



TIMO JOHN

**Adam Friedrich Oeser
(1717-1799)**

Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fachbereich Kunst-, Orient- und Altertumswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Stuttgart 1999.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/oeser/john_oeser.pdf>

Eingestellt am 25.11.2006

Autor

Dr. Timo John

E-Mail-Adresse: TimoJohn@gmx.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben.

Timo John: Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit (25.11.2006). In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/oeser/john_oeser.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

**Adam Friedrich Oeser
(1717-1799)**

Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
im Fachbereich
Kunst-, Orient- und Altertumswissenschaften
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg**

vorgelegt von

**Timo John
aus Stuttgart**

Stuttgart 1999

Impressum: Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bildnis Adam Friedrich Oeser, 1798, Pastell von Nicolaus Lauer, 52 x 40 cm,
Rückseite: „Oeser, / gemalt für Gleim / von/Lauer / 1798“
Gleimhaus Halberstadt, Inv. Nr. A/127

Lit.: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt, Porträts des 18.
Jahrhunderts, Bestandskatalog, Bearb. Scholke Horst, Leipzig, 2000, Abb. S. 153

Zum Dank an meine Mutter
Beatrix John

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	10
Abkürzungsverzeichnis	11
I. Einleitung	12
Problemstellung, Zielsetzung und Vorgehensweise der Arbeit	12
II. Empfindsamkeit	21
1. Präzisierung des Zeitalters der Empfindsamkeit am Beispiel einer exemplarischen Werkanalyse Oesers	21
2. Der Begriff der „Empfindsamkeit“ in der Literatur	23
- <i>Die Einführung des Begriffs der „Empfindsamkeit“ in Deutschland</i>	24
- <i>Empfindsamkeit als soziologisches Phänomen</i>	25
- <i>Kritik an der Empfindsamkeit, das Ende einer Kulturepoche</i>	27
3. Sentimentalismus in der klassizistischen bildenden Kunst: „Empfindsamkeit“ als kunsthistorischer Stilbegriff	31
- <i>Ethisierung der Kunst im 18. Jahrhundert</i>	32
4. Die Bedeutung der „Empfindsamkeit“ am Beispiel zeitgenössischer Kunsttheoretiker	36
- <i>Johann Georg Sulzer</i>	36
- <i>Johann Joachim Winckelmann</i>	37
- <i>Christian Ludwig von Hagedorn</i>	38
III. Stilistische und kunsttheoretische Einordnung Adam Friedrich Oesers	42
1. Oeser der Repräsentant eines bürgerlichen „empfindsamen Klassizismus“	42
2. Beispiele einer auf „Empfindung“ angelegten bildenden Kunst bei Oeser	46
IV. Oeser, der geistige Vater Winckelmanns?	48
1. Das Verhältnis zwischen Winckelmann und Oeser	48
2. Der Weg zur Legende: Aus räumlicher Nähe wird geistige Urheberschaft	51
3. Goethe im Zwiespalt?	52
4. Das 19. Jahrhundert setzt die Legende fort	54

5. Die Rezeption der Legende im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	56
6. Versuch einer Richtigstellung	57
V. Oeser im Spiegel der Kritik	59
1. Das zeitgenössische Urteil	59
- Schülerurteile	59
2. Das Urteil prominenter Zeitgenossen	61
3. Deutsche Literaturzeitschriften	64
4. Beginn der negativen Kritik im 18. Jahrhundert	65
- Daniel Nikolaus Chodowiecki	65
- Goethes sich wandelnder Blickwinkel im Urteil über Oeser	67
- Goethe gerät unter den Einfluß Heinrich Meyers	73
5. Das Urteil der Nachwelt	77
- Die Frühromantik	77
- Künstlerlexika und Monographie	78
- Der Oesermonograph Alphons Dürr	79
- Die Leipziger Lokalpresse zum 100. Todestag von Oeser 1899	80
6. Die Bewertung im 20. Jahrhundert	81
- Die erste Jahrhunderthälfte	81
- Das geteilte Nachkriegsdeutschland	84
7. Zusammenfassung	85
VI. Oeser, ein Vertreter der Kunsttheorie Hagedorns	87
1. Die Ethisierung des Kunstunterrichts bei Oeser unter dem Einfluß Hagedorns	87
2. Die Gedanken Hagedorns verbildlicht im Werk Oesers	89
3. Die Kritik an Oeser auf Grund der sentimental Kunstanschauung Hagedorns	91
4. Hagedorn in der Beurteilung der „Klassizisten“	97
5. Oeser im Vergleich mit seinem Schüler Hans Veit Schnorr von Carolsfeld	100
6. Zusammenfassung	101

VII. Oeser und seine Entwicklung in der Landschaftsdarstellung	102
1. Die Idylle in Dichtung und Literatur	103
2. Kritik an der „zivilisierten“ Welt	106
- <i>Die Geßnersche Idylle in Oesers Tafelmalerei</i>	107
- <i>Geßnermotiv in Oesers Deckenmalerei</i>	111
- <i>„Et in Arcadia ego“</i>	112
3. Kritik an der idealisierten Idylle	114
4. Abkehr von der arkadischen Idylle	116
- <i>Die Schweizer Idylle und italienische Vedute</i>	117
5. Vom holländischen Realismus zur heimischen Landschaft	121
- <i>Oeser, als Realist</i>	121
- <i>Die heimische Landschaft</i>	122
6. Zusammenfassung	125
VIII. Oeser und der Landschaftsgarten	128
1. Theoretische Voraussetzungen	129
- <i>Der „empfindsame“ Landschaftsgarten</i>	131
2. Die Gartengestaltung für Weimar	132
- <i>Der Tiefurter Park ein „Elysium“</i>	133
3. Der Rote Turm	138
4. Kritik an den „empfindsamen Gärten“	139
IX. Oesers Denkmale im Dienst der bürgerlichen Aufklärung	142
1. Das figürlich-allegorische Denkmal	143
- <i>Winckelmann-Denkmal</i>	143
- <i>Königin Mathilden-Denkmal</i>	144
- <i>Denkmal Friedrich August III.</i>	146
2. Zeit des Übergangs	147
- <i>Gellert-Denkmal</i>	147
- <i>Sulzer-Gellert-Denkmal</i>	149
3. Denkmale für Weimar	150
- <i>Leopold-Denkmal für Tiefurt</i>	150
- <i>Sentimentalisierung des Todes</i>	152
4. Denkmale für Goethe	154

- „Der Stein des guten Glücks“ - „Agathé Tyche“	154
- Dessauer-Stein im IIm-Park	157
5. Zusammenfassung	158
X. Oeser und die Allegorie	159
1. Von der Personifikation zum natürlichen Zeichen	159
2. Die Krise der Allegorie im 18. Jahrhundert	160
3. Die Kritiker äußern sich zu Oesers Allegorien	162
4. Oeser zwischen Innovation und Tradition und die Bewältigung der Strukturkrise in der Kunst	164
- Konzeption eines verschollenen Deckengemäldes von 1755	165
- Ein allegorisches Herrscherporträt	168
- Die Sprache des Künstlers muß zeitgemäß sein	172
- Das Gohliser-Schlößchen	174
- Das Wittumspalais in Weimar	178
5. Naturwahrheit und natürliches Zeichen	179
6. Das Leipziger Komödienhaus: Ein „Tempel der Wahrheit“	184
XI. Oeser und die religiöse Malerei	188
1. Vom vernunft- zum emotionsbestimmten Glauben	189
2. Oesers aufgeklärtes Religionsverständnis	192
3. Oeser und Klopstock contra Winckelmann	194
4. Oesers rembrandtleske religiöse Malerei	196
5. Die Nikolaikirche in Leipzig	198
- Ausstattung der Nikolaikirche	199
- Die Deutung von Oesers Programm	200
- Das Auferstehungsbild in der Nikolaikirche	202
- War die Dresdener Auferstehung von Mengs Vorbild für Oesers?	204
- Zeitgenössische Bewertung der Ausmalungen in der Nikolaikirche	205
- Die Bedeutung der Kirchenmalerei für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts	206
XII. Schlußbemerkung	210
XIII. Quellentexte	213

XIV. Lebenslauf Adam Friedrich Oesers 1717-1799	229
XV. Literatur	232

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand unter Betreuung meines Doktorvaters Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), dem ich für seine Unterstützung an dieser Stelle herzlich danken möchte. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), der sich als Zweitgutachter zur Verfügung stellte. Ebenso danke ich an dieser Stelle meinem Drittgutachter Professor Dr. Reinhard Wegner (Universität Jena) für die Aufmunterung zu meinem Thema und die zahlreichen sachlichen wie methodischen Anregungen.

Eine Vielzahl an Mitarbeitern von Museen, Bibliotheken und Archiven in Deutschland, Österreich, Ungarn und der Slowakei verfolgten meine Bemühungen mit Beistand und Auskünften. Hervorzuheben ist die Graduiertenförderung des Landes Sachsen-Anhalt, das mir während der Erstellung meiner Promotion ein Graduierten-Stipendium gewährte.

Mein herzlicher Dank gilt Dr. Andreas Stolzenburg (Museum der bildenden Künste Leipzig, Graphische Sammlung), der mich auf Adam Friedrich Oeser aufmerksam machte und mich in jeder Hinsicht über Gebühr unterstützte.

Mein besonderer Dank gilt schließlich Prof. Dr. Werner Sumowski, der mir auch als „Emeritus“ ein unverzichtbarer Gesprächspartner war.

Eine große Hilfe waren mir die Nachsicht und Anregungen und das stets offene Ohr meiner Freunde und Studienkollegen. Dr. Thomas Gruber und Prof. Dr. Franz Lings halfen mir bei der Endkorrektur des Manuskriptes. Allen möchte ich an dieser Stelle für ihr Entgegenkommen und ihre Geduld danken.

Bis zur Drucklegung der Arbeit wurde die Promotion um die bis dahin neu erschienene Literatur, so weit sie dem Verfasser bekannt war, vervollständigen und überarbeitet. Die Verleger Erika und Lutz Heydick kamen mir in vielerlei Hinsicht entgegen, Ihnen danke ich für ihr Interesse an meiner Arbeit und das gelungene Zusammenfügen von Text und Bild zu diesem Buch.

Timo John
Stuttgart 2001

Abkürzungsverzeichnis

Archive:

1. GSAW = Goethe Schiller Archiv Weimar
2. SLBD = Sächsische Landesbibliothek Dresden / Handschriftenabteilung
3. SHStAD = Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
4. ThHStW = Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
5. UBL = Universitätsbibliothek Leipzig / Handschriftenabteilung
6. GStPKB = Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin

Literatur:

1. W. A. = Weimarer Ausgabe, Goethes Werke, hrsg. im Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919, Nachdr., München, 1987

I. Einleitung

Problemstellung, Zielsetzung und Vorgehensweise der Arbeit

Bis in die jüngste Zeit genießt Adam Friedrich Oeser (1717-1799) ein zweifelhaftes Ansehen. Obwohl man Oeser eine entscheidende Einflußnahme auf die Schriften Winckelmanns, die Kunstanschauung Goethes sowie eine herausragende Stellung bei der Verbreitung der klassizistischen Kunsttheorie für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zugestanden hat, waren sich die Kunsthistoriker lange Zeit nicht einig, wenn es um die Bewertung des Ranges von Oesers künstlerischer Arbeit selbst ging.¹

Der Vorwurf, die Oeserschen Arbeiten seien „nebulös“, hat seit Anfang des 19. Jahrhunderts Tradition. Die zum Gemeinplatz gewordene Charakterisierung läßt den Verdacht aufkommen, daß es sich dabei weniger um eine am Werk selbst überprüfte Wertung handelt. So gilt es die Ursache nach der nicht mehr in Frage gestellten Kennzeichnung zu klären. Allein die Divergenz zwischen zeitgenössischer Beurteilung und Einschätzung des 19. Jahrhunderts gibt Anlaß, diese Kritik zu hinterfragen. Wie ist es zu erklären, daß ein Künstler, der eine derart uneingeschränkte Beliebtheit und Wertschätzung bei seinen Zeitgenossen erfahren hat, dem heutigen Urteil so wenig standzuhalten vermag? Oder anders gefragt: haben die damaligen Kritiker die viel zitierte „Mittelmäßigkeit“ des Künstlers nicht gesehen, oder hat die Kunstgeschichtsschreibung Oesers eigene Form von „Originalität“ nicht mehr entsprechend würdigen können? Sicherlich ist diese Frage nicht mit einem einfachen „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten. Die vorliegende Untersuchung soll das sich wandelnde Meinungsbild gegenüber Oesers Werk aufzeigen und damit zu einer möglichen Antwort beitragen.

Der Bruch in der Bewertung Oesers vollzog sich mit seinem Tod. Die Frage, wie es dazu kam, kann nur beantwortet werden, indem man die Kritiker und deren Jahrhundert, bzw. deren Intentionen und Blickwinkel, aus dem die Beurteilungen heraus geäußert wurden, berücksichtigt. Manches Wesens- und Stilmerkmal, das von seinen Zeitgenossen noch als lobenswert eingestuft wurde, konnten die späteren Generationen nicht mehr als positiv bewerten. Bei manchem Kunstrichter vollzog sich selbst ein Wandel in der Kunstauffassung, der dann folgeschwer für die Beurteilung Oesers wurde. Signifikante Beispiele hierfür stellen Goethe und Winckelmann dar. Und so gibt es außer Oeser wohl kaum einen zweiten deutschen Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dessen Beurteilung in der Kunstgeschichtsschreibung so sehr von diesen beiden Geistesgrößen seiner Zeit geprägt wurde. Die vielfach geäußerte Ansicht „*der Freund Winckelmanns und*

¹ Franke, Martin, Adam Friedrich Oeser und die Leipziger Akademie; in: „...die ganze Welt im kleinen...“, Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig, Hrsg. Ullmann, Ernst, Leipzig, 1989, S. 144

Zeichenlehrer Goethes“ gewesen zu sein, sei der einzige Grund für Oesers Nachruhm², läßt deutlich werden, daß eine Analyse von Oesers Œuvre aus der Sicht des 18. Jahrhunderts bislang ausblieb und die verschiedensten Meinungen über ihn kaum überprüft wurden. Die noch am Ende des 20. Jahrhunderts ungebrochene Autorität Goethes und Winckelmanns führte dazu, daß bis heute das Urteil des Dichters und des Theoretikers Adam Friedrich Oeser gegenüber völlig unkritisch übernommen wurde. Bei keinem anderen Kunstrichter kommen dessen sich wandelnden Kunstanschauungen so deutlich zum Ausdruck wie bei Goethe in seinem Urteil über Oeser. Diese Tatsache blieb in der Kunstgeschichtsschreibung oft unberücksichtigt. Wenn es um die Beurteilung Oesers geht, ist in gleicher Weise wie sein Name mit dem Goethes verbunden ist, der Name des Dichters mit dem des Schweizer Kunstgelehrten Johann Heinrich Meyers (1760-1832) vereint. Unter dessen Einfluß geriet Goethe während seines ersten Romaufenthalts 1786-1788. Die Frage, wie weit seine Einflußnahme auf Goethes Oeserbild ging, wurde in der Forschung bislang kaum geklärt. Das sich wandelnde Oeserurteil Goethes unter Berücksichtigung des Einflusses Meyers soll im Verlauf der Arbeit untersucht werden.

Geboren wurde Oeser 1717 im ungarischen Pressburg, dem heutigen Bratislava.³ In den ersten 30 Jahren seines Lebens wurde er in seinem künstlerischen Schaffen im Wesentlichen von den barocken Residenzstädten Wien und Dresden geprägt. Nach einem längeren Aufenthalt in Wien, wo er eine für den kaiserlichen Hof ausgerichtete Kunstakademie besucht haben soll,⁴ zieht er 1739 in die sächsische Kapitale Dresden. Dort gerät er in den Umkreis der Hofmaler Louis de Sylvestre (1675-1760), Anton Raphael Mengs (1728-1779) und Christian Wilhelm Dietrich (1712-1774) und lernt über den Reichsgrafen Heinrich von Büнау (1697-1762) auf Schloß Nöthnitz bei Dresden

² Dürr, Alphons, Adam Friedrich Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1879, S. 4. Sämtliche biographische Daten, sofern sie nicht selber überprüft wurden, werden ohne weitere Angaben von Dürr übernommen.

³ Aussagen über Oesers Kindheit und Jugendjahre sind schwierig zu treffen, da er auch gegenüber seinen Kindern wenig Angaben darüber machte; vgl. Wustmann, Gustav, Aus Briefen Friederike Oesers, in: Quellen zur Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig, 1891, S. 136; ebd. Benyovszky, Karl, Adam Friedrich Oeser, Der Zeichenlehrer Goethes. Auf Grund unveröffentlichter Briefe, Leipzig, 1930, S. 50f.

⁴ Im Hinblick auf Oesers Ausbildung gibt es keine Selbstzeugnisse des Künstlers. Bis in die jüngste Zeit hinein übernimmt die Forschung völlig unkritisch die oft zweifelhaften und anekdotenreichen Überlieferungen der älteren Literatur. Eine Überprüfung bzw. Richtigstellung ist für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit unerheblich. Pückler-Limpurg und Dreißiger gehen beide davon aus, daß Oeser niemals eine akademische Ausbildung erfahren habe; vgl. Pückler-Limpurg, Siegfried v., Der Klassizismus in der deutschen Kunst, München, 1929, S. 7; Dreißiger, Christa-Maria, Denkmalsentwürfe Adam Friedrich Oesers, Diplomarbeit, (masch. unv.), Leipzig, 1971, S. 4; s. auch Stahl, Annette, Der Christuszyklus in der Leipziger Nikolaikirche von Adam Friedrich Oeser, unv. Magister-Arbeit, Freie Universität Berlin, 1993, S. 11ff.

dessen Bibliothekar Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) kennen.⁵ Die Kunstgeschichtsforschung des 19. Jahrhunderts hat aus der gemeinsamen Dresdener Zeit und den namentlichen Erwähnungen Oesers in Winckelmanns Schrift „*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*“ von 1755 geschlossen, daß Oeser mitunter der geistige Vater der Winckelmannschen Programmschrift gewesen sein soll.⁶ Sogar die Worte von der „*Edlen Einfalt und stillen Größe*“ werden Oeser in ihrer ganzen Bedeutung zugeschrieben.⁷ Diese Annahme hat sich bis zum heutigen Tag gehalten. Inwieweit ein Einfluß Oesers auf Winckelmann tatsächlich gegeben war, gilt es im weiteren Verlauf der Arbeit nachzugehen.

Oeser verläßt 1755 Dresden⁸, ein Jahr vor der Besetzung durch Friedrich II. während des siebenjährigen Krieges (1756-1763) und nutzt das Angebot des Grafen Büнау mit seiner Familie auf Schloß Dahlen bei Leipzig zu gehen. Die Unterbringung erfolgte unentgeltlich und so malte er statt dessen das Schloß im Inneren aus. In Dahlen blieb die Familie Oeser bis 1759.⁹ Es waren Meinungsverschiedenheiten mit dem Grafen und sein Unbehagen, innerhalb einer höfischen Gesellschaft zu leben, was dazu führte, daß Oeser, sich eher der neu emporsteigenden Klasse des Bürgertums zugehörig fühlend, die Adelsresidenz Dahlen mit der protestantischen bürgerlichen Universitäts- und Handelsstadt Leipzig tauschte.

In Leipzig war das wohlsituierte, selbstbewußte und finanzkräftige Patriziat wichtigster Auftraggeber und Käufer von Werken der bildenden Kunst. Einzelne Kaufleute beschränkten sich nicht auf die bloße Dekoration ihrer Wohnräume. Sie sammelten systematisch, so daß bedeutende private und öffentlich zugängliche Galerien entstanden, wie z.B. die Sammlung Gottfried Win(c)kler (1731-1795) oder die des Verlegers Thomas Richter (1728-1773). Demzufolge beschreibt Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) den Zustand des Kunstschaffens in der Messestadt treffend: „*Leipzig hat Kunstwerke genug, aber wenig Künstler, der Sitz derselben ist in Dresden.*“¹⁰ Dieser Umstand sollte sich mit der Neugründung der Kunstakademie und der Berufung Oesers zum Direktor ändern. Von

⁵ Ebenso wie die Zeit in Wien liegt der Aufenthalt Oesers in Dresden völlig im Dunkeln. Die Literatur stützt sich fast ausschließlich auf Sekundärquellen. Künstlerische Arbeiten haben sich aus dieser Zeit bis auf einige zweifelhafte Zuschreibungen nicht erhalten. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegt und in erster Linie die Zeit Oesers in Leipzig zwischen 1764-1799 behandelt, sind die ungesicherten Aussagen zu Oesers ersten zwanzig Lebensjahren hier nicht von wesentlicher Bedeutung.

⁶ Benyovszky, 1930, S. 6

⁷ Justi, Carl, Winckelmann in Deutschland, Bd. I, Leipzig, 1866, S. 410

⁸ Oeser schreibt über die Gründe seines Weggangs aus Dresden bzw. Sachsen an den Verwalter des Grafen Bünaus, den Freiherrn Jakob Friedrich von Fritsch nach Weimar; Goethe-Schiller Archiv Weimar (GSAW) 20/I 3, 10, s. Quellentext Nr.5. Einem weiteren Brief vom 15. Juni 1752 ist zu entnehmen, daß Oeser in Bayreuth gewesen war. Es kann nur vermutet werden, daß er dort mit dem Hof in Verhandlung stand. Universitätsbibliothek Leipzig/ Handschriftenabteilung (UBL) Rep. VI 25^{zh} 2.

⁹ Während dieser Zeit folgten noch weitere Arbeiten: für das Schloß Dahme bei Potsdam (1757), der Herzogin von Kurland und auf dem Gut Oßmannstedt (1758) der Grafen Büнау bei Weimar, dem späteren Gut Wielands.

¹⁰ Schulze, Friedrich, Adam Friedrich Oeser der Vorläufer des Klassizismus, Leipzig, o. D., S. 60f.

nun an entwickelte sich zwischen Dresden und Leipzig eine Bipolarität in der sächsischen Kulturlandschaft.¹¹ Für einen Künstler der Stadt Leipzig, deren Bewohner ein neues bürgerliches Zeitalter mitbegründeten, stellt sich konkret am Beispiel Oeser die Frage: wie kann ein Kunstschaffender seine Position in der Theorie, ebenso wie in seiner künstlerischen Aussage in einem derartig neu ausgerichtetem Umfeld finden?

Nachdem der siebenjährige Krieg das Land verwüstet hatte, wurden zum Aufbau und zur ökonomischen Wiederherstellung Sachsens 1764 drei neue Kunstakademien gegründet: Dresden, Leipzig und Meißen. Die Anstalten waren in erster Linie darauf ausgerichtet, Handwerker für die neuerrichtenden Manufakturbetriebe auszubilden. Der geheime Legationsrat und Generalintendant der sächsischen Kunstakademien Christian Ludwig von Hagedorn (1713-1780) schätzte Oesers künstlerische Begabung außerordentlich. Seine Lehrfähigkeit und sein Dienstesifer waren es, die ihn veranlaßten, Oeser 1764 zum ersten Direktor und Professor der neu gegründeten Leipziger „*Zeichnungs-, Mahlerey-, und Architectur-Academie*“ sowie zum „*Sächsisch-Churfürstlichen Hofmaler*“ zu berufen.¹² Für die Verbindung von Kunst und Handwerker Ausbildung schien Oeser wie geschaffen. Oeser strebte eine Synthese von bildkünstlerischem Gestalten und Zielen einer merkantilistischen Wirtschaftspolitik an.¹³ Das Tätigkeitsfeld in Leipzig, wo ein solches Ineinandergreifen handwerklicher und künstlerischer Aufgabenstellungen funktionieren konnte, war die Buchillustration. Dank einem bürgerlichen Lesepublikum stieg die Buchproduktion im Bereich der „Schönen Künste und Wissenschaften“, der Erziehungsliteratur und des empfindsamen bürgerlichen Romans stetig an. Die Buchillustrationen Oesers gelten als seine bedeutendste künstlerische Leistung. Unter den von ihm illustrierten Büchern befanden sich unter anderen die Werke Goethes, Wielands, Gellerts und Winckelmanns.

Da die Akademie auch Studenten der Leipziger Universität kostenlos Zeichenunterricht gewährte, ergab sich für den Direktor Oeser neben der Kunst und Handwerker Ausbildung eine weitere Aufgabe. Der bekannteste Zeichenschüler war der bereits erwähnte damalige Jurastudent Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Über den Unterricht bei Oeser schreibt der Leipziger Kreissteuereintreiber Christian Felix Weiße (1726-1804) an Ludwig von Hagedorn:

¹¹ s. Kat. Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder, 500 Jahre Reichsmesseprivileg, Veröffentlichungen des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Hrsg. Rodekamp, Volker, Leipzig, 1997, S. 262f..

¹² Hagedorn schreibt 1771 in einem tabellarischen Aufsatz über die Akademie der Künste über Oeser: „[...] *Aber alle Künstler, die diese Stärke besitzen, haben nicht zugleich die Gabe, die Triebfeder eines Instituts zu sein.*“, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden (SHStAD) Loc. 859 Vol. III; hier erstmals veröffentlicht. Oeser hatte die Wahl als Akademieprofessor nach Dresden oder Leipzig zu gehen; er entschied sich freiwillig für Leipzig.

Auf Oesers Tätigkeit als Akademiedirektor soll in der Arbeit nicht weiters eingegangen werden, da diese Thema in der Dissertation von Handrick, Willy, *Geschichte der sächsischen Kunstakademien, Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764 - 1815*, Diss. (masch., unv.), Leipzig, 1957 ausführlich behandelt wurde. Weitere Lit. Gräfe, Kristina, Adam Friedrich Oeser und die Gründung der Kunstakademie in Leipzig, in: *Leipzig um 1800, Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte*, Hrsg. Topfstedt, Thomas; Zwahr, Thomas, Beucha, 1998, S. 127ff.

¹³ Handrick, 1957, S. 11

„Oeser ist willfährig genug allen zu dienen, verspricht, korrigiert, zeichnet vor und zerstreut sich darüber so, daß er an eine eigene Ausarbeitung nicht denkt. Indessen stiftet er dadurch Nutzen, daß er brave Leute zieht und selbst dabei weniger groß wird.“¹⁴

Einige dieser Schüler wurden später professionelle Künstler, wie der Wiener Akademiedirektor Heinrich Füger (1751-1818), der spätere Leipziger Akademiedirektor und Nachfolger Johann Friedrich August Tischbeins (1750-1812) Hans Veit Schnorr von Carolsfeld (1764-1841) oder die Landschaftsmaler Christian Reinhart (1761-1847) und Friedrich Rehberg (1758-1835), die sich beide ab 1790 in Rom aufhielten.

Wenn Oeser selbst seine künstlerischen Ausführungen stark vernachlässigte, fand er dennoch Zeit neben dem Akademiebetrieb dem Verlangen der Leipziger Bürgerschaft nach Kunst nachzukommen. Es entstanden Deckengemälde in der Wincklerschen Gemäldesammlung, in den Villen der Verleger Philipp Erasmus Reich (1717-1782) und Thomas Richter, im Gerhardschen Haus oder im Haus des Geheimen Kriegsrates und Bürgermeisters Dr. Carl Wilhelm Müller (1728-1801) im Brühl. Für die Stadt Leipzig entstanden der Bühnenvorhang zum neuen Theater auf der Ranstädter Bastei (1766), auf dem die Geschichte der dramatischen Dichtkunst dargestellt war. Ferner malte er drei weitere Deckengemälde für das Gewandhaus (1781). Städtisch bürgerliche Wohlhabenheit fand überdies ihren Ausdruck in architektonischer Pracht. Das Leipziger Bürgertum gab sich selbstbewußt, in dem es adelige Bauformen und deren Wohnkultur übernahm. Ein herausragendes Beispiel stellt das heute noch vollständig erhaltene Gohliser Schloß dar¹⁵. 1770 gelangte das Schloß in den Besitz des kurfürstlich-sächsischen Hofrats Johann Gottlob Boehme (1717-1780). Er ließ das Gebäude umgestalten und beauftragte um 1779 Oeser mit der festlichen Ausmalung der Gesellschaftsräume. Fast sämtliche der oben genannten Wand- und Plafondgemälde der Bürgerhäuser der Stadt sind inzwischen zerstört oder nur noch in zeitgenössischen Kopien bzw. als Beschreibungen überliefert.¹⁶

Obwohl Oeser 1739 der höfischen Gesellschaft Dresdens den Rücken gekehrt hatte, war er von ca. 1755 bis 1785 auf Vermittlung des Freiherrn Jakob Friedrich von Fritsch (1731-1814) fast dreißig Jahre zuerst für die Grafen Bünau in Oßmannstedt und Eisenach und

¹⁴ zit. nach: Nestler, Gerhard, Adam Friedrich Oeser. Eine Monographie, Diss. (masch., unv.), Leipzig, 1926, S. 138, Brief Christian Felix Weißes vom 21.2.1768 an Hagedorn.

¹⁵ Hocqué-Schneider, Sabine, Das Gohliser Schlösschen zu Leipzig, Hrsg. Freundeskreis „Gohliser Schlösschen“ e.V., Leipzig, 2000

¹⁶ Kreuchauf, Franz Wilhelm, Oesers neueste Allegorien gemälde, Leipzig, 1782; in: Wustmann, Gustav, Franz Wilhelm Kreuchaufs Schriften zur Leipziger Kunst 1768-1782, Leipzig, 1899, S. 63ff. Kreuchaufs Schrift, enthält zum Teil auch ältere Beschreibungen von Arbeiten Oesers, die bereits schon in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ veröffentlicht wurden. In Leipzig in der Katharinenstraße 21 wurde unlängst ein fragmentarisches Deckengemälde von Oeser wiederentdeckt was derzeit restauriert wird.

später für den Weimarer Hof tätig.¹⁷ Oeser war vor allem ab 1775 ständiger Gast am Musenhofe zu Weimar. Er zählte unter dem Patronat der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739-1807) zu einer bürgerlichen Aufstiegsschicht, die ihn im Dienste der Kunst zu einem bürgerlichen Hofkünstler und schöpferischen Berater aus dem nicht adeligen Milieu beförderte. Die Kultur von Weimar, wie sie Elias als einzig wirklich bedeutende höfische Kultur charakterisiert, wurde getragen von den „*Idealen der Gelassenheit, der Mäßigung der Affekte, Ruhe und Besonnenheit, [...]*“¹⁸, die ganz dem persönlichen Wesen Oesers entsprachen. In Weimar war die Formel von der „*Edlen Einfalt und stillen Größe*“ und des „*Zurück-zur-Natur*“ die Brücke zum Naturalismus. In der Frühphase des Klassizismus hatte Oeser an der Einlösung dieses Paradigmas mit der Ausmalung des Wittumspalais und der Gestaltung des „empfindsamen“ englischen Landschaftsgartens in Tiefurt maßgeblichen Anteil. Auch in der Orientierung an der Antike in der Garten-Denkmalplastik steckt ein Bedürfnis nach Ruhe und Harmonie, das an den Werken Oesers deutlich nachzuspüren ist. Überprüft werden soll in diesem Zusammenhang, welchen theoretischen Grundlagen er dabei folgte.

Oeser nahm aktiv am Prozeß der bürgerlichen Emanzipation teil. In seiner Kunst kommen die verschiedensten soziokulturellen Umbrüche zum Ausdruck. Seine Landschaftszeichnungen drücken ein neues Naturgefühl und die Sehnsucht nach Natürlichkeit aus. Die übersteigerte Hinwendung in die sagenhafte antike Welt zeugt letztendlich von einem bürgerlichen Religionsbedürfnis, das die orthodoxe Kirche nicht mehr einlösen konnte.

¹⁷ Der anekdotenreiche Goethekult des 19. Jahrhunderts hätte es gerne gesehen, wenn Oeser von seinem ehemaligen Schüler in Weimar eingeführt worden wäre; vgl. Geiger, Ludwig, Aus Briefen der Friederike Oeser; in: Westermanns Monats-Hefte, 39. Jhg., H. 353, Febr. 1886, S. 580. Oeser war schon sehr viel früher in Weimar für den Grafen Büнау und den Freiherrn von Fritsch beschäftigt; s. Briefe Oesers vom 25. Januar u. 24. Februar 1758, UBL Rep.VI 25^{2h} 2. Vermutlich aber war Oeser schon drei Jahre zuvor dort tätig; vgl. Quellentext. Nr. 5. Offiziell wurde Oeser im August 1775 von Freiherr von Fritsch, dem damaligen ersten Staatsmann in Sachsen-Weimar, am Hof vorgestellt. Oeser sollte mit den Ausmalungen für das Wittumspalais, das vormals von Fritsch gehörte und inzwischen von Herzogin Anna Amalia übernommen wurde, beginnen. Oeser schreibt an seine Tochter, wie er, nachdem er dem Herzog und seinem Bruder vorgestellte worden war, im Anschluß an ein Konzert vom Hof begrüßt wurde: „[...] *Sie kamen wieder zu mir und unterhielten mich mehr als ich Sie, auf das gnädigste, der ganze Hof hatte auf einmal gegen mich ein gewißes Etwas das ich nicht vermuthen konnte, alle Die ersten Geheimden Rätthe sprachen aufs gnädigste mit mir, und der Geheimde Rath von Fritsch am wenigsten mit mir, ich sah aber aus seinen Gesicht eine stille Freude die mir verriet daß alles nach seinen Willen so gut gieng und derselbe mit mir zufrieden war [...]*.“ Brief Oesers vom 27. August 1775 aus Weimar an Tochter Friederike, UBL, Kestner ICI 648. Von Goethe war in dem Brief nicht die Rede. Dieser siedelte erst am 7. November 1775 von Frankfurt nach Weimar über.

¹⁸ Elias, Norbert, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Frankfurt/M., 1992⁶, S. 171

Die mythologische Allegorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird zum Ersatz religiöser Malerei, sieht sich aber bald in dieser Funktion überfordert. Die Verwendung dieser „Sinnbildkunst“ wird vor der Problematik zu untersuchen sein: In wie weit fallen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts theoretische Lehrmeinung in Bezug auf die Allegorie und ihre künstlerische Umsetzung auseinander und wo gehen sie Hand in Hand? Die Frage, die sich hierbei in Bezug auf Oeser stellt, lautet: Liegen in Oesers Arbeiten selbst entwickelte Bildthemen vor, die aus dem Geist der Aufklärung entsprungen sind oder sind seine Arbeiten lediglich ein Ausdruck der Überwindung konventioneller Bildthemen? Anhand der im 18. Jahrhundert geführten Auseinandersetzung um die Allegorie als künstlerisches Ausdrucksmittel soll der Versuch einer Positionierung von Oeser als Allegorienmaler unternommen werden¹⁹. Aus dieser „Sinnbild-Diskussion“ erwachsen scheinbar paradoxerweise neue religiöse Strömungen. Christus wird als Allegorie für eine „tugendhafte Heldengestalt“ entdeckt. Die religiöse Malerei nimmt demzufolge für die bürgerlichen Protestanten im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine immer bedeutendere Rolle ein. Neben zahlreichen Einzelaufträgen dieses Genre zählt Oesers Christuszyklus in der Leipziger Nikolaikirche, die sogenannte „Oeser-Bibel“, zu seinem Spätwerk und kann als eine seiner wichtigsten Arbeiten betrachtet werden. Inwieweit Oeser in der religiösen Malerei zeitgenössische theologische Intentionen zum Ausdruck bringt, soll in diesem Zusammenhang untersucht werden.

Autoren wie Winckelmann, Hagedorn, Klopstock, Gellert, Lessing, Herder, Spalding oder Jerusalem entwickelten Konzepte kultureller und geistiger Selbstbestimmung, die zusammengekommen einer Neufundierung des deutschen Geisteslebens gleichkamen.²⁰ Denkmalplastiken für die Heroen des deutschen Geisteslebens, die Entdeckung der heimischen Landschaft als Naturerlebnis und die religiöse Neuorientierung für die seelische Erbauung und moralische Läuterung entwickelten sich nicht nur aus dem Motiv emotionaler Erhebung. Die nach dem siebenjährigen Krieg einsetzende Suche nach einer kulturellen Identität des Bürgertums ging Hand in Hand mit dem Streben nach einer nationalen Identität und kulturellen Zugehörigkeit. Getragen wurde dies im wesentlichen vom bürgerlichen Mittelstand, der zum wichtigsten Repräsentant von Protestantismus und Aufklärung und damit zum Hauptvertreter der neuen Geisteskultur überhaupt wurde,²¹ die sich in sämtlichen Lebensbereichen wie der Religion, der Gefühlkultur, den Sitten, dem Geschmack, im Naturverständnis und der Kunst niederschlug. Gegen Mitte des 18. Jahrhundert wurde der rein verstandesorientierte Rationalismus der frühen Aufklärung durch einen subjektiven Sensualismus ergänzt. Die dialektischen Verhältnisse aus Verstand und Emotion, Vernunft und Irrationalismus wurden zum Glaubenssatz für die zweite Hälfte des

¹⁹ Wenzel, Michael, Adam Friedrich Oeser und Weimar, Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus, Weimar, 1999, S.69ff. (Veröffentlichung der gleichlautenden Magister-Arbeit von 1995, geschrieben an der Universität Heidelberg).

²⁰ Wiedemann, Conrad, Zwischen Nationalgeist und Kosmopolitismus. Über die Schwierigkeiten der deutschen Klassiker, einen Nationalhelden zu finden; in: Patriotismus, Hrsg. Birtsch, Günter, 4. Jhg., Heft 2, Hamburg, 1989, S. 87

²¹ Rasch, Wolfdietrich, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im Deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, Halle, 1936, S. 82

Jahrhunderts. Es entfaltete sich eine neuartige Gefühlskultur, die fast gleichermaßen vom Bürgertum wie vom Adel getragen wurde. Das „Fühlen“ wurde zum subjektiven Erleben des eigenen empfindenden „Ichs“ in einer sakralisierten und ästhetisierten Lebenswelt. Die Folge dieses Umstandes waren die Anfänge einer „Erlebnis“-Kunst und Erlebniswelt.

Der Auffassung der Kunstgeschichtsschreibung, Oeser sei ein „Klassizist“, steht die Ansicht gegenüber, Oeser sei lediglich „der“ Vorläufer des „Klassizismus“ bzw. Vertreter eines „Rokokoklassizismus“. Solche Begriffszuweisungen und Pauschalisierungen verfehlten bislang das Ziel einer differenzierten Beurteilung des Künstlers. Allerdings scheint eine Zuordnung von Epochenbegriffen, aus der sich ein Stilbegriff für Oeser ableiten läßt, äußerst schwierig. Gerade weil sich die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Politischen, Künstlerischen, Gesellschaftlichen, Religiösen, Philosophischen oder Pädagogischen im Umbruch befindet und als „Achsenzeit“ bezeichnet wird, läßt dies zum Wagnis werden. Für die Analyse von Oesers Werke soll ein Begriff zur Anwendung gebracht werden, der vornehmlich in der Literatur Verwendung findet, nämlich der Terminus „*Empfindsamkeit*“.²²

Die Kategorisierung einer empfindsamen Literatur als Gattung prägte weitgehend die Literaturauffassung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Klassifizierung geht mit der Periode des „Sturm und Drang“ weite Strecken parallel. Der zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts von englischen Aufklärungsphilosophen definierte Begriff wurde anschließend vor allem von den Literaten in Deutschland rezipiert. In der Literaturwissenschaft wurden Geschichte und Bedeutung der „Empfindsamkeit“ bereits eingehend erörtert; viel zu wenig wird dabei berücksichtigt, daß der Sinngehalt der „Empfindsamkeit“ ebenso auch auf die bildende Kunst ihren Einfluß ausübte und im Wesentlichen das Kunstverständnis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägte. In der Kunstgeschichtsforschung wurde die „Stilstufe“ des „empfindsamen Klassizismus“ bislang viel zu wenig beachtet. Die Frage, die sich hierbei in Bezug auf Oeser stellt, lautet: Kann die Kritik gegenüber Oeser aus dem 19. Jahrhundert bis hin in unsere Zeit aufrechterhalten werden, wenn sein Œuvre an den Eigenschaften eines „empfindsamen Klassizismus“ überprüft wird?

Eine heute angemessene Beurteilung der Kunst im Zeitalter der Empfindsamkeit muß zunächst vor dem Hintergrund der im 18. Jahrhundert geführten Diskussion vorgenommen werden. Hierbei bieten die Schriften des Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), des Kunstgelehrten Christian Ludwig von Hagedorn, des Kunsttheoretikers Johann Georg Sulzer (1720-1779) und des Gartentheoretikers Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) wertvolle Einsichten in die Geschmacksdiskussion

²² Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Bd. I, Stuttgart, 1974; Doktor, Wolfgang, *Die Kritik der Empfindsamkeit*, Bern, Frankfurt/M., 1975; Hohendahl, Peter Uwe, *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*, Wiesbaden, 1977; Miller, Norbert, *Der empfindsamer Erzähler, Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, München, 1968; Hansen, Klaus P., *Empfindsamkeiten*, Passau, 1990; Kemper, Hans-Georg, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 6/I, *Empfindsamkeit*, Tübingen, 1997

dieser Zeit. Viele der geistigen Wegbereiter des Zeitalters der „Empfindsamkeit“ gingen aus der Universitätsstadt Leipzig hervor, wie z.B. die Popularphilosophen Ernst Platner (1744-1818) und Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801) oder die Literaten und Dichter Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) und Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819). In vielerlei Hinsicht sah sich auch die Kunst mit ihren ästhetischen Mitteln verpflichtet, dem Bedürfnis nach Emotionalität nachzukommen. Oeser, der über Jahrzehnte das künstlerische Leben der Stadt Leipzig bestimmte, kam in der künstlerischen Umsetzung und Verbreitung dieses Phänomens eine zentrale Rolle zu. Es wird überdies der Versuch unternommen, den Terminus der „Empfindsamkeit“ als kunsthistorischen Epochenbegriff, als einen Teil des „Klassizismus“, zur Anwendung zu bringen, um damit die spezifischen Beziehungen zwischen Oeser und den zeitgenössischen popularphilosophischen und ästhetischen Theorien untersuchen zu können. Am Beispiel Oesers soll außerdem geprüft werden, ob der Begriff der „Empfindsamkeit“, als eine wesentliche Qualität der frühen klassizistischen Kunstauffassung zu sehen ist. Die Beantwortung der Hypothese, daß diese „Eigenschaft“ sowohl mit dem intellektuellen Anspruch als auch mit der ästhetischen Struktur der Arbeiten Oesers verbunden ist, wird das Ergebnis der Arbeit zum Ausdruck bringen.

Das künstlerische Œuvre Oesers ist im wesentlichen auf seine drei Wirkungsstätten Dresden, Leipzig und Weimar verteilt. Bei der Fülle des umfangreichen Materials war es notwendig, eine kritische Auswahl typischer Beispiele zu treffen, um den sentimentalistischen Stil Oesers veranschaulichen zu können. Ebenso befinden sich in den Archiven und Bibliotheken der o. g. Stätten zahlreiche Autographen von bzw. an Oeser. Die schriftlichen Quellen umfassen die Verwaltungsakten der Leipziger Kunstakademie, die sich in Dresden und Leipzig befinden. Aus Oesers Nachlaß ist eine umfangreiche Briefkorrespondenz erhalten, die sich zum Großteil in der Autographensammlung des Oeser Biographen Alphons Dürr befindet. Um eine genaue Beurteilung des Künstlers vornehmen zu können und die vorformulierten Fragestellungen ausführlich zu beantworten, wurden die zahlreichen Originalquellen neu bzw. zum Teil erstmals gesichtet und ausgewertet.

So soll für die Kunstgeschichte am Beispiel des Künstlers Adam Friedrich Oeser, dessen Schaffensperiode die gesamte zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ausmacht, ein Beitrag zur näheren Bestimmung des Begriffs der „Empfindsamkeit“ innerhalb der Kunst geleistet werden. Außerdem gilt es, Verbindungen zwischen seinem künstlerischen Œuvre, den verschiedensten zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Strömungen und kunsttheoretischen Schriften herzustellen und zu untersuchen. Darauf aufbauend ist im Anschluß danach zu fragen, worin das eigentliche zeitgebundene Moment der Malerei, der Graphik, der Zeichnung sowie der Plastik Oesers besteht. Anhand eines Auswahlkataloges soll exemplarisch aus allen Gattungen seines Œuvres die Charakteristik der Arbeiten sowohl inhaltlich als auch formal untersucht werden. Es soll darüber hinaus der Versuch unternommen werden, dem Künstler Adam Friedrich Oeser unter Berücksichtigung der zeitlichen Umstände, eine angemessene Stellung in der Kunstgeschichtsforschung zuteil werden zu lassen. Unter anderem gibt hierzu der bevorstehende 200. Todestag Oesers (1999) Anlaß, seine Position aus geistesgeschichtlicher Sicht neu einzuordnen.

II. Empfindsamkeit

1. Präzisierung des Zeitalters der Empfindsamkeit am Beispiel einer exemplarischen Werkanalyse Oesers

Eine Untersuchung, die die Herkunft und die Geschichte der Empfindsamkeit als kunsthistorisches Phänomen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ihrer gesamten Breite darlegt, würde über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen. In einer kulturhistorischen Gesamtschau wagte Krüger²³ erstmals in einer Übersicht den Versuch auf diese kurze Periode aufmerksam zu machen und erprobte eine Anwendbarkeit des Begriffs auf die verschiedensten Teilbereiche der bildenden Kunst, wobei es ihr nicht möglich war, sich in Einzelheiten zu vertiefen. Nur in wenigen Abschnitten ihrer Arbeit kommt es zu einer oberflächlichen Bezugnahme auf die theoretischen Vorgaben zu diesem Phänomen.

Eine umfassende Untersuchung kann nur im Zusammenhang einer allgemeinen Kulturgeschichte stattfinden. Um tiefere Erkenntnisse zu diesem kulturhistorischen Phänomen speziell in Deutschland zu gewinnen, wäre eine Gesamtschau der verschiedenen Disziplinen der Philosophie, hier besonders der Popularphilosophie, der Religion und der Theologie, der Pädagogik und der Medizin, der Musik wie der bildenden Kunst und ihrer empfindsamen Strömungen wichtig, die dann zu einer objektivierten Betrachtungsweise dieses kurzen Zeitabschnitts führte.²⁴ Leider steht diese bislang noch aus. Ein Grund mag darin liegen, da man der Empfindsamkeit „keine in die Realität eingreifende Wirksamkeit zutraut“ und sie damit „unter Wert behandelt“,²⁵ obwohl sie durchaus mit eigenen Gesetzmäßigkeiten die geistigen, literarischen und kulturellen Strömungen dieser Zeit durchdringt.

Der Oberbegriff des Zeitraums ca. zwischen den Jahren 1750 und 1800 heißt „Aufklärung“. Ihn in einer weiteren begrifflichen kunsthistorischen Differenzierung ausschließlich mit dem Oberbegriff Rokoko zu belegen, wäre anachronistisch, von Protoklassizismus zu sprechen noch verfrüht. Der vielfach verwendete Begriff Rokoko-Klassizismus²⁶, stellt lediglich eine Behelfslösung dar und verdeutlicht die Problematik einer Begriffszuordnung. Eine Möglichkeit um eine Annäherung an ein verständlicheres Bild einer zu erforschenden Epoche zu gewinnen, besteht in einer zusätzlichen Begriffserweiterung, die eine zusätzliche Differenzierung zulässt. Besonders sinnvoll scheint dies für Zeiträume, die als sogenannte „Achsenzeiten“ bezeichnet werden. In der vorliegenden Arbeit soll dies durch den Begriff der „Empfindsamkeit“ erfolgen. Der Sinngehalt der „Empfindsamkeit“ ist als kulturhistorisches Phänomen in seiner Bedeutung und als weitere

²³ Krüger, Renate, Das Zeitalter der Empfindsamkeit, Leipzig, 1972

²⁴ Miller, 1968, S. 37

²⁵ Hansen, 1990, S. 9

²⁶ Schmidt, Paul Ferdinand, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, VIII. Jhg., Leipzig, 1915, S. 372

Auffächerung gegenüber dem Klassizismus oder der Aufklärung [dies gilt für sämtliche Bereiche der Wissenschaft und Kunst] bislang kaum in seiner inneren Struktur durchleuchtet und abgegrenzt.²⁷ Dies gilt es in den folgenden Kapiteln für die Kunstgeschichte am Beispiel Adam Friedrich Oesers vorzunehmen.

Nach Krüger beginnt das Zeitalter der Empfindsamkeit für die Kunstgeschichte in Deutschland ungefähr Ende der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts und erreicht seinen Höhepunkt Mitte der siebziger Jahre und wirkt mit seinen Spätausläufern bis über das Jahr 1800 hinaus²⁸. Sauder orientiert sich ebenfalls an einem Dreischritt. Erste vorbereitende literarische Tendenzen der Empfindsamkeit sieht er bereits zwischen den Jahren 1740-50, die er an den Schriften Christian Fürchtegott Gellerts fest macht.²⁹ Der Höhepunkt wird mit den zahlreichen literarischen Nachahmungen von Laurence Sternes (1713-1768) „*Sentimental Journey*“ (ab 1768)³⁰, den Romanen Samuel Richardsons (1689-1761), dem Erscheinen von Goethes „*Werther*“ (1774) und Johann Martin Millers (1750-1814) „*Siegwart*“ (1776) erreicht. Höhepunkt und beginnende Kritik an der literarischen Empfindsamkeit fallen in Deutschland fast zusammen. Erste kritische Stimmen werden bereits 1773 laut,³¹ womit das langsame Absterben dieser kurzen Epoche eingeläutet wird, deren Ende endgültig zur Jahrhundertwende hin besiegelt ist.

²⁷ Hohendahl, 1977, S. 1

²⁸ Krüger, 1972, S. 9

²⁹ Christian Fürchtegott Gellert gilt mit seinen „Fabeln“ als der wohl meistgelesene Dichter des 18. Jahrhunderts vor Goethe. Als Volkserzieher, der mit Hilfe von Literatur einem sich formierenden Bürgertum moralisch-soziale Leitlinien vermittelt, wirkt er gemeinschaftsstiftend. Zugleich hat er durch seine ungemeine Breitenwirkung entscheidend zur Herausbildung eines allgemeinen Lesepublikums beigetragen. In seiner sozial- und kulturgeschichtlichen Bedeutung ist er der erste Autor, der in seinem Werk das bürgerliche Sujet in den Mittelpunkt stellt, indem er bürgerliches Handeln und Empfinden als neue moralische Leitlinien im Alltag präsentiert.

³⁰ Sternes, Laurence, *A sentimental journey through France and Italy* by Yorick. A new ed., London, 1780

³¹ Sauder, Bd. I, 1974, S. 56, S. 234

2. Der Begriff der „Empfindsamkeit“ in der Literatur

Die Entstehung des literarischen „empfindsamen“ Zeitalters hat seine philosophisch-ethischen Ursprünge in der „*Moral-Sense-Philosophie*“³² der englischen Autoren Anthony A. Earl of Shaftesbury (1621-1683), Francis Hutcheson (1694-1746), David Hume (1711-1716) und Adam Smith (1723-1790) (*Theory of Moral Sentiments*, 1759)³³. In erster Linie waren es die Schriften Shaftesburys (*Characteristics of Men, Manners Opinions, Times*, 1711)³⁴, in denen dem Menschen eine natürliche Anlage von Mitgefühl, Liebe und Zärtlichkeit bescheinigt wurde, die ihn zu einem freiwilligen moralischen Handeln führt. Gleichfalls maß Hutcheson (*Inquiry into Beauty and Virtute*, 1725)³⁵ dem moralischen Sinn eine emotionale Qualität zu, die nicht auf Vernunft beruht, sondern auf natürlichem Fühlen.³⁶ Solche in England verfaßten Erkenntnistheorien breiteten sich im 18. Jahrhundert rasch über ganz Europa aus³⁷ und schlugen sich in Deutschland zeitversetzt zu allererst im bürgerlichen Drama und empfindsamen Roman nieder. Größte Resonanz fanden dabei die verinnerlichten moralischen Empfindungen und das sittlich Rührende aus den inzwischen ins Deutsche übersetzten Romanen Richardsons und Sternes. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, verlaufen die empfindsame Literaturepoche und die Epoche der empfindsamen bildenden Kunst in Deutschland fast parallel, wobei die Literaten Klopstock, Gellert³⁸, Jacobi und Miller³⁹ in Deutschland den Boden für ein „moralisch-empfindsames und läuterndes Sehen“ bereitet haben.

³² Das rein theoretisch und nach mathematischen Regeln entwickelte philosophische Denksystem Christian Wolffs (1679-1754) wurde im Laufe seiner Entwicklung immer unverständlicher und erzielte kaum noch begreiflich und anwendbare Ergebnisse. Gerade aber die englische „Moral-Sense-Philosophie“ galt bei vielen Zeitgenossen in Deutschland als eine fortschrittliche Anschauung und brauchbar für die Gestaltung einer neuen gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit, die vornehmlich bei den Popularphilosophen und Literaten aus der Ablehnung der reinen Schulphilosophie auf großes Interesse stieß und mit ihnen zu ihrer Verbreitung führte; Bödeker, Hans Erich, Von der „Magd der Theologie zur Leitwissenschaft“, Vorüberlegungen zu einer Geschichte der Philosophie des 18. Jahrhunderts; in: Das 18. Jahrhundert; Popularphilosophie im 18. Jahrhundert, Jhg. 14, H. 1, Wolfenbüttel, 1990, S. 27

³³ Smith, Adam, Theorie der sittliche Gefühle, übers. u. hrsg. von, Kosegarten, Ludwig Theobul, Leipzig, 1996

³⁴ Shaftesbury, Anthony A. Earl. of, Characteristics of men, manners, opinions, times: With an introduction by Stanley Grean, Hrsg. John M. Robertson, 2 Bde. [in 1 Bd.], Indianapolis, 1964

³⁵ Hutcheson, Francis, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue: in two treatises, London, 1738⁴, Reprint Farnborough, 1969

³⁶ Hohendahl, 1977, S. 8ff.; Kemper, 1997, S. 2f.

³⁷ Lammel, Gisold, Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig, 1986, S. 56

³⁸ Doktor, 1975, S. 26. Seit dem Erscheinen von Gellerts Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin G“ (1747/48) spricht die Forschung von empfindsamen-didaktischen Roman; Doktor, 1975, S. 260

³⁹ Empfindsamkeit, theoretische und kritische Texte, Hrsg. Doktor, Wolfgang; Sauder, Gerhard, Stuttgart, 1976, S. 213

- Die Einführung des Begriffs der „Empfindsamkeit“ in Deutschland

Die erste Erwähnung des Begriffs „empfindsam“ in Deutschland vermutet Norbert Miller um 1750. Den offiziellen Siegeszug trat das Wort mit Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) Übersetzung von Laurence Sternes „*Sentimental Journey*“ von 1768 an. Er übersetzte das Beiwort des Titels „*Sentimental...*“ in Annahme einer eigenen Wortschöpfung mit „empfindsam“.⁴⁰ Erst im Anschluß an Lessings Übersetzungsvorschlag etablierte sich der vorerst noch als bedeutungslose Worthülse existierende Begriff im deutschen Wortschatz. Die Literaturkritik verbindet mit Empfindsamkeit ab 1773 sogar eine neuartige soziale Strömung. Die Empfindsamkeit tritt von nun an ins Bewußtsein des bürgerlichen Lesepublikums und wurde zum Schlagwort einer zeitgenössischen Diskussion, die am Ende des Jahrhunderts nur noch aus der Sicht des Modecharakters gesehen wurde.⁴¹

Sehr bald taucht das Wort „Empfindsamkeit“ in Wörterbüchern auf und zählt damit zum allgemeinen Sprachgebrauch. Die Enzyklopädien waren bestrebt, eine möglichst genaue Beschreibung und Charakterisierung des Begriffs zu geben. So heißt es 1776 bei Adelung im „*Deutschen Wörterbuch*“: „*Empfindsamkeit ist sonach die Fähigkeit, leicht zu sanften Empfindungen gerührt zu werden.*“⁴² Johann Heinrich Campe (1746-1818) bestimmt den Begriff im „*Wörterbuch der deutschen Sprache*“⁴³ mit: „*Fähigkeit und geneigt zu sanften angenehmen Empfindungen, Fertigkeit beziehend, an theilnehmenden Gemüthsbewegungen Vergnügen zu finden.*“

Beide Eintragungen gehen davon aus, daß es nicht erst die heftigen Reizungen der Seele sein dürfen, die den Menschen zum Fühlen anregen. Campe nimmt bei seiner Beschreibung der Wirkung des Mitleides deutlichen Bezug auf den englischen Theoretiker Edmund Burke (1724-1804) und dessen Definition vom Begriff des „*Erhabenen*“ in seiner Schrift „*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas and the Sublime and*

⁴⁰ Lessing schreibt in einer Empfehlung an J. J. Bode wie der Titel „*Sentimental Journey*“ zu übersetzen sei: „*Es kömmt darauf an, Wort für Wort zu übersetzen; nicht eines durch mehrere zu umschreiben. Bemerken Sie sodann, daß „sentimental“ ein neues Wort ist. Was es Sternes erlaubt, sich ein neues Wort zu bilden: so muß es eben darum auch seinem Übersetzer erlaubt sein. Die Engländer hatten gar kein Adjektivum von „sentiment“: wir haben von Empfindung mehr als eines. Empfindlich, empfindbar, empfindungsreich; aber diese sagen alle etwas anders. Wagen Sie, empfindsam! Wenn eine mühsame Reise eine Reise heißt, bei der viel Mühe ist, so kann ja solch eine empfindsame Reise eine Reise heißen, bei der viel Empfindung war. Ich will nicht sagen, daß Sie die Analogie ganz auf Ihrer Seite haben dürften. Aber was die Leser vors erste bei dem Worte noch nicht denken, mögen sie sich nach und nach dabei zu denken gewöhnen.*“, zit. nach: Miller, 1968, S. 30; Anm. 42: Der zitierte Briefpassus wurde von J. J. Bode im Vorbericht zu seiner Übersetzung von Sternes „*Sentimental Journey*“ 1768 wörtlich angeführt und ist sonst nicht überliefert. Miller zitiert nach Gotthold Ephraim Lessing: „*Gesammelte Werke*“, Hrsg. Paul Rilla, Berlin Bd. 9, 1954, S. 282

⁴¹ Doktor/Sauder, 1976, S. 211

⁴² zit. nach: Miller, 1968, S. 30f.

⁴³ Campe, Johann Heinrich, „*Wörterbuch der deutschen Sprache*“, Bd. 1, Braunschweig, 1807/1811, S. 902

Beautiful“ (1757¹)⁴⁴. Burke schreibt über das Mitleid von der angenehmen Empfindung, die die *“Wirkungen der Sympathie bei den Nöten anderer“* auf den Menschen haben muß. Er erklärt, daß das Mitleid nur auf Grund eines angenehmen Gefühls, das einen beim Anblick eines Leidenden überkommt, entstehen kann. Sonst würde es weder Anteilnahme und Barmherzigkeit geben. Denn, wäre laut Burke, der Anblick des Leides anderer unangenehm, *„so würden wir alle Personen und Orte aufs sorgfältigste meiden, die eine solche Leidenschaft in uns erregen könnten, [...]“*⁴⁵.

- Empfindsamkeit als soziologisches Phänomen

Die Sozialgeschichtsforschung geht gemeinhin davon aus, daß die Empfindsamkeit als eine ausgesprochen bürgerliche Erscheinung zu sehen ist, die in engem Zusammenhang mit der bürgerlichen Emanzipation und Selbstbewußtwerdung in den europäischen Ländern steht.⁴⁶ Hansen sieht die Empfindsamkeit ebenfalls als ein Zeichen für eine gesamtgesellschaftliche Veränderung, frei von ideologischer Anschauung, die auf mehrere Phasen verteilt, den feudalistischen Ständestaat durch eine bürgerliche Gesellschaft ablöst. Für ihn stellt Empfindsamkeit eine rein bürgerliche Mentalität dar.⁴⁷ Vielfach wird aber übersehen, daß sich auch weite Kreise des Adels dem Prozeß der Verbürgerlichung anschlossen und die bürgerliche unzeremonielle, empfindsame Gefühlskultur für sich adaptierten.⁴⁸ Demzufolge stellt Hohendahl fest, daß sich der sentimentale Individualismus in einem gesellschaftlichen Niemandsland ansiedelt. Weder läßt sich die Empfindsamkeit als typisch bürgerlich bzw. aristokratisch ausweisen, sondern *„an der Empfindsamkeit teilzuhaben bedeutete, menschlich zu sein und nicht bürgerlich oder aristokratisch“*⁴⁹. Der Ausgangspunkt für die Überwindung von

⁴⁴ Burke, Edmund, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (1757); übers. v. Bassenge, Friedrich, neu eingeleitet und hrsg. von Strube, Werner, Hamburg, 1989², S. 79ff.

⁴⁵ Burke, (Nachdr.), 1989², S. 79ff.

⁴⁶ Doktor/Sauder, 1973, S. 203; Sauder stellt allerdings bedauernd fest, daß es für das deutsche Bürgertum der Aufklärung immer noch keine ausreichend differenzierende Darstellung gibt, die eine anwendbare Definition des Begriffs Bürgertum zuläßt; Sauder, Bd. I, 1974, S. 35. Hohendahl definiert den im Zusammenhang mit der Empfindsamkeit gesehenen Personenkreis aus dem Bürgertum als *„nichtaristokratische Intelligenz“*; Hohendahl, 1977, S. 12.

⁴⁷ Hansen, 1990, S. 11

⁴⁸ Rasch, 1936, S. 82. Elias sieht die Emanzipation des „Gefühls“ innerhalb einer höfischen Gesellschaft als ein Versuch zur Emanzipation des Individuums, der durch einen gesellschaftlichen Druck ausgelöst wird. Elias; 1992⁶, S. 171. Allen Höfen mit ihren Künstlern voran, wiesen ähnliche Strukturen auf: der Musenhof zu Weimar (Hofmaler Johann Friedrich Löber (1708?-1772), Johann Ernst Heinsius (1740-1812), Georg Melchior Kraus (1737-1806), Adam Friedrich Oeser (1717-1799)), die zahlreichen kleinen thüringischen Höfe wie Meiningen, Dessau, Hildburghausen (Pastellmaler Gottlieb Friedrich Bach (1717-1785), Rudolstadt; Hofmaler Fr. Wilh. Chr. Morgenstern (1736-1798), Gotha; Porträtmaler Johann Jonas Michael (?-1791) oder die „Empfindsamen“ am Hof zu Darmstadt.)

⁴⁹ Hohendahl, Peter Uwe, Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewußtsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von *La Vie de Marianne*, *Clarissa*, *Fräulein von Sternheim* und *Werther*; in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Hrsg. Martini, Fritz; Müller-Seidel, Walter; Zeller, Bernhard, Stuttgart, 1972 (XVI), S. 205

Standesunterschieden war für beide Seiten der Humanismus.⁵⁰ Die beiden Tätigkeitsfelder Oesers, das bürgerliche Leipzig und der Weimarer Hof, der in seiner Sonderstellung, laut Elias „in mancher Hinsicht beinahe ein bürgerlicher Hof war“⁵¹, lagen sich nicht als Antipoden gegenüber, sondern wurden von den selben Idealen getragen. In ihrer ursprünglichen Bedeutung drückte sich in der Empfindsamkeit vor allem das Bedürfnis nach Natürlichkeit aus, das zu einer ungezwungenen tugendhaften Lebensart führen sollte. Dies traf für den Adel gleichermaßen wie für das Bürgertum zu⁵² und machte es Oeser als Künstler möglich, zwischen Leipzig und Weimar eine Mittlerrolle einzunehmen.

Die Empfindsamkeitstheorie stimmt in den meisten europäischen Ländern überein, ihre Funktion allerdings differiert. Bezeichnend für Deutschland ist, daß die Empfindsamkeit keine so weitreichenden verändernden Auswirkungen auf die gesamtgesellschaftliche Situation hat wie in anderen Ländern.⁵³ Daß darin eine so geringe gesellschaftliche Sprengkraft lag,⁵⁴ liegt nicht nur an den übermächtigen gesellschaftlichen Verhältnissen, sondern auch am früh einsetzenden Umschwung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, sei es in der Literatur oder Kunst, ins idyllische, sentimentalische, gefällige und unverbindliche. Charakteristisch für die deutsche Empfindsamkeit war, daß innerhalb der deutschen Intelligenz, anstatt sich einer weltzugewandten Verinnerlichung anzuschließen, eine ausgeprägte weltabgewandte Naturverbundenheit zu beobachten war,⁵⁵ die bereits die Romantik mit vorbereitete.

Für die gesamte Kulturgeschichte im allgemeinen und die Kunst im besonderen wird eine Verbindung von ästhetischen und sozialen Erscheinungen sichtbar. Die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts war ein Teilaspekt eines gesellschaftlichen Umbruchs, an dem auch die Kultur beteiligt war. Die Hauptbedeutung liegt aber nicht darin, daß sie eindeutig einer gesellschaftlichen Trägerschicht zugeordnet werden kann, sondern erstmals die Möglichkeit einer Individualität zuließ.⁵⁶ In der Entdeckung des eigenen „Ichs“, liegt das Bestreben, die persönliche Unselbständigkeit zu überwinden. Der Hallenser Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten definierte seine Theorie vom „inneren Gefühl“ aus der eigenen Selbstbewußtwerdung, die die Verfassung der Innerlichkeit anzeigt.⁵⁷ Somit ist die Empfindsamkeit als „Erfahrungsseelenlehre“ in ihrer ursprünglichen reinen Bedeutung

⁵⁰ Balet, E.; Gerhard, E., Die Verbürgerlichung der Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Dresden, 1979, S. 153

⁵¹ Elias, 1992⁶, S. 171

⁵² Dies belegt auch Oeser bei seiner Charakterisierung der Einwohner der Stadt Mannheim, die wohl auch für weite Teile der Gesellschaft in Deutschland und ganz speziell auch für Weimar zutrif: „In Mannheim sind die Menschen, von der besten Art, der Adel und die Bürger haben einen zwanglosen Thon der nicht besser zu wünschen ist.“ Brief Oesers vom 9. Oktober 1780, o. O., an Tochter Friederike, UBL, Kestner ICI 648

⁵³ Doktor/Sauder, 1976, S. 209, S. 203

⁵⁴ Hansen, 1990, S. 9

⁵⁵ Hohendahl, 1977, S. 13

⁵⁶ Hohendahl, 1977, S. 11

⁵⁷ Franke, 1979, S. 70. Die Selbstbewußtwerdung über das Fühlen definiert Pikulik folgendermaßen: „Das empfindsame Fühlen ist als Reflexion des Fühlens auch ein Fühlen des Fühlens, insofern das Bewußtsein zu fühlen, sich selbst als Gefühl äußert.“; Pikulik, Lothar, „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, Köln, Graz, 1966, S. 79; Balet/Gerhard, 1979, S. 273ff.

ein wichtiger Teil des gesamtgesellschaftlichen Emanzipationsprozesses im allgemeinen und eines bürgerlichen im besonderen.⁵⁸ Die Popularphilosophie betrachtet die „Erfahrungsseelenkunde“ als Lehre einer „Gefühlskunst“. Aus der allgemeinen Eigenschaft des Empfindens leitet sie die Fähigkeit zu einem moralisch-sittlichen Handeln ab.⁵⁹ Gesellschaftlich wurde diese neue Erkenntnis relevant, weil sie ein Stück weit auf der Basis von Toleranz und Verständnis soziale Schranken nivellieren konnte. Entscheidend war nun nicht mehr der Geburtsstand, sondern Talent und tugendhaftes Verhalten.⁶⁰ Empfindsamkeit und Tugendbegriffe sind nicht von einander zu trennen. Rationale Überlegungen und sanfte Empfindungen müssen einander ergänzen. Die Aufklärer bestehen auf einer Harmonie von Verstand und Gefühl.⁶¹ Aus den Definitionen der Zeitgenossen wird ablesbar, daß sich die Empfindsamkeit aus ihrem Selbstverständnis heraus im Rahmen einer übergreifenden Aufklärungsbewegung etabliert.⁶² Durch den Sentimentalismus wird neben dem Rationalismus der Aufklärung ein weiterer Schwerpunkt gesetzt. Das Gefühl trat an die Seite des Verstandes. Sensibilität, Zärtlichkeit waren Schlagworte dieser Bewegung, die sich auf das eigene „Ich“ und das Gefühl konzentrierten. Sentiment bekam eine Aufgabe zugewiesen, worin sich der Protest gegen eine Verabsolutierung des reinen rationalistischen Prinzips der Aufklärung niederschlug.⁶³

- Kritik an der Empfindsamkeit, das Ende einer Kulturepoche

Die Forschung der Literaturgeschichte stellt fest, daß sich in den 90er Jahren der damals führenden Literaturzeitschriften kaum noch Anfeindungen gegenüber der Empfindsamkeit

⁵⁸ Doktor/Sauder, 1976, S. 203

⁵⁹ Bachmann-Medick, Doris, Die ästhetische Ordnung des Handelns, Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts, Stuttgart, 1989, S. 32ff.

⁶⁰ Bachmann-Medick, 1989, S. 57

⁶¹ Hohendahl, 1977, S. 6, Doktor/Sauder, 1976, S. 199

⁶² Der Magdeburger Theologe Karl Daniel Küster (1725-1798) schrieb 1773 in seinem „Sittlichen Erziehungslexicon“ im Artikel „Empfindsamkeit“: *„Der Ausdruck: ein empfindsamer Mensch, hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Bedeutung gewonnen. Es bezeichnet: die vortreffliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinne, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmt, und einen wirksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun. Je feiner die Nerven der Seele und des Körpers sind, je richtiger sie gespannt worden, desto geschäftiger, und nützlicher arbeitete er; und desto grösser ist die Erndte des Vergnügens, welches er geniesset, wenn er nicht nur gerecht, sondern auch wohlwollend, oder gar wohlthätig handeln kann. Solche empfindsame Fürsten und Princeßinnen, solche empfindsamen Minister, Helden, Rechtsgelehrte, Prediger, Ärzte, Schulmänner, Bürger und Landleute zu bilden, ist das angenehme und wichtige Geschäft eines jeden selbst empfindsamen Erziehers.“* Küster, Karl Daniel, Sittliches Erziehungs-Lexicon [...], 1. Probe, Magdeburg, 1773, S. 47ff.

⁶³ 1778 schreiben der Schweizer Prediger Johann Jacob Hottinger (1750-1819) und Johann Rudolf Sulzer (geb. 1759): *„Aufklärung bringt Kälte, sagt der eine - und Gefühlflamme zeugt Schwärmerey, sagt der Andre, und Beyde sagen wahr und falsch!- wahr! Wenn sie Aufklärung und Gefühl isolieren, jedes, vom Andern unabhängig, allein bebauen, und ihren wechselseitigen Einfluß vernichten oder auch nur hemmen; - falsch ! wenn sie Aufklärung des Geistes und Erfahrung des Gefühls gegenseitig verbinden, beyde in Einklang stimmen und durch einander erweitern, festen, reinigen“*, Hottinger, Johann Jacob; Sulzer, Johann Rudolf, Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner, Leipzig, 1778, Nr. 12, S. 30f.

finden lassen.⁶⁴ Daraus wird gefolgert, daß die klassische Epoche der literarischen Empfindsamkeit, die in den 40er Jahren ihren Anfang nahm und zu Beginn der 70er ihren Höhepunkt hatte, endgültig zu Ende war. Ab der zweiten Hälfte der 70er Jahre wurden die Forderungen nach einer Zusammengehörigkeit von Vernunft und Gefühl immer weniger eingelöst. Der Empfindsamkeit wurde daraufhin zurecht der Vorwurf einer „empfindelnden“ Modekrankheit gemacht.⁶⁵ Diesen Entwicklungsverlauf formuliert Sauder folgendermaßen⁶⁶:

„Die ästhetisch vermittelte Empfindsamkeit ist Norm für die Handlungsweise des aufsteigenden Bürgertums. Seine Perspektive wäre als Suche nach Vollkommenheit, Glück und Gemeinwohl zu bestimmen. Die Empfindelei durchbricht diese Affektregulierung und verfällt als neue Norm der Kritik der Aufklärung“

Die reine „Empfindelei“ opponiert ganz radikal gegen die rationalen vernunftgeleiteten Züge der Aufklärung und widersetzt sich dem Streben, Ratio und Gefühl miteinander in Einklang zu bringen. Aus dieser Intoleranz fällt die gesamte Epoche der Empfindsamkeit (vor allem im 19. Jahrhundert) einer wenig differenzierten Kulturkritik zum Opfer. Aufklärung und Empfindsamkeit wurden von nun an vielfach als in Opposition zueinander stehend betrachtet⁶⁷ und dabei kaum die Tatsache berücksichtigt, daß es gerade den Ästhetikern, Philosophen und Literaten der Aufklärung ein Anliegen war, ein Gleichgewicht zwischen Kopf und Herz herzustellen.⁶⁸ Im 18. Jahrhundert wurde nicht die Empfindsamkeit selbst abgelehnt, sondern ausschließlich das Auseinanderstreben von Gefühl und Vernunft wurde beanstandet. Die zunehmende „Empfindelei“ und „Naturschwärmerei“ führten zu einer Trivialisierung von Literatur und Kunst. Die weitere Entwicklung führte zum Unterhaltungsroman und zum Kitsch. Über die Gegensätzlichkeit von Schwärmerei und Aufklärung schreibt der Leipziger Popularphilosoph Ernst Platner:

⁶⁴ Doktor, 1975, S. 45, S. 85

⁶⁵ Sauder, 1974, Bd. I, S. 234, Sauder/Doktor, 1976, S. 203, S. 211

⁶⁶ Sauder, 1974, Bd. I, Einleitung, S. XX

⁶⁷ Doktor/Sauder, 1976, S. 199, S. 210

⁶⁸ s. Eberhard, Johann August, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, Berlin, 1806. Um dieses Anliegen ging es auch den beiden bereits zitierten Schweizern Johann Jacob Hottinger und Johann Rudolf Sulzer, die in ihren „Brelocken“ schreiben: „Daß das Gefühl Resultat ist der Vernunft, die gesammelt, geprüft, verglichen, gesichtet und eingefügt hat die Empfindungen all', die der gleichen oder gleichartigen Gegenstände, unter verschiedenen Gesichtspunkten deutlich oder dunkel perzipiert, in Geist und Herz erweckt und entzündet hatten. Daß es mithin nur da schneller Verstand heißen kann, wo der neue Gegenstand, der auf daßelbe einwirkt, analogische Verhältnisse hat mit den Gegenständen, die durch Vernunft perzipiert und in Zusammenhang gebracht worden waren. Daß Zusammenhang und Harmonie des Gefühls mehrerer Menschen und Völker nur da statt findet, wo die Vernunft, durch gleiche Umstände, auch gleichen Schwung bekommt, und stufenweise den gleichen Aufklärungsgang wandelt, - [...]. Daß also das Gefühl ohne Vernunft ein Unding ist, dieser in allen Absichten untergeordnet seyn, und von ihr Leben, Nahrung, Ausdehnung, Stärke, Wirksamkeit, Lenkung und sichern Gang erhalten muß.“ Hottinger, Johann Jacob; Sulzer, Johann Rudolf, Brelocken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner, Leipzig, 1778, Nr. 5, S. 153f. [Brelocken: frz. „la breloque“-- dt. Anhänger, kleiner Schmuck]; Kemper, 1997, S. 3

„Die Schwärmerey gewinnt in jedem Volke und Zeitalter, in dem Maaße, in welchem sie zunimmt die Erschlaffung der Seelen- und Nervenkräfte, und eine gewisse panische Furcht vor Philosophie und Aufklärung.“⁶⁹

Einer der heftigsten Kritiker an einem „empfindelnden“ Gemüt war Goethe. Dieser erkannte das Phänomen rechtzeitig als eine epidemische Zeitkrankheit und distanzierte sich bereits 1773, ein Jahr nach dem Erscheinen des „*Werther*“, in seinem „*Götz von Berlichingen*“ unmißverständlich von der „Empfindelei“, und läutet für sich die Epoche des Sturm und Drang ein. Von nun an war die Natur nicht mehr inniges Refugium, die Natur war nun die Urkraft emotionaler Ästhetik. Den Lenz läßt er in seinem Götz sagen :

„daß handeln, handeln die Seel der Welt sei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln, daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken [die Natur] sich ergötzt.“⁷⁰

Goethes Rückkehr aus Italien nach Weimar im Jahre 1788 besiegelte das Ende der Epoche der Empfindsamkeit und wurde entscheidend für deren zukünftige Beurteilung. Das bereits 1777 als Satire aufgeführte Stück „*Triumph der Empfindsamkeit*“ wurde zehn Jahre später noch einmal umgearbeitet und 1787 in den Druck gegeben.⁷¹ Wie sehr Goethe sich von seinem eigenen empfindsamen Vorleben distanziert hatte, sollte nun nochmals einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht werden. So wurde im 5. Akt des Stücks zum Spott an der Empfindsamkeit und ihrer Naturschwärmerei aus dem Inneren einer Puppe deren Füllung herausgezogen. Darunter befanden sich neben Millers „*Siegwart*“ und zahlreichen anderen empfindsamen Büchern und Gegenständen auch sein eigener „*Werther*“, die ins Feuer geworfen wurden.

Die Empfindsamkeit wurde bereits als eine Phase, die auf verschiedene Bereiche der Kulturgeschichte angewendet werden kann, beschrieben. Die Kritik fand nicht nur an der Literatur statt, sondern zahlreiche andere geistesgeschichtliche Disziplinen waren ebenfalls

⁶⁹ Platner, Ernst, Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte, T. 1, neu, durchaus umgearb. Ausg., Leipzig, 1784, § 483, S. 147f., s. auch Sulzer/Hottinger, 1778, Nr. 6,7, S. 145-157

⁷⁰ zit. nach: Doktor, 1975, S. 226; Gellert gilt als einer der literarischen Protagonisten der neuen „Gefühlskultur“ der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. An Goethes Urteil über den Dichter wird seine geänderte Einstellung an der Empfindsamkeit deutlich. Goethe bezeichnete Gellert, nachdem er dessen Vorlesungen in Leipzig gehört hatte, als „*das Fundament der deutschen sittlichen Kultur*“. Nach Gellerts Tod schreibt Goethe 1772 in den „Frankfurter gelehrte Anzeigen“. „*Er war nichts anderes als ein bel esprit, ein brauchbarer Kopf; allein muß man ihm daraus ein Verbrechen machen und sich wundern, wenn der gemeine Haufen nur Augen und Ohren für derlei Schriftsteller hat ? Nicht allein bei uns, sondern in allen Ländern wird die Anzahl der denkenden Menschen, der wahren Gläubige immer eine unsichtbare Kirche bleiben.*“; zit. nach: Gellert, Christian, Fürchtegott, Sämtliche Fabeln und Erzählungen, Geistliche Oden und Lieder, Hrsg. Klinkhardt, Herbert, München, 1965, S. 320

⁷¹ So heißt es im 5. Akt: „*Die Leiden des jungen Werthers! - Armer Werther!...Ihr Kinder, da sei Gott vor, daß ihr in das Zeug nur einen Blick tun solltet...es ist wahrlich zu eurem Besten. Nur ins Feuer damit!*“. Das Stück wurde zuerst unter dem Titel „Die Empfindsamen, oder die geflickte Braut“ angelegt und am 10. Januar 1778 in Weimar uraufgeführt. Für den Druck 1787 wurde noch ein weiteres Stück „*Proserpina*“ hinzugefügt; zit. nach: Doktor, 1975, S. 249; Krüger, 1972, S. 186f.

davon betroffen. Dies galt für die Anthropologie, die Psychologie, die Ethik, die Moralistik ebenso, wie für die Kunst. Die Hinwendung zu einer Gefühlskunst kann nicht ohne die Einflußnahme der sentimentalischen Literatur gesehen werden. Auffällig sind dabei auch die Analogien im zeitlichen Verlauf von Aufstieg und Fall beider Disziplinen.

3. Sentimentalismus in der klassizistischen bildenden Kunst: „Empfindsamkeit“ als kunsthistorischer Stilbegriff

Der Begriff „Empfindsamkeit“ bildet in der Kunstgeschichte keinen eigenständigen Epochenbegriff, wie der des Barock, des Rokoko oder des Klassizismus. Im Gegensatz zur Literaturgeschichte⁷² ist der Ausdruck in der bildenden Kunst keine gewöhnliche Größe. Gesamtdarstellungen zur Kunst des 18. Jahrhunderts tun sich schwer, besonders für die zweite Hälfte, einen einheitlichen Epochen- bzw. Stilbegriff zu finden. Während bei den einen noch die Rede von Rokoko⁷³ und klassizistischem Barock⁷⁴ ist, wird bei anderen von akademischem Klassizismus⁷⁵, Rokoko-Klassizismus⁷⁶, Pseudoklassizismus⁷⁷, empfindsamem Klassizismus⁷⁸ oder Sturm und Drang⁷⁹ gesprochen. Der Barock, Rokoko und Klassizismus bedürfen also einer begriffliche Erweiterung (bzw. Eingrenzung) mit den attributiv verwendeten Eigenschaften „klassizistisch“ „akademisch“, „pseudo“ oder „empfindsam“. Die kennzeichnenden Erweiterungen weisen allesamt auf eine Abmilderung eines übergeordneten Stilbegriffs in seiner reinen Ausprägung hin. Dies gilt für den sich allmählich auflösenden Stil vergangener Zeiten gleichermaßen wie für die noch unterentwickelte Reinform des zukünftigen Stils eines Protoklassizismus. Paradoxerweise wurde nicht sofort ein neuer Stil geschaffen, sondern, man übernahm, um den Rokoko zu überwinden, vorerst noch dessen eigene Stilmerkmale⁸⁰, die sich dann im Laufe der Zeit immer mehr aufzulösen begannen. Teilaspekte des Übergangs vom Rokoko zum Klassizismus sind die Nebenströmungen: die Empfindsamkeit, der Sturm und Drang und die Geniezeit. An den verschiedenen klassizistischen Unterströmungen werden so *„die Eigentümlichkeiten von Lähmung und Fortschritt deutlich, die der Klassizismus in der bildenden Kunst mit sich brachte“*⁸¹.

Die Begriffsvielfalt veranschaulicht, in welcher verworrener Umbruchphase sich die Zeit zwischen den Jahren von ca. 1750-1800 befand, die es erschwerte, diese Jahrhunderthälfte (falls dies überhaupt einen Sinn macht) stilistisch einzuordnen. Gerade aber in den unterschiedlichen, sich gegenseitig bedingenden Strömungen liegt der Reiz dieser Zeit. Allen o. g. „Klassizismen“ liegt eine gemeinsame Ausgangsbasis zu Grunde, nämlich die Überwindung des Rokoko⁸² bzw. der Bruch mit dem Barock⁸³. Die völlige

⁷² Hohendahl, 1977, S. 1

⁷³ Hamann, Richard, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig, Berlin, 1925, S. 16

⁷⁴ Einem, Herbert v., Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760 bis 1840, München, 1978, S. 20

⁷⁵ Einem, 1978, S. 20f.

⁷⁶ Schmid, 1915, S. 372

⁷⁷ Schmid, 1915, S. 375

⁷⁸ Hamann, 1925, S. 60f., S. 75

⁷⁹ Einem, 1978, S. 27f, S. 32f.; Lammel, 1986, S. 11

⁸⁰ Hamann, 1925, S. 16; Einem, 1978, S. 20

⁸¹ Börsch-Supan, Helmut, Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, München, 1988, S. 108

⁸² Hamann, 1925, S. 16

Loslösung von diesen beiden Stilformen war mit dem voll ausgeprägten klassizistischen Stil erst um 1800 erreicht⁸⁴. Verantwortlich für diese Entwicklung war allerdings übergeordnet ein völlig neues Naturempfinden, aus der dann auch eine neue Art von Kunstrezeption entstand. Laut Hamann konnte der Sturm und Drang den Rokoko nicht verdrängen, da das neue Naturgefühl nur Utopien erzeugte⁸⁵. Diese Wunschbilder bestanden aus Gegensatzpaaren. Sie wurden von der Empfindsamkeit hervorgebracht, die den Hintergrund für den Sentimentalismus abgaben. So stehen sich als Utopien für die Empfindsamkeit Natur-Kultur, Landleben-Stadtleben, Kloster-Welt, Einsiedeleihöfische Geselligkeit und Ruhe-Unrast gegenüber⁸⁶, die die Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts beherrschten. Wie später noch zu zeigen sein wird, war die Realitätsferne des Sentimentalismus der Hauptgrund für die auftretende Kritik an den künstlerischen empfindsamen Darstellungsformen.

Krüger führt aus, daß das Haupthindernis, von einer Epoche der „Empfindsamkeit“ in der Kunst zu sprechen, darin liegt, daß er bereits als Oberbegriff für die „allgemeine Kulturgeschichte“ beansprucht wird.⁸⁷ Doktor und Sauder sprechen daher von der „Empfindsamkeit“ als einer „Tendenz“, die nicht als Stilbegriff verstanden werden darf.⁸⁸ Das Eigentümliche bestand darin, daß das Gegenständliche unabhängig künstlerischen Stilmerkmalen gesucht wurde, um das Fühlen in Regung zu bringen.⁸⁹ Daraus wäre zu folgern, daß die Empfindsamkeit eine geistesgeschichtliche Begriffsgröße darstellt, die lediglich die Betrachtungsweise der verschiedenen kulturhistorischen und kunsthistorischen Teilbereiche erklärt und nicht deren äußere Erscheinungsformen, was hieße, der Stil spielt keine Rolle sondern es kommt in der Kunst, wie in der Literatur auf die Lesart bzw. die Betrachtungsweise an.

- Ethisierung der Kunst im 18. Jahrhundert

Die Philosophie des 18. Jahrhundert hatte ergänzend zur vernunftbestimmten Theorie der Aufklärung von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) und Christian Wolff den Nutzen der sensitiven Wahrnehmung immer wieder betont. Wobei der Nutzen der „Empfindung“ erst aus der Voraussetzung eines vernunftorientierten Denkens erkannt werden konnte. Der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten definierte als erster in seinen philosophischen Schriften („Ästhetica“ 1750/58)⁹⁰ den Begriff einer „sinnlichen Erkenntnis“ -Cognitio

⁸³ Einem, 1978, S. 13f.

⁸⁴ Schmidt, 1915, S. 373

⁸⁵ Hamann, 1925, S. 60

⁸⁶ Miller, 1968, S. 36f.

⁸⁷ Krüger, 1972, S. 9

⁸⁸ Doktor/Sauder, 1976, S. 208

⁸⁹ Balet/Gerhard, 1779, S. 279

⁹⁰ Baumgarten, Alexander Gottlieb, Aesthetica, Frankfurt, 1750, Nachdruck, Hildesheim, 1961

sensitiva-⁹¹ Für Baumgarten war sinnliche Erkenntnis eine Form des Bewußtseins,⁹² über die die Künste erst zur Wahrheit gelangten.⁹³ Er löste die Kunst vom Verstand und ordnete sie der Sinnlichkeit zu.⁹⁴ Sie stand von nun an ergänzend der intellektuellen Erkenntnis gegenüber.⁹⁵ In den zahlreichen zeitgenössischen ästhetischen Schriften wurden die Theorien von der Empfindsamkeit als Ergänzung zur Vernunft als ein wesentlicher Bestandteil der Aufklärung festgeschrieben. Der Höhepunkt in der Diskussion dieser Philosophie wurde mit dem Erscheinen der kritischen Werke Immanuel Kants (1724-1804) zwischen 1780 und 1800 erreicht.⁹⁶

Die Popularphilosophen, Ästhetiker und Schriftsteller als ästhetischen Vordenker trugen den Geist der Aufklärung in Reflexionen und Dichtungen vor. Die bildenden Künstler blieben lange noch in traditionalistischen Zusammenhängen befangen. Die Literatur griff als erste Disziplin die von Philosophen vorgedachte Theorien auf. Der Philosoph Johann August Eberhard (1739-1809) schreibt über die Aufgaben des Dichters und sein Fach:

„Der Dichter trug die Rose des Vergnügens in der Hand, der Philosoph zeigt wo sie gewachsen war, und wie man auf diesem Felde nicht nur die Blume des Ergözens, sondern auch die Frucht der Nutzbarkeit zu weiterem Fortkommen und Ausbreiten verhelfen könne.“⁹⁷

Die Nutzbarkeit bestand für die Philosophen in erster Linie in der moralischen Empfindung, die sowohl in den schönen Künsten als auch in der Wissenschaft zu finden war.⁹⁸ Dadurch, daß Wissenschaft und Kunst ein und den selben Endzweck verfolgten, wurde die Kunst in den Augen der Gelehrten aufgewertet. Aus der Sicht der moralisierenden Zweckbestimmung hat die Kunst für den Popularphilosophen und Ästhetiker Karl Heinrich Heydenreich das Ziel, Empfindung und Phantasie zu erzeugen⁹⁹

⁹¹ Franke, Ursula, Kunst als Erkenntnis, Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden, 1972, S. 4ff.

⁹² Bernhard, Klaus, Idylle: Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850, Köln, Wien, 1977, S. 75

⁹³ Nivelle, Armand, Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin, 1960, S. 7

⁹⁴ Balet/Gerhard, 1979, S. 276

⁹⁵ Franke, 1972, S. 4

⁹⁶ Die Kritik der reinen Vernunft, 1781; Die Kritik der praktischen Vernunft, 1788; Die Kritik der Urteilskraft, 1790; Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, 1793; Die Metaphysik der Sitten, 1797, Franke, 1972, S. 5

⁹⁷ Eberhard, Johann August, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, Berlin, 1806, S. 9f.

⁹⁸ Daß rationales Denken und subjektives Empfinden eine sich gegenseitig ergänzende Verbindung eingehen müssen, fordert Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750-1819) auch für die Wissenschaft. In seinem Aufsatz „Über die Fülle des Herzens“ von 1777 heißt es: „Wer wollte den Wert der Wissenschaften verkennen? Sie nähren, sie bilden den Geist. Aber die meisten Gelehrten sind zufrieden das zu wissen, was ihnen nötig zu sein scheint, und wenn sie ja in einem Überfluß von Erkenntnissen prassen, so tun sie es entweder aus Eitelkeit, oder aus einer Art von Liebhaberei, bei welcher das Herz kalt bleibt [...]“, weiter fährt er fort „Ohne den warmen Anteil des Herzens sind die Wissenschaften fast nichts.“, zit. nach: Karthaus, Ulrich, Sturm und Drang und Empfindsamkeit; in: Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Hrsg. Best, Otto F.; Schmitt, Hans-Jürgen, Bd. 6, Stuttgart, 1979, S. 76f.

⁹⁹ Heydenreich, Karl Heinrich, System der Ästhetik, Bd. 1, Leipzig 1790, S. 43

und den Menschen in seinem Glücksempfinden positiv zu beeinflussen.¹⁰⁰ Einen ähnlichen Standpunkt wie Heydenreich nimmt auch Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) ein, der den Wert der Kunst und der Wissenschaft ausschließlich in ihrer moralischen Schönheit ansieht:

„Der Vorzug der Künste vor den Wissenschaften liegt darin, daß sie geeigneter sind, die Menschen moralisch zu machen: sie erniedrigen sich und sind nicht mehr schön, wenn ihnen die moralische Schönheit fehlt.“¹⁰¹

Ebenso vertritt Moses Mendelssohn (1729-1786) eine moralisch-sittliche Kunstauffassung. Über die positiven Eigenschaften der Künste schreibt er 1757:

„Die Dichtkunst, die Malerei, die Bildhauerkunst, wenn sie der Künstler nicht zu unedlen Zweck mißbraucht, zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beispielen, wodurch die Erkenntnis belebt und jede trockne Wahrheit in eine feurige und sinnliche Anschauung verwandelt wird.“¹⁰²

Die Popularphilosophie rückt die Phantasie und Einbildungskraft wieder in den Mittelpunkt des philosophischen Interesses. In ihrer scheinbaren „Irrationalität“ treten sie nicht in Opposition zum Rationalismus, sondern Phantasie und Einbildungskraft nehmen „ein handlungsbezogenes Verständnis von ästhetischer Reflexion in Anspruch“.¹⁰³ Dies bedeutete, daß Kunstbetrachtung zu einem Vorgang reinsten Subjektivität wurde.¹⁰⁴ Heydenreich führt in diesem Zusammenhang aus der erweiterten Sicht der Kunstrezeption einen neuen Kunstbegriff ein, und spricht von „Künste der Empfindsamkeit“ bzw. „Künste der Empfindung und Phantasie“.¹⁰⁵ Das 18. Jahrhundert hatte offenbar wenig Mühe, die damals zeitgenössische Kunst mit „Künste der Empfindsamkeit“ zu bezeichnen. Wobei es Heydenreich nicht darauf ankommt, die Kunst mit einem neuen Stilbegriff zu belegen, sondern seine Begriffsbestimmung lediglich anhand der Betrachtungsweise eine damit verfolgte Wirkungsweise benennt.

¹⁰⁰ Heydenreich, 1790, S. 47

¹⁰¹ zit. nach: Balet/Gerhard, 1979, S. 267

¹⁰² zit. nach: Balet/Gerhard, 1979, S. 267

¹⁰³ Bachmann-Medick, 1989, S. 65

¹⁰⁴ Zur Subjektivierung der Ästhetik durch die Kantische Kritik s. Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975⁴, S. 39ff.. Formen der Subjektivität werden im Verstand, der Reflexion für theoretische Philosophie, Moralität, Gewissen für die praktische Philosophie, sowie als Gefühl, Empfindung, Herz des religiösen und ästhetischen Subjekts gesehen.

¹⁰⁵ [in der Fußnote zu Empfindsamkeit differenziert Heydenreich den Begriff zu dem der Empfindeley.]: „Es macht den deutschen Köpfen keine Ehre, wenn sie das Wort Empfindsamkeit spottweise brauchen. Wie selbstgefällig auch viele sich bey einem solchen Spiele ihrer Launen nehmen können, so dürfen sie doch dem Denker nicht wehren, über die grobe Ignoranz höhnisch oder mitleidig zu lächeln, die allein der Grund der Herabwürdigung eines so edlen, unersetzbaren Ausdrucks ist. Ist wahre Empfindsamkeit nicht die schönste Mitgabe der Natur? Und haben wir nicht, um die falsche auszudrücken, das passende Wort Empfindeley? Aber freylich, um wahre und falsche Empfindsamkeit zu unterscheiden, dazu gehört Entwicklung der Begriffe, schwerer ist, als sans rine et sans raison zu spotten.- Auch von dieser Seite muß sich der Deutsche vor dem Franzosen schämen. Wie heilig ist diesem sein Wort sensibilité! Und wie bedächtigt setzt er, wenn er spottet, das Wörtlein fausse hinzu!“; Heydenreich, 1790, S. 223

Mit Heydenreichs philosophischer Begriffsbestimmung zur Empfindsamkeit ließe sich die Frage Sauders nach einer stilistischen Symbiose von Klassizismus und Empfindsamkeit¹⁰⁶ mit Hamanns Begriffsdefinition vom „*empfindsamen Klassizismus*“ beantworteten. Hamann schreibt:

“Die Zeit des empfindsamen Klassizismus ist die einer Menschlichkeit. Die gleichmäßige gesellschaftliche Atmosphäre, die im Rokoko in Frankreich herrschte und im deutschen Rokoko so ganz fehlte, scheint erst die deutsche Kultur zu jener Einheit zu binden, in der ein beherrschendes Bildungszentrum -Weimar und Goethe- die Einheit des Hofes in Paris ersetzt.“¹⁰⁷

Hamanns Verbindung aus Empfindsamkeit und Klassizismus mit dem hohen Ideal der Menschlichkeit deckt sich mit der bereits zitierten Definition Hohendahls „*an der Empfindsamkeit teilzuhaben bedeutete, menschlich zu sein.*“¹⁰⁸ Der bereits zitierte Karl Heinrich Heydenreich spricht vom Wesen der Künste, die durch ihren Eindruck und ihre Wirkung den einzelnen Menschen wie auch eine ganze Gesellschaft positiv beeinflussen und führt weiter aus:

„Wenn nun die schönen Künste, wie es niemand leugnen wird, vorzüglich auf Empfindung und Phantasie wirken, und gesetzt auch sie hätten sonst gar keinen Nutzen, doch diese Kräfte in jedem Falle üben, verfeinern und verstärken; so ist es offenbar, wie schon im allgemeinen großen Einfluß auf Glückseligkeit haben. Die Sinne liefern die Masse der Erfahrung, der Verstand ordnet sie nach Gesetzen, die schönen Künste beleben sie mit Interesse und Feuer.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Sauder, Bd. I, 1974, S. 18

¹⁰⁷ Hamann, 1925, S. 75f.

¹⁰⁸ Hohendahl, 1972, S. 205

¹⁰⁹ Heydenreich, 1790, S. 47f.

4. Die Bedeutung der „Empfindsamkeit“ am Beispiel zeitgenössischer Kunsttheoretiker

Mit der „Tendenz“ der Empfindsamkeit setzten sich nicht nur Literaten wie Gellert, Goethe oder Miller, oder die Leipziger Popularphilosophen Platner und Heydenreich auseinander. Auch bei den Kunsttheoretikern Sulzer und Hagedorn wurde der „Empfindung“ bei der Kunstbeurteilung große Bedeutung zugemessen und in geringerem Maße auch bei Winckelmann, woraus sich auch eindeutige Kriterien für eine zeitgenössische Kunstbeurteilung ableiten lassen.

- Johann Georg Sulzer

Für Deutschland ist die Auswirkung von Johann Georg Sulzers, *„Allgemeine Theorie der Schönen Künste“*, insbesondere auf die gebildeten Kreise und auf die philosophischen Formulierungen neuer ästhetischer Grundbegriffe nicht zu unterschätzen.¹¹⁰ Sulzer gilt als Eklektiker, der die verschiedensten ästhetischen Strömungen seiner Zeit in lexikalischer Form zusammengefaßt hat. Sie liefern eine breite Grundlage für die damals üblichen Ansichten. Für einen Mann der Aufklärung wie Sulzer einer war, bestand der Endzweck der Kunst darin, Empfindungen zu erzeugen, die vom Verstand und der Weisheit reguliert werden sollten.¹¹¹ Sulzer gibt in seiner Schrift die klassische Forderung der Aufklärung nach Einheit von Herz und Verstand wieder. Für den Schweizer Ästhetiker hat die Empfindung eine psychologische wie moralische Bedeutung. Für ihn war eine ganzheitliche Erziehung des Menschen nur im Zusammenwirken von Empfindung und Erkenntnis zu verwirklichen. In psychologischer Hinsicht *„entscheidet die Empfindung über das, was gefällt, oder mißfällt, die Erkenntnis urtheilt über das, was wahr, oder falsch ist.“* Im moralischen Sinn soll die Empfindung den sittlichen Charakter der Menschen bestimmen.¹¹² Sulzer erkannte früh die unliebsamen Auswüchse, die die

¹¹⁰ Für sämtliche Zitate wird die zweite Auflage im Nachdruck verwendet: Sulzer, Johann Georg, *„Allgemeine Theorie der schönen Künste“*, Leipzig, 1792-1794², (Nachdr., Hildesheim, Bd. 1-4, 1967-1970). Die erste Auflage erschien in Leipzig zwischen den Jahren 1771-74 in vier Bänden. Oeser, der mit Sulzer befreundet war (s. Kreuchauf, Franz Wilhelm, Gellerts Monument 1772; in: Wustmann, Gustav, Franz Wilhelm Kreuchaufs Schriften zur Leipziger Kunst 1768-1782, Leipzig, 1899, S. 58) konnte sich mit Sicherheit nicht dem Einfluß des Popularphilosophen entziehen.

¹¹¹ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 54; Über die Aufgabe des Schönen und der Kunst schreibt er in der Vorrede zu seiner ersten Ausgabe: *„Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittliche Gefühles versäumt. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; und aus dem widrigen Eindruck, den das Häßliche und Böse auf uns macht, entsteht der Widerwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist. Durch diese Begierde und diese Abneigung wird der Mensch zu der edlen Würksamkeit gereizet, die unablässig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Bösen arbeitet. Diese heilsamen Wirkungen können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine starke Abneigung gegen das Häßliche und Böse zu erwecken.“* Sulzer, Bd. 1, Vorrede zu der ersten Ausgabe, S. XIII

¹¹² Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 53

Empfindsamkeit annahm, und warnte vor einer übertriebenen Empfindsamkeit, da sie den Menschen verweichlicht und in erster Linie mehr schadet als nützt. Besonders hebt er die zeitgenössischen Dichter hervor, die zu einer schier maßlosen Erregung des Gefühls des Lesers neigten, und daß der eigentliche Zweck des Empfindens verloren ginge.¹¹³ Auch bei Sulzer waren es lediglich die „empfindelnden“ und ins Triviale abgleitende Literaten, die er kritisierte und nicht die Empfindsamkeit an sich.

Aus Sulzers Haltung ergibt sich die logische Konsequenz in der Beurteilung von Kunst. Für ihn nahm die Ausführung und Beschaffenheit des Gegenstandes eine untergeordnete Bedeutung ein und die Frage nach dem Stil spielt somit keine Rolle.

„Bey der Erkenntnis sind wir mit dem Gegenstand als einer ganz außer uns liegenden Sache beschäftigt, bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns selbst, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruck, den der Gegenstand auf uns macht, als auf seine Beschaffenheit, Achtung.“¹¹⁴

Die Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war auf einen „Endzweck“ ausgerichtet, dieser stand im Dienst der bürgerlichen Aufklärung zur sittlichen und moralischen Hebung des Menschen und zur Läuterung des Verstandes. Sulzer sieht es als Unsitte an, Kunst nach ihrer Ausführung zu beurteilen, unberücksichtigt der „Inhalte“, die sie vermitteln soll. Im Gegensatz zu den meisten Kunstkritikern seiner Zeit, waren es für Sulzer allein die „Intentionen“, die entscheidend für die Bewertung eines Kunstgegenstandes waren und nicht die Machart. Demzufolge klagt er:

„Es ist ein großer Mißbrauch der Kunst, daß noch so sehr durchgehends ein vollkommener Pinsel mehr als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieses heißt Mittel ohne Rücksicht auf den Endzweck schätzen.“¹¹⁵

- Johann Joachim Winckelmann

Bei Sulzer stand die Empfindung im Vordergrund, bei Winckelmann konnte sich die Kunst in erster Linie nur über das logische Denken vermitteln. In den *„Gedanken über die Nachahmung...“* ist die Rede von *„Gemälden, die von Gedanken leer“* sind, vom *„Künstler, der eine Seele hat, der denken gelernt“* und von *„einem „Maler, der weiter denkt als der Pinsel reicht“*. Gegen Ende der Schrift erhebt er die Forderung *„Der Pinsel, der den Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein [...] Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt“*. In der *„Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“* von 1759, empfiehlt er darauf zu achten *„Ob der Meister des Werks, welches du betrachtest, selbst gedacht oder nur nachgemacht hat“*.¹¹⁶

¹¹³ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 56

¹¹⁴ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 53f.

¹¹⁵ Sulzer, Bd. 1, 1792², S. 100

¹¹⁶ zit. nach: Soerensen, Bengt Algot, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen, 1963, S. 48f

Selbst in der „*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben*“¹¹⁷ gibt Winckelmann deutlich zu erkennen, daß er auf den „*Gedanken*“ in der Ausführung und im Inhaltlichen mehr Wert legt als auf die „*Empfindung*“:

*„Ich füge diesem Unterrichte zur Empfindung des Schönen in der Kunst folgende Erinnerungen bey. Man sey vor allen Dingen aufmerksam auf besondere eigentümliche Gedanken in den Werken der Kunst, welche zuweilen wie kostbare Perlen in einer Schnur von schlechteren stehen, und sich unter diesen verlieren können.“*¹¹⁸

Zwar nimmt bei Winckelmann die Ausführung und Beschaffenheit des Gegenstandes eine untergeordnete Gewichtung ein, er konnte aber als strenger Formenrichter seine klassizistische Position eher mit dem Intellekt als mit der ideellen Qualität der „*Empfindung*“ eines Kunstgegenstandes verbinden. Winckelmann verlangt von der Kunst, daß sie neben dem Empfinden des Schönen in erster Linie den denkenden Geist bzw. den Verstand ansprechen muß. An den Kunstbetrachter gibt er die Anweisung:

*„Unsere Betrachtung sollte anheben von den Wirkungen des Verstandes, als dem würdigsten Theile, auch der Schönheit, und von da heruntergehen auf die Ausführung.“*¹¹⁹

Winckelmann setzt seine Erläuterungen über die Ausführung in der Weise fort:

*„Da diese nicht das erste, das höchste Augenmerk seyn kann, so soll man über die Künsteleyen in derselben, als wie über Schönflecke, hinsehen: denn hier können die Künstler aus Tirol, welche das ganze Vaterunser erhoben auf einem Kirschkern geschnitten haben, allen den Rang streitig machen.“*¹²⁰

Es wird erkennbar, daß sich bei Winckelmann zwischen den Jahren 1755 und 1764 ein Wandel seiner Kunstanschauung andeutet. Von dem rein rationalistisch verstandesorientierten Kunstbegriff wendet er sich in der Tendenz hin zum einem „*Kunstepfinden*“, wobei der verstandesmäßige „*Gedanke*“ immer noch die Oberhand behalten soll. Winckelmann nähert sich im Ansatz den beiden in Einklang zu bringenden Grundintentionen der Aufklärung in Deutschland.

- Christian Ludwig von Hagedorn

Der Generaldirektor des sächsischen Galerien und Kunstakademien Christian Ludwig von Hagedorn war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seinen kunsttheoretischen Schriften bereits einem Publikum über die Grenzen Sachsens und Deutschlands

¹¹⁷ Winckelmann, Johann Joachim, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben*, Dresden, 1763. Im Gegensatz zu Winckelmann ist bei Baumgarten die Kunst unabhängig vom Verstand erfahrbar. Für den Philosophen ist Erkenntnis ausschließlich aus der Sinnlichkeit möglich; vgl. Franke, 1972, S. 101.

¹¹⁸ Winckelmann, 1763, S. 30

¹¹⁹ Winckelmann, 1763, S. 30

¹²⁰ Winckelmann, 1763, S. 31

bekannt.¹²¹ 1762 veröffentlichte er seine „*Betrachtungen über die Malerey*“¹²², die ab 1775 übersetzt auch einer französisch sprechenden Leserschaft zugänglich waren.¹²³ Hagedorn war Bruder des für seine bukolische Dichtungen bekannte Friedrich von Hagedorn (1708-1754), der mit Ewald von Kleist (1715-1759) zu den bedeutendsten Vertretern der empfindsamen Dichtkunst seiner Zeit zählte.

Christian Ludwig von Hagedorn war Diplomat in sächsisch kurfürstlichen Diensten, bevor er als Kunstschriftsteller und Leiter des Galeriewesens in das Dresdener Kunstleben eingriff.¹²⁴ Nicht unbeeinflusst von seinem Bruder und der zeitgenössischen Strömung der Literatur, verfaßte Ludwig von Hagedorn seine kunsttheoretischen Schriften und kann deshalb auch als einer der Hauptrepräsentanten des „sentimentalen Klassizismus“ bezeichnet werden.¹²⁵ Indem Hagedorn, selbst den auf Horaz (65-8 v. Chr.) zurückgehenden Grundsatz „*ut pictura poesis*“ in seiner Schrift formuliert¹²⁶ und somit eine Begrifflichkeit aus der Dramentheorie gebraucht, rückt er seine Schriften in den Kontext der Literaturgeschichte. Winckelmann hatte die Kunst dem Verstand zugewiesen, Baumgarten, der die Kunst vom Verstand emanzipierte, verwies sie an die Sinnlichkeit.¹²⁷ Die Bedeutung der „*Cognito sensitiva*“- sinnliche Erkenntnis-¹²⁸ war für ihn die Verbindung von Kunst und Moral, die eine sittliche Vollkommenheit der Menschheit zum Ziel hat. Von Baumgarten inspiriert, bezieht sich auch Hagedorn bei seiner Definition der Vollkommenheit in der Malerei auf die Fähigkeit des „sinnlichen Ausdrucks“ und zitiert dabei Baumgartens Gedicht: „*Sensitua oratio perfecta*“.¹²⁹ Hagedorn mißt der Ausführung eines Gegenstandes ebenfalls keine nennenswerte Bedeutung bei, vielmehr geht er davon aus, daß der Beobachter bei der Kunstbetrachtung alle künstlerischen Kunstgriffe vergißt und „*er unterhält sich nur mit den vorgestellten Gegenständen. Die damit verbundene Rührung ist das höchste Ziel dieser angenehmen Kunst*“¹³⁰. Daraus ergibt sich seine Nähe zur geistigen Richtung der „Empfindsamkeit“.¹³¹ Hagedorn entwickelte in

¹²¹ 1755 veröffentlichte Hagedorn das Werk „*Lettre à un amateur de la peinture avec des Eclaircissements historiques sur un cabinet et les Auteurs des Tableaux, qui le composent, Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden, 1755.

¹²² Hagedorn, Christian Ludwig v., *Betrachtungen über die Malerey*, Dresden, 1762. Sulzer nimmt in über 50 Artikeln seiner Enzyklopädie Bezug auf die von Hagedorn verfaßte Schrift, s. Cremer, Claudia Susannah, *Hagedorns Geschmack, Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Diss., Bonn, 1989, S. 288

¹²³ „*Neue Bibliothek...*“, Bd. XVIII, 2. Stück, Leipzig, S. 269f.

¹²⁴ Schöbel, Johannes, *Die frühe Geschichte der Leipziger Kunstakademie unter Berücksichtigung der Meißner Zeichenschule und des Universitätszeichenmeisters*, Dipl.-Arbeit, Leipzig, 1965, S. 11; Stübel Moritz, *Christian Ludwig von Hagedorn, Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1912, S. 30f.

¹²⁵ Cremer, 1989, S. 113f., S. 193-198, 1989; Keller, Ina Maria, *Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts*, (1971), Berlin, 1981, S. 107-113

¹²⁶ Hagedorn, Bd. 1, 1762, S. 160. Ebenso wie Hagedorn beruft sich Baumgarten bei seiner Ästhetiktheorie auf Horaz; Franke, 1972, S. 74

¹²⁷ Balet/Gerhard, 1979, S. 276

¹²⁸ Nivelle, 1960, S. 18

¹²⁹ Hagedorn, 1762, Bd. I, S. 148

¹³⁰ Hagedorn, 1762, Bd. I, S. 149

¹³¹ Michel, Petra, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus*, München, 1984, S. 65; Cremer, 1989, S. 286f.; Keller, 1981, S. 90f., S. 101-104

seinen Schriften eine Kunstanschauung, die dem damaligen Zeitgeschmack entsprach und richtet sich an ein breites Publikum. Seine Kunstkritik war vornehmlich von Subjektivität und „Empfindung“ bestimmt. Somit kann Hagedorn als Antithese zu der von Winckelmann vorwiegend verstandesorientierten Kunstbetrachtung gesehen werden.

Dem Charakter einer „empfindsamen“ Ausdrucksweise entspricht auch Hagedorns literarische Form seiner *„Betrachtungen der Mahlerey“* von 1762, als Brieffolge an einen fiktiven Freund (wie der *„Werther“* etc.). Durch die Beschreibung einzelner Gemälde, die er zusätzlich zu den Erläuterungen der Kunstregeln als Belebung des Textes mit einbringt, soll dem Betrachter die Einsicht in die Ordnung der *„Maschine des Gemäldes“*⁴³² erleichtert werden. Die Beschreibungen bedienen sich einer angemessenen Sprache, die den Anspruch erhebt, Kunst mit Kunst zu beschreiben. Durch diese sprachliche Form, die dem Leser zum Genuß bei der Betrachtung von Gemälden geben soll, war bereits ein wesentlicher Unterschied zu Winckelmanns Schriften gegeben. Hagedorn bringt seine sentimental ausgerichtete Grundhaltung bereits im Vorbericht seines zweibändigen Werkes deutlich zum Ausdruck und spricht sich gegen einen strengen akademischen Regelkanon aus. Als Repräsentant der Aufklärung geht er davon aus, daß die Möglichkeit der Läuterung durch die Kunst nur möglich ist, wenn, wie bereits schon mehrfach angedeutet, Herz und Verstand gleichermaßen bei der Betrachtung eines Kunstwerkes angesprochen werden. Dennoch wertet er im Gegensatz zu Winckelmann die natürliche Fähigkeit zu empfinden höher als die Gelehrsamkeit:

*„Möchte dieser Versuch einer Verbindung auch witzige Köpfe unter den Gelehrten aufmuntern, die Theorie der schönen Künste mit der Erfahrung eines geübten Auges, und der Empfindung des mahlerischen Schönen zu verknüpfen! [...] Nur schade, daß Grundsätze nicht das Vermögen geben, zu empfinden [...] Empfinden?--Dieses ist vielleicht das bescheidene Los der eigentlichen Gelehrsamkeit ? - Ich wollte wünschen, daß die Empfindung niemals ersticket hätte. Vereinbaret dienen sich beyde einander zur Ausschmückung. Bey Beobachtung der Gemählde ist der mit dem wesentlichen der Kunst beschäftigte Verstand insgeheim der wahre Vertraute des Herzens.“*⁴³³

In dem zurückliegenden Kapitel wurde das Kunstverständnis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausführlich dargestellt. Es konnte gezeigt werden, wie aus der Ästhetik einer emotionalen Kunstbetrachtung eine Ethik wurde. Somit konnte die Kunst weitgehend frei von jeglichem stilistischen Zwang sein. Kunstbetrachtung wurde zum subjektiven Kunsterlebnis. Kunstschaffen wurde ebenso zum individuellen Schöpfungsakt unter dem Primat einer auf sanfte Empfindung angelegten Kunst und einer damit

¹³² Hagedorn, 1762, Bd. I, S. VIII

¹³³ Hagedorn, 1762, Bd. I, S. XIIIff. *„Nun so erreget das Werk der Kunst nächst den angenehmen Empfindungen, auch solche die den Menschen als Menschen besiegen, und zugleich das Herz lenken und bessern. Dieses ist der erhabendste Verbindung des Vergnügens und des Nutzens. Eine solche Anwendung der Künste ist der Würde unserer eigenen Bestimmung und höhern Verhältnisse angemessen“*, ebd. Hagedorn, 1762, Bd. I, S. 311

verbundenen moralischen Zweckdienlichkeit. Diesen Vorgaben unterlag das Kunstschaffen Oesers, das im folgenden Kapitel eingehend dargestellt werden soll.

III. Stilistische und kunsttheoretische Einordnung Adam Friedrich Oesers

1. Oeser der Repräsentant eines bürgerlichen „empfindsamen Klassizismus“

Während der Zeit, als Oeser in Leipzig lebte und arbeitete, herrschte in der Stadt eine „milde Aufklärung“ „untermischt mit Tönen der Empfindsamkeit“ vor¹³⁴. Leipzig, eine der fortschrittlichsten Bürgerstädte Deutschlands und geistiges Zentrum der Aufklärung, war maßgeblich an der Verbreitung dieses neuartigen Phänomens der „Empfindsamkeit“ beteiligt, das weit über die Grenzen Sachsens ausstrahlte.

Aus den beiden gegenläufigen Grundströmungen - der „Empfindsamkeit“ Hagedorns bzw. Sulzers und die „Verstandesorientiertheit“ Winckelmanns - entwickelt Oeser seine Vorstellung von der Aufgabe von Kunst. Nicht umsonst rühmt Winckelmann in seiner Erstlingsschrift, daß Oeser „[...] die Seele schilderte, und für den Verstand malet, [...]“¹³⁵. Dem in der Theorie von den Philosophen, Ästhetikern und Kunstschriftstellern Vorge-dachten folgte die künstlerische Umsetzung durch Oeser. Oeser verfaßte zwar keine eigene Kunsttheorie, dennoch läßt sich aus verschiedenen Briefstellen und seinem Kunstschaffen eine genauere Bestimmung seines Kunstverständnisses schlußfolgern. Daß bei Oeser Herz und Verstand gleichbedeutend waren, belegen folgende Briefstellen. An seinen Vorgesetzten Hagedorn schreibt er, daß es die größte Pflicht der Kunst sei, „für den Verstand und das feine Gefühl“ zu arbeiten.¹³⁶ An Goethe spricht er den Intentionen Winckelmanns folgend, die Empfehlung aus „[...] was bey jedem Bilde die erste Pflicht seyn muß: den denkenden Geist zu beschäftigen, [...]“¹³⁷. Kurz darauf bemerkt er

¹³⁴ Kötzsche, Rudolf, Höhezeiten aus der Geschichte Leipzigs als Universitätsstadt, in: Leipziger Kalender, Bd. XV, 1942, S. 101-128

¹³⁵ Winckelmann, Johann Joachim, Erläuterungen zu den Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Sachsen, Dresden, 1756, (Faksimile), Baden-Baden, 1962 (Kunsttheoretische Schriften Bd. I), S. 127

¹³⁶ Brief Oesers vom 20. Januar 1771 an Hagedorn; zit. nach: Baden, Torkel (Hrsg.), Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn, Leipzig, 1797, S. 283, s. Dürr, 1879, S. 140

¹³⁷ Sächsische Landesbibliothek Dresden (SLBD) 325² Mscr. Dresd. App. 1190. Nr. 124,

Brief Oesers vom 16. Januar 1777 aus Leipzig an Goethe; hier erstmals veröffentlicht.

Oeser ist deutlich von der verstandesorientierten Richtung Winckelmanns geprägt. Obwohl er in erster Linie für ein Laienpublikum und nicht wie Winckelmann für eine gelehrte Öffentlichkeit und den Altertumskenner arbeitete, konnte es ihm dennoch nicht gleichgültig sein, was er dem „denkenden Menschen“ für Kunstwerke vorstellte. In einem Brief vom 28. Februar 1769 schreibt er an den Generaldirektor Hagedorn über den Erhalt der Gipsabgüsse der berühmten Lippertschen Dacthlyothek für seine Leipziger Akademie. Über den Professor der Antike der Dresdener Akademie Philipp Daniel Lippert (1702-1785) schreibt Oeser: „[...] schade, daß man glaubt, daß das Cabinet viel wichtiger und würdiger zur Bildung sey als es wirklich ist. Ich habe in dem geschriebenen Buch gelesen und habe gefunden, daß mir noch keine so unverschämte Vorrede vorgekommen als diese ist, wann das Kunst ist, daß man Kunstsachen abgießet und nur in Gips, so sind alle Kinder, die gerne spielen lauter Künstler, was müssen denkende Menschen von den Sachsen glauben.“, SHStAD, Dresden Kunstakademie 22, hier erstmals veröffentlicht

gegenüber Carl Ludwig von Knebel (1744-1834) „*Nach unseren jetzigen Sitten und Zeiten muß man Empfindungen erregen, und mit wenig viel sagen.*“¹³⁸

In Oesers Kunstanschauung gehen die Begriffe Verstand und Empfindung eine symbiotische Verbindung ein.¹³⁹ Die zitierten Briefstellen fassen zusammen, was die Aufklärung von der Kunst einforderte. Daß Oeser sich dabei aber vornehmlich an der sentimentalistischen Kunsttheorie Hagedorns orientierte, soll in einem weiteren Kapitel ausführlich dargelegt werden.

Anhand Oesers Äußerungen wird auch deutlich, daß es ihm sehr wohl bewußt war, daß die Forderung nach Empfindung eine zeitbedingte Erscheinung war. Offenbar richtete er sich in seinem künstlerischen Schaffen nach den Bedürfnissen seiner Zeit. Aus dieser Sicht würde die Klage Oesers, daß ihn Sachsen in Sachen Kunst verdorben habe, verständlich. Der Dichter Johann Gottfried Seume (1763-1810) begründet dies in seinem 1799 verfaßten Nekrolog, daß Oeser „*oft den Forderungen des neuen Geschmacks hier und da gefällig nachgeben mußte, und darüber die schöne Antike etwas vernachlässigte*“¹⁴⁰. Daß Oeser sich nach dem Zeitgeschmack richtet und so den Weg zum Publikum gefunden hatte, führte letztendlich zu der Wertschätzung, die man ihm zu seinen Lebzeiten entgegenbrachte. Oeser kam demzufolge der etwas prosaisch formulierten Forderung Sulzers nach: „*Je mehr der Künstler die besonderen Verhältnisse seiner Zeit und seines Orts vor Augen hat, je gewisser wird er die Sayten treffen, die er berühren will.*“¹⁴¹

In dem bereits zitierten Brief an Knebel von 1780 führt Oeser sein Kunstverständnis weiter aus:

„[...] *Nicht nur der tiefe Denker, oder Altertumskenner, muß [...] befriedigt werden, der Mündige, muß auch darbey empfinden können, und aus dieser Ursache, thun die simpelsten Ideen die meiste Wirkung.*“¹⁴²

Oeser war sich im klaren, Kunst konnte nicht nur für eine Elite intellektuell Gebildeter da sein, wenn er neben dem „Denker“ und „Altertumskenner“ gleichzeitig den „mündigen“ Bürger ansprechen wollte. Hier spricht er das zunehmende bürgerliche Bildungsbedürfnis an, das unter anderem auch für den Bereich der Kunst zutraf und somit zu einer Popularisierung der Kunst führte. Beide, der Kenner wie der Laie, sollten gleichermaßen von der Kunst angesprochen werden. Oeser geht hier bereits von einem Bild des

¹³⁸ Brief Adam Friedrich Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel nach Weimar, GSAW 54/235 teilw. abgedruckt bei Düntzer, Heinrich, Zur deutschen Literatur und Geschichte. Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlaß, Nürnberg, 1858, Brief 22, S. 51.

¹³⁹ Oeser weist sich in den zitierten Selbstzeugnissen als ein Vertreter der Empfindsamkeit aus. Denn gerade die Verbindung aus „Kopf“ und „Herz“, waren für Sauder die wichtigsten Merkmale der Empfindsamkeit. Sauder, Bd. I, 1974, S. 125ff

¹⁴⁰ Seume, Johann Gottfried, Über Oeser. Nekrolog, in: Teutscher Merkur, 1. u. 2. Vierteljahr, 1799, S. 156

¹⁴¹ Sulzer, 1792², Bd. 2, S. 59

¹⁴² Brief Adam Friedrich Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel nach Weimar, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70

emanzipierten Bürgers aus, der frei von jeglicher politischer Bevormundung sich seines eigenen Verstandes ohne äußeren Zwang bedienen kann. Kunst mußte von nun an für jedermann allgemeinverständlich sein, ohne daß dabei der Unkundige auf schwerverständliche vorgegebene theoretische Bewertungsrichtlinien zurückgreifen mußte.¹⁴³ Deutlich scheint Oeser hier von der kantischen Definition der Aufklärung und der Befreiung des Bürgers aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit auszugehen.¹⁴⁴ Diesen künstlerischen Emanzipationsprozeß scheint er bei der Beschreibung seiner Kunstanschauung vor Augen gehabt zu haben, wenn er von dem „Mündigen“ als souveränen Bürger spricht. Er selber rechnet sich ebenfalls dieser bürgerlichen Schicht zu, und bezeichnet sich als „deutschen Biedermann“.¹⁴⁵ Daß Oeser sich bereits im Jahre 1757 so charakterisierte, zeigt, daß das Bürgertum sich einer damals vielversprechenden Zeitenwende gegenüber sah.¹⁴⁶ Aus dieser gesellschaftlichen Entwicklung sieht Hauser einen deutlichen Zusammenhang zwischen künstlerischen Erscheinungsformen bzw. der Kunstrezeption mit der jeweils bestehenden Gesellschaftsform.¹⁴⁷ Oeser, der sich nicht als ein „Hofmann“ sehen konnte, zeigt, daß er sich als bildender Künstler aus den überkommenen traditionalistischen Zusammenhängen bereits emanzipiert hatte. Er war somit einer der frühen Künstler, der sich von Hof und Kirche und auch den alten Handwerkstraditionen¹⁴⁸ gelöst hatte. Als Künstler weist er sich die Rolle zu, die er im Leben einer bürgerlichen Gesellschaft innehaben wollte.¹⁴⁹

¹⁴³ In ähnlicher Weise formuliert Gellert seine Vorstellung einer allgemein verständlichen Wissenschaft: „Mein größter Ergeiz besteht darin, daß ich den Vernünftigen dienen und gefallen will und nicht den Gelehrten im engem Verstande. Ein kluges Frauenzimmer gilt mehr als eine gelehrte Zeitung, und der niedrigste Mann von gesundem Verstande ist mir würdig genug, seine Aufmerksamkeit zu suchen, sein Vergnügen zu befördern und ihm in einem leicht zu behaltenden Ausdruck Wahrheiten zu sagen und edle Empfindungen in seiner Seele rege zu machen.“; zit. nach: Balet/Gerhard, 1979, S. 249

¹⁴⁴ Balet/Gerhard, 1979, S. 247f.

¹⁴⁵ Brief Adam Friedrich Oesers aus Dahlen vom 20. April 1757 an den Freiherrn von Fritsch nach Weimar: „[...] aber wenn es darauf ankommt, ein Hofmann zu seyn, so wissen Dieselben schon wie schlecht ich meine Rolle zu spielen pflege. Stellen sie sich einen alten deutschen Biedermann in meiner Person vor, [...]“; GSAW 20/13, 10; hier erstmals veröffentlicht, s. Quellentext Nr.6.

Der Dichter Johann Christoph Gottsched (1700-1766) brachte in den Jahren 1727-1728 eine bürgerlich moralische Zeitschrift „Der Biedermann“ heraus, mit deren Inhalt und Absichten sich Oeser wohl identifizieren konnte. Oesers Schüler besangen in einer Lobeshymne 1767 die bürgerlichen Tugenden ihres Lehrers: „Daß [Gott] seine Hand den treuen Bürger [Oeser] schützt,/ Der, patriotisch groß dem Staate/ Mit Eifer im Beruf durch Lehr und Beyspiel nützt,/ Und, fern von Eigennutz, mit seinem weißen Rathe/ Freywillig jeden unterstützt.“; Oeser Schüler; An Herrn Oeser, bey dem Anfange des 1767ten Jahres, Leipzig, 1767, o. S.

¹⁴⁶ Balet/Gerhard, 1979, S. 36, S. 59f.

¹⁴⁷ Hauser, Arnold, Kunst und Gesellschaft, München, 1973, S. 56f., S. 148

¹⁴⁸ s. Handrick, 1957, S. 100ff.; Nestler, 1926, S. 58ff. Hauser stellt in diesem Zusammenhang die Frage, ob es bei der Bewertung von Kunstgegenständen denn nicht sinnvoller sei, sie ausschließlich als Versuch einer Problembewältigung gegenüber herrschenden Theorien und der bestehenden Alltagserfahrungen zu beurteilen, Hauser, 1973, S. 153

¹⁴⁹ Hauser, 1973, S. 153f.

Obwohl oder gerade weil er selber kein Kunsttheoretiker war¹⁵⁰, war es ihm möglich, ungezwungen an der aktuellen kunsttheoretischen Diskussion teilzunehmen und gleichzeitig auch die verschiedensten Strömungen auf sich wirken zu lassen und in seinem Kunstschaffen zur Anwendung bringen. Oeser belegt in seinen künstlerischen Arbeiten den Emanzipationsprozeß von Malerei und Plastik aus dem Ensemble des feudalen und kirchlichen „Gesamtkunstwerkes“ und einzelner Kunstgattungen, die bereits eine gewisse Eigenständigkeit aufweisen.¹⁵¹ Sein Kunstschaffen war in erster Linie für den, wie es Hagedorn ausdrückte, „*ungelehrten Kenner*“ gedacht, der eher im Stande war, die „*zärtlichen Empfindungen*“ eines Bildes zu spüren und „*die Mahlerey freudiger und besser genießet*“ wie der „*bloße Gelehrte*“.¹⁵²

Oeser hat die Empfindsamkeit durchaus als zeitliches Phänomen gesehen, ihm war die Kritik, die an der „*Empfindley*“ bereits seit den 70er Jahren geübt wurde, bewußt, was deutlich in seinen Briefen zu bemerken ist. Er sucht allen Anlaß zu meiden, daß er selbst mit seinen Arbeiten in das Kreuzfeuer der Kritik gerät, was zu seinen Lebzeiten - von Chodowiecki und den späteren Romfahrern einmal abgesehen - auch nie geschah. Zusammenfassend für Oesers Vorstellung von künstlerischem Schaffen können hier die Worte Johann Heinrich Campes angeführt werden:

*„Wahre Empfindsamkeit nemlich, stützt sich immer auf deutlich erkannte Grundsätze der Vernunft und harmoniert daher, sowohl mit der Nathur des Menschen, als auch mit der Nathur und Bestimmung anderer Dinge; Empfindley beruht bloos auf dunkeln Gefühlen dessen, was andere Menschen für sittlich schön und für sittlich hässlich halten, und steht daher nicht selten, sowohl mit der Nathur des Menschen, als auch mit der Nathur und Bestimmung anderer Dinge im offenbaren Widerspruch.“*¹⁵³

Aus den dargestellten Bestrebungen Oesers zu seiner Kunstauffassung folgert im 20. Jahrhundert Pückler-Limburg eine zutreffende Charakteristik von Oesers künstlerischen Arbeiten:

„Was sie auszeichnet, ist die Einfachheit der Formen und die Verwendung antiker Einzelheiten. Nachahmungen der Antike im eigentlichen Sinne sind sie nicht. Jene Urnen, Säulenstümpfe, Girlanden und Medaillons haben dann jahrzehntelang die Schmuckkunst beherrscht. Sie gehören gar nicht zum strengen Klassizismus; während dieser sich bald von jener Formenwelt

¹⁵⁰ Daß Oeser kein Theoretiker war und sich wohl eher von seiner eigenen Intuition leiten ließ, bemängelte sein Schüler und spätere Nachfolger Hans Veit Schnorr von Carolsfeld: „[...] *Der einzige, allerdings schätzbare Vorteil war, daß ich Oeser zuweilen malen sah. Aber kaum erinnere ich mich, daß er mit mir - wiewohl meine Anlagen erkennend - über Technik und Theorie der bildenden Kunst gesprochen und auf diese Weise die Wißbegierde für ein tieferes Studium angeregt hätte, obgleich das, was er sprach, in vieler Hinsicht stets lehrreich und belebend wirkte.*“; unpaginiertes Manuskript SLBD Mscr. Dresd.n 7 (Schnorr-Archiv): Carolsfeld, Veit Hanns Schnorr von, Lebensgeschichte. Zugleich als ein Sonst und Jetzt, in einem Zeitraum von 55 Jahren, o. O., o. D.

¹⁵¹ Hauser, 1973, S. 58f.

¹⁵² Hagedorn, Bd. I, 1762, S. XIV

¹⁵³ Campe, Johann Heinrich, Über Empfindsamkeit und Empfindley in pädagogischer Hinsicht, Hamburg, 1779, S. 13; vgl. Sauder, 1974, S. 155

*abkehrte, nahm sie der Zopfstil mit um so größerer Bereitwilligkeit auf und ersetzte durch sie das verworfene Muschelwerk des Rokoko. Aber bei Oeser sind es immerhin Anfänge zu Neuem, anders Geartetem; in ihrer größeren Einfachheit und Strenge sind sie weit verschieden von dem, was der Zopf daraus gemacht hat, sie sind einem ganz anderen Geiste als dieser entsprungen.*¹⁵⁴

Welchem Geist die Oeserschen Arbeiten aber entsprangen, vermochte Pückler-Limburg nicht zu erkennen. Sie entsprangen aus dem Geist der Strömung der Empfindsamkeit, dem bürgerlichen Bewußtsein, der Poesie und in erster Linie dem Geist Hagedorns.

2. Beispiele einer auf „Empfindung“ angelegten bildenden Kunst bei Oeser

Die spätere Literatur- und Kunstkritik übersah häufig, daß sich die Ikonographie der bildenden Kunst vielfach von Themen aus der Literatur anregen ließ und in den verschiedensten Textsorten der Zeit - Roman, Brief- und Reiseroman, Brief, Tagebuch, Autobiographie, Stammbuch, Poesiealbum, Idylle, Lyrik etc.- die Empfindsamkeit nicht als lose Nebenerscheinung auftritt, sondern parallel zu den aufklärerischen Gedanken dieser Literatur läuft.¹⁵⁵ Ein Hauptinteresse der Kunst liegt in der Darstellung von Gebärden nicht verbaler Äußerungen, in Gesten und Bewegungen eines Körpers.¹⁵⁶ Die literarisch empfindsamen Regungen finden sich im damals neuentdeckten Schattenriß (Abb. 1), der Porzellanmalerei, der Kleinplastik (Abb. 2) und Illustration (Abb. 3, 4). Das empfindungsvoll konzipierte Porträt (Abb. 5), Freundschafts-, Familien- (Abb. 6) und Genrebilder (Abb. 7, 8), idyllische Landschaften (Abb. 9) und melancholische Naturszenen nehmen auch soziale Aspekte oder Tendenzen auf. In der Kunst dargestellte empfindsame Motive waren der Mond, Auf- und Untergang der Sonne, Ruinen, Gräber, Mausoleen, Friedhofsanlagen, englische Parks und überhaupt Natur und Landschaft im weitesten Sinne.¹⁵⁷ Den künstlerischen Arbeiten, die den Geist der Empfindsamkeit zum Ausdruck bringen, können durchaus, wie die Beispiele von Oesers Arbeiten zeigen, eine neue Qualitätsstufe in der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellen. Auch wenn die Empfindsamkeit keinen eigenen Stil verkörpert, besitzt sie Eigenheiten, die als charakteristische Kriterien dieser Phase gelten. Ihre eigene Charakteristik war das zärtliche, schwelgende, glänzende und weiche und eine bewußte, reiche und überlegte

¹⁵⁴ Pückler-Limpurg, 1929, S. 52

¹⁵⁵ Doktor/Sauder, 1976, S. 208

¹⁵⁶ Ein Hauptwerk, das auf diesem Interesse gründete, wurde von dem Schweizer Prediger Johann Caspar Lavater in: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, Leipzig/Winterthur, 1774/75 herausgegeben. Die in diesem Zusammenhang häufig entstandenen und beim Bürgertum sehr beliebten Schattenrisse wurden von Goethe aufgrund ihrer Wirklichkeitsferne kritisch bewertet und stellen somit eine Kritik an der empfindsamen Kunstauffassung dar: „Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberey nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portfeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.“, Propyläen, 2. Bd., 1799, S. 108, Propyläen, Goethe, Johann Wolfgang v., Hrsg., Tübingen, Bd. I-III, 1798-1800, Nachdr., Stuttgart, 1965

¹⁵⁷ Doktor/Sauder, 1976, S. 207f.

Kunst. Der Betrachter trat mit beschauender Hingabe und verstehend an diese Werke heran. Demgemäß erklärt Hagedorn:

*Der Beobachter [...] er unterhält sich mit den vorgestellten Gegenständen. Die damit verbundene Rührung ist das höchste Ziel dieser angenehmen Kunst. Sie reden alsdann der Seele. Was seine Empfindung bewegen soll, bedarf keiner groben Feder.*¹⁵⁸

Im zurückliegenden Abschnitt wurde Oeser als Vertreter des „empfindsamen Klassizismus“ charakterisiert. Vorangestellt wurde das Kapitel „Empfindsamkeit“, womit Oeser als Person und Künstler in den Kontext dieser geistesgeschichtlichen Strömung eingeordnet werden konnte. Diese Vorbemerkungen sollen den Hintergrund für den weiteren Verlauf der Arbeit bilden. Anhand der Charakterisierung der Periode der Empfindsamkeit wird des weiteren der unterschiedliche Kritikverlauf an dem Künstler Oeser verständlich aufzuzeigen sein. Ferner gilt es die zahlreichen Fehldeutungen der Kunst Oesers richtigzustellen. Daß Oeser im 19. Jahrhundert einer weitgehenden Negativbewertung unterlag, geht unter anderem, wie es im folgenden Kapitel darzulegen sein wird, auf seine überschätzte Einflußnahme auf die Schriften Winckelmanns zurück.

¹⁵⁸ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 154

IV. Oeser, der geistige Vater Winckelmanns?

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, liegen große Bereiche von Oesers Zeit von vor 1764 im Dunkeln. Vieles ist Spekulation, Vermutung und Wunschdenken. Dies gilt besonders für die Bekanntschaft zwischen Oeser und Winckelmann, zu der es kaum kunsthistorisch verwertbares Quellenmaterial gibt. Dennoch ist Oesers Name untrennbar mit dem Winckelmanns verbunden. Oeser und Winckelmann hatten ihre erste Begegnung in Nöthnitz über den Reichsgrafen Heinrich von Büнау, bei dem Winckelmann von 1748-1754 als Bibliothekar arbeitete. In den Jahren 1754-55 teilten sie sich dann bis zur Abreise Winckelmanns nach Italien ein gemeinsames Quartier in Dresden. Die Bekanntschaft der beiden Männer sollte für ihre spätere Beurteilung in ihrer gegenseitigen Einflußnahme bestimmend sein. Oeser vor allem wird eine tiefgreifende Einflußnahme auf Winckelmanns Erstlingsschrift *„Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“* von 1755 zugeschrieben. Im Folgenden soll der Weg der Legendenbildung um die Freundschaft Oeser-Winckelmann in der Kunstgeschichtsschreibung aufgezeigt werden.

1. Das Verhältnis zwischen Winckelmann und Oeser

Die persönliche Beziehung zwischen Oeser und Winckelmann wird laut gesicherten zeitgenössischer Quellen beiderseits als freundschaftlich bezeichnet. Winckelmann schreibt 1754 an Hieronymus Dietrich Berendis (1720-1783) *„Herr Oeser ist hier mein einziger Freund und wird es bleiben.“*¹⁵⁹ Kurz nach seiner Abreise aus Dresden nennt er Oeser einen *„ewigen Freund“*,¹⁶⁰ und fast zehn Jahre später empfindet er in Rom nach wie vor die gleiche tiefe Verbundenheit gegenüber seinem Dresdener Freund, an den er schreibt:

*„Ich bin ein Freund der Freunde, und sonderlich der wenigen jenseits der Gebürge unter welchen Sie der vertrauteste waren, und in Absicht Ihres Talents und Ihrer Kunst ist der Name meines Oesers bey hundert Gelegenheiten mit Ruhm in Rom genennet.“*¹⁶¹

Wohl kurz darauf wendet er sich erneut an Oeser und Winckelmann schreibt:

¹⁵⁹ zit. nach: Karpf, Michael und Almut, Georg Raphael Donner - Adam Friedrich Oeser - Johann Joachim Winckelmann: Edle Einfalt und stille Größe; in: Kat. Georg Raphael Donner 1693-1741, Hrsg. Österreichische Galerie Wien, Wien, 1993, S. 25

¹⁶⁰ Brief Winckelmanns vom 15. Mai 1758 aus Italien an Oeser; in: Hrsg. Uhde-Bernays, Hermann, Unbekannte Briefe Winckelmanns; in: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. I, o. O., 1921, S. 55

¹⁶¹ Brief Winckelmanns vom 24. Februar 1767 aus Italien an Oeser; in: Uhde-Bernays, 1921, S. 55

„Aber mein Freund sie sind zu gelehrt in ihrer Kunst: Wer kann Ihnen Regeln geben. [...] Wie wünschte ich, daß ich Sie bei mir hätte.“¹⁶²

Wie Oeser sein persönliches Verhältnis zu Winckelmann sah, wurde von der Forschung bisher nur aus Äußerungen Dritter hergeleitet. Inzwischen wurde ein bislang unbekanntes Briefkonzept von Oeser an den Wiener Akademiedirektor Friedrich Justus Riedel (1742-1785) gefunden, das genaueren Aufschluß über seine Einstellung zu Winckelmann gibt. Das Konzept bezieht sich als Antwortschreiben auf einen unbekanntenen Brief Riedels, in dem er Oeser wissen ließ, daß er eine Neuauflage von Winckelmanns *„Geschichte der Kunst“* plane und er hierfür einige Angaben zu ihrer gemeinsamen Zeit in Dresden erbat.¹⁶³ Der Entwurf für das Antwortschreiben auf Riedels Anfrage kann als bislang einziges bekanntes Selbstzeugnis Oesers über Winckelmann gelten.

Oeser schildert Winckelmann als *„vertrauten Freund“* und fährt bei dessen Charakterisierung in seinem Text weiter fort:

„Ich kann wohl sagen, daß ich unter den Menschenkindern seinesgleichen nicht gefunden habe, der zur Gesellschaft, wo Verstand und Einsicht erfordert wurde begabter war als er, und, wo Scherz und Freude nöthig, war er der alleruntauglichste und sich selbst zur Last. Bey seinem fürtrefflichen Hertzen wußte er gar nicht, was Mißtrauen war, sich zu verstellen war ihm gantz unmöglich.“¹⁶⁴

Aufschlußreich ist es zu beobachten, wie sich Winckelmann, der sich gegenüber seinem Freund stets herzlich und wohlgesonnen äußert, sich gegenüber Dritten in seinem kunsthistorischen Urteil über Oeser ausläßt. 1763 schreibt er aus Rom an Caspar Füssli:

„Oeser ist ein Mann von dem größten Talente zur Kunst, aber er ist faul, und es ist kein öffentlich Werk von demselben vorhanden. Seiner Zeichnung fehlet eine strenge Richtigkeit der Alten und sein Colorit ist nicht reif genug; es ist ein Rubenscher Pinsel, aber deßen Zeichnung ist viel edler. Es ist ein Mann,

¹⁶² Brief Winckelmanns o.D. aus Italien an Oeser in: Uhde-Bernays, 1921, S. 50. Die bereits mehrfach zitierten Freundschaftsbekundungen und der damit verbundene sprachliche Pathos, muß vor dem Hintergrund des für die Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so typischen Freundschaftskultes gesehen werden. Sympathie wurde gleichgesetzt mit Seelenverwandschaft. Der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts wurde vielfach bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr verstanden und führte wohl zu weit überzogenen Interpretationen.

¹⁶³ Oeser berichtet am 26. Februar 1773 über die Anfrage Riedels an Hagedorn: *„Es war eine recht erfreuliche Nachricht, daß Riedel die Winckelmannsche Geschichte der Kunst herausgeben will. Er begehrt von mir Beiträge zum Lebenslauf des Winckelmanns. [...] Ich habe noch keinen Gelehrten gefunden, der den Plan von Winckelmann eingesehen hätte. Wahrlich der Mann hat uns viel Ehre angethan, daß er uns sein classisches Werk deutsch hat liefern wollen. Es ist etwas klägliches mit den Zurechtweisungen der Gelehrten. Und doch schreiet man über die Undankbarkeit Winckelmanns gegen seine Landsleute. Die Unkenntlichen!“*; zit. nach: Baden, 1797, S. 290

¹⁶⁴ Brief Oesers. o. O., o. D., (vermutl. 1775/75), an Friedrich Justus Riedel. Der Originalbrief konnte nicht gefunden werden, jedoch das Konzept von Oesers Hand, UBL Rep. VI 25^{2h} 2, s. Quellentext Nr. 2; hier erstmals veröffentlicht. Die Abschrift des Textes befindet sich im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N., Cotta-Archiv, Sammlung Wüstmann. Riedel gab 1776 Winckelmanns *„Geschichte der Kunst“* neu heraus; Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Nachdr., Darmstadt, 1993

*der einen großen fertigen Verstand hat, und so viel man außer Italien wissen kann, weiß.*¹⁶⁵

Winckelmann kritisiert in erster Linie formale Aspekte. Er argumentiert inzwischen nach eigener Anschauung aus einer „klassizistischen Position“, ungeachtet, daß nördlich der Alpen in der Kunstbeurteilung weitere Bewertungskriterien hinzukamen, die den reinen Formalismus seiner Bewertungskriterien verdrängten. Die Reise nach Italien war für Winckelmann die Grundvoraussetzung, als Künstler akzeptiert zu werden. Längst vor seiner eigenen Reise schätzte er es, sich mit Künstlern, die bereits in Italien waren und „Rom gesehen“ hatten, zu umgeben. Noch vor der Abfassung seines Erstlingswerkes berichtet Winckelmann 1752 von seinem Umgang mit den „Romfahrern“:

*„Hingegen bin ich unter die Mahler gerathen und dieses unter Leute die auch sagen können: Romam vidi. Ein einziger solcher Mahler ist mir lieber als 10 Titel Stutzer. Ich habe Erlaubnis erhalten die Königl. Schildereyen Gallerie so oft ich will zu frequentieren. Mit Anfang Frühling werde ich gewisse Stunden zum Zeichnen vor mich aussetzen.“*¹⁶⁶

Mit „Romam vidi“ konnte mit Sicherheit nicht Oeser gemeint sein. Somit waren es andere Künstler, die bereits zu diesem frühen Zeitpunkt „Romfahrer“ gewesen waren, wie z.B. Mengs und Dietrich, die Winckelmann aus eigener Anschauung ihre Eindrücke von der antiken Kunst schildern konnten. Demzufolge stellt Goethe in Bezug auf Winckelmanns Erstlingsschrift treffend fest, daß Winckelmann den Zugang zur Kunst über Künstler vermittelt bekam.¹⁶⁷ Es scheint ganz offensichtlich, daß Goethe hier auch an Oeser denkt, von einer konkreten, weitgreifenden theoretischen Einflußnahme auf das Antikenbild Winckelmanns ist nicht die Rede. Dies konnte Oeser wohl kaum wesentlich geprägt haben, dafür fehlten ihm die theoretischen und wohl auch die intellektuellen Voraussetzungen. Was Winckelmann von Oeser erfuhr, waren mit Sicherheit seine Eindrücke und Erfahrungen vom Umgang mit Kunst, vor allem aus seiner Zeit in Wien.¹⁶⁸ Hierzu schreibt er: *“Von Donner weiß ich aus Oesers Munde, was ich weiß: denn ich bin nicht in Wien gewesen.“*¹⁶⁹ Allerdings dürfte auch der Bildhauer Georg Raphael Donner (1693-1741) wenig hilfreich bei der Vermittlung eines originären Antikenbildes gewesen sein, denn Winckelmann ging zu diesem Zeitpunkt noch davon aus, daß Donner Italien selbst noch nicht gesehen hatte.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Winckelmann, Johann Joachim, Briefe, Hrsg. Rehm, Walter, 2. Bd., Berlin, 1952-57, S. 307

¹⁶⁶ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 1, 1952-57, S. 110

¹⁶⁷ „[...] allein zu Benutzung, zu Beurteilung derselben bedurfte er noch der Künstler als Mittelpersonen.“, W. A., Bd. 53, Abth. 1, Bd. 46, S. 34

¹⁶⁸ J.J. Winckelmann 1952-57, Bd. 1, S. 158; Kunze, Max, Winckelmann und Oeser; in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser, Hrsg. Kunze, Max, Stendal, 1977, S. 9ff.

¹⁶⁹ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

¹⁷⁰ Karpf, 1993, S. 24

2. Der Weg zur Legende: Aus räumlicher Nähe wird geistige Urheberschaft

Während seiner Dresdener Zeit nahm Winckelmann bei Oeser erstmals Zeichenunterricht.¹⁷¹ Neben der Einführung in das praktische Arbeiten waren die gemeinsamen eineinhalb Jahre von einem regen gegenseitigen Gedankenaustausch geprägt. Dabei dürfte der Einfluß Winckelmanns auf Oeser ungleich größer gewesen als umgekehrt. Die räumliche Nähe und die miteinander geführten Gespräche der beiden, ließ Johann Gottfried Herder (1744-1803), der ein überzeugter Winckelmannanhänger war, 1781 im „*Teutschen Merkur*“ eine beträchtliche Beeinflussung Winckelmanns durch Oeser annehmen, worin mitunter auch ein Grund für die Wertschätzung Oesers durch seine Zeitgenossen zu sehen ist. In dem Text Herders heißt es:

*„Winckelmanns erste Schrift ward in Oesers Haus geschrieben, und Oesers feiner Geist ist bis auf die hohe Liebe zur Allegorie in ihr bemerkbar. Ein Freund, ein Künstler sollte das Verdienst haben, das kein Begüterter, Satter und Großer sich zu erwerben wußte, den Keim, der in Winckelmann lag und den niemand erst hineinlegen durfte hervorzubringen und zu entfalten.“*¹⁷²

Der Dichter Johann Gottfried Seume geht im Todesjahr Oesers 1799 ebenfalls davon aus, daß Oeser einen weitreichenden Einfluß auf den Altertumsforscher hatte. Er sieht, daß Winckelmanns:

„[...] ganze Beschreibung von Raphaels Madonna [...] Oeser von dem Munde nachgeschrieben“ ist, weiter vermutet er, *„Winckelmann hat vielleicht das meiste, was er nachher in Beziehung auf die Kunst, als Kunst leistete, Oeser zu danken.“*¹⁷³

Offenbar konnte das 18. Jahrhundert problemlos einen bedeutenden Bezug zwischen Oeser, dem Künstler, und Winckelmann, dem Theoretiker, herstellen. Wobei diese Theorie mit äußerster Vorsicht zu betrachten ist, denn Herders und Seumes Vermutungen berufen sich auf durchaus schwer zu interpretierendes Quellenmaterial und Tatsachen. Anlaß zu der Annahme gab der 1756 von Winckelmann pathetisch verfaßte Schlußsatz in den „*Erläuterungen*“ zu seinen „*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*“:

*„Allein die Kunst ist unerschöpflich, und man muß nicht alles schreiben wollen. Ich suchte mich in der mir vergönnten Muße zu beschäftigen, und die Unterredungen mit meinem Freunde. Herrn Friedrich Oeser, einem wahren Nachfolger des Aristides¹⁷⁴, der die Seele schilderte und für den Verstand malete, gaben zum Theil hierzu die Gelegenheit. Der Name dieses würdigen Künstlers und Freundes soll den Schluß meiner Schrift zieren.“*¹⁷⁵

¹⁷¹ Geysler, G. W., Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813, Leipzig, 1858, S. 65. G. W. Geysler war ein Enkel Oesers. Er ging aus der Ehe zwischen Oesers Tochter Wilhelmine (1755-1813) und dem Leipziger Kupferstecher Christian Gottlieb Geysler (1742-1803) hervor.

¹⁷² Teutscher Merkur, 1781, 3.u. 4. Vierteljahr, S. 199

¹⁷³ Seume, 1799, S. 152-159

¹⁷⁴ Griechischer Maler aus Theben, Begründer der Spätclassik, 4. Jhdt. v. Chr.

¹⁷⁵ Winckelmann, Erläuterungen, 1756, S. 173

Der Dank der hier gegenüber Oeser zum Ausdruck gebracht wird, bezieht sich rein auf das praktische Kunsterleben und Kunsterfahrungen. Von einer tiefergehenden kunsttheoretischen Inspiration ist nicht die Rede.¹⁷⁶

Sollte dies dennoch der Fall gewesen sein, verwundert es, daß Oeser in dem bereits zitierten Brief an Riedel, die Erstlingschrift Winckelmanns, verschweigt¹⁷⁷. Oeser wäre eitel genug gewesen, dies Riedel mitzuteilen, wenn er tatsächlich einen so maßgeblichen Anteil an Winckelmanns „*Gedanken...*“ gehabt hätte, wie es von seinen Zeitgenossen, dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert behauptet wurde. Es muß davon ausgegangen werden, daß sämtliche weiteren Mutmaßungen über eine Beeinflussung Oesers auf Winckelmann im Bereich der Spekulation anzusiedeln sind.

3. Goethe im Zwiespalt?

Großen Anteil an der Legendenbildung um den Einfluß Oesers auf den Altertumskenner hatten die Worte Goethes. Im 8. Buch aus „*Dichtung und Wahrheit*“ von 1811 schreibt er von einem erhabenen Gefühl das „*Evangelium des Schönen*“ während des Unterrichts bei Oeser vermittelt bekommen zu haben und „...aus der selben Quelle zu schöpfen aus der Winckelmann seinen ersten Durst gestillt hatte“¹⁷⁸. An den Leipziger Verleger Reich schrieb er 1770 den folgenschweren Satz: „*Sein Unterricht wird mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille.*“¹⁷⁹ Die von Goethe benutzte Programmformel von der „*edlen Einfalt und stillen Größe*“ gehörte seit der Veröffentlichung von Winckelmanns Schriften zum allgemeinen Sprachgebrauch. Goethe unternahm allerdings niemals den Versuch einer Klärung über deren Urheberschaft. Im 8. Buch aus „*Dichtung und Wahrheit*“ von 1811, gab er zwar noch immer vor, von der Einflußnahme Oesers auf Winckelmann überzeugt zu sein. Die Programmformel, die er in seinem Brief an Reich über vierzig Jahre zuvor noch benutzte, verwendete er in „*Dichtung und Wahrheit*“ allerdings nicht mehr. War sich Goethe inzwischen unsicher, wie weit der Einfluß Oesers auf Winckelmann wirklich reichte? Zumal er auch von den künstlerischen Arbeiten seines früheren Zeichenlehrers zu diesem Zeitpunkt weniger begeistert war, und er sich in seinem Lebensrückblick von seiner

¹⁷⁶ Vielmehr wäre hier die Frage zu stellen, inwieweit solche Vermutungen wie sie Seume und Herder nach dem Motto: „das Genie des Künstlers inspiriert den Geist des Theoretikers“ aufstellten, Tradition in der Legendenbildung um Künstlerbiographien haben. Anlaß zu dieser Vermutung gibt der geschichtliche Versuch von Kris und Kurz über „Die Legende vom Künstler“, die verschiedene stereotype Formeln in Künstlerbiographien nachgewiesen haben, die als Topoi von der Antike bis weit in das 19. Jahrhundert durchgehend auftreten. Allerdings wird eine ähnliche Beziehung, wie sie zwischen Oeser und Winckelmann bestand, nicht beschrieben. Dennoch wäre es lohnenswert, einmal an anderer Stelle den Traditionen solcher „Künstler-Gelehrten“ Konstellationen und ihrer gegenseitigen Beeinflussung nachzugehen, s. Kris, Ernst; Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt/M., 1995

¹⁷⁷ s. Quellentext Nr. 2

¹⁷⁸ W. A., Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 161f.

¹⁷⁹ Brief Goethes vom 20. Februar 1770 an Philipp Erasmus Reich; in: Jahn, Otto, *Goethes Briefe an Leipziger Freunde*, Leipzig, 1867², S. 266.

anfänglichen Faszination gegenüber Winckelmanns Dresdener Schriften ebenfalls distanzierte, da dieser zu dem Zeitpunkt ihres Entstehens noch nicht in Italien gewesen war. Und so kam er zu dem Urteil:

„[...] sind sie doch, sowohl dem Stoff als der Form nach, dergestalt barock und wunderlich, daß man ihnen wohl vergebens durchaus einen Sinn abzugewinnen suchen möchte.[...]; weshalb diese Schriften für die Nachwelt ein verschlossenes Buch bleiben werden.“¹⁸⁰

In einem späteren Aufsatz über Winckelmann schreibt Goethe demzufolge:

„Lippert, Hagedorn, Oeser, Diterich, Heinecke, Oesterreich, liebten, trieben, beförderten die Kunst jeder auf seine Weise. Ihre Zwecke waren beschränkt, ihre Maxime einseitig, ja öfters wunderlich [...]. Aus solchen Elementen entstanden jene Schriften Winckelmanns, der diese Arbeit gar bald selbst unzulänglich fand, wie er es denn auch seinen Freunden nicht verhehlte“¹⁸¹

Vielleicht zeigt sich hier in Goethes Beurteilung der Winckelmannschriften auch der Zwiespalt in der Mißbilligung Oesers. Ein weiteres Indiz hierfür könnte die von Goethe 1804 verfaßte Schrift *„Winckelmann und sein Jahrhundert“* sein, in der, wie das Allgemeine Künstlerlexikon der Schweiz von 1810 bemerkte, der Name Oesers *„mit keinem Wort Erwähnung geschieht“*.¹⁸²

¹⁸⁰ W. A., Winckelmann, Bd. 53, Abth. 1, Bd. 64, S. 35

¹⁸¹ W. A., Winckelmann, Bd. 53, Abth. 1, Bd. 64, S. 35. Karl Heinrich von Heineken (1706-1791), Mathäus Oesterreich (1726-1778)

¹⁸² Allgem. Künstlerlexikon, Orell/Füßli, Bd. 2, Zürich, MDCCCX, S. 984f.

4. Das 19. Jahrhundert setzt die Legende fort

Es ist bemerkenswert festzustellen, wie der spätere Winckelmannbiograph Carl Justi an der Legendenbildung im 19. Jahrhundert mitwirkte und sie weiter ausbaute. Indem er nämlich den Bildhauer Raphael Donner, den in der Bildhauerkunst handwerklichen Lehrmeister Oesers,¹⁸³ zum gedanklichen Urheber des epocheprägenden Leitsatzes von der „*edlen Einfalt und stillen Größe*“ machte. Nach Justis Auffassung waren Winckelmann und Goethe, die beiden ersten, die diese Programmformel aus Oesers Mund zu hören bekamen. Mit dieser Behauptung trug Justi entschieden zur Glaubhaftigkeit der Legende von dem überragenden Einfluß Oesers auf Winckelmann bei. Offensichtlich greift er bei seinen Ausführungen sogar auf die Wortwahl Goethes in „*Dichtung und Wahrheit*“ zurück (s. o.). Justi konstruiert demzufolge:

„Das „Evangelium des Schönen“, jenes Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe, hörte Winckelmann, wie später Goethe, wahrscheinlich zuerst aus Oesers Munde. In Oeser aber waren solche Ideen ehemals in der Schule Raphael Donners lebendig geworden, der in seinen Werken im Gegensatz zu dem allgemein herrschenden leidenschaftlich pathetischen Charakter, zuerst wieder auf Einfachheit, Natürlichkeit und Ruhe zurückgegangen war, [...]“¹⁸⁴

Ob Justi den bereits zitierten Brief Goethes an Reich (s.o.) kannte, ist nur zu vermuten, mit Sicherheit aber kannte er das 1779 von Oeser selbst herausgegebene „*Schreiben an Herrn von Hagedorn*“.¹⁸⁵ Hier beschreibt Oeser einen „*Christuskopf*“ von Guido Reni (1575-1642) aus der Sammlung Schwalbe in Hamburg. In dem Text taucht zum ersten Mal bei Oeser die Formulierung von der „*stillen Größe*“ und „*edlen Einfalt*“ auf:

¹⁸³ Hagedorn beschreibt Oeser als einen Schüler von Raphael Donner „*Parmi les Peintres, Rossier [...] & Frédéric Oeser, connu par dievers sujets historiques qu'il a peints à Dresde, sont gloire d'avoir été disciples de Raphael Donner. Le dernier naquit à Presbourg en 1717. Fréquenta pendant le cours de sept années l'Academie de Peinture à Vienne, & y remporta le prix à l'âge de dix-huit ans. En sortant de l'Academie, il semit encore deux ans chez Donner, pour allier au talent de la Peinture, celui de bien modéler & l'étude du Costume & de l'Antique. Il s'établit à Dresde en 1739.*“; Hagedorn, 1755, S. 330f.. Seume berichtet in seinem Nekrolog von 1799: „*Einer seiner vertrautesten Freunde in Wien war Rafael Donner, von dem er bis an sein Ende mit wahrhaft zärtlicher Rührung sprach, vorzüglich wenn er das Bildnis seines ehemaligen Freundes betrachtete, oder es ändern wie einen Heiligen in der Hauskapelle vorzeigte.*“; Seume, 1799, S. 154; Der Oeser Enkel Geyser bemerkt über die Lehrjahre bei Donner: „*[...] der erfahrene Medailleur und Bildhauer [Donner] unterwies den noch jugendlichen Maler in der Führung des Meißels, und stand nicht an, von diesem Unterricht zu empfangen im Gebrauch von Pinsel und Palette, welche er, wiederholten Äußerungen zufolge, mit Eisen zu vertauschen geneigt war.*“; Geyser, 1858, S. 63.

¹⁸⁴ Justi, Bd. I, Leipzig, 1866, S. 410. Justi geht ferner davon aus, „*daß die von Oeser gepredigten Lehren, mit welchen die Anfänge unseres Helden [Winckelmann] eng verwebt sind, ihre letzte Quelle in dem Atelier des bescheidenen und zu seiner Zeit schlecht erkannten und belohnten österreichischen Bildhauers [Donner] haben.*“; ebd., S. 250. In den Bemerkungen Goethes über seinen früheren Zeichenlehrer taucht in diesem Zusammenhang der Name Donners niemals auf.

¹⁸⁵ Oeser, Adam Friedrich, „*Schreiben an Herrn von Hagedorn*“, Leipzig, 1779

„[...] Die stille Größe in allen Zügen; das ruhige, weisheitsvolle Auge; der zum Sprechen bereit scheinende Mund; die edle Einfalt des über die Schultern herabrollenden Haares; [...]“¹⁸⁶

Ungeachtet, daß die Programmformel auch für Oeser zum allgemeinen Wortschatz des 18. Jahrhunderts gehörte und sich als polemische Spitze, gegen den gerade noch in Sachsen vorherrschenden Barock richtete, war es für Justi der Beweis, daß die Formel für den Klassizismus tatsächlich von Oeser ausging. Der Grund, weswegen Justi Donner eine solch entscheidende Rolle zuweist, hängt wohl mit der allgemeinen negativen Kritik des 19. Jahrhunderts gegenüber Oeser als Künstler zusammen, die Justi bekannt war. Somit mußte er ihn im Theoretischen, unter den prägenden Einfluß eines von allen Kritikern und auch von Winckelmann anerkannten Bildhauers stellen. Im Grunde genommen geschah dies, um so die gängige Theorie des 18. Jahrhunderts von dem bestimmenden Einfluß Oesers auf Winckelmann, zu stützen.

Donner als Vorbild für Winckelmann zu stilisieren, hängt mit seiner Sonderstellung zusammen, die er innerhalb der Barockplastik einnahm.

„Der offenbar gezielte Rückgriff auf ältere, traditionsreiche Vorbilder könnte die auffällige Sonderposition begründet haben, die für Raphael Donner innerhalb der Barockplastik seit eh und je in Anspruch genommen worden ist. Denn im Unterschied zum ausgeprägten Illusionismus seiner Zeitgenossen trat Donner, anscheinend unvermittelt, mit Bildwerken klarer Konturierung und organischer Bewegung auf, mit Figuren, die allseits nachvollziehbar ihren Umraum einbegreifen, mit Körpern, deren detaillierte Modellierung die Gewandführung hervorhebt. Diese klassischen Elemente und ihre manierierte Verfeinerung kennzeichnen Donners Plastik und entfernen sich von Tendenzen seiner Zeitgenossen so entscheidend, daß die Kunstgeschichte sie mit dem Begriff „Barockklassizismus“ belegte.“¹⁸⁷

Das Neue in Donners Arbeiten erkannte auch Justi, und somit lassen sich die Theorien Winckelmanns stärker untermauern und legitimieren. Wobei Oeser hier nur noch als Mittler der Donnerschen Lehre zu sehen wäre.

Winckelmann konnte weder von Oeser noch von Donner für die Antike begeistert werden, erstens, weil die Faszination für die Antike bei Winckelmann längst vorhanden war und zweitens, da Donner weniger als hundert Jahre alte Bronzeplastiken bereits als antik ansah. Erst die archäologische Sichtweise differenziert zwischen „antik“ und „antikisierend“, um eine „reine“ Betrachtungsweise antiker Kunst und der damit verbundenen ethischen Programmatik zu gewinnen.¹⁸⁸ Mit anderen Worten, es war doch gerade Winckelmann, der diese Grundsätze als einer der ersten in Deutschland in seinen Schriften propagierte, allerdings erst nachdem er selbst in Italien war und die Antike vor Ort in Original studieren konnte.

¹⁸⁶ Oeser, 1779, S. 16; vgl. Christuskopf (Abb. 22)

¹⁸⁷ Beck, Herbert, Aspekte der Stilbildung bei Georg Raphael Donner (1693-1741), in: Kat. Frankfurt/M., Liebighaus, 1993, S. 6; Wenzel, 1999, S. 18f.

¹⁸⁸ Beck, 1993, S. 17, Wenzel, 1999, S. 19f.

Die scheinbar von Oeser übermittelten Donnerschen Leitgedanken waren aber wohl kaum dafür geeignet, denn Donner ebenso wie Oeser konnten laut Winckelmann nur so viel von der Antike wissen, wie „*man außer Italien wissen kann*“.¹⁸⁹

5. Die Rezeption der Legende im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Alphons Dürr greift für seine Oesermonographie ganz offensichtlich auf die Thesen Justis zurück und geht ebenfalls davon aus, daß „*Die Gedanken...*“ zur Hälfte auf die „*geistige Urheberschaft*“ Oesers zurückgehen.¹⁹⁰ Oeser allein kam als erstem die Ehre zu, „*das große Lösungswort des Jahrhunderts*“¹⁹¹ aus der Lehre Donners, nämlich „*die Lehre von der edelen Einfalt und stillen Größe, [Winckelmann] zuerst verkündet zu haben*“¹⁹². Weiter schreibt Dürr:

*„An theoretischen Anschauungen war beiden damals alles gemeinsam, Winckelmann nahm Gedanken und Maximen von Oeser in sich auf, und dieser wieder bereicherte sein Wissen durch die schätzenswerthen antiquarischen Kenntnisse seines Freundes. Winckelmann ließ Oesers Wesen ganz in sich walten, [...]“*¹⁹³

In die Reihe von Justi und Dürr ordnet sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorbehaltlos 1914 Kurzwelly ein:

*„Oesers Verdienst ist es daher, daß die Kunst wieder der Antike zugeführt wurde; es ist sein Werk, daß die Donnerschen Lehren der Menschheit überliefert wurden.“*¹⁹⁴

In ähnlicher Weise äußert sich 1930 auch Benyovszky, der davon ausgeht, daß ein Viertel der Winckelmannschen Schrift sich auf Oeser stützt:

*„Die zuerst von Winckelmann öffentlich ausgesprochene Lehre von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike, die zum Schlagwort des Klassizismus wurde, hat ihre Urheimat in Donners Geist und wurde von diesem in Oesers empfänglicher Seele eingepflanzt.“*¹⁹⁵

¹⁸⁹ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

¹⁹⁰ Dürr, 1879, S. 53

¹⁹¹ Dürr, 1879, S. 56

¹⁹² Dürr, 1879, S. 57

¹⁹³ Dürr, 1879, S. 52

¹⁹⁴ Kurzwelly, Albrecht, Die Leipziger Akademie unter Adam Friedrich Oeser und ihre ersten Schüler; in: Leipziger Kalender, Bd. XI, Leipzig, 1914, S. 42

¹⁹⁵ Benyovszky; 1930, S. 77

6. Versuch einer Richtigstellung

Seit Carl Justis Grundlagenwerk über Winckelmann und der Monographie zu Oeser von Alphons Dürr, ist es zum Allgemeinplatz geworden, daß Oeser die Grundansichten in Winckelmanns Erstlingsschrift der „*Gedanken...*“ und ihren beiden Zusätzen (den „*Erläuterungen*“ und dem „*Sendschreiben*“) entscheidend beeinflußt hat. Baumecker hat in seiner Arbeit „*Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*“ von 1933 erstmals nachgewiesen, daß die von Justi und Dürr aufgestellte Behauptung, aufgrund der Quellenlage nicht stichhaltig zu begründen ist.¹⁹⁶ Bis heute hat die Arbeit Baumeckers ihre unbestrittene Gültigkeit bewahrt. Sie zeigt, daß Winckelmanns kunsttheoretische Quellen für seine Dresdener Arbeiten auf den theoretischen Erkenntnissen seiner Vorgänger wie Shaftesbury, Jean de Labruyère (1644-1696), Jonathan Richardson (1665-1745), Roger de Piles (1635-1709), André Félibien (1619-1695) basieren.¹⁹⁷

Erst das spätere 20. Jahrhundert kommt in der Beurteilung der Einflußnahme Oesers auf Winckelmann zu einem differenzierteren Urteil als das 19. Jahrhundert. Kunze beschreibt die theoriebildende Einflußnahme Oesers auf Winckelmann als anekdotisch.¹⁹⁸ Für ihn gilt der Einfluß Oesers lediglich auf das praktische Kunsterfahren und Kunsterleben.¹⁹⁹ Auch Marx ist der Auffassung, daß Winckelmann bei Oeser allein die künstlerische Praxis

¹⁹⁶ Baumecker, Gottfried, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns dargestellt, Berlin, 1933, Einleitung, S. 1ff.

¹⁹⁷ Baumecker, 1933, S. 57-68; vgl. Kunze, 1977, S. 9ff.; Winckelmann, J.J., *Kleine Schriften*, Weimar, 1960, S. 387; Wenzel, 1999, S. 86. Wenig kritisch geht Gisold Lammel mit der kunsttheoretischen Geschichtsschreibung um. Für ihn steht nach wie vor fest, daß das programmatische Losungswort von der „*edlen Einfalt und stillen Größe*“ auf Oeser zurück geht, ferner sieht er, ohne dies zu begründen, zahlreiche gedankliche Einflüsse Oesers auf Winckelmann; vgl. Lammel, 1986, S. 39f.

¹⁹⁸ Kunze, Max, 1977, S. 9ff.; vgl. Baumecker, 1933, S. 4ff.. Käfer weist ebenfalls darauf hin, daß Winckelmann „*in seiner Kenntnis der kunsttheoretischen, historischen Schriften und naturwissenschaftlichen Literatur Oeser weit überlegen gewesen*“ ist; Käfer, Markus, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*; in: *Heidelberger Forschungen*, H.27, Heidelberg, 1986, S. 132-136; vgl. ebenso Uhlig, Ludwig, S. 152; in: *Winckelmann, Johann Joachim, Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterungen*, Nachdr., Hrsg. Uhlig, Ludwig, Stuttgart, 1991

¹⁹⁹ In gleicher Weise schränkt Willy Handrick (Leipzig, 1957) Oesers Einfluß auf Winckelmann auf die Fragen künstlerischer Praxis ein, S. 177

erlernte. Große Bedeutung kommt ihm allerdings als Akademiedirektor bei der Verbreitung der Lehren Winckelmanns vor allem in Sachsen zu.²⁰⁰

²⁰⁰ Marx, Harald, „...den guten Geschmack einzuführen.“, Persönlichkeiten und Richtungen der Dresdener Malerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in: Dresdener Hefte, 6. Jhg., Heft 7, Dresden, 1988, S. 49. Auch auf das „Sendschreiben“ ist der Einfluß für Uhlig kaum erkennbar, Uhlig, 1991. S. 152. Aus der Tatsache, daß Winckelmann in seinen Dresdener Schriften erstmals Stellung zur Allegorie bezieht, wird auch dieses Kapitel meist Oeser zugeschrieben. Wieland stellt fest: *„Oesers andeutender Geist ist bis auf die hohe Liebe zur Allegorie in ihr merkbar.“* in: Wieland, Christoph Martin, Teutscher Merkur, 3.u.4. Vierteljahr, 1781, S. 199. Winckelmann war durch seine Studien antiker Schriften durchaus schon vor dem Zusammentreffen Oeser mit der Allegorie vertraut, wenn er schreibt : *„... und die Gedanken mahlen, ist unstreitig älter als dieselben schreiben, wie wir aus der Geschichte der Völker der alten und neuen Welt wissen.“* in: Winckelmann, J. J., Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, Dresden, 1766, S. 3. Was über die generelle Einflußnahme Oesers auf die Dresdener Schriften Winckelmanns bereits gesagt wurde, kann ebenfalls im Besonderen auch für die Allegorie gelten.

V. Oeser im Spiegel der Kritik

Die Beurteilungen des künstlerischen Werkes Oesers unterlagen einem stetigen Wandel. Sie sollen im folgenden Kapitel auf ihren heutigen Geltungswert hin untersucht werden. Denn es ist zu hinterfragen, warum Oeser zu seinen Lebzeiten als ein herausragender Künstler galt und nach seinem Tod einer fast ausschließlich negativen Bewertung unterlag.²⁰¹ Dabei soll an ausgewählten Beispielen eine Genealogie des Kritikverlaufs über zwei Jahrhunderte bis heute aufgezeigt werden. Der Bruch erfolgte mit dem 1800 in den Propyläen von Goethe und Heinrich Meyer veröffentlichtem Urteil über Oeser, das maßgeblich für alle späteren Bewertungen des Künstlers wurde. Zugleich geben die verschiedenen Meinungsbilder des 20. Jahrhunderts Aufschluß über den heutigen Forschungsstand zur Person Oesers.

1. Das zeitgenössische Urteil

- Schülerurteile

Größte Wertschätzung wurde Oeser seitens seiner Schüler zuteil. In der Vermittlung von Theorie und handwerklichen Fähigkeiten lag seine große Stärke. Seine Schüler dichteten bereits drei Jahre nach Gründung der Leipziger Akademie 1767:

*„In Deiner Kunst lebt noch mit seinem ganzen Ruhm/
Athens und Roms geprießnes Alterthum:/
Das Unnachahmliche, das uns mit jenen Zeiten/
verloren ging, rufst Du aus ferner Nacht zurück, /
und weißt sein ganz Verdienst auf jedes Meisterstück/
Von Deiner Hand mit Einsicht auszubreiten. [...]”²⁰²*

Die Betonung auf das Altertum verweist auf eine Vermittlung der Theorien Winckelmanns durch Oeser an seine Schüler. Oeser selber verfaßte zwar keine Anleitungen über seinen Kunst- und Zeichenunterricht, dafür waren es ehemalige Schüler, die Lehrbücher für den Zeichen- und Malunterricht für ein breiteres Publikum niederschrieben. Als Vorlage diente ihnen dabei der Unterricht Oesers aus eigener Anschauung. In den beiden hier angeführten Schriften bringen zwei Schüler ihre persönlichen Wertschätzung gegenüber ihrem früheren Lehrer zum Ausdruck. Leonhard Hoffmann (1740- um 1808) verfaßte 1786 eine Untersuchung über die Farbenlehre, für welche sich später auch Goethe interessierte:

²⁰¹ vgl. Hauser, 1973, S. 150ff.

²⁰² SHStAD, Loc.894, Vol. II; vgl. Oeser Schüler; Leipzig 1767, o. S.

„Nicht jeder Direktor ist ein Oeser, und ich sage nicht zu viel, wenn ich ihn den einzigen nenne, in welchem man die Eigenschaften alle vereinigt antrifft, die sonst unter vielen getheilt kaum gefunden werden; in den beyden ersten der bildenden Künste, Malerey und Bildhauerkunst, gleich groß; durchdringendes Genie, welches sein Suiet gleich in seinem ganzen Umfang der Wahrheit gemäs denkt, es mit Scharfsinn und Selbstgefühl verädelt, und mit einer bezaubernden Leichtigkeit ausdrückt;[...].“²⁰³

Dreizehn Jahre nach Oesers Tod schreibt sein ehemaliger Leipziger Schüler Adolf Rossmässler (1770-1821) in seiner Abhandlung zur Zeichenlehre:

„Übrigens dient der auf dem Titel befindliche Name eines Oeser keineswegs zum lockenden Aushängeschild, ich hielt es vielmehr für meine Schuldigkeit, ihn darauf zu bemerken, weil ich nicht nur die in diesem Werk ausgestellten Grundsätze diesem grossem Künstler ausschließend verdanke, sondern wie auch die meisten, besonders die Fundamentallblätter, nach seinen Originalzeichnungen gestochen sind.“²⁰⁴ (Abb. 10).

Beide Autoren schätzen Oeser nicht nur als Pädagogen, auch als Maler, Bildhauer und Zeichner wurde er von ihnen gleichermaßen bewundert. Für seine Schüler hatten sein Unterricht und seine Kunst auch über seinen Tod hinaus große Bedeutung. So dichteten sie zum Tode ihres verehrten Lehrers:

*„Den Olympos zaubert Er hernieder;/Schuf das Alterthum verjüngend wieder;/
Hellas Meister sind mit ihm erwacht./ Seele strahlt aus jeglichem Gebilde/
Seiner Schöpfung, und aus Herzensmilde/ Und der Friede, der Sein
Aug' umlacht.“²⁰⁵*

Ein Schüler, der Oeser erst ab 1790 an der Akademie in Leipzig aufsuchte, und nach Johann Friedrich August Tischbein sein späterer Nachfolger als Direktor des Instituts wurde, war Hans Veit Schnorr von Carolsfeld. Obwohl er bereits einen ausgeprägten protoklassizistischen Stil verfolgte, bekundet er für seinen Lehrer größte Bewunderung. An dessen Tochter Friederike (1748-1829) schrieb er:

²⁰³ Hoffmann, Johann Leonhard, Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbharmonie insbesondere mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen von Johann Leonhard Hoffmann, Halle, 1786, Vorrede XV f.. Auch Goethe interessiert sich im Zusammenhang mit seiner Farbenlehre für das Werk des ehemaligen Oeser-Schülers: *„Ich wünsche Nachricht von einem Manne, welcher sich Johann Leonhard Hoffmann nennt, und einen Versuch einer Geschichte der Farbharmonie 1786, in Hendels Verlag, zu Halle, herausgegeben. Die Dedication an Herrn Gottfried Winckler, in welcher sich der Verfasser einen ranken nennt, ist von Leipzig aus datirt, wo er sich eine Zeit lang aufgehalten und mit Oeser Umgang gehabt haben mag. Vielleicht haben Sie Gelegenheit etwas näheres über diesen Mann zu erfahren, der mir von gewissen Seiten interessant geworden ist.“*, Brief Goethes vom 29. März 1801 aus Weimar an Friedrich Rochlitz (1769-1842), W. A., Bd. 108, Abth. 4, Bd. 15, S. 208

²⁰⁴ Rossmässler, Adolf, Gründliche Anweisung zeichnen zu lernen, zum Privat- und Selbstunterricht, in einer Folge von 26 Lehrblättern mit erklärendem Text nach A.F. Oeser, Leipzig, 1832², Vorwort. Die Erste Auflager erschien 1812. Das Buch muß demnach schon lange vor Oesers Tod geplant worden sein.

²⁰⁵ Churfürstliche Akademie, sämrtl. Lehrer und Mitglieder, „Oesern dem Vollendeten geweiht“, Leipzig; 1799, o. S.

*„[...] , so zeichnete ich, indem mir die große Liebe zu Ihren lieben Vater die Hand führte, Sein Bildniß, u. ich glaube es beynahe ganz getroffen zu haben, so lebhaft war es in meiner Seele eingedrückt. Die Freude über die gelungene Unternehmen war unbeschreiblich da ich Ihn im Bilde alle Tage sehen konnte*²⁰⁶.

Heinrich Friedrich Füger, der ehemalige Leipziger Schüler Oesers und spätere Direktor der Wiener Kunstakademie, gehörte wie sein Lehrer, einer Generation des Übergangs an. Beide werden als Überwinder des Rokoko eingestuft.²⁰⁷ Noch als angesehener Direktor in Wien bezugte er gegenüber Friederike Oeser größte Hochachtung für seinen ehemaligen Lehrer:

*„Glauben Sie mir, daß ich in den Wert ihres Beifalls unendlich hoch schätze, weil ich in Ihnen stets den großen Künstler verehrt habe, dessen Geist den guten Geschmack in den bildenden Künsten in dem aufgeklärten Sachsen verbreitete.*²⁰⁸

2. Das Urteil prominenter Zeitgenossen

Oeser war mit den führenden Repräsentanten der Aufklärung - Wieland, Klopstock, Campe, Hagedorn, Lessing und Herder - freundschaftlich verbunden. Er genoß nicht nur Hochachtung bei seinen Schülern, auch zahlreiche zeitgenössische Künstler, Dichter und Sammler fanden äußerst respektvolle Worte gegenüber seiner Kunst. Der berühmte Kupferstecher Johann Georg Wille (1719-1803) in Paris äußerte sich begeistert darüber, eine Zeichnung von Oeser zu besitzen:

„Die wohlgemachte Zeichnung welche ich von ihrer Hand besitze muß jeden Kenner reizen und ihm das Verlangen eingeben, in diesem Umstande, an meiner Stelle zu seyn.“ und weiter schreibt er: *„Ich habe letzthin den ersten Band der neuen Bibliothek unseres Freundes H. Weiße erhalten. Vor dieser fand ich einen kleinen radierten Kupferstich, welcher so voller Weisheit war, daß ich ausrief: ein fühlender Oeser allein ist vermögend, solchen Geist anzubringen. [...] Möchten doch die deutschen guten Bücher mit dergleichen Kupferstichen versehen, mit lateinischen Buchstaben auf gutes Papier gedruckt, erscheinen.*²⁰⁹

Oesers unmittelbarer Vorgesetzter Hagedorn schätzte neben dessen Lehrfähigkeit als Direktor der Leipziger Akademie auch seine künstlerische Arbeiten, wie er in einem „Geheimen Vortrag“ von 1771 an den Dresdener Hof berichtet:

²⁰⁶ Brief Hans Veit Schnorr von Carolsfeld aus Magdeburg, den 23. Juni 1789 an Friederike Oeser, Wissenschaftl. Beilage, in: Leipziger Zeitung, No. 58, Leipzig, 1887, S. 349f.

²⁰⁷ Einem, 1978, S. 29

²⁰⁸ zit. nach: Dürr, 1879, S. 217

²⁰⁹ Brief Johann Georg Wille aus Paris vom 14. Mai 1766 an Oeser, Wissenschaftl. Beilage, in: Leipziger Zeitung, No. 59, Leipzig, 1886, S. 352

„Seine Stärke ist Geschmack, Belesenheit, Allegorie und nicht sowohl die Staffelei, die Dekorationsmalerei für Deckenstücke und Theater.“²¹⁰

Im Vergleich zu Hagedorn, der sich in seiner Bewertung nüchtern und sachlich ausdrückt, ist der Dichter Christoph Martin Wieland (1733-1813) emotional von Oesers Arbeiten ergriffen. 1770 schreibt er an den Dichter Gleim: *„Oeser ist ganz und gar ein Mahler und Mann nach meinem Herzen.“²¹¹* Für Wieland hat das Herz die Bedeutung eines „empfindsamen Herzens“, das ganz in der Tradition des Sensuellen, auf das moralisch Gute gerichteten Gefühls steht, als Vorbild für eine menschlichere und sittlichere Haltung. Berührungspunkte zwischen Wieland und Oeser ergeben sich über ihr gemeinsames Griechenbild. Wieland hat sich von dem absoluten Zwang, die griechische Kunst nachzuahmen, in seiner Kunst- und Lebensphilosophie distanziert, die er in seinen *„Gedanken über die Ideale der Alten“²¹²* präzisiert. Dies entspricht der Einstellung Oesers, für den ebenfalls galt: *„die Alten studieren, und copieren ißt nach meinen Begriffen zweierley.“²¹³* Für beide bestand das Geheimnis der Kunst in der idealistischen Vorstellung, die Natur zu übertreffen und sich dabei lediglich an der Antike zu orientieren.

Die Gelehrten Deutschlands - hierzu zählten neben Wieland und Wille unter anderen Winckelmann, Gellert und Goethe - schätzten Oesers Buchillustrationen. Sie ließen zahlreiche ihrer pädagogischen, religiösen oder moralischen Schriften bei ihm illustrieren oder mit einer Vignette verzieren. Besonders durch seine Buchillustrationen fand Oeser bei den damaligen Leipziger Verlegern hohes Ansehen. 1770 schreibt Wieland an den Verleger Reich, Oeser und er hätten *„durch eine so glänzende Ausgabe, dem Autor und der ganzen Nation Ehre gemacht.“²¹⁴* Im selben Jahr schreibt er noch an Sophie von La Roche (1731-1807):

„[...] cet esprit des beaux arts, que mon digne ami Oeser a scu y exciter. [...] cet ami Oeser est un de ces hommes de génie, que la nature produit assez rarement, c'est de tous les gens de mérite que j'ai vu à L[eipzig] celui que j'ai trouve' le plus selon mon coeur.“²¹⁵

Der Philanthrop und Aufklärungspädagoge Heinrich Campe wollte ebenfalls ein pädagogisches Lehrbuch von Oeser illustrieren lassen. Für ihn war Oeser neben Chodowiecki

²¹⁰ SHStAD, Loc. 859 Vol.III

²¹¹ zit. nach: Starnes, Thomas C., Christoph Martin Wieland. Leben und Werk, Bd. I, 1987, S. 374f.

1769 schreibt Wieland an Gleim: *„Oeser macht [zu „Dialogen des Diogenes von Sinope“, 1769] ganz deliciause Vignetten dazu, wovon eine in meinem Auge alles übertrifft, was ich in dieser Art noch gesehen habe - wälsche und französische nicht ausgenommen.“*; zit. nach: Schulze, o. D., S. 67f.

²¹² Hinderer, Walter, Christoph Martin Wieland, in: Deutsche Dichter, Aufklärung und Empfindsamkeit, Bd. 3, Hrsg. Grimm, Gunter E., Max, Frank Rainer, Stuttgart 1990, S. 266ff.

²¹³ Brief Adam Friedrich Oeser aus Leipzig vom 25. Januar 1780 an Knebel nach Weimar, Düntzer, 1858, Brief 34, S. 68; GSAW 54/ 235

²¹⁴ Brief Christoph Martin Wielands vom Januar 1770 an Verleger Reich, zit. nach: Thomas C. Starnes, Christoph Martin Wieland. Leben und Werk, Bd. I, 1987, S. 362

²¹⁵ Starnes, Bd. I, 1987, S. 374f.

offenbar der einzige Künstler, der in Zeichnungen und Illustrationen Gemütsregungen durch sanfte Empfindung zu erreichen vermochte. An Oeser schreibt er hierzu:

„Ich stehe in Absicht eine kleine Seelenlehre für Kinder auf meine Kosten drucken zu lassen. Hierzu brauche ich wahrscheinlich Kupfer von der Art, wie diejenigen Stücke, die Chodowiecki zu Basedows Elementarbuch verfertigt hat. Einige derer, bei denen es darauf ankommt, bestimmte Gemütsregungen auszudrücken, wünschte ich von Ihnen, theuerster Freund, gezeichnet, und unter Ihrer Aufsicht gestochen zu haben.“²¹⁶

Daß Oeser nicht nur im deutschsprachigen Raum hohes Ansehen genoß, belegt der Aufseher der königlich Dänischen Kunstammer Lorenz Spengler (1767-1839). In großer Begeisterung spricht er *„etwas von der Hand eines großen Oesers zu besitzen“*. Über das von Oeser gemalte Bild schreibt er:

„[...] ich bin gewiß in meiner Erwartung nicht getäuscht worden. Eine ganz vortreffliche Mahlarzt, ganz original, die keine Gemeinschaft mit anderen Werken der Kunst berühmter Meister hat. Welch eine schöne Natur und der liebliche Ton der in dem ganzen Gemälde herrscht ! alles ruhig und sanft wie der Schlaf der darin angebrachten 3 Personen. [...]“²¹⁷

Der *„liebliche Ton“* und daß alles *„ruhig und sanft“* ist, kann ganz allgemein als eine Charakteristik der Ölbilder Oesers bezeichnet werden. Obwohl die Spätphase der Empfindsamkeit und die Kritik an einer übertriebenen lieblichen und süßlichen Grazie bereits ihren Höhepunkt erreicht hatten, stehen Oesers Bilder offenbar noch voll und ganz in der Gunst ihrer Betrachter und Besitzer. Noch 1791 bewunderte der Kulturphilosoph Friedrich von Schlegel (1772-1829) Oeser wegen seiner geistigen Nähe zu Winckelmann, in dem er an seinen Bruder August Wilhelm (1767-1845) schreibt:

„Vor einigen Tagen brachte ich einen Nachmittag bey Oesern zu. Ich wünschte Du könntest ihn sehen; es war wirklich als ob ich Winckelmann als Greiß reden höre. - er kann nichts als erzählen, zu raisonniren ist er nicht fähig: erzählen - oder mahlen hätte ich sagen sollen. Sein Gespräch ist so bestimmt so energisch so fest und so anmaßungslos wie Winckelmanns Styl. Er hat Genie“²¹⁸

Die meisten Kritiker des 18. Jahrhundert konnten Oeser und seine Arbeiten noch ohne Mühe in der Nähe des formalen klassizistischen Ideals eines Winckelmann sehen. Dies waren vor allem diejenigen, die ihr Klassizismusbild zu diesem Zeitpunkt noch aus der Theorie schöpften und selber nie in Italien waren und die Antike aus eigener Anschauung erlebt hatten.

²¹⁶ Brief Campes aus Hamburg vom 16. September 1779 an Oeser; UBL Rep. VI 25^{zh} 3; hier erstmals veröffentlicht. Das Buch, von dem die Rede ist, J. H. Campes *„Kleine Seelenlehre für Kinder“*, erschien 1780 in Hamburg.

²¹⁷ Brief Lorenz Spenglers aus Kopenhagen vom 24. Juli 1788 an Oeser; in: Wissenschaftl. Beilage, Leipziger Zeitung, No. 61, Leipzig, 1886, S. 363

²¹⁸ zit. nach: Szondi, Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. 1, Frankfurt/M., 1991⁵, S. 103

3. Deutsche Literaturzeitschriften

Oesers Arbeiten gaben immer wieder Anlaß zu Besprechungen und Rezensionen in den zeitgenössischen Literaturzeitschriften. Die *„Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“* bespricht 1768 das von Oeser illustrierte Buch *„Johann Peter Uz , Sämtliche poetische Werke, Leipzig 1768“*.²¹⁹ Der Rezensent stellt dabei lobend heraus, daß sich Oeser bei seiner Vignettengestaltung zwar an der Antike orientierte, er sie jedoch nicht copiert, sondern sie nach seinen eigenen Ideen dem Zeitgeschmack entsprechend umgestaltete.²²⁰ Die Zeitschrift *„Deutsches Museum“* feierte Oeser 1782 als einen der *„größten Künstler“* und *„großes Genie“*, welches *„die größte Hochachtung verdient.“*²²¹ In seiner Geisteshaltung war das *„Deutsche Museum“* nationalistisch ausgerichtet. Klopstock galt für das Blatt als der Hauptvertreter der vaterländischen Dichtung.²²² Daß Oeser ganz den ideologischen Intentionen Klopstocks entsprechen sollte, belegt mitunter auch ein vom Reformator der Ungarischen Sprache und Literatur Ferenc Kazinczy (1759-1831) an ihn Anfang der 90er Jahre erteilter Auftrag, ein Titelblatt für ungarische Übersetzung des deutschen *„Messias“* von Klopstock zu entwerfen. Hierfür schuf Oeser einen Entwurf in Öl *„Gabriel und Eloah“* (Abb. 11). Der allerdings weniger auf den religiösen Inhalt des literarischen Werkes verweisen sollte als auf den pathetischen *„dichterischen Schwung“* von Klopstocks antikem Versmaß.²²³

Der Dichter Wieland verfaßte in der von ihm herausgegebenen Literaturzeitung *„Teutscher Merkur“* zum Tode Oesers 1799 eine Elegie :

*„Mögen andere den Künstlern bewundern,/der Geist in die Form schuf!/Wahr,
der Künstler war groß; aber ich liebte den/Mann. [...] Größer war es vielleicht,*

²¹⁹ *„Die Vignetten sind sämtliche als Bas-reliefs gezeichnet, und beziehen sich, so wie die kleinen Stücke, welche hie und da am Ende der Gedichte angebracht sind, auf den Inhalt des Gedichts, bey welchen sie sich befinden. Einige, z.E. die Hochzeit des Amors und der Psyche vor dem 4ten Buche des Liebesgottes sind aus Antiken genommen; aber andere, wie das Opfer, welches der Wahrheit gebracht wird [...] sind im wahren Geschmack der Alten, neu erfunden. An allen wird die passende Idee, die Wahrheit der Erfindung und der sparsam angebrachten, gut gewählten Nebenzierrathen vorzüglich gefallen; und man wird wünschen, bald von mehreren unser Dichter solche Ausgaben zu erhalten“*; Döry, Ludwig, Kunsthandwerk, in: Die Kunst des 18. Jahrhunderts in: Propyläen, Kunstgeschichte, Hrsg. Keller, Harald, Bd. 10, Berlin, 1971, S. 339

²²⁰ Oesers Illustrationen erfreuten sich beim Publikum größter Beliebtheit. 1768 berichtete Christian Felix Weiße am 21. Februar an Hagedorn: *„Freilich hat der Mann [Oeser] einen schrecklichen Anlauf, da jetzt alle Buchhändler anfangen, mehr auf Verzierungen ihrer Bücher zu sehen, so läuft ihn alles an und will Erfindungen und Zeichnungen von ihm haben.“*; zit. nach: Nestler, 1926, S. 138

²²¹ Deutsches Museum, Bd. II, o. O., 1782, S. 150

²²² Doktor, 1975, S. 134ff.

²²³ Rózsa, Gy., Chodowiecki, Oeser und Ferenc Kazinczy; in: Acta Historiae Artium, Hrsg. Vayer, L., Bd. XXVIII, Budapest, 1982, S. 61ff.. Oeser, selbst mit Klopstock befreundet, nahm den Auftrag seines ungarischen Landsmannes Ferenc Kazinczy begeistert an. Oesers Auftrag konnte aufgrund der damaligen politischen Ereignisse nicht umgesetzt werden. Die eigentlichen Illustrationen zu dieser Übersetzung schuf der ehemalige Oeser-Schüler Heinrich Füger. Chodowiecki schuf die Titelblatt-Vignette. Oesers Bild, das lange Zeit als verschollen galt; vgl. Nestler, 1926, S. 81f., befindet sich heute im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest.

*aber doch heiliger nicht./ Als das Denkmal, das ihm in vieler Seelen gebaut ist./ Die nicht den Künstler allein, die auch den Menschen/ gekannt.*²²⁴

Wieland brachte dem Künstler Oeser eine Wertschätzung in Verbindung mit seiner Kenntnis des Menschen Oeser entgegen. Er charakterisiert ihn, über dessen eigene Humanität, die in seine Kunst einfloß und somit den wertvollsten Gewinn für seine Kunst darstellte.²²⁵

4. Beginn der negativen Kritik im 18. Jahrhundert

- Daniel Nikolaus Chodowiecki

Als Kritiker gegenüber Oeser nimmt der Kupferstecher und spätere Berliner Akademie-direktor Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) eine bedeutende Rolle ein. Ihm wird größte Objektivität bei der Beurteilung seines Leipziger Kollegen zugesprochen.²²⁶ Dabei bleibt aber sein Standpunkt über Winckelmann und dem Klassizismus meist unberücksichtigt, der ihm eine Sonderstellung in der Bewertung seines Leipziger Kollegen zukommen läßt. In einem unvollendeten Aufsatz schreibt Chodowiecki über seine Ansichten über den künstlerischen Nutzen der Lehren Winckelmanns:

„[...] was hat aber Winckelmann dem Künstler genutzt, nichts. Raphael [1483-1520] und Rubens [1577-1640], Rembrandt, selbst der von vielen verachtete Tenier [1610-1690] waren ohne Winckelmann was, Mengs ebenfalls und ohne Mengs wäre Winckelmann das geblieben was er war, da er Deutschland verließ. Er hat die Antiquen angestaunt wie so viele andre und nicht verstanden. Wo sind die Künstler, die von Winckelmann profitiert haben, und die mit Raphael, Rubens und so vielen andren, die nach ihnen waren, zu vergleichen sind. Winckelmanns Schaffen kann einen Gelehrten, aber nicht einen Künstler bilden. Waß ist aus unsern Künstlern, die seit 10 Jahren nach Rom gegangen sind geworden. Was wird aus denen werden die jetzt in Rom sind. Rehberg [ein ehem. Schüler Oesers] geht rückwärts, Genelli [1798-1868] verzehrt das Geld was die [Berliner] Akademie ihm reichte [...].“²²⁷

²²⁴ Teutscher Merkur, Hrsg. Wieland, Martin, 1799, 1. u. 2. Vierteljahr, S. 367f.. Als weitere Literaturzeitschrift beschäftigt sich die „Neue Bibliothek“ mit Oesers plastischen Arbeiten.

²²⁵ Börsch-Supan, 1988, S. 108. Dürr unternahm in den unveröffentlichten Druckfahnen zu seiner Oeser Monographie den Versuch die Ursache für das „sanfte Gemüt“ und den „schwachen Charakter“ Oesers zu ergründen. Dabei gelangt er, der Tatsache zur Folge, daß Oesers als uneheliches Kind geboren wurde, zu der Ansicht: „Die Lasten und Sorgen der Erziehung lagen nun zunächst auf der Mutter allein. Oeser empfing mithin gleich vielen unserer berühmten Männer eine einseitig weibliche Erziehung; indessen kann es von seiner späteren Charakterentwicklung und mangelnder männlicher Selbständigkeit geoffenbart haben, wie man dergleichen als das Resultat vorwiegend mütterlicher Erziehung anzusehen gewohnt ist.“, S. 12, unveröffentlichter Andruck zu Dürr, Alphons, Adam Friedrich Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1879; UBL Rep. VI 25^z 2; hier erstmals veröffentlicht

²²⁶ Franke, 1989, S. 150

²²⁷ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 4, Berlin, 1952-57, S. 491

Das Urteil von Chodowiecki gegen Ende des 18. Jahrhunderts, das, wie noch zu zeigen sein wird, in solcher Schärfe Oeser erstmals zuteil wurde, hängt mit der damals allgemeinen Tendenz einer Distanzierung gegenüber dem „Pseudo-“, „Rokoko-“ oder „empfindsamen“ Klassizismus zusammen. Chodowiecki bescheinigt Oeser zwar viel Genie, das durch Mangel an Ausbildung aber nicht gefördert wurde. Seine Begabung liege in der Erfindung und Komposition, schlecht werden dabei entgegen der sonst üblichen Meinung die Zeichnung, das Kolorit und die Ausführung bewertet.²²⁸ Chodowiecki nimmt ganz offensichtlich Bezug auf die 1763 von Winckelmann gegenüber Füßli geäußerte Kritik an Oeser. Der Brief wurde 1778 bereits veröffentlicht. Die negative Bewertung Oesers wurde von nun an vielfach übernommen. Chodowiecki schreibt 1789 in seinem *„Journal gehalten auf der Lustreyse von Berlin nach Dreßden...“*

„Winckelmann der viel mit ihm gelebt hatte und der sein Freund war, sagte, er wäre faul- daher kommt es vermuthlich, daß er mit so vieler Anlagen so wenig leistet, daß alles gut angelegt zu sein scheint aber immer schlecht ausgeführt wird.“²²⁹

Ganz konkret kritisiert Chodowiecki, daß er bei Oesers Figuren nur den Gedanken einer solchen sehen kann und die fehlende individuelle Physiognomik bemängelt, denn er habe nur *„[...] eine Idée von schöner Natur, zuweilen gut, zuweilen auch sehr falsch fehlerhaft gezeichnet und ohne alle Präcesion.“²³⁰*

Chodowiecki greift hier bewußt die negative Bewertung Winckelmanns auf. Er führt sie in seinem Sinne weiter, indem er dessen positiven Wertungen über den „großen Sinn“, die „Idée“ usw. aufgreift und versucht, anhand der „schlechten Ausführung“ die negative Einflußnahme Oesers auf die bildende Kunst nachzuweisen. Spätestens an diesem Punkt wird deutlich, daß hier zwei verschiedene Kunstanschauungen aufeinandertreffen, obwohl beide der selben Generation angehören. Sicherlich mag Chodowiecki in weiten Bereichen seines Urteils recht haben, wenn er Oesers technische Mängel kritisiert, er übersieht aber, daß bei Oeser die detaillierte Ausführung einer Figur der Idee bzw. der Herausstellung eines moral-ästhetischen Inhaltes untergeordnet ist. Allerdings darf auch nicht übersehen werden, daß Oeser und Chodowiecki beide angesehene Illustratoren für Verleger in Leipzig waren. Vielleicht beruht das strenge Urteil über seinen Leipziger Kollegen auch darauf, daß er in Oeser einen seiner größten Konkurrenten sah.

²²⁸ Chodowiecki, Daniel, *Journal gehalten auf der Lustreyse von Berlin nach Dreßden*, Leipzig, Halle, Dessau etc. Anno 1789; in: *Schriften zur Kunstgeschichte*, H. 6, Berlin 1961, S. 40

²²⁹ Chodowiecki, 1789, S. 40

²³⁰ Chodowiecki, 1789, S. 40

Chodowiecki, der selber einem natürlichen Realismus in seiner Kunst folgte,²³¹ sieht, wie im 18. Jahrhundert üblich, Oeser als Urheber des Klassizismus, und konnte aufgrund seiner eigenen realistischen Einstellung den Winckelmannschen Theorien nichts mehr abgewinnen. Chodowiecki gilt als Überwinder des Klassizismus und Wegbereiter für den Realismus des 19. Jahrhunderts. Es wird nun verständlich, daß die Vorwürfe, die er Oeser machte, vielleicht aus seinem negativ besetzten persönlichen Winckelmannbild gesehen werden können. Mit seinem 1839 in „*Schorns Kunstblatt*“ abgedruckten „*Journal...*“, nahm er nachhaltigen Einfluß auf das Oeser-Bild im 19. und dem frühen 20. Jahrhundert. Besonders Kritiker aus dem Lager der Romantik, denen ebenso wie Chodowiecki eine Rombegeisterung fern lag, konnten sich dem Urteil Chodowieckis anschließen. Folglich fiel es auch den Vertretern einer realistischen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts leicht, sich dem Urteil Chodowieckis anzuschließen. Auf weitere Urteile Chodowieckis zu Oesers Kunstschaffen wird im Verlauf der Arbeit noch einzugehen sein.

- Goethes sich wandelnder Blickwinkel im Urteil über Oeser

Goethes Beziehung zu Oeser war und ist bis heute am wirkungsvollsten für das Oeserbild in der Kunstgeschichtsschreibung. Die Neuorientierung in des Dichters Kunstanschauung und die Enttäuschung über sein eigenes künstlerisches Dilletantentum waren wohl dafür verantwortlich. Diese Umstände sollen umfassend erörtert und die daraus resultierenden Folgen für das negative Oeserurteil dargelegt werden.

Eine erste Anschauung von Oeser Arbeiten hatte Goethe, bevor er bei ihm Zeichenunterricht nahm, bereits im Haus der Leipziger Verlegerfamilie Reich, dort hatte er „[...] Gelegenheit, die Oeserschen Lehren angewendet zu sehen.“²³² Daß die Eindrücke von der Anschauung von Oesers Arbeiten wie auch dessen Kunstunterricht prägend auf den jungen Goethe waren, zeigen seine Empfindungen während seines Aufenthalts in Straßburg beim Einzug Marie Antoinettes (1755-1793) in die Stadt 1770/71. Das pompös veranstaltete Empfangszeremoniell stand ganz im Zeichen barocker höfischer Prachtentfaltung. Goethe konnte diesem Pathos nichts mehr abgewinnen: „*Hier nun wurden alle Maximen, welche ich in Oesers Schule mir zu eigen gemacht, in meinem Busen rege.*“²³³ Diese durchaus positiven und dankbaren Erinnerungen an Oeser schrieb er 1811 in Dichtung und Wahrheit nieder.

²³¹ Teutscher Merkur, 1785, 3. u. 4. Vierteljahr, S. 40. Ein anonymes Briefschreiber aus Dresden schreibt über Chodowieckis Realismus und nimmt eine Charakterisierung der Dresdener Akademie vor, die auch auf das Leipziger Institut zutreffen dürfte: „*Aus Chodowiecki und den übrigen Berliner Künstlern, die alltägliche Natur darstellen, macht man sich hier nichts; man idealisiert lieber und kopiert sogenannte schöne Natur. Noch keinem Maler oder Zeichner von der hiesigen Akademie ist es gelungen, eine lebendige Gesellschaft darzustellen, sie begnügen sich mit idealischen, schönen Profilen und nach Lebendigkeit und Ausdruck wird nicht gefragt.*“

²³² W. A., Dichtung und Wahrheit, 8. Buch, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 178

²³³ W. A., Dichtung und Wahrheit, 9. Buch, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 240

Ähnlich wie Winckelmann, teilte er seinem Lehrer kurz nach seiner Abreise aus Leipzig im Jahre 1768 voller Dank und Anerkennung mit, daß er ihn für das Empfinden des Reizes und das Erleben von Kunst empfänglich gemacht hatte:

„Was bin ich Ihnen nicht schuldig. Theuerster Herr Professor, dass Sie mir den Weg zum Wahren und Schönen gezeigt haben, dass Sie mein Herz gegen den Reitz fühlbar gemacht haben. [...] Den Geschmack den ich am Schönen habe, meine Kenntnisse, meine Einsichten, habe ich die nicht alle durch Sie?“²³⁴

Die Begeisterung über den erlebbaren Reiz von „Ösers tiefer Empfindung“ in dessen Kunst schildert der junge Goethe in einem Porträt des Rechtsgelehrten Rudolf August Schubarts (1694-1777), das von Johann Friedrich Bause (1738-1814) nach einer Zeichnung von Oeser gestochen wurde (Abb. 12). Goethe war fasziniert von dem auf Empfindung angelegten, aber gleichzeitig charakterisierenden Porträt aus Oesers Hand. Über den Porträtstich schreibt er:

„Wir haben uns abermal gefreut, diese zween Künstler in Gesellschaft zu sehen. Ösers tiefe Empfindung, die im Portrait mehr den Charakter als den Menschen bildet, hat auch hier den ehrwürdigen, lieben Alten, mit solchen Charakterzügen vor unsern Augen geschaffen, daß die Unterschrift Carus omnibus nemini molestus, eine Tautologie mit dem Portrait macht.“²³⁵

Diese Bewertung belegt einmal mehr Goethes zunächst anerkennende Haltung gegenüber Oesers Werk. Ein Jahr vor dem Erscheinen des Werther und dem damit erreichten Höhepunkt der literarischen Strömung der „Empfindsamkeit“ wird Goethes Zugehörigkeit als Vertreter diese kulturgeschichtlichen Phänomens auch in seinem Kunsturteil signifikant. In aller Selbstverständlichkeit erwähnt er die zum Ausdruck gebrachten Empfindungen in der Darstellung Schubarts. Die veranschaulichten inneren Wesensmerkmale und „Charakterzüge“ bemerkte er ohne jede Kritik, obwohl dabei die Ausführung der Figur zurücktritt. Genau in diesem Punkt setzt in späteren Jahren bei Goethe und wie schon gezeigt bei Chodowiecki, die Kritik ein. Wenn Chodowiecki von „einer Unbestimmtheit und schlechter Ausführung“ spricht, die in seinen Augen zu einer fehlenden Charakteristik und mangelnden Physiognomie führt,²³⁶ versteht er nicht mehr die Intentionen Oesers, bei denen eine realistische Ausführung eines Porträts in den Hintergrund tritt und das Herausstellen eines idealisierten Ausdrucks, Charakters oder Inhaltes im Vordergrund steht.

In einer Gegenüberstellung einer bisher unveröffentlichten Reproduktionszeichnung mit dem Originalbild „Die drei Apostel“ aus der Leipziger Sammlung Winckler, das zu Goethes Zeit noch „Michelagnolo da Caravaggio genannt Michelagnolo Caravaggio“ (1573-1610)

²³⁴ Brief Goethes vom 9. November 1768 aus Frankfurt an Oeser, W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 178

²³⁵ W. A., Bd. 43, Abth. 1, Bd. 38, S. 387, Nr. 57, „Frankfurter gelehrte Anzeigen“, 23. Oct. 1772, Nr. 85, S. 679-680,

²³⁶ Chodowiecki, 1789, S. 40

zugeschrieben wurde,²³⁷ lassen sich ein weiteres Mal die wesentlichen Intentionen Oesers ableiten (Abb. 13, 14). Zwar arbeitet Oeser in der Zeichnung das Profil der Köpfe klar heraus, mildert aber sämtliche Spannungsmomente des Originalgemäldes ab. Die caravaggesken Licht- und Schattenkontraste werden gedämpft, die Übergänge von Hell und Dunkel werden fließend. Die lebhaften Reflexionen des Inkarnats sind zurückgenommen und verleihen dem Blatt Ruhe und Harmonie, signifikant ist Oesers charakteristischer „weicher Stil“. Die drei verjüngten Männerköpfe lassen in ihrer neuen Charakteristik bereits Merkmale eines frühen Nazarenerstils erkennen.

Nach der Zeichnungsvorlage Oesers fertigte Bause eine Radierung (Abb. 15). Bause drängt in seiner Graphik die noch restlichen vorhandenen Spannungsmomente aus Licht- und Schattenkontrasten weiter zurück. Die Köpfe erscheinen nun wie unter einem „Schleier“ gesehen. Die Umrisse und die Kontur verblassen hinter einem „Sfumato“, durch das die Sinnesreize beim zeitgenössischen Betrachter zusätzlich verstärkt wurden. Auch Goethe kannte das von Bause radierte Blatt und fühlte sich wohl prädestiniert, die Arbeit zu rezensieren. Es ist davon auszugehen, daß Goethe auch das Originalgemälde kannte, denn während seiner Studienzeit in Leipzig hatte er mit Oeser zusammen öfters Gelegenheit, die Sammlung Winckler zu besuchen. Aus seiner eigenen sentimentalistischen Geisteshaltung heraus, konnte er dem Blatt Bauses die höchsten Sinnesreize abgewinnen. Und so nutzte er als Rezensent in den „*Frankfurter gelehrte Anzeigen*“ die Gelegenheit, seine Eindrücke niederzuschreiben, wobei er sich auch indirekt in aner kennender Weise über Oeser äußerte:

„Ein Blatt, die drey Apostel unterschrieben, nach Mich. Angelo von Caravaggio, von Oesern gezeichnet, von Bausen radirt. Ein Blatt, das weder Künstler noch Liebhaber entbehren kann. Das Beysammenseyn in einem Geist, dreyer, durch brüderlichste Mannigfaltigkeit charakterisirter, menschenfreundlich edler alter Köpfe, solch eine Seelenruhe durch eine dämmernde Haltung drüber gehaucht. Es ist das empfindendste Kunstwerk das uns seit langer Zeit vor die Augen gekommen. Auch lallen wir nur eine Anzeige, um jeden wahren Liebhaber einzuladen, mit uns die Freuden der Empfindung und Erkenntniß zu genießen, die eine anhaltende Betrachtung solch eines Werks, einer fühlenden Seele reichlich gewährt.“²³⁸

²³⁷ Keiser, H. W., Gemäldegalerie Oldenburg, München, 1967², S. 27; vgl. Kreuchauf, Franz Wilhelm, Historische Erklärungen der Gemälde welche Herr Gottfried Winkler in Leipzig gesammelt, Leipzig, 1768, Historische Erklärung der Italiener S. 1, N. I: „Die bärtigen Köpfe dreyer Apostel mit hervorragenden Händen, scheinen der Rest eines größeren Gemäldes mit lebensgroßen Figuren zu seyn. Jacobus, Bartholomäus, und einer der Jünger zu Emaus unterreden sich miteinander. Den Ersten macht das Winkelmaas, den Andern das Werkzeug seiner Marter, und den Dritten sein Pilgrimstab kenntlich.“

²³⁸ W. A., Bd. 43, Abth. 1, Bd. 38, Nr. 17, S. 348; „Frankfurter gelehrte Anzeigen“, vom 12. Mai 1772; Laut Keil befand sich das Originalgemälde in der Sammlung Winckler. Weiter schreibt er: „Dieses geistreich radierte Blatt wurde nach einer Zeichnung gearbeitet, die Oeser von dem Original-Oelgemälde genommen hatte, welches letzterer der Geist eines grossen Bildes zu seyn scheynt.“ Keil, Georg, Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause, Leipzig, 1849, S. 7

„Das empfundene Kunstwerk“, durch das „Einsicht“ erlangt werden konnte, war die Grundidee der „Künste der Empfindsamkeit“. Goethes Anerkennung orientierte sich an der „Empfindung“, die mit moralisch läuternder „Erkenntniß“ gepaart war.

Gegenüber Charlotte von Stein (1742-1827) beschreibt Goethe seinen Lehrer als einen Künstler, der in einem „reinen Kreise sittlicher und sinnlicher Reize lebt.“²³⁹ Diese Reize suchte Oeser gezielt in seiner Kunst zu vermitteln und Goethe war für diese empfänglich. Der empfindsame Dichter erkannte das Wollen seines Lehrers ohne weiteres an und sah in ihm daraufhin einen „wahrhaften Künstler“²⁴⁰.

Goethes sentimentale Haltung war mitunter auch bestimmt von seiner Liebe zu Frau von Stein, offenbar paßte der empfindsame Ausdruck von Oesers Arbeiten in die Gemütsverfassung beider, die deren gefühlvolle Stimmung spiegelten. In einem weiteren Brief schreibt Goethe an seine Geliebte:

*„Du sendest mir meine Liebe gar viel gutes auf einmal. Das Landschäftgen gefällt mir recht wohl, du hast würcklich etwas von der Oeserschen Manier erhascht und recht glücklich angewendet. Es soll vor mir stehen, bis du selbst kommst“*²⁴¹

Die Reizbarkeit des Geistes und der Seele begründete die Wesensverwandschaft zwischen Oeser und Goethe. Beeindruckt von Oesers Arbeiten äußerte er sich gegenüber dem Leipziger Verleger Reich:

*„Oesers Erfindungen haben mir eine neue Gelegenheit gegeben, mich zu segnen, dass ich ihn zum Lehrer gehabt habe. Fertigkeit oder Erfahrung vermag kein Meister seinem Schüler mitzuthemen, und eine Übung von wenigen Jahren, thut in den bildenden Künsten, nur was mittelmässiges; auch war unsre Hand, nur sein Nebenaugenmerck, er drang in unsre Seelen, [...]“*²⁴²

Für den jungen Dichter war Oeser nicht nur wegweisend in der Kunstanschauung. Wie die folgenden beiden Abschnitte belegen, ging dessen Bedeutung für Goethe weit darüber

²³⁹ „Wie süs ist es mit einem richtigen, verständigen, klugen Menschen umgehn, der wies auf der Welt aussieht und was wer will, und der um dieses Lebens anmutig zu genießen keine superlunaren Aufschwünge nötig hat, sondern in dem reinsten Kreise sittlicher und sinnlicher Reize lebt. Dencke dir hinzu daß der Mann ein Künstler ist, hervorbringen nachahmen und die Werke anderer doppelt und dreyfach genießen kann; so wirst du wohl nicht einen Glücklichen denken können. So ist Oeser und was müsstest du nicht sagen wenn ich dir sagen wollte was er ist.“; Brief Goethes aus Leipzig vom ersten Christtag 1782 an Frau von Stein, W. A., Bd. 99, Abth. 4, Bd. 6, S. 110ff.

²⁴⁰ Brief Goethes aus Leipzig von 1776 an Herzog Carl August (1757-1828), W. A., Bd. 96, Abth. 4, Bd. 3, S. 47

²⁴¹ Brief Goethes vom 7. Oktober 1785 an Frau von Stein, W. A., Bd. 100, Abth. 4, Bd. 7, S. 106. Goethe sieht hier in dem Begriff „Manier“ nicht den Ausdruck einer Verfallszeit, wie es das 19. Jahrhundert sah. Für ihn bedeutet dies lediglich dem Nachgeahmten einen persönlichen Ausdruck zu verleihen, der noch nicht die Perfektion erreicht hat, um von einem eigenen Stil zu sprechen.

²⁴² Brief Goethes aus Frankfurt vom 20. Februar 1770 an den Verleger Ph. E. Reich, W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 229

hinaus. Oeser kam die Rolle einer väterlichen Leitfigur zu. Über die prägende Beeinflussung seines Lehrers berichtete er:

„[...] , dass die Werkstatt des grossen Künstlers mehr den keimenden Philosophen, den keimenden Dichter entwickelt, als der Hörsaal des Weltweisen und des Kritickers.“²⁴³

An die Tochter Friederike Oeser verfaßt Goethe kurz nach seiner Abreise aus Leipzig, erfüllt von Dankbarkeit, folgende Zeilen:

„Wer den einfältigen Weg geht, der geh ihn, und schweige still, Demuth und Bedächtigkeit, sind die nothwendigsten Eigenschaften unsrer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird. Ich danke es Ihrem lieben Vater; Er hat meine Seele zuerst zu dieser Form bereitet, [...].“²⁴⁴

Ab 1775 lebte Goethe in Weimar und hatte nun auch mit Oeser offiziellen „geschäftlichen“ Kontakt. Goethe schätzte seine Arbeiten nach wie vor und zog ihn immer wieder als künstlerischen Berater und Gestalter, sei es für die Parkanlagen in Weimar oder Denkmalentwürfe, heran. Über die gemeinsame Arbeit zu den Vorbereitungen für sein Theaterstück „Die Vögel“, das 1780 im Park zu Ettersburg aufgeführt werden sollte, schrieb er an Knebel:

„Oeser ist hier und hat vieles gutes veranlasst, alle Künste in denen wir sachte des Jahres fortklempern hat er wieder um einige Grade weiter gerückt. Wenn man nur immer fleißig ist, und es auch nicht sehr zuzunehmen scheint; so macht man sich doch geschickt durch das Wort eines Verständigen schnell vorwärts gebracht zu werden. Die Theater Malhery hat er sehr verbessert, Farben und Methoden angegeben pp.“²⁴⁵

Die „Empfindsamkeit“ bestimmte in weiten Teilen das Geistesleben der Zeit Oesers in Leipzig und Weimar. Goethe und sein Lehrer waren beide Anhänger und Repräsentanten dieser Strömung und hatten somit eine gemeinsame Ausgangsposition. Mit dem Erscheinen des „Werther“, 1774, war der Höhepunkt der Empfindsamkeit erreicht, und Goethe begann sich bald darauf von ihren negativen Auswüchsen zu distanzieren. Zwischen den Jahren 1765 und 1785 läßt sich aber keine auch nur annähernd kritische Bemerkung gegenüber seinem Leipziger Zeichenlehrer finden. Anfänglich geleitet von jugendlicher Orientierungslosigkeit auf der Suche nach einem gangbaren Lebensweg und Ziel, die er hoffte, durch Oeser zu finden, stellte er in seinem fragmentarischen Rückblick „Aus meinem Leben“²⁴⁶ resignierend fest:

²⁴³ Brief Goethes aus Frankfurt vom 9. November 1768 an Oeser, W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 178

²⁴⁴ Brief Goethes aus Frankfurt vom 30. Dez. 1769 an Friederike Oeser, W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 200

²⁴⁵ Brief Goethes aus Weimar vom 30. 6. 1780 an Knebel, W. A., Bd. 97, Abth. 4, Bd. 4, S. 242. In einem weiteren Brief Goethes vom 25. August 1781 an den Herzog Carl August berichtet er von dem Weimarer Theatermaler Johann Ehrenfried Schumann, der für die Dekoration zu seinem Theaterstück „Iphigenie“ „[...] seine ganze Raffaelische und Oeserische Art darauf ausgegossen habe.“, UBL Rep. VI ^{zh} 3

²⁴⁶ W. A., Fragmentarisches, Bd. 41, Abth. 1, Bd. 36, S. 225

„Schon mehrere Jahre her hatte mir das Glück mehr als einen trefflichen Mentor zugesandt, und doch jemehr ich ihrer kennen lernte, desto weniger gelangte ich zu dem, was ich eigentlich suchte. Der eine setzte die Hauptmaxime des Lebens in die Gutmüthigkeit und Zartheit.“

Der letzte Satz könnte eine deutliche Anspielung auf Oeser sein. Die Wesenszüge „Gutmüthigkeit“ und „Zartheit“ entsprach diesem, wie sie vielfach von seinen Zeitgenossen beschrieben wurden. Goethes ursprüngliche Begeisterung für Oesers Lebenshaltung wandelte sich rückblickend als nicht mehr annehmbar für das eigene Leben. Der zitierte Abschnitt zeigt Goethes inneren Zwiespalt und Unrast, die ihn ein ganzes Leben lang verfolgten. Wie sich aus der Beschreibung seiner Empfindungen für Oesers Kunst herauslesen läßt, kamen dessen Charaktereigenschaften auch in seinen künstlerischen Arbeiten zum Ausdruck. Es ist zu vermuten, daß sich Goethes spätere ablehnende Haltung gegenüber Oesers Kunst zuerst an der hervorgetretenen inneren Wesensverschiedenheit entfesselte.

Ausführlich wurden im obigen Abschnitt die 20 Jahre andauernde Wertschätzung Goethes gegenüber Oeser aufgezeigt. Das Meinungsbild Goethes der ersten 10 Jahre von 1765-1775 war bestimmt von einer Unsicherheit gegenüber seinen eigenen künstlerischen Bestrebungen. Unschlüssig den Weg eines dichtenden oder bildenden Künstlers einzuschlagen und zweifelnd an den eigenen Fähigkeiten, suchte der junge Goethe einen Mentor, der ihm einen Weg weisen und ihm Klarheit über sein eigenes Werden und Wollen geben konnte. Goethe suchte eine Persönlichkeit, die ihn führte - daraus resultierte das emotional bestimmte Verhältnis zu Oeser. Während des Unterrichts bei Oeser bekam er eine Einführung in die Schriften Winckelmanns und somit einen allgemeinen Zugang zur Kunsttheorie und wurde gleichermaßen im künstlerischen Schaffen ermutigt, sich weiterzubilden.²⁴⁷

²⁴⁷ „Der Professor sagte heute zu mir, da ich über einige Schwierigkeiten verdrüßlich war: Seyn sie immer mit ihrem Zeichnen zufrieden, es wird nicht jedem so leicht wie ihnen, es wird schon werden. Das war großes Lob, worüber ich mich sehr freute.“; Brief Goethes vom 24.10.1767 an Behrisch; in: W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 125

- Goethe gerät unter den Einfluß Heinrich Meyers

Das vormals positive Oeserbild Goethes wandelte sich nach seiner Rückkehr aus Italien 1788 grundlegend. Neben der bereits genannten „inneren Wesensverschiedenheit“ kamen nun Klagen über Oesers Unterricht und Zeichenstil hinzu. Goethe schreibt aus Italien:

„[...] ich dachte wohl hier was Rechtes zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel erlernen, ja durchaus umlernen müßte, dachte ich nicht [...] ich sage nicht, wie es mir schuppenweise von den Augen fällt.“²⁴⁸

In „*Dichtung und Wahrheit*“ bedauerte er erstmals, daß Oeser ihn in seiner Kunstfertigkeit kaum hatte fördern können:

„Seine Lehre wirkte auf unsern Geist und unsern Geschmack, aber seine eigne Zeichnung war zu unbestimmt, als daß sie mich, der ich an den Gegenständen der Kunst und Natur auch nur hindämmerte, hätte zu einer strengen und entschiedenen Ausübung anleiten sollen. Von den Gesichtern und Körpern selbst überlieferte er uns mehr die Ansichten als die Formen, mehr die Gebärden als die Proportionen. Er gab uns die Begriffe von den Gestalten, und verlangte, wir sollten sie in uns lebendig werden lassen.“²⁴⁹

Maisak bemerkt in ihrer jüngsten Studie zu Goethes Zeichnungen nach der Rückkehr aus Italien gleichfalls eine geänderte Zeichenweise des Dichters. Die Ursache sieht sie in einer direkten Beeinflussung durch den dogmatischen Klassizismus Heinrich Meyers.²⁵⁰ Nur aus diesem Zusammenhang ist für sie Goethes späte Kritik an Oesers Zeichenstil zu erklären. Gerade weil er die Oesersche Manier in seinen Zeichnungen nicht ganz verleugnen konnte, dies zeigen seine oft schlängelnden Linien, weichen Umrisse, verschwimmenden Formen und dekorativen Versatzstücke. Goethe wollte, so Maisak, diese Merkmale seines Stils nicht mehr wahr haben. Aus dieser Frustration heraus und dem Bewußtsein, nur ein dilettierender Künstler zu sein, übte er nun auch Kritik am Zeichenstil seines Lehrers.²⁵¹

Goethe war nach seiner Rückkehr aus Italien nunmehr befähigt, alles durch die „Klassizismus Brille“ zu sehen. Obwohl Oeser noch künstlerisch tätig war, bricht der enge Kontakt zwischen den beiden nach der Italienreise nahezu völlig ab. Wahrscheinlich auch

²⁴⁸ zit. nach: Nestler, 1926, S. 24. Ähnlich erging es auch Hans Veit Schnorr von Carolsfeld, als er sich als Künstler niederlassen wollte bemerkte er seine Mängel nach dem er in Kunstunterricht bei Oeser besucht hatte. In seinem Lebensrückblick schrieb er: „*Mehr als jemals empfand ich jetzt - der ich mich nun als Künstler präsentierte - den Mangel eines gründlichen Studiums der bildenden Kunst sowohl, als der dazu gehörigen theoretischen und übrigen wissenschaftlichen Kenntnisse.*“; Carolsfeld, Lebensgeschichte, o. O., o. S.

²⁴⁹ W. A., *Dichtung und Wahrheit*, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

²⁵⁰ Maisak, Petra, *Johann Wolfgang Goethe Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, S. 23

²⁵¹ Maisak stellt in ihrer Analyse weiter fest: „*Der Hang zum Unbestimmten, der Mangel an Tiefenschärfe und die Scheu vor klar herausgearbeiteten linearen oder plastischen Strukturen stammen, soweit die Anlage nicht schon vorhanden war, aus der Schule Oesers.*“, 1996, S. 23

auf das Betreiben Goethes kamen die Verbindungen Oesers zum Weimarer Hof fast ganz zum Erliegen.²⁵² In Weimar selber kam es offenbar zu einem Paradigmenwechsel in der Kunstanschauung²⁵³. Im Künstlerischen begann die Zeit des eigentlichen „klassizistischen Weimars“. Von nun an zog Goethe den Kunstgelehrten Heinrich Meyer, den er während seines Aufenthalts in Italien kennen lernte, als künstlerischen Berater für sich und den Weimarer Hof heran. In seiner klassizistischen Kunstanschauung geriet er ganz offensichtlich unter dessen Einfluß. Wobei der theoretische Hintergrund immer noch die von Oeser vermittelten Lehren Winckelmanns bildeten. Meyers Bedeutung lag in einer nach klassizistischen Maßstäben gerichteten Beurteilung und Kunstanschauung.

Die ersten Äußerungen nach der Rückkehr aus Italien zu Oeser finden sich erst anlässlich dessen Todes in der von Goethe und Meyer gemeinsam herausgegebenen periodischen Kunstzeitschrift, die „*Propyläen*“. Es ist dabei interessant festzustellen, daß Goethe den „Nachruf“ über seinen vormals „verehrten“ Leipziger Zeichenlehrer von Meyer verfassen läßt. War es Befangenheit oder Unsicherheit in der eigenen Kunstanschauung, die ihn dazu bewogen?

Nachdem Meyer sein Skript über die Denkschrift an Goethe geschickt hatte, schrieb Goethe in nüchterner Form an ihn zurück: *„Ihr Oeser ist recht gut und zweckmäßig angelegt, ich will ihn nun nach meiner Art ein wenig durchnehmen.“*²⁵⁴ Das Manuskript Meyers enthält nach einer Überprüfung, keine der, wie ursprünglich immer angenommen,²⁵⁵ von Goethe angekündigten Korrekturen.²⁵⁶ Die Niederschrift Meyers wurde in ihrer Urfassung in den „*Propyläen*“ abgedruckt. Offenbar konnte sich Goethe ohne Vorbehalt der vorformulierten Meinung Meyers anschließen.

Bevor Meyer mit seiner Besprechung beginnt, definiert er als erstes seine eigene Position, von der er die Beurteilung Oesers vornimmt. Er schränkt dabei ein, daß er nicht die Strenge eines „Klassizisten“ bei der Beurteilung Oesers anwenden möchte, da Oeser *„nicht in Italien studiert hatte“*.²⁵⁷ Die hier zurückgenommene protoklassizistische Position Meyers läßt seine tatsächliche Meinung über Oesers nur erahnen. Über dessen Eigenschaften und Fähigkeiten befindet er:

„In der Erfindung zeichnen sie sich gewöhnlich nicht durch hohe Gedanken, wohl gewählten poetischen Schmuck oder glückliche Allegorie aus. [...] Dem

²⁵² Nestler, 1926, S. 23f.

²⁵³ Wenzel, 1999, S.111f.

²⁵⁴ Brief Goethes aus Jena vom 24.Mai 1799 an Meyer, in: W. A., Bd. 107, Abth. 4, Bd. 14, S. 94

²⁵⁵ Schulze, o. D., S. 56

²⁵⁶ GSAW, Nachlaß Meyer 64/36, 1. Wie stark der Einfluß Meyers auf den Kunstgeschmack in Weimar war, beklagte später Philipp Otto Runge, er vermutet: *„Es ist nicht Goethe, der das Falsche will, vielmehr kommt das Gute, was in Weimar ist, gewiß von ihm...Unterdessen ist es sehr bekannt, daß der Meyer in Weimar alle die Recensionen macht.“*; zit. nach: Sörensen, Bengt Algot, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen, 1963, S. 225

²⁵⁷ *Propyläen*, 3. Bd., 1800, S. 125. 1763 schrieb Winckelmann über Oeser ähnlich wie Meyer: *„Es ist ein Mann, der einen großen fertigen Verstand hat, und so viel man außer Italien wissen kann, weiß.“*; in: Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

*Ausdruck fehlt es an Lebendigkeit und Kraft, die Behandlung wäre sorgfältiger zu wünschen, [...].*²⁵⁸

Der Mangel „hoher Gedanken“ aus der Sicht Meyers läuft der verstandesorientierten Theorie Winckelmanns entgegen. In der Bewertung seiner malerischen Arbeiten bezeichnet Meyer Oeser als einen „Nebulisten“, den er dann derart charakterisiert:

*„Seine besten, ausgeführten Arbeiten haben noch zu viel Schwebendes, Unbestimmtes, zu leichten Sinn und halb aufgelöste Gestalten. Im Übrigen sind es meist anmuthige Bilder, Ergießungen einer harmlosen kindlichen Seele, eines schönen begabten Geistes.“*²⁵⁹

Das „Nebulöse“ führt Meyer auf das Unvermögen Oesers zurück und erkennt es nicht als dessen eigenes Stilmerkmal an. Am meisten Bewunderung bringt Meyer noch dafür auf, daß Oeser sein gesamtes Kunstschaffen aus einem angeborenem Talent hervorbrachte. In seinen eigenen in den Jahren 1816-1832 erschienenen „*Schriften zur Kunst*“²⁶⁰ faßt Meyer seine bereits in den Propyläen formulierten Ansichten in einem Satz zusammen:

„[...] jedoch hatte auch Oeser, welcher keinem Vorbild folgte, sondern sich blos von den Eingebungen seines eigenen schönen Talenten leiten ließ, mit gefälligen doch zu leicht und nebelhaft ausgeführten Mahlereien großes Lob erworben [...].“

Daß Goethes Meinungsbild im 8. Buch von „*Dichtung und Wahrheit*“ nicht unabhängig von Meyers ca. 10 Jahre zuvor in den Propyläen formulierten Text gesehen werden kann, wird spätestens dann deutlich, wenn Goethe Oesers Manier als „*nebulistisch*“ und „*abbrevierend*“ beschreibt, mit der er seinen Arbeiten eine eigene „*Grazie*“ verliehte.²⁶¹ Vor allem der Begriff „*nebulistisch*“ ist eine Kategorisierung Meyers, auf die Goethe immer wieder zurückgreift.

*„Nachahmer werden wohl die Deutschen bleiben und Nebulisten giebt es in der ältern Kunst gar keine; Oeser hingegen wird als solcher wohl aufgeführt werden.“*²⁶²

Goethe faßt in „*Der Sammler und die Seinigen*“ die „*Nebulisten*“, „*Phantomisten*“ und „*Poetisierer*“ unter dem Begriff der „*Imaginativen*“ zusammen und gesteht ein, daß auch er sich zu dieser Gruppe einst bekannt hatte.²⁶³ In gleicher Weise, wie er sich von dieser Gruppe nun distanzierte, war für ihn die Kunst Oesers nun nicht mehr akzeptabel. Goethe, der anfänglich als Kunstrichter von einem empfindsamen Naturalismus inspiriert und getragen wurde, tat nach der Italienischen Reise den großen Schritt zur reinen Klassik, zu dem Oeser, aus fehlender Anschauung, die Kraft und Originalität fehlte. So

²⁵⁸ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

²⁵⁹ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

²⁶⁰ W. A., Bd. 56, Abth. 1, Bd. 49, S. 24f.

²⁶¹ W. A., *Dichtung und Wahrheit*, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

²⁶² Brief Goethes vom Juni 1799 an Schiller, W. A., Bd. 107, Abth. 4, Bd. 14, S. 118

²⁶³ W. A., Bd. 54, Abth. 1, Bd. 47, S. 195f.

klagte Goethe in „*Die Preisaufgabe betreffend*“²⁶⁴ von 1801, daß man sich in Leipzig nur noch anhand Oesers Arbeiten den Geschmack bildet und die merkliche Einwirkung von Oesers Stil sich auf die Arbeiten, die zu den Weimarer Kunstausstellungen eingereicht werden, negativ bemerkbar machte.²⁶⁵

Die Romfahrer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts glaubten im Lichte Italiens höheren Weihen der klassischen Welt- und Kunstanschauung empfangen zu haben. Dies versetzte sie in die Lage, alles was nicht ihren klassizistischen Intentionen entsprach, entsprechend negativ zu beurteilen. Besonders heftig wurde demnach auch über Oeser geurteilt. Die vielmals gerühmte Verbindung mit Goethe und Winckelmann sollte Oeser gleichzeitig auch zum Schicksal werden. Daß die beiden sich zu den bedeutendsten Protoklassizisten nördlich der Alpen entwickelten, läßt Oeser zu einem Opfer der „klassizistischen“ Kunstkritik werden. Das Hauptaugenmerk für die Beurteilung lag von nun an darin, ob der Pinsel in „Verstand getunkt“ war. Zu einer im Formalen zufriedenstellenden „klassizistischen“ und „akademischen“ Ausführung zu gelangen, war nun alleinig entscheidend für die Bewertung. Nebenmotive und Gedanken spielten für die Bewertung keine Rolle mehr. Besonders verhängnisvoll wirkt sich demnach auch Oesers mangelnde akademische Ausbildung bei der Zensur seiner Arbeiten aus. So klagte Meyer die Ausführung von Oesers Werken „*wäre sorgfältiger zu wünschen*.“²⁶⁶, ferner macht er ihm „*unrichtige Zeichnung, flüchtige unbestimmte Ausführung nebst Unachtsamkeit in der Anordnung*“²⁶⁷ zum Vorwurf. Nach Goethes Ansicht sei Oeser nie dahin gelangt „*die Kunst mit vollkommener Technik auszuüben*“ und deswegen „*gaben seine Werke immer etwas zu sinnem und wurden vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten*.“²⁶⁸

Das Urteil der beiden Kunstrichter verrät, daß sie sich bereits aus einer Position des 19. Jahrhunderts äußerten und ein erster Romaufenthalt längst hinter ihnen lag. Daß die Arbeiten Oesers bewußt auf eine inhaltliche und sittliche Qualität angelegt waren, die den Betrachter zu einem emotionalen Erleben anregen sollte, konnten sie nicht mehr nachvollziehen. Der „Endzweck“ in der Kunst war bei Oeser in erster Linie die „Empfindung“. Wie bereits bei Sulzer und Hagedorn gezeigt, stand für diese Theoretiker des 18. Jahrhunderts die Ausführung nicht allein im Vordergrund. Im Gegensatz zu

²⁶⁴ Die Reihe der Weimarer Preisaufgaben wurden von 1799 bis 1805 von Goethe zusammen mit Meyer veranstaltet.

²⁶⁵ „*Wenn in Dresden die Gegenwart und Menge großer Kunstwerke den Geist der Künstler fesselt, so scheint in Leipzig der entgegengesetzte Fall eine ähnliche Wirkung hervorzubringen. Seitdem die Wincklerische Sammlung den Künstlern und Kunstfreunden nicht mehr zugänglich ist, sind Oesers Werke fast noch das Einzige wornach sich ihr Geschmack formt. Und der Einfluß derselben offenbart sich in den Werken, die uns von dort her zukommen, nicht unbedingt günstig für die Kunst.*“; W. A., Bd. 55, Abth. 1, Bd. 48, S. 24

²⁶⁶ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

²⁶⁷ Meyer, Johann Heinrich, Geschichte der Kunst, Hrsg. Holtzhauer, Helmut, Schlichting, Reiner, Weimar, 1974, S. 289

²⁶⁸ W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

Goethe und Meyer, orientierten sich deren Bewertungskriterien nicht an Formalismen und handwerklichen Ausführung einer Kunstwerke.

5. Das Urteil der Nachwelt

Der Vorgriff auf das Meinungsbild Goethes bzw. Meyers gegenüber Oeser im 19. Jahrhundert hat durchaus seine Berechtigung. So kann im Folgenden gezeigt werden, wie sich bei weiteren Kritikern und in der kunsthistorischen Literatur das Urteil Meyers und Goethes bis in das 20. Jahrhundert in der Beurteilung Oesers durchsetzt. Neben der ganz allgemeinen Ablehnung des Sentimentalismus kommen im 19. Jahrhundert neben den eigenen formalistischen Bewertungskriterien vermehrt patriotische Überlegungen bei der Beurteilung künstlerischer Arbeiten hinzu.

Der bereits genannte Auftrag an Oeser (1794) für die ungarische Übersetzung von Klopstocks „Messias“ eine Vignette mit dem Thema „Gabriel und Eloah“ (vgl. Abb. 11) zu entwerfen, konnte von Ference Kazinczy aufgrund politischer Umstände in Ungarn erst nach Oesers Tod in Augenschein nehmen. Von der ursprünglichen „Idee“ einer „Verbildlichung“ des „dichterischen Schwungs“ von Klopstocks ergreifendem Versmaß wollte der ungarische Dichter Kazinczy nichts mehr wissen. Inzwischen achtete er vielmehr auf eine realistische Bezugnahme auf die dargestellte Handlung und eine korrekte Ausführung des Gegenständlichen. Daß Kazinczy dem Bild dennoch einige Bedeutung zumessen konnte, ist dem Umstand zu verdanken, daß Oeser ungarischer Herkunft war:

„Zwar hat dieses Gemälde meinen Erwartungen lange nicht entsprochen; Oeser faßt nicht den günstigen Augenblick der ihm angegebenen Handlung auf; der Engel hat weder die schöne swelte Figur, die er erwarten ließ, noch eine schöne Drapperie, oder das Helldunkel und andere Zauberspiele des Pinsels: aber es ist immer Oesers Arbeit, Oesers Aug, Oesers Hand ruhte auf diesem Tuch, und es ist ein ungarischer, allgemein geehrter Künstler von dem es kommt.“²⁶⁹

Das frühe 19. Jahrhundert strebte nach einer Erneuerung der Kunst im nationalen und christlichen Geist. Die Erstarkung einer Nation sollte zum einen durch eine neue christlich-sittliche Kunst, die sich am Mittelalter orientierte, zum anderen durch den pantheistischen Natursymbolismus der Romantik erreicht werden.

- Die Frühromantik

Die Frühromantik war trotz ihrer „realistischen“ Kunstauffassung noch von klassizistischen Kompositionsprinzipien geleitet, mit dem Vorrang der Idee, die am reinsten in der Linie

²⁶⁹ Brief Kazinczys vom 3. Dezember 1802; in: Benyovszky, 1930, S. 71f.

zum Ausdruck gebracht werden konnte. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich bereits die Romantik mit ihrer symbolischen Begrifflichkeit zu entwickeln begann, stand man der Kunst des 18. Jahrhunderts mit Unverständnis und Ablehnung gegenüber.

Ein weiterer Grund für die negative Beurteilung Oesers im 19. Jahrhunderts durch die Romantiker mag in der allgemeinen Mißachtung bzw. Ablehnung der auf „Empfindung“ ausgerichteten Kunst des 18. Jahrhunderts liegen. Der Romantik bot die Empfindsamkeit mannigfache Gelegenheit, sich polemisch abzusetzen. Stellvertretend sei hier der Romantiker Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) zitiert, der Oesers Figurendarstellung nichts mehr abgewinnen konnte, und ihn als den „*grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen*“ bezeichnete.²⁷⁰

Einen weiteren Beitrag zur Abwertung Oesers leistete die Kunstgeschichte, die sich bereits mit ihren historischen Betrachtungsweisen als wissenschaftliche Disziplin zu formieren begann. Das damalige scheinbare Erkennen einer Genealogie der aufeinanderfolgenden historischen Stilepochen konnte Oeser, der Vertreter eines nicht eindeutig zu definierenden Stils war, kaum einordnen. Daraus resultiert auch Rumohrs Bedeutung des Begriffs „Manier“, der für ihn eine Verfallszeit charakterisierte.²⁷¹

- Künstlerlexika und Monographie

Etwas moderater als Oesers Künstlerkollegen und Kunsttheoretiker um 1800, gehen die Künstlerlexika und Kunstzeitschriften des 19. Jahrhunderts mit Oeser ins Gericht. Vor allem in ihrer Funktion als Nachschlagewerke bemühen sie sich zu einer möglichst sachlichen Darstellung. Verglichen mit seinen Kritikern fällt Oesers Beurteilung durch das „*Allgemeine Künstlerlexikon*“ der Schweiz von 1810 durchaus positiv aus:

*„Eine blühende Einbildungskraft, die glückliche Erfindungsgabe, Reichthum der Gedanken und ein feiner Geschmack, verbunden mit Correkteit der Zeichnung und einem angenehmen Colorit waren der Charakter aller dieser, und so vieler anderer seiner schönen Werke [...]; noch immer verdienten seine schön gedachten Entwürfe und die glückliche Ausführung derselben die Bewunderung aller Kenner.“*²⁷²

Alle negativen Eigenheiten, die von den „Klassizisten“ bei Oeser angemahnt wurden, fanden im „*Allgemeinen Künstlerlexikon*“ eine durchaus positive Beurteilung. Ähnliches ist auch im heimischen „*Leipziger Kunstblatt*“ zu beobachten, das 1817 schreibt:

²⁷⁰ Rumohr, Carl Friedrich von, *Italienische Forschungen*, Hrsg., Schlosser, Julius, Frankfurt/M., 1920, S. 33

²⁷¹ Waetzolt, Wilhelm, *Stilepoche, Theorie und Diskussion, Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Auszug aus Rumohrs Italienische Forschungen*, Hrsg. Waetzoldt, Wilhelm, Por, Peter, Sándor, Radnóti, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris, 1990, S. 292-318, S. 11f. (Einleitung); s. auch Wenzel, 1999, S.48f.

²⁷² *Allgemeines Künstlerlexikon*, Orell/Füßli, Bd. 2, Zürich, MDCCCX, S. 984f.

„Alle seine Gemälde athmen den Geist der Ruhe und Heiterkeit, eine gewisse Naivität, verbunden mit einer ihm eigenen Anmuth, welche in Figuren von Weibern und Kindern sich am deutlichsten ausspricht, ist ein wesentlicher Zug seiner Werke.“²⁷³

Die Würdigung von Oesers Leistungen in Naglers „*Neue allgem. Künstler-Lexicon*“ von 1841 beschränkt sich hauptsächlich auf seine pädagogischen Fähigkeiten. Nagler kam 1841 über Oeser zu folgendem Urteil:

„Jetzt lebt Oeser mit ganzer Seele seinem Berufe, und vor allem ging sein Streben darauf, einem besseren Geschmacke in der Kunst Eingang zu verschaffen. Er drang bei seinen zahlreichen Schülern auf strenge Zeichnung, stellte bessere Muster auf, sah auf wissenschaftliche Bildung, und brachte es so theilweise zu nicht unglücklichem Resultate. Seine Zeitgenossen priesen ihn als einen Künstler erster Grösse; die Nachwelt nimmt es strenger mit ihm, ohne desswegen zu verkennen, was Oeser geleistet.“²⁷⁴

Nagler weist bereits darauf hin, daß sich ein tiefer Riß zwischen der zeitgenössischen Beurteilung Oesers und der seiner Nachwelt auf tut. Dennoch halten seine Monographen oder allgemeine Darstellungen zur Kunst des 18. Jahrhunderts weiter an einer negativen Beurteilung Oesers als Künstler fest.

- Der Oesermonograph Alphons Dürr

Ein systematisches Erfassen von Fakten zu Oesers Leben und deren wissenschaftliche Aufbereitung beginnt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die bis heute noch umfangreichste Monographie zu Oeser von Alfons Dürr aus dem Jahr 1879 steht in der Bewertung von Oesers Schaffen noch ganz unter dem Einfluß Winckelmanns und Goethes. Den beiden Zeitgenossen widmet er jeweils ein umfangreiches Kapitel, deren Urteil über Oeser bei Dürr uneingeschränkte Zustimmung findet.²⁷⁵ Der Autor schrieb die Arbeit aus der Sicht eines Leipziger Lokalpatrioten, in seinem kunsthistorischen Urteil nimmt er eine durchweg positivistische Haltung ein.²⁷⁶ Der größte Teil der Darstellungen

²⁷³ Leipziger Kunstblatt, Nr.9 (18.Sept.1817), S. 53

²⁷⁴ Nagler, Neues allgemeine Künstler-Lexicon, Bd. 10, München 1841, S. 315

²⁷⁵ Dürr, 1879, Kap. V, Oeser und Winckelmann, S. 49ff., Kap. VIII, Oeser und Goethe, S. 101ff.

Um die Jahrhundertmitte erreichte die Ablehnung alles Barocken und rokkokohaft auch in Leipzig seinen Höhepunkt. Oeser war das Paradebeispiel für dies abzulehnenden Kunst. Für den Leipziger Unternehmer und Kunstförderer Carl Lampe (1804-1889) brachte die Kunst des 18. Jahrhunderts „den fadeften grundsatzlosesten Ton“ hervor, „Schäferscenen oder lascife Darstellungen machten allein Glück, verstieg man sich höher, so entstanden verblasene geistlose Machwerke, wie wir sie in Leipzig etwa aus den Arbeiten des damals so berühmten Oeser kennen lernen können.“; zit. nach: Hommel, Carsten, Carl Lampe, Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich, Leipzig, 2000, S. 194

²⁷⁶ Ferner wird von Dürr der Versuch unternommen, vornehmlich für die Leipziger Zeit ein Œuvre-Verzeichnis zu erstellen, was aber in weiten Teilen unvollständig geblieben ist; Dürr, 1879, S. 148-187, 193-244; vgl. Rezension zu Alphons Dürres´ Oeser-Monographie von Wustmann, Gustav; in: Zeitschrift für bildende Kunst, 15. Bd., Leipzig, 1880, S. 119ff.

zu Oeser bleibt allerdings im Anekdotischen stecken, weshalb sie aus kunsthistorischer Sicht keine zufriedenstellende Beurteilung abgeben konnten. Demzufolge sieht Dürr den Nachruhm Oesers nicht in dessen künstlerischer Leistung, sondern in der Verbindung mit Winckelmann und Goethe, die er maßgeblich in ihren Kunstanschauungen beeinflusst haben soll:

„Mit Oesers Namen aber sind besondere Momente verknüpft: nicht seine künstlerische Bedeutung ist der Grund seines Nachruhms geworden, sondern der Umstand, daß das Geschick ihn ausersehen hatte, zwei der größten Geister unserer Nation in die Kunst einzuführen, Winckelmanns und Goethes Lehrer und Freund zu werden und auf beide weitreichend Einfluß auszuüben.“²⁷⁷

- Die Leipziger Lokalpresse zum 100. Todestag von Oeser 1899

Interessant ist die Beurteilung Oesers durch die Leipziger Lokalpresse zu seinem hundertsten Todestag 1899 und einer aus diesem Anlaß vom „Leipziger Galerieverein“ veranstalteten Ausstellung. Die Lokalzeitungen nehmen zum Teil unterschiedliche Stellungen ein.

Das „*Leipziger Tagblatt*“ schließt sich der gängigen Meinung des 19. Jahrhunderts an, in dem es Oesers künstlerische Stellung für das 18. Jahrhundert sogar für minder bedeutend einstuft. Der Redakteur schreibt hierzu:

„Die Geschichte hat während dieses Zeitraums die Bedeutung seines Künstlertums zu prüfen, und auf ein bescheidendes Maß, wie dasjenige war, womit ihn seine Zeitgenossen gemessen, zurückführen müssen.“²⁷⁸

Ähnlich kritisch äußert sich die Leipziger Zeitung:

„[...] so wird sich uns doch die Überzeugung aufdrängen, daß wir es mit einer Künstlernatur zu thun haben, deren Bedeutung vielleicht mehr in dem Wollen als Können liegt.“²⁷⁹

Lediglich der Feuilletonist der „*Leipziger Neuesten Nachrichten*“ macht vorsichtig darauf aufmerksam, daß Oeser in seiner Bedeutung differenziert zu beurteilen ist. Wobei aber auch nicht übersehen werden darf, daß dies vielleicht nur vor dem Hintergrund eines Lokalpatriotismus geschieht. Das Blatt stellt fest:

²⁷⁷ Dürr, 1879, S. 4

²⁷⁸ Kiesling, Ernst, Adam Friedrich Oeser, in: Kunst und Wissenschaft. Bildende Künste. o. S., in der ersten Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger, Morgenausgabe, Nr.40, Leipzig, 18.März 1899

²⁷⁹ Vogel, Julius, in: Leipziger Zeitung, Wissenschaftliche Beilage, Nr. 34, Leipzig, 21.März 1899, S. 133

„So wenig wir diesen Enthusiasmus heute verstehen können, so kennzeichnet er doch die Bedeutung Oesers für seine Zeit.“²⁸⁰

Das 19. Jahrhundert konnte sich in der Bewertung Oesers nicht von den Auffassungen Winckelmanns, Chodowieckis und Goethes lösen. Daher blieb eine differenzierte Beurteilung Oesers aus der Sicht seines Jahrhunderts aus. Die beiden grundverschiedenen Positionen Chodowieckis und Winckelmanns gingen kraft der Bedeutung ihrer Verfasser gleichwertig nebeneinander her.²⁸¹

6. Die Bewertung im 20. Jahrhundert

- Die erste Jahrhunderthälfte

Daß Oesers Arbeiten einer Zeit entstammten, in der auch andere Rezeptionsmuster in der Kunstbetrachtung vorherrschten, hat das 19. Jahrhundert nicht mehr gesehen. Zu einer ebenso wenig differenzierten Beurteilung der Kunstempfindung des 18. Jahrhunderts kam der im folgenden Abschnitt zitierte Autor des 20. Jahrhunderts:

„Ein besonderer Vorzug seiner künstlerischen Anlage ist ein gewisser natürlicher Charme, eine zart empfundenen Anmut. Leider verführt ihn diese Anlage leicht zu übertriebener Weichheit und Süßlichkeit, namentlich in seinen malerischen Schöpfungen, die unserem heutigen Empfinden überhaupt weniger zusagen.“²⁸²

Für die Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führte Schmidt 1915 den Begriff des „Pseudoklassizismus“ ein, dessen Hauptvertreter er in Oeser und Mengs sah. Der „Pseudoklassizismus“ ist für Schmid:

„Die deutsche (nur sehr unvollkommene) Form der Rokoko-Malerei, die sich schämte Rokoko zu sein und die Maske des Klassizismus vorband: daher [der Frühklassizismus eines Oesers und Mengs] begrifflich richtiger der lügnerische, der Pseudo-Klassizismus genannt werden muß.“

An die Vertreter des Pseudoklassizismus richtet er den Vorwurf:

„Der Humor an der Sache war nur der, daß sie der deutschen Kunst das Gift der Antike eingaben, welches als wesenszuwider ihren Tod herbeiführen mußte, und das sie als Deutsche nicht das geringste Gefühl mehr für das Germanische in der eigentlichen Wildheit des Barockes sahen.“²⁸³

²⁸⁰ Kühn, Paul, in: Kunst und Wissenschaft, Zum hundertsten Todestag von Adam Friedrich Oeser, o. S. als zweite Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, Nr. 77, Leipzig, 18. März 1899

²⁸¹ vgl. Dürr, 1879, S. 143f.

²⁸² Kurzweily, 1914, S. 52; s. auch Wenzel, 1999, S.43ff.

²⁸³ Es war Schmidt, der den Begriff des „Pseudoklassizismus“ im Künstlerlexikon Thieme/Becker einführte, in dem er u.a. die Beiträge zu Oeser und Mengs verfaßte. Die Tradition der national-konservativen Geschichtsschreibung setzt sich an Schmidt anknüpfend auch nach dem 2. Weltkrieg fort. Am deutlichsten ist dies bei Tintelnot, Hans, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und Europäische Wirkung, München, 1951, S. 251f.

Den Unterschied gegenüber dem reinen Rokoko erkennt Schmidt bei Oeser allein im Verzicht auf dekorativen Schmuck, vereinfachten Bildaufbau und der Betonung der Figur. Schmidt sieht in Oesers Arbeiten eine verblaßte Form des Wiener Barocks, die ihn zu einem „Pseudoklassizisten“ werden läßt.

„Aber die Nachahmung der Griechen ist nur eine Forderung der Theorie Oesers, und man darf sich nicht wundern, wenn seine eigenen Arbeiten ihnen vollkommen widersprechen.“²⁸⁴

Die erste wissenschaftliche Arbeit nach Alphons Dürrs Monographie von 1879 wurde 1926 von Nestler ebenfalls als Dissertation verfaßt.²⁸⁵ Nestler sieht Oesers „*malerische Entwicklung [...] mit den Jahren 1759/60 schon [als] abgeschlossen*“²⁸⁶, der somit den neuen Winkelmannschen Idealen nicht mehr folgen konnte. Eine drei Jahre zuvor verfaßte Dissertation über „*Leipzigs Bauwesen...*“, war Nestler nicht bekannt. Dennoch kommt auch diese in der Beurteilung der klassizistischen Elemente in Oesers Arbeiten zu einem ähnlichen Ergebnis:

„Verfolgt man jedoch Oesers stilistische Entwicklung in seinen Dresdener und frühen Leipziger Jahren, so wird man Protoklassizistisches noch mühsamer finden als in seinem Spätwerk. Nicht selten wird Oeser daher der Vorwurf gemacht, er habe seinen geläuterten Kunstanschauungen in seinen eigenen Werken keinen vollständigen Ausdruck zu verleihen“ vermocht.“²⁸⁷

Beide, Nestler wie Kuhn lassen für sich das über ein Jahrhundert tradierte Urteil über Oeser stehen und unternehmen keinen Versuch, den von Oeser vertretenen Klassizismus auf seine eigenen Gesetzmäßigkeit zu untersuchen. Daß Oeser eine weitere stilistische Entwicklung nahm, indem er sich einem „empfindsamen klassizistischen Stil“ zuwandte, wird von den beiden nicht in Betracht gezogen.

Obwohl Hamann bereits 1925 den Begriff vom „*empfindsamen Klassizismus*“ definiert hatte, findet er bei Nestler noch keine Anwendung. Auch Pückler-Limpurg unternimmt keinen Versuch, die Theorie Hamanns auf Oeser anzuwenden, vielmehr schließt er sich ebenso der gängigen Beurteilung an:

„In Oesers Alterszeit, als er die meisten seiner Werke schuf, war die Entwicklung schon weiter und über ihn hinweggegangen; es war ein Überbleibsel einer früheren Zeit, das mit der Weiterbildung nicht Schritt hielt. Selbst denen, die von Oesers Gedanken ausgingen, wie Goethe, kam der Mann zuletzt bizarr und unverständlich vor. Allein das Verdienst, führenden Geistern zuerst selber die Wege gewiesen zu haben, bleibt ihm unbestritten.“²⁸⁸

²⁸⁴ Schmidt, 1915, S. 375

²⁸⁵ Nestler, 1926, a.a.O.

²⁸⁶ Nestler, 1926, S. I; Wenzel, 1999, S. 49

²⁸⁷ Kuhn, Herrmann, Leipzigs Bauwesen von Dauthe bis Gutebrück (ca. 1770-1825), Diss. TH. Dresden, 1923, S. 5

²⁸⁸ Pückler-Limpurg, 1929, S. 12

Legitimation für seine Wertung findet Pückler-Limpurg im Urteil Goethes gegenüber seinem Zeichenlehrer. Er reduziert die Bedeutung Oesers ebenso wie Dürr auf die Verbindung mit Winckelmann und Goethe, die er angeblich so „maßgeblich“ beeinflusste. Der selben Meinung schließt sich auch Schulze an:

„Von Oesers eigenen Schöpfungen bleiben die illustrierten Bücher, bleibt mancher schlichte Gedenkstein und ein oder das andere Bild. Aber der Mann selber ist mehr als seine besten Werke, ja als die Summe seiner Werke gewesen: er gehört dem deutschen Geistesleben an. Sein Name kann schon darum nicht vergessen werden, weil er sich mit den größeren Namen: Winckelmann und Goethe entscheidend verknüpft.“²⁸⁹

Geschätzt wurde Oeser, wie die Beispiele zeigen, seit seinem Tod fast ausschließlich wegen seiner Verbindung zu Winckelmann und Goethe, was es um so leichter machte, sich deren Meinungsbild, das sich in den meisten später folgenden Urteilen widerspiegelt, anzuschließen. Zu einem detaillierteren Urteil seiner Arbeiten kam es erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in mehrfacher Weise.

²⁸⁹ Schulze, o. D., S. 76

- Das geteilte Nachkriegsdeutschland

Die Teilung Deutschlands führte auch zu einem unterschiedlichen Interesse der beiden deutschen Staaten an Oeser und zu einer unterschiedlichen Bewertung. Im Gegensatz zu den bundesrepublikanischen Allgemeinplätzen, kommt die angebliche „Theorielastigkeit Oesers der marxistischen Kunstgeschichtsschreibung der DDR sehr entgegen.“²⁹⁰ Mit Leichtigkeit gelingt es ihr, Oeser als Klassenkämpfer vor den Karren der bürgerlichen Revolution zu spannen. Ehrlich schreibt im Katalog zur Oeser-Ausstellung von 1976 in Stendal hierzu:

„Die bürgerliche Geschichtsschreibung ist nicht müde geworden, Adam Friedrich Oeser [...] eigentlich jede Leistung abzusprechen, sie hat ihm Dilletantismus, Unfähigkeit, Epigonentum, ja sogar Faulheit vorgeworfen.[...] Adam Friedrich Oeser gehört zu den „Flügelmännern“, wie Goethe sie nannte, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich das Bürgertum als Klasse formierte und den Kampf gegen die feudalen Mächte aufzunehmen begann, in Literatur und Kunst, wie in allen anderen Bereichen, sichtbar wurden. Das Wesen und den wahren Wert der Antike teils ahnend, teils erkennend, erheben sie sich weit über ihre Zeit und zeigen den Weg in eine neue Welt, zu der sie den Übergang bilden. Der Lebensweg Adam Friedrich Oesers bestätigt in allen seine Etappen, daß Oeser dieser neuen Welt, der Welt des aufsteigenden Bürgertums, das im Kampf um die eigenen Rechte die Menschenrechte auf seine Fahnen geschrieben hatte, ganz zugetan war und sie als Lehrer und Künstler herbeizuführen und zu fertigen suchte. Im Gegensatz zur Mehrzahl seiner künstlerischen Zeitgenossen, die in den alten traditionellen Gleisen weiterdachten und arbeiteten, gehört Oeser zu den Bahnbrechern der neuen Kunstauffassung.“²⁹¹

Willy Handrick, der Oeser bereits in seiner „Geschichte der sächsischen Kunstakademien“ als einen Vorkämpfer der bürgerlichen Kunst bezeichnete²⁹², interpretiert Oesers Arbeiten in seiner Rezension zur o. g. Ausstellung als wegbereitend für den „bürgerlichen Realismus“:

„Nicht nur durch seine Werke, sondern vor allem durch seine progressiven Gedanken zur Entwicklung einer neuen Kunst [...] rechnen wir Oeser zu den Wegbereitern des bürgerlichen Realismus. Als leidenschaftlicher Gegner des Barock und Rokoko, der Kunst der herrschenden feudalen Klasse, setzte er seine ganze Kraft ein zur Entwicklung einer realistischen, an der Antike orientierten und dem gesellschaftlichen Fortschritt dienenden Kunst im Interesse des aufstrebenden Bürgertums. [...] Oeser war ein Künstler, der [...]

²⁹⁰ Für den folgenden Abschnitt diene als Ausgangspunkt die Magister-Arbeit von Wenzel, 1995, S. 46ff., s. auch Wenzel, 1999, S.49ff.

²⁹¹ Ehrlich, Willy, Adam Friedrich Oeser, Freund Winckelmanns und Lehrer Goethes; in: Beiträge zur Winckelmannsgesellschaft, Stendal, Hrsg. Kunze Max, Bd. 6, Stendal, 1976, S. 12f.

²⁹² Handrick, 1957, S. 100f.

*Partei zu nehmen mußte für die Entwicklung einer volksverbundenen bürgerlich-demokratischen Kultur.*²⁹³

Im Gegensatz zur DDR-Kunstgeschichtsschreibung, zeigt sich die bundesrepublikanische Kunstgeschichtsforschung weitgehend Gleichgültig gegenüber dem Künstler. Die Stellungnahmen beziehen sich meist auf schon bekannte Urteile und Platitüden, die wenig neue Erkenntnisse hervorbringen.

Erst die jüngere Forschung relativiert sporadisch die harte Kritik gegenüber Oeser, ohne jedoch eine grundsätzliche Korrektur an dieser Positionsbestimmung innerhalb der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorzunehmen. Auch Börsch-Supan bringt wenig Neues für die Oeserforschung, er bezieht sich bei seiner Bewertung hauptsächlich auf „*Oesers Humanität*“, die in seine Kunst einfließt und somit „*der wertvollste Gewinn*“ der „*neuen Kunst*“ ist.²⁹⁴ Doch scheint Börsch-Supan einen Vorstoß in eine neue Interpretationsrichtung von Oeser Arbeiten vorzunehmen. Er stellt fest, daß das Werk „*mit seiner Inszenierung nicht auf dramatische Wirkung, sondern auf Reflexion*“ angelegt war.²⁹⁵ Dabei ist bisher kaum bemerkt worden, daß sich aus der Kombination von „*Humanität*“ und „*Reflexion*“ in Verbindung mit dem Klassizismus eine erweiterte Klassifikation für die Klassizismustheorie für die Zeit von 1750-1800 ergibt. Aus dieser Verbindung leitet sich die Formel des „*empfindsamen Klassizismus*“ Richard Hamanns ab.²⁹⁶

7. Zusammenfassung

Die Kritiken des 18. Jahrhunderts zeigen, daß Oeser, von einigen technischen Mängeln abgesehen, niemals wegen seinen empfindsamen Intentionen kritisiert wurde. Kritisiert wurde er in erster Linie von denen, die Winckelmann ablehnten, wie z.B. Chodowiecki oder denen, die nach Italien gingen und dort meinten das große Glück gefunden zu haben. Die Klassizisten wollten die Nähe eines „empfindsamen“ Künstlers zum Klassizismus nicht mehr erkennen, die Romantiker übersahen die gefühlvollen-romantischen Elemente der klassizistischen Kunst. Obwohl die gefühlvolle Zeit von 1750 bis in die neunziger Jahre von ihren Intentionen her der Romantik näher stand wie dem Klassizismus, konnten die Romantiker, die den antikisierenden Klassizismus vehement ablehnten, nicht mehr differenzieren und die gemeinsamen Berührungspunkte gebührend anerkennen. Beide, die Romantiker wie die Klassizisten, reagierten pauschal ablehnend auf die Kunst des Übergangs. Erschwerend kam bei Oeser noch hinzu, daß man ihn wegen seiner „angeblichen Nähe“ zu Winckelmann zu einem Protoklassizisten machen wollte. Interessant ist festzustellen, daß Oeser zu seinen Lebzeiten noch als Klassizist

²⁹³ Handrick, Willy, (Rez.), Ehrlich, Willy: Adam Friedrich Oeser. Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums im Winckelmann-Museum Stendal; in: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 41, Stendal, 1977, S. 38

²⁹⁴ Börsch-Supan, 1988, S. 108

²⁹⁵ Börsch-Supan, 1988, S. 109

²⁹⁶ Hamann, 1925, S. 75f.

bzw. „empfindsamer Klassizist“ gefeiert wurde und man ihn fälschlicher Weise als den Urheber der Winckelmannschen Gedanken schätzte.

Die Kritiker des 19. Jahrhundert sahen einen Widerspruch zwischen Winckelmanns Theorien und Oesers eigenem künstlerischem Schaffen. Aus diesem Mißverhältnis sprachen sie ihm aus ihrer „protoklassizistischen“ Position den „Klassizismus“ ab. Dabei wird nicht gesehen, daß Winckelmann seine Programmschriften in erster Linie für zukünftige Künstlergenerationen geschrieben hatte. Oeser galt nur noch als „empfindsamer Manierist“ bzw. „Nebulist“. Es entsteht dabei der Verdacht, daß er an einem Klassizismus-Stil gemessen wird, den er zwar in seiner Funktion als Akademie-direktor lehrte, aber selber nicht in seinen künstlerischen Arbeiten umsetzen wollte oder konnte. Offenbar wird hier von Oeser etwas gefordert, was er nicht einzulösen vermochte. Oeser der untergeordneten Stilform des „empfindsamen Klassizismus“ zuzuordnen, findet in Ansätzen erst im 20. Jahrhundert statt. Die Widersprüchlichkeit zwischen Oesers idealem theoretischen Wunschdenken und den realen Ausführungen seines eigenen künstlerischen Schaffens wurden bislang noch nicht zu klären versucht, sondern ihm lediglich zum Vorwurf gemacht.

VI. Oeser, ein Vertreter der Kunsttheorie Hagedorns

Die konkret benannten technischen Mängel durch die zeitgenössischen Oeser-Kritiker - Winckelmann, Chodowiecki, Meyer und Goethe - lassen die Frage nach einem eigenen „Oeser-Stil“ aufkommen, an die sich die Frage anschließt: Gibt es eine theoretische Grundlage, die für Oeser in seinen malerischen Arbeiten verbindlich wurde? Zu Beginn dieses Abschnitts soll die These aufgestellt werden, daß Oeser in seinem eigenen Kunstschaffen ungleich stärker von den Theorien des empfindsamen Ästhetikers Hagedorns beeinflusst wurde, als von denen Winckelmanns.

1. Die Ethisierung des Kunstunterrichts bei Oeser unter dem Einfluß Hagedorns

Oesers stilistische Abweichen von den verstandesorientierten Kunsttheorien Winckelmanns, sollte die Frage nach weiteren Kunsttheoretikern aufkommen lassen, die auf den Leipziger Akademiedirektor und Zeichenlehrer gewirkt haben mögen. Es ist naheliegend, zuerst einmal in Sachsen und Oesers persönlichem Umfeld Ausschau zu halten. Schnell stößt man dabei auf die auf „Empfindung“ angelegten Schriften Christian Ludwig von Hagedorns²⁹⁷. Daß Oeser die Kunsttheorien seines Vorgesetzten neben denen Winckelmanns in seinem Zeichenunterricht ebenso lehrte, belegt eine Ode, die ihm seine Schüler 1767 dichteten:

*„Durch Dich wird der Geschmack bey jeder Kunst bekannt
vom Beispiel Hagedorns entbrannt,
Bist Du für einen jeden Stand
Ein Lehrer des Geschmacks; und Deiner Schüler [...]“*²⁹⁸

Von welcher der theoretischen Schriften Hagedorns Oeser begeistert war, läßt sich an einem konkreten Werk fest machen, den *„Betrachtungen über die Mahlerey“* aus dem Jahre 1762. Christian Felix Weiße schreibt dem Autor darüber nach Dresden:

*„Oeser aber, in dessen Händen ich es finde [„Betrachtungen über die Mahlerey“], so oft ich ihn besuche, ist ganz entzückt darüber; es ist bisher seine ganze Unterredung gewesen, u. er hatte sich vorgesetzt, einen langen Brief deswegen zu schreiben: dieß Einzige, sagte er, er glaubte, daß Sie bißweilen zu furchtsam in ihrem Urteil wären, u. oft andere ihre anführten, deren Ansehen ihnen weit weniger als ihr eigenes gelten mußte: aber ist dieß nicht mehr ein Lob für ihre Bescheidenheit.“*²⁹⁹

²⁹⁷ Stahl, 1993, S. 122

²⁹⁸ Oeser Schüler; An Herrn Oeser, bey dem Anfange des 1767ten Jahres, Leipzig 1767, o. S.

²⁹⁹ zit. nach: Cremer, 1989, S. 279. Cremer datiert den Brief auf das Jahr 1762.

Hagedorn verweist bereits im ersten Band seiner Schrift auf die beiden wichtigsten Punkte hin, die in der Lehre vermittelt werden sollten, nämlich „Geschmack am sittlich Schönen“ und dem „Schönen in der Kunst“, denn beide:

„fließen aus einer Quelle, [...]; und vielleicht würde ein Lehrer, der auf beydes führet, in einer wohlgeordneten Pflanzschule der Künste, nicht überflüssig seyn.“³⁰⁰

Daß Oeser die Leitgedanken Hagedorns in seinem Unterricht vermittelte, bestätigt Goethe, wenn er schreibt, sein Lehrer lebt im „reinen Kreise sittlicher und sinnlicher Reize [...]“.³⁰¹ Laut Goethe vermochte Oeser die beiden Grundideen Hagedorns zu vereinen, die ihm „den Weg zum Wahren und Schönen“ zeigten, nämlich „das Herz gegen den Reiz fühlbar gemacht“ und den „Geschmack am Schönen“ vermittelt zu haben.³⁰² Demzufolge hat bei Oeser eine Ethisierung des Kunstunterrichts stattgefunden, in dem sich seine Lehre nicht auf das akademische Kopieren antiker Gipsabgüsse beschränkte, sondern er stets darauf bedacht war, auf eine moralisch-sittliche Schönheit in der Kunst hinzuweisen. Oeser verfuhr in seinem Unterricht wohl eher den Prinzipien, wie sie in der Literaturzeitschrift „Neue Bibliothek...“ beschrieben wurden:

„Wenn die Lehrer nichts als edle Gegenstände ihres Pinsels würdig schätzen, so werden die Lehrlinge auch keinen andern Eindruck als des Edlen bekommen und also nicht nur für die Werke der Kunst, sondern auch für das sittliche Schöne Liebe gewinnen. Man will bemerkt haben, daß sowohl auf dieses als auf jenes bey der Direction gesehen wird, und bei der Heranziehung der Künstler seit einigen Jahren die Geschicklichkeit zwar der erste veranlassende Gegenstand gewesen die Rechtschaffenheit aber allezeit in Betracht gekommen.“³⁰³

Über das Empfinden des „sittlich Schönen“ konnte sich eine moralische Kraft entwickeln. Hierzu schreibt der Leipziger Popularphilosoph Platner:

„Die Gegenstände, welche entweder wirklich vorhanden in der Natur und Kunst, oder erst erschaffen in der Phantasie, sinnlich starke Ideen erregen

³⁰⁰ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 138

³⁰¹ Brief Goethes aus Leipzig vom ersten Christtag 1782 an Frau von Stein, W. A., Bd. 99, Abth. 4, Bd. 6, S. 110

³⁰² Brief Goethes von 1768 aus Frankfurt an Oeser, W. A., Bd. 94, Abth. 4, Bd. 1, S. 178. Hagedorn führt zur Bedeutung der Geschmacksbildung für Künstler folgendes aus: „Aber vorher will der Geschmack gebildet seyn. Die Fertigkeit, die schöne Natur mit Empfindung zu sehen; das Mishellige in der Nachahmung zu meiden, oder, wo möglich, in Schönheitstheile zu verwandeln; den Werth der edlen Einfalt und Ungezwungenheit zu kennen, und sie zu Gegenständen des Rührenden, oder auch des Erhabenen, anzuschicken; das Herz zum Gefühl eines jeglichen Charakters zu heben, und von denjenigen Regungen selbst durchdrungen zu seyn, die durch die Meisterhand in uns erweckt werden soll: alles diese erfordert einen feinen Geschmack. Vielleicht noch etwas mehr: die früheste Bildung des Herzens. Es ist wenigstens den Künsten eine Ehre, wenn der Künstler ein rechtschaffender Mann ist.“; Hagedorn, 1762, Vorbericht, S. VIII. Der Hinweis, daß in Oesers Kunstunterricht die Vermittlung von Hagedorns „Schönheits-Begriff“ stattfand, ist auf den ehemaligen Oeser-Schüler Adolf Rossmässler zurückzuführen, der in seinem Lehrbuch anmerkt, daß seine aufgestellten Grundsätze auf Oeser und der Begriff „Schönheit“ auf Hagedorns „Betrachtungen über die Mahlery“ basieren.

³⁰³ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und freyen Künste, Bd. XIII, 1770, S. 117

*können, thun es entweder durch eine ästhetische, oder durch eine leidenschaftliche, oder durch eine moralische Kraft.*³⁰⁴

Oeser war ein erklärter Gegner einer mathematischen Zergliederung des Denkens, was wohl als eine der Ursachen dafür anzusehen ist, daß sich eine am Vorbild der Pariser École Polytechnique orientierte technische Hochschulbildung in Leipzig auf Dauer nicht etablieren konnte.

2. Die Gedanken Hagedorns verbildlicht im Werk Oesers

Emotionen anschaulich machen, war laut Hagedorn die größte Begabung eines Künstlers. In der „*Gabe zu sehen und zu fühlen...*“ leiteten sich für ihn weitere Grundsätze für die Malerei ab, denn:

*„[...] durch Zeichnung und Farbe giebt der Künstler seinen Gedanken die Wirklichkeit, und durch den Ausdruck der Bewegung der Seel, dem ganzen das Leben.“*³⁰⁵

Der Künstler soll die Fähigkeit besitzen:

*„[...] die schöne Natur mit Empfindung zu sehen [...], den Werth der edlen Einfalt und Ungezwungenheit zu kennen, und sie zu Gegenständen des Rührenden, oder auch des Erhabenen, anzuschicken, das Herz zum Gefühl eines jeglichen Charakters zu heben, und von denjenigen Regungen selbst durchdrungen zu seyn, die durch des Meisterhand in uns erweckt werden soll [...].“*³⁰⁶

Daß Oeser hierzu in der Lage war, bestätigt wiederum Goethe in seiner frühen Beschreibung des Porträts von Schubart (vgl. Abb.12) in dem „*Oesers tiefe Empfindung*“³⁰⁷ zum Ausdruck gebracht wurde. Daß gerade in diesem Punkt Oeser bei seinen Auftraggebern in der Porträtzeichnung geschätzt wurde, bezeugt auch die Herzogin Anna Amalia, die sich in einem Brief über eine Zeichnung mit mehreren Porträt Darstellungen bedankt:

*„Die Zeichnung hat mich außerordentlich gefreut ich glaube Sie haben Physiognomik studiret den jeder Person Charakter ist so vollkommen ausgedrückt [...] ist vollkommen der Natur gemäß.“*³⁰⁸

Wie ernst Oeser das Porträtzeichnen nahm, um beim Betrachter „Regungen“ über den Charakter eines Dargestellten zu erwecken, belegt die Tatsache, daß er das Porträt des

³⁰⁴ Platner, 1784, § 455, S. 141f.

³⁰⁵ Hagedorn, 1762, Bd. I, S. 147

³⁰⁶ Hagedorn, 1762, Bd. I, Vorbericht, S. VIII

³⁰⁷ „Frankfurter gelehrte Anzeigen“, 23. Oct. 1772, Nr. 85, S. 679-680, in: W. A., Bd. 43, Abth. 1, Bd. 38, S. 387, Nr. 57

³⁰⁸ Brief Herzogin Anna Amalias aus Tiefurt vom 29. Oktober 1783 an Oeser; in: Wissenschaftl. Beilage, No. 59, Leipziger Zeitung, Leipzig 1886, S. 351,

Predigers und Abts Jerusalem 19 Mal zu malen begann (Abb. 16),³⁰⁹ um die treffenden Charakterzüge richtig zu erfassen. Wie auch die beiden Zeichnungen „Zwei Besessene“ und eine „Alten Frau“ zeigen (Abb. 17, 18),³¹⁰ wird hier gleichfalls ein spezifisches Interesse an einer inneren wie äußeren Physiognomie erkennbar. In zahlreichen weiteren Akademiestudien werden Oesers Intentionen beim Porträtzeichnen mehrfach deutlich. Alle sind sie darauf ausgerichtet den Charakter, die inneren Wesensmerkmale und den Gemütszustand zu erfassen und in der Physiognomik zum Ausdruck zu bringen.³¹¹ Die Ansichten Hagedorns wurden nicht nur in Oesers Unterricht vermittelt,³¹² sie spielten als theoretischen Voraussetzungen ganz allgemein für die Kunst der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle:

“Soll aber die Kunst ihre volle Stärke zeigen: so arbeitet sie für höhere Empfindungen. Oft wird alsdann eine sanfte Stille in dem Gemälde herrschen müssen. Der Reiz wird uns in seiner edlen Einfalt rühren: die Schönheit unsere Aufmerksamkeit mit wenig Gegenständen ungleich theilen: und die Majestät der Handlung wird Ernst und Nachsinnen über unsere Seele gebieten.”³¹³

Was für die Kunst im allgemeinen gilt, wird im besonderen an der Oesers deutlich. Dessen theoretischen Grundintentionen waren ebenfalls, wie bereits erwähnt: „Empfindungen erregen und mit wenig viel sagen“³¹⁴ und gleichzeitig „den denkenden Geist zu beschäftigen“.³¹⁵ In diesem Punkt lassen sich Ansatzpunkte eines romantischen Selbstverständnisses finden, sich ursprunghaft im Geist der Empfindsamkeit

³⁰⁹ Brief Oesers aus Braunschweig vom 20. August 1778 an Tochter Friederike, in: Wissenschaftliche Beilage, Leipziger Zeitung, No. 59, Leipzig, 1886, S. 351. Den Stich zu Oesers Bild fertigte Joh. Friedr. Bause; vgl. Keil, Georg, Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause, Leipzig, 1849, No. 164, S. 101

³¹⁰ Rost, Kunsthandlung, Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstichsammlung, alter, neuer und seltener Blätter berühmter Meister, Handzeichnungen und Kupferstichwerke, deren erste Partie aus dem Oeserschen Nachlasse kommt, nebst einer Landkarten-Sammlung, Leipzig, 1800, S. 124, Nr. 116, „Ein Wahnsinniger“, ebd., S. 123, Nr. 1160 „Das Bildnis einer Frau, nach der Natur, Lebensgr.“. Oeser, in dessen Privatbibliothek sich das Buch „Albrecht Dürer „Unterricht in der Zeichenkunst“, Arnheim, 1644“ befand (ebd. S. 473, Nr. 31), mag hier von Albrecht Dürers Bildnis der Mutter von 1514 angeregt worden sein.

³¹¹ Oeser folgt hier den Vorstellungen des Schweizer Pastors Johann Caspar Lavater, der in seinem Werk „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ eine Theorie entwickelt hatte, anhand der über die Form des Kopfes und den Gesichtsausdruck auf den Charakter eines Menschen geschlossen werden soll. So versuchte auch Oeser die Köpfe in ihrer Physiognomie darzustellen, um die spezifischen Charaktere herauszuarbeiten; vgl. Lavater, Johann Caspar, „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, Leipzig, Winterthur, 1775

³¹² Folgt man den Ausführungen Hagedorns, stellt Goethe über seinen Kunstunterricht bei Oeser rückblickend richtig fest: „Wahrscheinlich war es seine Absicht [...], nur die Einsicht und den Geschmack zu bilden, und uns mit den Erfordernissen eines Kunstwerks bekannt zu machen, ohne gerade zu verlangen, daß wir es hervorbringen sollten.“, W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³¹³ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 300

³¹⁴ GSAW 54/235, Brief Oesers aus Leipzig den 9. Februar 1780 an Knebel; teilw. abgedruckt bei Düntzer, Brief 35, 1858, S. 71

³¹⁵ SLBD, 325² Mscr. Dresd. App. 1190, Nr. 124, Brief Oesers aus Leipzig vom 16. Januar 1777 an Goethe; hier erstmals veröffentlicht, s. Quellentext Nr. 4

wiederzuerkennen. Wie es in der Verschränkung von Denken und Empfinden bei Klopstock der Fall war.

Die „sanfte Stille“ und „edle Einfalt“, sollten in Oesers Bildern und Zeichnungen die eigene Gemütslage ausdrücken und beim Betrachter innere Regungen erzeugen. Bei der Vermittlung eines persönlichen Gefühlsausdrucks treffen für Oeser die folgenden Worte Hagedorns zu:

„Durch Zeichnung und Farbe giebt der Künstler seinen Gedanken die Wirklichkeit; und durch den Ausdruck der Bewegungen der Seel, dem ganzen das Leben.“³¹⁶

Die Darstellung eines Gemütszustandes verlangte von Oeser eine bestimmte Zeichen- und Malweise. An diesem Punkt knüpfen die Kritiker, die inzwischen einem „Sturm und Drang- Klassizismus“ erlegen waren, in ihrem Urteil an Oeser an. Vor allem Meyer bemängelt, daß es in seinen Arbeiten in der Verwendung der Zeichnung und Farbe an „Ausdruck [...] Lebendigkeit und Kraft“ fehle.³¹⁷ Bedingt wird dies mitunter auch, wie Goethe ausführt, durch Oesers bewußt angelegte „skizzenhafte“³¹⁸ und „unbestimmte“³¹⁹ Zeichnung und für Winckelmann stellt dies das Fehlen einer strengen „Richtigkeit der Alten“ dar.³²⁰

3. Die Kritik an Oeser auf Grund der sentimentalen Kunstanschauung Hagedorns

Im folgenden Abschnitt soll, unter Hinzuziehung von weiteren Werkbeispielen speziell aus Oesers Malerei der Versuch unternommen werden, zu belegen, daß sich in seinen Bildern speziell die Kunsttheorie Hagedorns der „Betrachtungen über die Malerey“ von 1762 niederschlägt. Gleichzeitig soll belegt werden, daß sich gerade an den Regeln Hagedorns, denen Oeser folgte, sich die Kritik an Oeser entzündete.

Einer der Hauptkritikpunkte an Oesers Bildern, war die fehlende Kontur. Gerade aber Hagedorn war es, der nicht die strenge Kontur der Alten empfahl, wie sie Winckelmann forderte.³²¹ Für ihn zeichnete sich die Malerei vielmehr dadurch aus, daß sie die Umrisse durch ein sogenanntes „Sfumato“, wie es die Natur vorgibt, verschwimmen läßt:

„Das sanfte und verblasene (Sfumato) in den Umrissen wird dem Mahler nicht etwan, als ein blosser Kunstgriff empfohlen. Vermöge der Haltung und Luftperspektiv sowohl, als nach der Wendung und Linienperspektiv, wir sie ihm

³¹⁶ Hagedorn, 1762, Vorbericht, S. IV

³¹⁷ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

³¹⁸ W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff

³¹⁹ W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³²⁰ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

³²¹ Winckelmann, 1960, S. 60

von der Natur selbst, als eine Nothwendigkeit aufgeleget werden.“³²² [...] „Eben weil die Theile, die gegen die Luft im Gemähde abweichen, dieser Lindigkeit und gewisser massen der Luftfarbe theilhaft werden; so muß es bey den feinsten gestellten Bildern die hervorragenden Theile, der Stirn, die Nase, das Kinn, die ausgestreckten Hände u.s.f. vorzüglich treffen. Man darf vermuthlich den Schmelz der Farben an den Aussenlinien der gegen den Himmel erhobenen Hände der entführten und Hülfe rufenden Dejanira nicht erst empfehlen. Dadurch erlangte aber auch die blühende Wange einer von Manyoki geschilderten weiblichen Jugend etwas von der angenehmen Pfirsichfarbe.“³²³

In der Tat sind Oesers Arbeiten mit weichen verschwommenen Umrissen gemalt, so daß die Bilder wie durch einen zarten Dunstschleier gesehen erscheinen. Das Inkarnat des hier gezeigten „*Porträt eines Mädchens*“ (vgl. Abb. 5) weist eine rote, gelbe und violett-grüne Farbigkeit, wie die eines „Pfirsichs“, auf. Die scheinbar fehlende „Linie“, die von Oesers Kritikern immer wieder bemängelt wurde, war gewollt abgeschwächt. Wie das Bild zeigt, folgte der Maler hier eindeutig den Empfehlungen Hagedorns: „*Der Schmelz der Farben soll den genauesten Umriß nicht verbergen, sondern verhüllen.*“³²⁴ Die sich daraus für Hagedorn ergebenden abgeschwächten Farben beschreibt er mit einer „*angenehme Pfirsichfarbe*“. Dies veranlaßte Winckelmann wohl zu wiederholter harscher Kritik: „[...] sein [Oesers] *Colorit ist nicht reif genug; es ist ein Rubenscher Pinsel, [...]*.“³²⁵

Das o. g. Porträt (vgl. Abb. 5) kann als eine typische Erscheinung einer „empfindsamen klassizistischen“ Bildniskunst gelten, die sich aus einer „*natürlichen Empfindung*“ definiert, wo jedes Bild zu einem „*Abbild*“ und „*Porträt*“ wird.³²⁶

Als weiteren Beleg für die „Richtigkeit der Argumentation“ der Kritiker, daß eine tatsächliche Umsetzung der Hagedornschen Theorien bei Oeser stattfand, kann eine Gegenüberstellung der Kopie eines Oelgemäldes von Oeser mit dem erhaltenen Original angeführt werden. Hierbei wird Oesers Vorgehensweise klar veranschaulicht. (Abb. 19, 20). Es handelt sich dabei um die Wiedergabe des vermutlich von Sebastiano Ricci (1659-1734) gemalten Bildes „*König Salomon beim Götzendienste*“. Der Vergleich mit der Kopie zeigt deutlich, wie Oeser in seiner Reproduktion jeglichen Kontrast des Originals, sei es in der Licht und Schattenführung oder in der Kontur in seinem Bild herausnimmt (vgl. Abb. 14). Oeser negiert sämtliche Spannungsmomente, die Umrisse werden abgeschwächt, die Gewänder in großen Farbflächen angelegt, der Faltenwurf wenig differenziert gezeichnet.

Am ausgestreckten Arm der mittleren Frauengestalt wird deutlich, wie dessen Kontur durch den „*Schmelz der Farben an den Aussenlinien*“ (s.o.) und die Luftperspektive sich mit dem Hintergrund verbinden. Oeser verzichtet in seinen Kompositionen auf die Ausarbeitung von Einzelheiten und Nuancen. Goethe stellt folglich zutreffend fest, sie

³²² Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 555

³²³ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 556f.

³²⁴ Hagedorn, Bd. II, 1762, S. 562

³²⁵ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

³²⁶ Hamann, 1925, S. 60f.

waren „auf Licht, Schatten und Massen“³²⁷ berechnet. Goethe schloß sich hier offensichtlich dem Meinungsbild Meyers an, der ebenfalls erkannte:

*„Licht und Schatten hat Oeser zwar oft willkürlich vertheilt, sie sind aber doch meistens, so wie die Gewänder, in Breiten Massen angelegt und zur gefälligen Wirkung benutzt.“*³²⁸

Daß die „gefällige Wirkung“ einstmals auf Empfindung ausgelegt war, konnte Meyer nicht mehr sehen. Ebenfalls war es Chodowiecki nicht klar, daß Oeser den antiken Faltenwurf zwar studiert hatte aber nicht kopieren wollte. Die von Oeser übrig gebliebenen Ansätze einer antiken Formensprache erkannte Chodowiecki, bemängelte aber ihre unpräzise Ausführung: „In seinen gewändern ist antiquer wurf, aber weder antique noch wahre Falten“ [sic].³²⁹

Obwohl Chodowiecki kein Parteigänger Winckelmanns und der Romfahrer war, legte er bei Oeser größten Wert auf die Ausführung der Kontur und strengen Linienzeichnung. Daß für Chodowiecki als Stecher und Radierer die Linie eine besondere Bedeutung hatte, versteht sich von selbst. Vielleicht erklärt sich hieraus die scharfe Kritik an seinem Leipziger Kontrahent, wenn er am Beispiel von Oesers Altarblatt in der Leipziger Nikolai-kirche bemängelt, daß „die Köpfe wie in der Skieze mit unausgeführten Liniamenten angelegt“ sind.³³⁰

Was bei den Kunstrichtern über Oeser Beanstandung fand, wurde bei Hagedorn als gewollt und natürlich angesehen. Am folgenden Beispiel führt er aus, wie sich feine Strukturen, die aus der Ferne betrachtet werden, innerhalb eines Bildes zu einer gleichmäßigen Farbmasse verschmelzen sollten:

*„Nicht zu viel, wollen wir lieber sagen. Nehmen wir an nur etwan fünf Fuß für die Entfernung des Vorbildes an: so vereinigen sich schon unendlich getheilt Haarlocken in Massen, und rechtfertigen die gleichmäßig verschmolzene Farbe gegen allen Ausdruck jener unendlichen Theile. Allein je näher der Gegenstand, je leichter der Beweis für das sanfte an den Aussenlinien.“*³³¹

Aus der weiteren Beschreibung, wie ein Gesicht und seine Mundpartie ausgeführt werden sollen, ergeben sich beim Vergleich mit den von Oeser gemalten Gesichtern erstaunliche Parallelen. Wie ein anderes Beispiel zeigt (Abb. 21; vgl. Abb. 5), sind hier die Haare gleichmäßig verschmolzen, die Augen, die Nase und der Mund stehen kaum im Kontrast zum Inkarnat des Gesichts. Die Gesichtszüge sind nur angedeutet modelliert. Hagedorn beschreibt über die Darstellung von Gesichtern weiter:

„Der Mund verbindet sich durch keinen scharfen Abschnitt mit der benachbarten Haut, unter welcher oft, bey dem mindesten Unterschiede sanft

³²⁷ W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³²⁸ Propyläen, 3.Bd., 1800, S. 125ff.

³²⁹ Chodowiecki, 1789, S. 40

³³⁰ Chodowiecki, 1789, S. 44

³³¹ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 556

angezogener Muskeln, bestimmende Züge der Schönheit spielen. Mit gebrochenen Mittelfarben verschmelzet hier der Künstler den Umriß des Mundes. Ein mit dieser Farbe mässig genährter Pinsel schwinget sich von dem Abhang der sanft erhöhten Lippe und verlieret sich, von der Grazie geleitet, in die nächste Grenze der weissen Haut. Hier schließt die (?) Weichlichkeit (morbidezza) alle Härte auf einmal aus.³³²

Vermutlich nimmt Hagedorn in seiner Beschreibung den Schönheitsbegriff der Farben von Edmund Burke auf, der fünf Jahr zuvor Ähnliches über die Anlage der Gesichtsfarben schrieb:

„Bei einer hübschen Gesichtsfarbe gibt es nicht nur eine gewisse Mannigfaltigkeit der Färbung, vielmehr dürfen auch von den Farben weder Weiß noch das Rot grell und glänzend sein. Außerdem müssen sie so allmählich ineinander übergehen, daß es unmöglich ist, feste Grenzen zu bestimmen.“³³³

Wie das o. g. Beispiel zeigt (Abb. 5), Oeser meidet bewußt eine kräftige Lokalfarbigkeit, die Verschmelzung der „weichen“ und „sanften“ Farben waren seine typischen stilistischen Mittel, mit denen er größte Harmonie in seinen Bildern erzeugen konnte.

Goethe³³⁴ wie Chodowiecki³³⁵ bestätigen Oeser eine gute Komposition in seinen Bildern. Seine gängige Dreieckskomposition entsprach den klassizistischen Vorstellungen eines Bildaufbaus, was sie als seine Kritiker noch zu würdigen wußten. Das Kolorit empfindet Chodowiecki beim ersten Anblick sogar als angenehm, bemängelt aber, daß die Farben „ohne Wahrheit“ seien, die lichten Stellen, mit „grau schattiert oder gebrochen“ ausgefüllt wurden. Dennoch gesteht er ein, daß dies „keine üble Wirkung thut“.³³⁶ Gleich wie Meyer erkannte Chodowiecki nicht mehr die eigentliche „Wirkung“, auf welche die Bilder Oesers angelegt waren. Das „Sfumato“, das zu den unrealistischen, gebrochenen Farben führte,

³³² Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 556f.. Die bei Hagedorn beschriebene Anlage von Figuren entsprechen den 1773 in Friedrich Nicolai's „Sebalduß Nothanker“ karikierten Figurentypus des „Herrn Säugling“. Dessen „Wesentliches Merkmal ist der äußerst zarte, feingliedrige, schwächliche Körperbau. Bleiche Hautfarbe, bartlos, schmachtender Blick aus fast immer wasserblauen Augen, sinnlicher, stets halbgeöffneter Mund, der dem ganzen etwas „Schafsmäßiges“ verleiht, linkische Haltung, ausfallend gestenreiche Gebärden, schwammig weicher Händedruck, zumeist lispelnde Stimme, [...]“; zit. nach: Doktor, 1975, S. 490. So äußert sich bereits die polemische Kritik gegenüber der empfindsamen Literatur. Die empfindsamen Gestalten Oesers gleichen in ihren Hauptzügen denen nach Nicolais Beschreibung. Die von Oeser nach Anleitung Hagedorns ausgeführten Figuren beschreibt Dürr Oeser zum Vorwurf folgendermaßen: „Sein auf das weiche und anmuthige gerichteter Stilcharakter verbot ihm die energische Auffassung und Durchbildung der Gestalten. Sie erhielten insgesamt einen ins schwächlich süßliche hinüberspielenden Charakter, der sie trotz besserer Intentionen von anderen manierirten Werken derselben Zeit kaum unterscheidet und sie namentlich zu Johann Heinrich Tischbeins Schöpfungen in ein sehr nahes Verhältnis treten läßt.“, Dürr, 1879, S. 139

³³³ Burke, (Nachdr.), 1989², S. 157

³³⁴ W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³³⁵ Chodowiecki, 1789, S. 40

³³⁶ Chodowiecki, 1789, S. 40

sollte zu einer „empfindsamen“ Wirkung beitragen. Zuerst wurde diese Charakteristik von Meyer als „nebulistisch“ abqualifiziert, später dann auch von Goethe.³³⁷

Bei den angeführten Bildern Oesers legt sich über jedes Bild ein „*Sfumato*“, wodurch es wie durch einen „Schleier“ betrachtet erscheint. Für Hagedorn ergeben sich die Weichheit der Umrisse und die abgestuften Farben aus dem sinnbildlichen „Flaum einer Pfirsichhaut“:

*„Es klebt nämlich das Weiche des Umrisses, dieser gelinde Duft, wie die sanfte Wolle der Pfirsich, auf gewisse Maasse allen Körpern oder deren Fläche an.“*³³⁸

Goethe erkennt sogar die sich hieraus ergebende Harmonie in Oesers Bildern. Diese Tatsache fand selbst im historischen Teil zu seiner Farbenlehre Erwähnung. Er benützt die abgeschwächten Farben in Oesers Arbeiten als Beispiel für die Harmonisierung eines Bildes:

*„Friedrich Oeser, wenige Jahre später geboren als Dietrich, war allerdings ein Künstler von großen Talenten und man kann ihm eine Neigung zum Übereinstimmenden nicht ablängnen; doch hat er solches nicht durch kunstmäßige Vertheilung der Farben, sondern durch Dämpfung ihres natürlichen Glanzes zu erreichen gesucht, so daß die Harmonie seiner Bilder eigentlich aus dem schwachen Colorit derselben entspringt.“*³³⁹

Die Farben abzuschwächen, war für Goethe, als er seine Farbenlehre verfaßte, aber ohne Bedeutung. Er spricht Oeser die Kunstfertigkeit, eine Farbharmonie im Bild anzulegen, ab. Seiner Einschätzung nach entstand sie rein zufällig aus Oesers Unvermögen, die Farbe richtig zu behandeln. Im Gegensatz zu Goethes bei Oeser bemängeltem „*schwachen Colorit*“ führen bei Hagedorn gerade erst die gebrochenen, gedämpften Farben zu einem gelungenen Bild.

Neben einer kräftigen Farbgebung lehnt Hagedorn ebenso eine zu detailgetreue Ausführung der Malerei ab. In diesem Punkt bezieht er sich auf Gerard de Lairese (1641-1711), der ein „*mässiges Bestäuben*“ eines Bildes empfiehlt:

„Allein was Lairese ein mässiges Bestäuben des Gegenstandes nennt, fehlet an solchen Gemälden, wo die Sauberkeit zu weit gesucht, und die Deutlichkeit zu vollkommen ist, um schön zu bleiben. [...] Die zärtteste Haut würde bey der äussersten Deutlichkeit verlieren, wenn unser Auge jegliche Fäserchen derselben sollte unterscheiden können. Angenehmer erscheinen gefällige Gesichtszüge zuweilen unter einem dünnen Flor, der uns, wo nicht die Mängel der Haut zu verbergen hat, doch noch mehr Schönheit errathen läßt. Diesen Flor haben wir gewisser masen in der Malerey dem oft

³³⁷ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.; W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³³⁸ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 558f.

³³⁹ W. A., Bd. 66, Abth. 2, Bd. 3, S. 376f.

*erwehnten Zwischenstände der Luft zu verdanken. Unsere Neugier will oft mehreren Anreiz vergnügt, aber nicht gesättiget seyn.*³⁴⁰

Das Verborgene, bzw. „Nebulöse“ gaben für Hagedorn erst den Reiz eines Bildes, das für eine „empfindsame Seele“ ein weiteres Interesse für ein Bild auslöst. Legt man Hagedorns Definition weiter aus, könnte er neben einem gesteigerten Interesse an der verborgenen Gegenständlichkeit ebenso das Verbergen einer Inhaltlichkeit andeuten.

Das Wissen um die inhaltlichen und sittliche Qualitäten des „empfindsamen Stils“ ging bereits um die Jahrhundertwende verloren. In der Folge vermehrt sich die Kritik, die in erster Linie an der Technik ansetzt und zu solch harten Urteilen wie Meyer gelangt:

*„Seine [Oesers] besten, ausgeführtsten Arbeiten haben noch zu viel schwebendes, unbestimmtes, zu leichten Sinn und halb aufgelösten Gestalten. Im übrigen sind es meist anmuthige Bilder, Ergießungen, einer harmlosen kindlichen Seele, [...].“*³⁴¹

In ähnlicher Weise wie Goethe von Oesers „gefälligen Frauen“ und „naiven Kindern“ und Männern in abbrevierender Manier³⁴² spricht, beklagt der Oeser Biograph Dürr das „weichliche Element“ in den Figuren. Besonders bei den biblischen Kompositionen bemängelt er:

*„Sein Christustypus, seine Aposteltypen sind verzärtelte, kraftlose Wesen, denen, wie überhaupt seinen Männern, ein unangenehm sentimentaler Zug eigen ist.“*³⁴³

Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert wirkt das Sentimentale auf das 19. Jahrhundert unangenehm. Ganz den Empfindungen seiner Zeit entsprechend, beschreibt Oeser gegenüber Hagedorn den Christustypus von Guido Reni, den er später in seinen eigenen Arbeiten nachahmte (Abb. 22):

*“Die stille Größe in allen Zügen; das ruhige, weisheitsvolle Auge; der zum sprechen bereit scheinende Mund; die edle Einfalt des über die Schultern herabrollenden Haares; mit andern über die Beschreibung erhabenen Gesichtszügen, mögen hier als eine schwache Schilderung des Eindrucks stehen, den dieses Bild auf das Auge und die Empfindung jedes Menschen machen muß“*³⁴⁴

³⁴⁰ Hagedorn, Bd. II, 1762, S. 561

Oeser besaß selbst eine Übersetzung von „Lairess, Gerh. de, Grundlegung der Zeichenkunst. Ins Hochdeutsche übers. Nürnberg 1756.“; Rost, 1800, S. 474, Nr. 39

³⁴¹ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

³⁴² W. A., Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

³⁴³ Dürr, 1879, S. 139

³⁴⁴ Oeser, 1779, S. 16

Die Beschreibung von Oesers Eindruck entspricht den Intentionen der Figurenausführung bei Hagedorn. Der Reiz der Empfindung wird über die Enträtselung des Verborgenen und den feinen Geschmack erlangt.³⁴⁵

4. Hagedorn in der Beurteilung der „Klassizisten“

Meyer und Winckelmann machten Oeser immer wieder zum Vorwurf, da er „*nicht in Italien studiert hatte*“³⁴⁶, er nur so viel von der Antike wissen konnte, wie „*man außer Italien wissen kann*“³⁴⁷. Diese Kritik erging auch an Hagedorn, der ebenfalls nie in Italien gewesen war. Es scheint deshalb folgerichtig, daß Winckelmann Hagedorns Kenntnisse über die Malerei aus denselben Gründen anzweifelte, wie er Oeser kritisierte:

*„Hagedorn hat eine große Kenntnis in der Malerei, welche er sich zu Wien, Düsseldorf, München und Dresden erworben hat. Es muß aber seine Kenntnis teils mangelhaft, teils nicht richtig sein, weil er Italien selbst nicht gesehen hat.“*³⁴⁸

Hagedorn räumt der Antike zur Naturnachahmung eher eine dienende Stellung ein. Er bemerkt: „*Die Antike soll uns lehren, die Natur wählen, und die sogenannte idealische Schönheit zur Wirklichkeit zu bringen.*“³⁴⁹ Die Nachbildung der Antike wirkt demzufolge korrigierend auf die Naturnachahmung im Sinne einer ästhetischen Idealisierung.³⁵⁰ Verlangt wird ein Zusammenspiel von Naturnachahmung und dem Ideal der Antike. Ganz ähnlich folgt Oeser Hagedorns Meinung wenn er schreibt: „*die Alten studieren, und kopieren ißt nach meinen Begriffen zweierley.*“³⁵¹ Oeser lehnte das bloße Kopieren nach antiken Vorlagen ab. Für ihn stellte die Antike lediglich ein Maßstab dar, an dem es sich bei der eigenen Naturnachahmung zu orientieren galt. Herder dagegen, der Hagedorns Kunstanschauungen ablehnte,³⁵² und sich ganz den Leitideen Winckelmanns

³⁴⁵ Nach der Charakterisierung Oesers durch Goethe, Meyer, Chodowiecki und auch Dürr, kann laut Baumecker, unmöglich angenommen werden, daß Oeser Winckelmann in seinen Kunstanschauungen so maßgeblich bestimmt haben soll. Baumecker führt demzufolge aus, wenn Winckelmann am höchsten „*die Einheit der Form und die Schönheit des Konturs bewertet*“, mag es sein „[...]“, *daß sich beide in der Schätzung des Einfältigen, Naiven vereinigt haben.*“; zit. nach: Baumecker, 1933, Einleitung, S. 6

³⁴⁶ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

³⁴⁷ Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 2, 1952-57, S. 307

³⁴⁸ zit. nach: Justi, Carl, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. I, Hrsg. Rehm, Walter, Konstanz, 1956⁵, S. 408. Ähnlich kritisch lautet Goethes Urteil über Hagedorn, der für ihn unter anderen wie z. B. auch Oeser die höfisch-barocke Art der angenehm belehrenden Unterhaltung verkörperte.

³⁴⁹ Hagedorn, Bd. I. 1762, S. 67

³⁵⁰ Die Popularphilosophie mißt der „Naturnachahmung“ eine neue bedeutende Rolle zu, indem sie dieses künstlerische Prinzip, als ästhetische Erkenntnis für die Ausübung sittlichen Verhaltens nutzbar macht. Bachmann-Medick, 1989, S. 7

³⁵¹ Brief Oesers, Leipzig den 25. Januar 1780 an Knebel, GSAW 54/ 235, Düntzer, 1858, Brief 34, S. 68

³⁵² Herder, Johann Gottfried, Sämtliche Werke, Hrsg. Suphan, Bernhard, Berlin, 1884-1988, Nachdr., Hildesheim, 1967-1968, Bd. 8., 1967, S. 103; Bd. 9, 1967, S. 502; vgl. Cremer, 1989, S. 282f.

verschrieben hatte, stieß demzufolge, wie der Entwurf zu einem Grabmalsentwurf für den Weimarer Hof zeigt, auf heftigen Widerstand Oesers:

„[...] die Erwartung des Hauses, und des Publikums, mit nichts beßerem zu befriedigen müßten als daß er aus einem alten Autor, eine Stelle herläse, und ich ihm das Buch dazu vorhielte, anstatt daß er, und ich was neues sagen sollten. Mit Recht müßten wir uns den Vorwurf des Publikums gefallen lassen, wenn es sagte, daß es die Stelle selbst aufschlagen und lesen könnte, ohne daß es nöthig hätte dorthin zu gehen um sie aufzusuchen.“³⁵³

Oeser lehnt das strikte Reglement der Nachahmung, wie es Winckelmann forderte, in gleicherweise ab wie Hagedorn. Er spricht sich gegen die reine vernunftbestimmte Verwendung von Regeln in der Kunst aus, denn zwanghafte „Regelhaftigkeiten“ geometrischer Muster waren Formen, wie sie der absolutistische Barock hervorgebracht hatte.³⁵⁴ Und eben aus diesem Grund beklagt er: „Gerade als ob blosser Lehrsätze, ohne Zuziehung und eigenes Gefühl der Natur, daraus sie genommen worden, jene Kenntnis des Schönen mitteilen könnten.“³⁵⁵ Oeser folgt hier den Ansichten Hagedorns und erstmals in der Kunsttheorie versuchten sich ein Theoretiker in seinen Schriften und ein Künstler in seinen Arbeiten über die Intentionen Winckelmanns hinwegzusetzen. Was bei Winckelmann noch als unvereinbar galt, wurde bei Hagedorn und Oeser miteinander verknüpft, nämlich mit den kunsttheoretischen Forderungen der Antike, die Wahl für das Schöne in der Natur zu treffen. Hagedorn schränkt im Kapitel „Grenzen der Nachahmung“ ein, daß nur eine Verbindung aus der „idealischen und einfachen“ Wahrheit die Kunst ausmacht:

„Das edelste idealische Wahre ist blos dichterisch [...]. Die Verbindung des idealischen und des einfältigen Wahren ist in den allereinfältigsten und erhabensten Gegenständen gleich notwendig.“³⁵⁶

Ebenso wie Winckelmann,³⁵⁷ lehnte auch der Winckelmannbiograph Carl Justi Hagedorns „Anmerkungen...“ ab und bescheinigte ihm einen „beschränkten Kunstsinn“ und eine „geringe geistige Originalität“.³⁵⁸ Justi erkennt dennoch sehr wohl die Intentionen Hagedorns, die für ihn allerdings keine aner kennenswerte Bedeutung mehr hatten. Justi faßt aus seiner kritischen Sicht in wenigen Sätzen die für Oeser zum Leitmotiv gewordenen Vorstellungen Hagedorns zusammen:

³⁵³ Brief Oesers aus Leipzig vom 25. Januar 1780 an Knebel, GSAW 54/ 235, Düntzer, Brief 34, 1858, S. 68

³⁵⁴ Balet/Gerhard, 1979, S. 103

³⁵⁵ Hagedorn Bd. I, 1762, Vorbericht, S. IV

³⁵⁶ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 89. Ähnlich wie Hagedorn beschreibt bereits 1708 Roger de Piles in seinem „Cours de Peinture par principes“ den Grundsatz der „perfekten Imitation der Natur“. Er fordert eine einfache Nachahmung der Natur, eine ideale Auswahl der Gegenstände und anschließend deren „vrai composé“. Aus diesem Dreischritt entsteht für de Piles die „parfaite imitation de la belle nature“. Piles, Roger de, Cours de la Peinture par Principes, composé par Mr. de Piles, Paris, 1708, Einleitung, o. S.

³⁵⁷ Maeck-Gérard, E., Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts; in: Forschungen zur Villa Albani, Hrsg. Beck, H. u. Bol, P. C., Berlin, 1982, S. 12, Winckelmann, Briefe, Hrsg. Rehm, Bd. 4, 1952-57, S. 131

³⁵⁸ Justi, Bd. I, 1956⁵, S. 408

„Leugnen läßt sich nicht, daß diese Gedankenreihe Hagedorn viel mehr am Herzen liegt, als die eklektisch-akademische oder antikisierende. Er für seine Person sucht in der Kunst viel weniger Vollkommenheit der Form, als Empfindung. Er betrachtete die Malerei, wie die Erneuerer unserer Literatur die Poesie betrachten, als Mittel zur Bildung des Herzens, d.h. der feineren Empfindungsfähigkeit, als Hilfe gegen die Verknöcherung und Unwahrheit, die über unseren Lebensverhältnissen lag.“³⁵⁹

„Antikisierend-akademisch“ waren die Leitmotive der „Klassizisten“ und „Italienfahrer“, diesen standen die Theorie der „Daheimgebliebenen“ gegenüber. Hagedorns Gedanken entstanden aus einer Symbiose mit der heimischen Literatur, der „nordischen“ Natur (die Antike diente dabei nur als Vorbild, das Schöne an der Natur zu erkennen) und den emanzipatorischen bürgerlichen Idealen. Die künstlerische Umsetzung von Hagedorns Ideen fand in den Arbeiten Oesers statt. Moral, Sittlichkeit und Tugendhaftigkeit wurden durch Inhalte vermittelt und nicht durch eine perfekte Nachahmung der antiken Formensprache. 1780 äußert Oeser eine distanzierte Haltung gegenüber der Antike, nationales zeitgenössisches Denken lassen sich für Oeser nicht mit der Formenwelt der Griechen ausdrücken:

„Allein nicht durch diejenigen Kennzeichen, die die Alten [...] wählten, können wir es in unseren neuen Zeiten und Sitten thun. Der Endzweck ist bey ihnen und uns einerley, aber die Mittel, sind verschieden. [...] es war keine That ohne Endzweck, es war bey ihnen das schicklichste Mittel, allgemein zu wirken. Wir können nicht mehr ihre Begriffe damit verbinden, und so fällt Absicht und Wirkung weg.“³⁶⁰

Der Einklang von Absicht und Wirkung war doch gerade eine der Grundmaximen für die Kunst der Aufklärung. Zwanzig Jahre später bezieht der Romantiker Philip Otto Runge (1777-1810) eine ähnliche Position wie Oeser und rechnet mit den Weimarer Kunstkritikern ab. 1801 schreibt Runge über die Weimarer Preisaufgaben:

„Die Kunstaussstellung in Weimar und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken [...] wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, [...] und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern? entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme [...]“³⁶¹

Runge, der in seinen Vorstellungen eine romantisch-pantheistische Position bezieht, lehnt den Antikenkult der Weimarer gleichfalls wie Oeser ab. Zu einer Differenzierung zwischen dem strengen akademischen Klassizismus und dem empfindsamen Klassizismus

³⁵⁹ Justi, Bd. I, 1956⁵, S. 412, Justis Hagedornurteil wurde von dem Oeser-Monographen Dürr weitgehend übernommen; vgl. Dürr, 1879, S. 33ff.; Cremer, 1989, S. 298

³⁶⁰ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/ 235; teilw. abgedruckt bei Düntzer, Brief 35, 1858, S. 71

³⁶¹ Runge, Philipp Otto, Runge, Briefe und Schriften, hrsg. und komm., Betthausen, Peter, Berlin, 1983, S. 237f.

gelangte Runge jedoch nicht, um die gemeinsamen geistigen und inhaltlichen Wurzeln der Romantik und der Empfindsamkeit zu erkennen.

5. Oeser im Vergleich mit seinem Schüler Hans Veit Schnorr von Carolsfeld

Oesers kunsttheoretische Position, die bereits an einigen Beispielen veranschaulicht wurde, läßt sich ein weiteres Mal an der Gegenüberstellung zweier Arbeiten veranschaulichen, an dem der Generationsunterschied zwischen dem Lehrer und dem Schüler deutlich wird. Hierbei handelt es sich um das von Oeser für die Leipziger Nikolai-kirche eigenhändig gemalte Bild mit dem Thema „*Lasset die Kindlein zu mir kommen*“. (Abb. 23). Das Bild weist sämtliche besprochenen charakteristischen Merkmale Oesers bzw. Hagedorns auf. Flächig angelegte Gewänder, „pfirsichfarbenes Inkarnat“, die bereits gebrochen pastosen Farben werden durch ein „Sfumato“ zusätzlich abgemildert³⁶². Dem Vergleichsbild, das dem Oesers gegenüber gestellt werden soll, liegt dasselbe Thema zu Grunde. Es handelt sich dabei um das Altarblatt für die Kirche im sächsischen Wolkenburg (Abb. 24), die zwischen den Jahren 1794-1804 vom Grafen Einsiedel erbaut wurde. Die Bedeutung dieses Bildes liegt darin, daß es von Oeser begonnen wurde und nach dessen Tod 1799 von seinem Schüler Hans Veit Schnorr von Carolsfeld zu Ende gemalt wurde. Deutlich weist das Bild zwei verschiedene Hände auf, die gleichzeitig auch eine unterschiedliche Malauffassung erkennen lassen.

Die für den Klassizismus typische Dreieckskomposition ist mit Sicherheit auf die Anlage Oesers zurückzuführen. Die Gruppierung der Personen kann ebenfalls von Oesers Hand stammen, gleichfalls der „nebulistisch“ angelegte Hintergrund, vor dem die Figuren beginnen sich aufzulösen. Carolsfeld berichtet, daß Oeser das „*Bild zur Hälfte nur erst dünn untermalt hinterlassen hatte*“.³⁶³ Die Ausführungen der Christusfigur und die der Mutter als Caritas dürften eindeutig aus der Hand Carolsfelds stammen. Dafür sprechen die strenge klassizistische Ausführung des Lineaments der Gesichtskonturen und die Modulierung des Inkarnats durch Schattenpartien. Für eine typische Figur Oesers steht dagegen die Figur des Mittelgrundes zwischen den beiden Hauptpersonen. Ihre halbgeöffneten Augen und Mund und dem nach oben gewandten Blick weisen auf Oeser. Der Umriß und die Konturen der Figur sind kaum zu erkennen. In der Gegenüberstellung dieser drei genannten Personen wird einmal mehr der Generationenunterschied deutlich. Neben dem sentimental Klassizismus beginnt sich hier ein reifer Klassizismus abzuzeichnen. Der Schüler löst den Stil seines Lehrers ab und führt ihn weiter.

Der spätere Leipziger Akademiedirektor und Nachfolger Johann Friedrich August Tischbeins war Hans Veit Schnorr von Carolsfeld. Dieser vertrat bereits einen frühen Nazarenerstil, den er bei Oeser erlernt hatte. Sein Sohn Julius Schnorr von Carolsfeld

³⁶² Die Oesersche Charakteristik, wie sie hier beschrieben wurde, trifft gleichfalls auch für sämtliche Ausmalungen in der Nikolaikirche zu.

³⁶³ Carolsfeld, Lebensgeschichte, o. O., o. S

(1794-1872), der unter anderen auch von seinem Vater unterrichtet wurde, war der bekannteste Leipziger Vertreter eines ausgereiften Nazarenerstils. Berühmtheit erlangte er unter anderem durch seine „Bibel in Bildern“, die ab 1860 erschien.³⁶⁴

6. Zusammenfassung

Oesers empfindsame Malerei war immer von einer eigenen Grazie begleitet. Das Vermeiden eines hart konturierenden Lineaments führte zu einer weichen Strukturierung von Figuren und Formen, verbunden mit dem Hang zur koloristisch fahler und unplastischer Gestaltung. Damit gehört Oesers Kunst einer stilgeschichtlichen Übergangsphase an, die den Klassizismus in unterschiedlicher Ausprägung, meist durch Betonung inhaltlicher Momente, mit vorbereiten half, aber aufgrund der Traditionsgebundenheit noch in stilistisch-formalem Vokabular des Spätrokoko verharrte. Diese neben anderen - zwischen den Jahren 1760-1780/90 - in der bildenden Kunst anzutreffenden Stilrichtung läßt sich in Bezug auf analoge Absichten und Inhalte mit der literarischen Empfindsamkeit vergleichen, deren formale Kennzeichen hauptsächlich in „einem empfindsamen Gefühlsausdruck“ sowie „graziöser Anmut“ bestehen.³⁶⁵

Der dargestellte Kritikverlauf anhand einiger repräsentativer Beispiele hat gezeigt, daß Oeser Vertreter einer nur kurzen Kulturepoche war, die schnell in die Kritik geriet. Auch wenn die Periode der „Empfindsamkeit“ kaum eine Generation Bestand hatte, brachte der künstlerischer Ideenreichtum dieser Zeit ganz eigene Sujets hervor. Ein Beispiel hiervon gibt das Œuvre Oesers, das im folgenden in einer Auswahl vorgestellt werden soll.

³⁶⁴ Ziemke, Hans-Joachim, Lebensläufe nazarenischer Künstler, in: Kat. Die Nazarener, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (Hrsg.), Frankfurt/M., 1977, S. 397

³⁶⁵ Franke, 1989, S. 150

VII. Oeser und seine Entwicklung in der Landschaftsdarstellung

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts spielt die Landschaftsdarstellung eine besondere Rolle. Erhellend wird die Bedeutung des Themas aus den vielen einschlägigen theoretischen Schriften wie z.B. Geßner, Sulzer oder Hagedorn. Maler, Schriftsteller, Kritiker befaßten sich eingehend mit dem Thema der Landschaftsmalerei und bemühten sich um eine prinzipielle Lösung zu diesem Genre. Bei Oeser bilden die arkadischen Gemälde und idyllischen Landschaftszeichnungen eine wichtige Werkgruppe, die als symptomatisch für ein empfindsames bildkünstlerisches Bestreben gelten und die hier ausführlich vorgestellt werden sollen. Nicht nur Oesers Zeichnungen „nach eigenen Erfindungen“ vor allem auch die zahlreichen Kopien nach Zeichnungen und Druckvorlagen zeitgenössischer Künstler speziell zu diesem Sujet erfreuten sich bei Sammlern größter Beliebtheit. So ist im Rostschen Auktionskatalog von 1800 zu Oesers Nachlaß zu lesen:

„Auch die Sammlung von Handzeichnungen verdient alle Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber; sie enthält Studien, flüchtige Entwürfe und ausgeführte Stücke in allen Gattungen der Kunst, [...] von Oesers Hand.“ Unter Oesers Arbeiten „befinden sich Entwürfe, und mehr oder weniger ausgeführte Stücke eigener Erfindungen, so wie Blätter nach Gemälden und Kompositionen großer Meister, für den Werth schon der Name des Künstlers bürgt, und wer sollte nicht wünschen, in dem Besitz manches dieser Blätter ein Andenken zu haben welches ein Mann, dessen Verdienste so allgemein anerkannt sind, und dessen Genie auch aus dem Flüchtigsten seiner Entwürfe hervorleuchtete, den Freunden der Kunst hinterließ!“³⁶⁶

Oesers zeichnerisches Œuvre besteht zum Großteil aus stimmungsvollen Landschaftsdarstellungen, die bislang wenig im kulturgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit betrachtet wurden. Die theoretischen Grundlagen sollen auf einige vorgestellte Musterbeispiele angewendet werden. Gerade bei Oeser läßt sich der allgemeine Entwicklungsverlauf der Landschaftsdarstellung exemplarisch aufzeigen. Der Bogen spannt sich hier von der idealen arkadischen Landschaftsidylle über den holländischen Realismus bis hin zur naturalistischen heimischen Landschaft.

³⁶⁶ Rost, 1800, S. IVff.

1. Die Idylle in Dichtung und Literatur

Gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr die Landschaft als künstlerisches Ausdrucksmittel eine erhebliche Aufwertung. Mitverantwortlich für das von der Literatur hervorgebrachte neue Naturbewußtsein war unter anderen Ludwig von Hagedorn,³⁶⁷ der in seinem Naturgefühl neben seinem Dichterbruder Friedrich von Hagedorn von zahlreichen zeitgenössischen Poeten beeinflusst wurde.³⁶⁸ Mit der Verwendung des „ut pictura poesis“ Topos verfolgt er in seinen „Anmerkungen...“³⁶⁹ einen wirkungsästhetischen Umgang und zitiert die damals wichtigsten deutschen Dichter mit ihren bedeutendsten Werken, wie Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) „*Irdischen Vergnügen in Gott*“³⁷⁰, Albrecht von Hallers (1708-1777) „*Die Alpen*“,³⁷¹ Ewald von Kleists „*Frühling*“ und Salomon Geßners „*Idyllen*“³⁷². Geßner betrachtet gleich wie Hagedorn³⁷³ die Dichtkunst als eine „*wahre Schwester der Mahlerkunst*“ und empfiehlt in seinem „*Brief über Landschaftsmahlerei*“ es nicht zu unterlassen:

*„die besten Werke der Dichter zu lesen; sie werden seinem Geschmack und seinen Ideen verfeinern und erheben, und seine Einbildungskraft mit den schönsten Bildern bereichern. Beyde spüren das Schöne und Grosse in der Natur auf;[...].“*³⁷⁴

Einen ersten Versuch einer begrifflichen Bestimmung der dichterischen Idylle, die auch für die bildende Kunst gültig wurde, unternahm bereits 1730 Johann Christoph Gottsched (1700-1766) in seiner Schrift „*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*“.³⁷⁵ Eine umfassende Definition des Idyllenbegriffs für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts formulierte 1760 der Philosoph Moses Mendelssohn.³⁷⁶ Bei ihm definiert sich der Idyllenbegriff aus der Gegenüberstellung einer idealen natürlichen Wunschwelt und einer Zivilisationsrealität. Dabei sieht er in Geßners Hirten-Dichtungen die „*wahre Idyllen*“, die einer Idealisierung der inneren Empfindung gleichkam.³⁷⁷ Ähnlich äußert sich auch Sulzer in seiner „*Allgemeinen Theorie...*“. Er allegorisiert den klassischen Hirten Arkadiens und läßt ihn durch sein vorbildliches Handeln dem Betrachter moralisierend gegenüberreten. Die „*Seele*“ soll dabei „*erquickt*“ und ein ungezwungener Naturzustand erreicht werden, da dieser, so Sulzer, im „*Leben der bürgerlichen Welt*“ nicht mehr existiert.³⁷⁸ Die Voraus-

³⁶⁷ Cremer, 1989, S. 266ff.

³⁶⁸ Keller, 1981, S. 101

³⁶⁹ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 160

³⁷⁰ Hagedorn, Bd. I, 1762, u.a., S. 648

³⁷¹ Hagedorn, Bd. I, 1762; S. 43, S. 158, S. 190

³⁷² Hagedorn, Bd. I, 1762; u.a. S. 38, S. 43, S. 112

³⁷³ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 34

³⁷⁴ Geßner, Salomon, „*Briefe über Landschaftsmahlerei*“, Zürich, 1770, S. 209; s. Maisak, Petra, *Arkadien: Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt/M./Bern, 1981, S. 203ff.

³⁷⁵ Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst: durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, Leipzig, 1730; Bernhard, 1977, S. 27

³⁷⁶ Mendelssohn, Moses, 85. und 86. Brief, 1760, in: *Briefe, die Neueste Literatur betreffend*, V. Theil, Berlin, 1762, S. 115, S. 135; vgl. Bernhard, 1977, S. 9ff.

³⁷⁷ Mendelssohn, 1762, S. 125, Bernhard, 1977, S. 10

³⁷⁸ zit. nach: Bernhard, 1977, S. 21

setzung dafür aber ist eine „Seele“, die den „Schorf der bürgerlichen Vorurteile abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß.“³⁷⁹

In den Formulierungen Mendelssohns und Sulzers stehen sich neben der Zivilisationskritik, pädagogisches, vernunftbestimmtes, aufgeklärtes Denken auf der einen und Empfindung und Gefühl auf der anderen Seite gegenüber. Der Sensualismus und das rationalistische Denken gehen in deren Idyllendefinition eine symbiotische Verbindung ein.

Mit den deutschsprachigen Ausgaben der Idyllendichtungen von Theokrit (300-260 v. Chr.) und Vergil (70-19. v. Chr.), die um 1750 erschienen, und den Winckelmannschen Programmschriften zur Antikenrezeption begann in Deutschland eine lange Idyllentradition. Salomon Geßner (1730-1788), als der Hauptvertreter der „empfindsamen Idylle“,³⁸⁰ verhalf dem arkadischen Motiv in Literatur und bildenden Kunst zu einer Popularität größten Ausmaßes.³⁸¹ Als programmatisch für die Schilderung der Natursehnsucht gilt seine Idylle „Der Wunsch“.³⁸² Hier werden Leitbilder sowohl der Empfindsamkeit, wie das Wasser mit seinen akustischen und der Mondschein mit seinen optischen Assoziationen, als auch die der deutschen Klassik mit ihrer pantheistischen Weltansicht berührt.³⁸³ Bernhard gibt zusammenfassend eine treffende Charakterisierung des Idyllenmotivs:

„Das idyllische Bedürfnis nach Harmonie zwischen Mensch und Natur und die forcierte Sensibilität gegenüber einer inneren, menschlichen Natur und einer äußeren Natur, wie sie für die Empfindsamkeit typisch ist, konvergieren in der künstlerischen Form der Idylle.“³⁸⁴

Das Thema der musizierenden und singenden Hirten ist häufig in den Idyllendichtungen von Theokrit und Vergil zu finden. So dürfte das folgende „Arkadische Hirtenszene“ auf Anregung eines der beiden Dichter zurückgehen (Abb. 25). Deutlich ist zu bemerken, daß Oesers frühe idealisierten Idyllen ihrer Gattung nach noch der „Bukolik“ zuzuordnen, wo

³⁷⁹ zit. nach: Bernhard, 1977, S. 22

³⁸⁰ Balet/Gerhard, 1979, S. 291

³⁸¹ So weiß Charles Batteux (1713-1780) über Geßner bereits zu berichten: „Dieser Dichter hat in dem Geiste Theokrits gedichtet, doch hat er dabey alles vermieden, was uns Neuern bey dem alten Griechen zwar nach der Natur geschildert, aber ein wenig zu bäurisch dünkt. Im übrigen findet man hier gleiche Süßigkeit, gleiche Naivität, gleiche Unschuld in den Sitten. Seine Erfindungen sind mannichfaltig, seine Entwürfe regelmäßig, nichts ist schöner, als sein Ausdruck. Er hat zwar nur eine Prose gesungen, allein seine Prose ist so wohlklingend, daß wir den Klang des Theokritischen Verses nur sehr wenig vermissen“; zit. nach: Ramler, Karl Wilhelm, Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler, Leipzig, 1774, S. 444ff.. In der anschließenden Besprechung werden folgende Beispiele angeführt: Amyntas, Myrtill und Thyrsis, Menalkas und Aschines der Jäger, Phyllis und Chloe, Alcimadure, Thyrsis und Thestylis, Silen. Oeser besaß sämtliche der 4 Bände von Ramlers Schriften in seiner Bibliothek; vgl. Rost, 1800, S. 478, Nr. 91

³⁸² Geßner, Salomon, Idyllen 1756, in: Gessner, Salomon, Idyllen, (Nachdr.), Hrsg., Voss, E. Theodor, Stuttgart, 1988³, S. 66ff.

³⁸³ Krüger, 1972, S. 36

³⁸⁴ Bernhard, 1977, S. 189

die Landschaft noch eine untergeordnete Rolle spielt. Auch bei Kopien, die Oeser häufig anfertigte, bevorzugte er immer wieder die bukolische Idylle. Die folgende Zeichnung „*Apoll, die Herden des Admetos weidend*“ entstand nach einem Gemälde von Marcantonio Franceschini (1648-1729) (Abb. 26)³⁸⁵. In einer sonnigen Landschaft erscheint rechts im Bild ein Gruppe von Menschen, zwei von ihnen spielen Panflöte und Tamburin. An dem schattigen Platz, an dem sie verweilen, steht eine Hermenbüste. Mendelssohn definiert eine solche arkadische Idylle als

*„sinnlichsten Ausdruck der höchst verschönerten Leidenschaften und Empfindungen solcher Menschen, die in kleineren Gesellschaften zusammenleben“.*³⁸⁶

Der erweiterte Idyllenbegriff nach der „Bukolik“ ist die „Pastorale“, deren charakteristisches Merkmal neben dem Ideal des antiken Hirten das Landschaftsmotiv verstärkt aufnimmt (Abb. 27). Im folgenden Blatt beherrschen mächtige, schwungvoll gezeichnete Bäume das Bild, neben denen alles andere zur Staffage wird. Dennoch herrscht zwischen Natur und Tier eine harmonische Einheit, die den Kontrast gegenüber dem Stadtleben noch eindringlicher verdeutlichen soll (Abb. 28)³⁸⁷. Vielfach integriert Oeser in seine arkadischen Landschaften anstatt Hirten auch mythologische Szenen, wobei so noch ein höheres Landschaftsideal erreicht werden soll (Abb. 29). In der folgenden Zeichnung formieren sich vor einer alten Baumgruppe eine Gruppe antik gewandeter Menschen. Gestikulierend weisen sie auf die am Boden sitzenden mythologischen Figuren Amor und Psyche. Links neben der Gruppe wird eine Ziege gemolken, im Hintergrund ist ein Hirte mit seiner Herde dargestellt. Oeser lässt durch die Begrenzung der Bäume einen sogenannten „locus amoenus“ - lieblichen Ort - entstehen. Die Zeichnung „*Waldsee*“ (Abb. 30) bildet vor seiner Landschaftskulisse einen Lustort, an dem die Nymphen baden gehen. Der See ist umsäumt von einem hainartigen Baumbestand. Eine wesentliche Funktion, die die Darstellung eines Lustorts erfüllen soll, ist die Vermittlung des Stillstandes von Zeit und Raum. Es entsteht ein Zustand des Schwebens und der völligen Geschichtslosigkeit. In zahlreichen arkadischen Idyllen integriert Oeser den „*Et in arcadia ego*“ Mythos als Vanitasgedanken. Auf der folgenden „*Arkadischen Landschaft*“ ist eine vor einer großen Baumgruppe lagernde Hirtenfamilie

³⁸⁵ Das Blatt stammt aus der ehemaligen Sammlung Oesers, Rost, 1800, S. 109, Nr. 1088. „*Nach Franceschini. Apollo, wie er die Herden des Admet weidet; derselbe sitzt auf einer kleinen Anhöhe unter schattichten Bäumen, und bläst auf der Flöte, kleine Kinder gaukeln um ihn her, und zwey Hirtinnen haben sich vor ihm ins Gras gelagert seinem Spiel zuzuhören; die eine reicht ihm, hingerissen von seiner Kunst, eine Rose, die zweyete blickt schmachtend zu ihm auf, und scheint mehr den schönen Hirten als seine Künste zu bewundern. Eine fleißige und vortreflich ausgeführte Zeichnung [...].*“

³⁸⁶ Mendelssohn, 1762, S. 25, Bernhard, 1977, S. 10

³⁸⁷ Das Blatt ist eine Kopie nach dem Kölner Maler Johann Anton de Peters (1725-1795), vgl. Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, bearb. v. Gröning, Maren; Sternath, Marie Luise; Hrsg. Oberhuber, Konrad, Wien, Köln, Weimar, 1997, S 183, Abb. 621

mit ihrer Herde dargestellt (Abb. 31)³⁸⁸. Links betrachten drei Frauen einen antiken Sarkophag, rechts ist ein Ausblick auf eine Ruine auf einem Hügel gezeigt. Ein ähnliches Motiv gibt die Zeichnung „Parklandschaft mit Monument und Urne“ (Abb. 32). Ein auf einem Steinhügel aufgestelltes Aschegefäß wird von Bewohnern Arkadiens mit Blumen geschmückt.³⁸⁹

2. Kritik an der „zivilisierten“ Welt

Die Idylle des 18. Jahrhunderts stellt nicht nur eine neue Form der Landschaftsdarstellung dar, sondern, wie bereits bei Mendelssohn und Sulzer angedeutet, wird mit ihr auch Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Sittenverfalls geübt. So sah Engel die „gesitteten Menschen“ der Idylle frei von jenem „Elend“, in dem sich die bürgerliche Gesellschaft dieser Zeit befand.³⁹⁰ Hauptvertreter dieser kritischen Richtung, war ebenfalls Geßner.³⁹¹ Er spricht von den „sclavischen Verhältnissen“ seiner Zeit und einer „unglücklichen Entfernung von der Natur“³⁹² und nimmt somit in programmatischer Weise dem städtischen Leben gegenüber einen ablehnenden Standpunkt ein. Oeser thematisiert die abhandengekommene „Naturliebe“ und den „gesitteten Menschen“ in einer Stammbucheintragung, wofür er auf Geßners Idyllendichtungen zurückgreift. Es handelt

³⁸⁸ Die lavierte Pinselzeichnung ist aus der Sammlung des Schweizers Johann Caspar Lavater gehörte zu den empfindsamen pietistischen Schwärmern seiner Zeit. So verwundert die am unteren Rand des Blattes angebrachte Beschriftung nicht, die lautet: „Hier Unsterblichkeit fühlen und Geister ahnen - wer kann's nicht?“ Die gefühlsbetonte Bildunterschrift zeigt, wie sehr er dieses Blatt schätzte.

³⁸⁹ Dürr, 1879, S. 241

³⁹⁰ Engel, Johann Jacob, Die Poetik, 1783; in: Schriften, Bd. 11, Berlin, 1845, S. 55-83; vgl. Bernhard, 1977, S. 30f.

³⁹¹ Zu seine Intentionen für die 1756 entstandenen „Idyllen“ schreibt er in der Einleitung an den Leser: „Oft rei ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden, dann entreißt die Schönheit der Natur mein Gemüth allem Ekel und allen den widrigen Eindrücken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzückt, ganz Empfindung über ihre Schönheit, bin ich dann glücklich wie ein Hirt im goldenen Weltalter und reicher als ein König.“ Gesner, 1756, Nachdr. 1988³, S. 15

³⁹² Gesner, 1756, Nachdr. 1988³, S. 15

sich hierbei um die „Amyntas“ Idylle von 1756 (Abb. 33, 34)³⁹³. Oeser anerkennt mit der Verwendung Geßners „Idylle“ die Tugend der Nächstenliebe und die Liebe gegenüber der Natur und mißt ihr mit seiner Eintragung in das Stammbuch gleichzeitig eine moralpädagogische Bedeutung zu.³⁹⁴

- Die Geßnersche Idylle in Oesers Tafelmalerei

Kaum ein zweiter Literat nahm mit seinen Dichtungen so maßgeblichen Einfluß auf die Motivwahl zahlreicher Künstler wie Geßner. Dies gilt für den Dresdener Landschaftsmaler Christian Klengel (1751-1824) ebenso wie den Maler Friedrich Müller (gen. Maler Müller 1749-1825), in ganz besonderem Maße aber für Adam Friedrich Oeser. Ein Beleg hierfür geben die zahlreichen idyllischen Szenen, die nach Geßner geschaffen wurden. Die wichtigsten in Öl gemalten Arbeiten stellen neben den Zeichnungen zu diesem Sujet die drei Leipziger Idyllen dar (Abb. 35, 36, 37), denen allen dasselbe Thema zu Grunde liegt und die als Werkgruppe zusammengefaßt werden können. Die Arbeiten haben das

³⁹³ „Amyntas: Bey frühem Morgen kam der arme Amyntas aus dem dichten Hain, das Beil in seiner rechten. Er hatte sich Stäbe geschnitten zu einem Zaun, und trug ihre Last gekrümmt auf der Schulter. Da sah er einen jungen Eichbaum neben einem hinrauschenden Bach, und der Bach hatte wild seine Wurzeln von der erd'entblösset, und der Baum stund da traurig, und drohte zu sinken. Schade, sprach er, solltest du Baum in diß Wasser stürzen; nein, dein Wipfel soll nicht zum Spiel seiner Wellen werden hingeworfen seyn. Izt nahm er die schweren Stäbe von der Schulter; ich kan mir andre Stäbe holen, sprach er, und hub an, einem starken Damm vor den Baum hinzubauen und grub frische Erde; Izt war der Damm gebaut, und die entblößten Wurzeln mit frischer Erde bedekt, und izt nahm er sein Beil auf die Schulter und lächelte noch einmal zu frieden mit seiner Arbeit in den Schatten des geretteten Baumes hin, und wollte in den hain zurück um andre Stäbe zu holen; aber die Dryas rief ihm mit lieblicher Stimme aus der Eiche zu; solt ich unbelohnet dich weglassen? Gütiger Hirt! Sage mirs, was wünschest du zur Belohnung, ich weiß daß du arm bist, und nur fünf Schafe zur Weide führest. O wenn du mir zu bitten vergönnt, Nymphe, so sprach der arme Hirt; mein Nachbar Palemon ist seit der Ernde schon krank, laß ihn gesund werden! So bat der Redliche, und Palemon ward gesund; aber Amyntas sah den mächtigen Segen in seiner Herde und bey seinen Bäumen und Früchten, und ward ein reicher Hirt, denn die Götter lassen die Redlichen nicht ungesegnet.“; s. Geßner, 1756, Nachdr. 1988³, S. 31. Das Leipziger Stammbuch gehörte einem K.T.L. Kämpfer aus Gera oder Leipzig, der vermutlich Theologiestudent in Leipzig war und zum Freundeskreis Oesers zählte. Die Eintragung Oesers entstand ungefähr zwischen den Jahren 1780 und 1790. Auf der linken Seite des Buches befindet sich die Zeichnung von Amyntas, wie er zum Schutz des Baumes einen Damm baut. Rechts daneben steht der ganzseitige Text. Dasselbe Motiv verwendet Oeser für das Stammbuch seines ehemaligen Schülers Wilhelm Gottlieb Becker (1753-1813). Das Blatt trägt die Bezeichnung „Mein Freund Palemon ist krank...A. F. Oeser. 1775“.

³⁹⁴ vgl. Rasch, Wolfdietrich, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im Deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, Halle, 1936

Gedicht „Die Zephyre“ von Geßner zum Thema.³⁹⁵ Die Dichtungen schildern die Handlung der Nächstenliebe (Caritas), gleichzeitig wird auch die Tugend, Rechtschaffenheit und unschuldige Liebe des arkadischen Hirtenlebens gepriesen. Oesers Bilder schildern die junge Daphne, die täglich zu der Hütte einer armen Mutter geht, um ihr Essen zu bringen, wobei sie von zwei Zephyren (Windgöttern) beobachtet wird. Oeser hält sich dabei genau an die literarische Vorgabe. Die Landschaft spielt in diesen Bildern keine Rolle, die mit Stroh bedeckte Hütte dient lediglich als Staffagekulisse, um die ärmlichen Verhältnisse anzudeuten.

Das Hauptinteresse der drei Idyllen galt hier zum einen, Kritik am Verfall der bürgerlichen Sitten zum Ausdruck zu bringen, zum anderen sind diese Idyllen mit einem hohen pädagogischen Anspruch versehen, nämlich Empfindung für das Leiden anderer auszulösen. Edmund Burke spricht hier von der „Wirkung der Sympathie bei den Nöten anderer“.³⁹⁶ Nach zeitgenössischer Auffassung diente Mitleid der Läuterung einer armen Seele. Darüber schreibt Lessing 1756 an Friedrich Nicolai (1733-1811):

*„Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter.“*³⁹⁷

Das Mitleidempfinden wurde als ethisch-moralische Größe und als ein positiver Einfluß auf das gesellschaftliche und sittliche Leben gesehen.³⁹⁸ Dabei wurden die Künste, vor allem unter den Popularphilosophen, als ein wichtiges Mittel der Einflußnahme auf das Gemüt betrachtet. Eine durch die Kunst herbeigeführte Sensibilisierung der Empfindung führte nach deren Auffassung zu einem moralischen Handeln.³⁹⁹

Die Sensibilisierung für das Leiden, wurde zur Erlangung dieser Tugend bereits im Kindesalter durchgeführt. Hierüber schrieb der Magdeburger Prediger und Theologe Karl Daniel Küster (1727-1804) „[...] man mache ihn [den Zögling] mit den Empfindungen des Armen bekannt, und suche es so weit zu bringen: daß er sich an die Stelle des

³⁹⁵ „Die Zephyre: [...] Zweyter Zephyr: Bald wird ein Mädgen hier den Pfad vorübergehn, schön wie die jüngste der Grazien. Mit einem vollen Korb geht sie bey jedem Morgenroth zu jener Hütte, die dort am Hügel steht: Sieh, die Morgensonne glänzt an ihr bemoostes Dach; dort reichet sie der Armuth Trost, und jeden Tages Nahrung; dort wohnt ein Weib, fromm, krank und arm; zwey unschuldvolle Kinder würden hungernd am ihrem Bethe weinen, wäre Daphne nicht ihr Trost. Bald wird sie wieder kommen, die schönen Wangen glühend, und Thränen im unschuldvollen Auge; Thränen des Mitleids, und der süßen Freude, der Armuth Trost zu seyn. Hier wart' ich, hier im Rosenbusch, bis ich sie kommen sehe: Mit dem Geruche der Rosen, und mit kühlen Schwingen flieg' ich ihr dann entgegen; dann kühl ich ihre Wangen, und küsse Thränen von ihren Augen. Sie das ist mein Geschäft“; zit. nach Geßner, „Die Zephyre“, 1772, Nachdr. 1988³, S. 99. Oeser fertigte noch weitere Arbeiten, die auf Geßners Dichtungen zurückgehen, z.B. „Die Erfindung des Gesangs“, Rost, Verzeichnis von Original-Gemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen A.F. Oeser, Freye Nachahmungen, Leipzig, 1800, S. 7, Nr. 13 u. S. 53

³⁹⁶ Burke, (Nachdr.), 1989², S. 79ff.

³⁹⁷ Lessing Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns, Nachdr., Hrsg. Petsch, R., Darmstadt, 1910, S. 54

³⁹⁸ Doktor/Sauder, 1976, S. 213

³⁹⁹ Bachmann-Medick, 1989, S. 5

Notleidenden setzt.“. Nur so kann der Mensch zu einer größeren Menschlichkeit gelangen, *„denn Empfindsamkeit und Menschen-Freundlichkeit, sind gewisser maassen Synoimen.“* [sic]⁴⁰⁰ Im selben Zusammenhang schreibt der Leipziger Ästhetiker Karl Heinrich Heydenreich in seinem *„System der Ästhetik“*⁴⁰¹

„Unsre sympathischen Empfindungen gründen sich größtenteils auf Thätigkeiten der Phantasie; bey dem Anblick eines Leidenden, oder bey Erzählungen und Schilderungen seines Schicksals erwachen in uns die Gedächtnisideen selbst empfundener Zustände dieser Art; wir tragen diese auf ihn über, und so nur sind wir fähig, seiner Gefühle theilhaftig zu werden.“

Campe definiert als Aufklärungspädagoge das Empfinden von Mitleid als einen vergnüglichen Akt. In seinem *„Wörterbuch der deutschen Sprache“*⁴⁰² schreibt er:

„Fähigkeit und geneigt zu sanften angenehmen Empfindungen, Fertigkeit beziehend, an theilnehmenden Gemüthsbewegungen Vergnügen zu finden.“

Wie Geßner in seinen Idyllendichtungen, hat auch die empfindsame Versdichtung immer wieder versucht, mitleiderregende Sinneswahrnehmung zu erzeugen. Der schwäbische Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) schreibt 1774 das Gedicht *„Das Glück der Empfindsamen“*.⁴⁰³ In den beiden letzten Strophen schreibt er der Idylle Geßners bzw. den Gemälden Oesers entsprechend:

„[...]
*Wenn Arme an den Dornenstäben
 Gekrümmt vor meiner Hütte beben;
 Da klopft mir zwar die Brust
 Doch, wenn ich eine kleine Gabe
 Bey eigner Armuth übrig habe;
 So fühl ich Engellust.*

*Ich wohne gern in meiner Hütte.
 Gewähre mir nur eine Bitte,
 Wohltätige Natur!
 Nie will ich mich der Armuth schämen;
 Du darfts mir alles, alles nehmen;
 Mein Herz laß mir nur.“*

Kein Mittel war geeigneter, um den Menschen für das Mitleid über das Schicksal anderer zu sensibilisieren wie die Kunst. Allen voran war es die Dichtkunst, aus der sich eine entsprechende Ikonographie für die bildende Kunst ableitete. Um Mitleid bewirken zu können, muß dem Betrachter die Person oder Sache vor Augen geführt werden. Hierbei

⁴⁰⁰ Küster, 1773, S. 49f.

⁴⁰¹ Heydenreich, 1790, S. 51

⁴⁰² Campe, Johann Heinrich, *„Wörterbuch der deutschen Sprache“*, Bd. 1, Braunschweig, 1807/1811, S. 902

⁴⁰³ Schubart, Chr. Fr. Daniel, *„Das Glück der Empfindsamen“*; in: *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774*, Hrsg. Chr. Fr. Daniel Schubart, St. 31, Augsburg/Ulm, 1774, S. 247f.

kommt der Kunst eine wichtige dienende Rolle zu, worüber sich der Theoretiker Sulzer folgendermaßen äußert:

„Die schönen Künste haben zwey Wege den Menschen Empfindungen einzuflößen. Wenn du mich willst zum Weinen bewegen, sagt Horaz, so weine du selbst; dieses ist der eine Weg. Der andre ist die lebhaftere Darstellung oder Vorbildung der Gegenstände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erwecken will, muß den Gegenstand des Mitleidens uns lebhaft fürs Gesicht bringen.“⁴⁰⁴

In ihrer Vermittlung von Mitleid und Fürsorge als christliche Tugenden der Nächstenliebe, stellen die drei Idyllen-Gemälde Oesers mit ihren moral-pädagogischen Intentionen eine neue Form des „säkularisierten Andachtsbilds“ dar. Sie sind Zeugnis einer bürgerlich antikisierenden „Ersatzreligion“, die ihre moralisch-religiöse Erbauung nicht mehr ausschließlich aus einer bestimmten Konfession schöpfte sondern aus der „antikisierenden“ Idyllen-Dichtung.⁴⁰⁵

Eine vielgelesene poetische Sammlung von Hymnen, Gedichten, Fabeln des Aesop und Idyllen waren unter anderen die ab 1785 erschienenen „Zerstreuten Blätter“ Herders. Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, eine glühende Verehrerin des reformistischen Weimarer Superintendenten Herder, die sich selber als eine „hérétique“ bezeichnete,⁴⁰⁶ läßt in einem Brief an Oeser deutlich werden, wie sehr sich die christliche Orthodoxie in der Krise befand. Während des Umbaus der Nikolaikirche, an dem Oeser maßgeblich beteiligt war, schreibt sie am Schluß eines Briefes an Oeser:

„Adieu, lieber Alter, werden Sie nicht zu fromm, denn Sie werden wohl sehr beschäftigt mit Kirchen-Bau und heiligen Altären seyn, - und es könnte nicht schaden wenn einige zerstreute Blätter von Herder zuweilen dazwischen gelesen würden um sich freudige und angenehme Gedanken zu machen.“⁴⁰⁷

Oeser setzte die literarische Kunstform der Idyllendichtung, die als eine typisch bürgerliche Kunstform gilt, bildhaft um. Die gezeigten Idyllen entsprechen der Hagedornschen Definition bürgerlicher Malerei, bei der es um die Veranschaulichung des

⁴⁰⁴ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 57

⁴⁰⁵ Biedermann, Karl, Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. 2, Leipzig, 1880, Nachdr. Aalen, 1969, S. 1093f., S. 728; Kaiser, Gerhard, Klopstock, Religion und Dichtung, Gütersloh, 1963, S. 31. Betrachtet man die Beschreibungen Kreuchaufs von „Oesers neueste Allegoriegemälde“, Leipzig, 1782, verkörpern diese häufig christliche Tugenden, die vormals Heiligen zugesprochen wurden. Die Flucht in die Allegorie zeigt an, in welcher Krise sich die Kirche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befand.

⁴⁰⁶ „hérétique“ = „ungläubige Ketzlerin“; Salentin, Ursula, Anna Amalia, Wegbereiterin der Weimarer Klassik, Köln, Weimar, Wien, 1996, S. 54

⁴⁰⁷ Brief Herzogin Anna Amalias aus Tiefurt vom 3. Oktober 1785 an Oeser, SHStAD, Loc. 3069, hier erstmals veröffentlicht; s. Herder, Bd. 15; 1967, S. 189-326; Bd. 26, 1968, S. 6-46, S. 99-147. Neben den Idyllen Geßners schuf Oeser zahlreiche Zeichnungen nach den Idyllendichtungen aus Herders zerstreuten Blättern: z.B. „Die Nymphe des Quells“, „Der neue Paris“, Rost, 1800, S. 120, Nr. 1137, 1339

tugendhaften, vorbildlichen Lebens geht. Für ihn waren sie „*Stoff zur stillen Betrachtung*“.⁴⁰⁸

Als eine Weiterentwicklung der vorgestellten Idyllen-Gemälden erfolgt bei Oeser das sog. realistische Gesellschaftsgemälde, wie z.B. das „*Atelier des Malers*“ (vgl. Abb. 8),⁴⁰⁹ für die sich Hagedorn als eine Form bürgerlicher Kunst ausspricht. Das Genrebild zeigt einen Künstler, der an einem Tisch sitzend nach einer Gemäldevorlage eine Druckgraphik anfertigt. In das Zimmer kommt eine junge Frau herein und serviert auf einem Tablett etwas zu trinken. Das Bild stellt ein häusliches Familienidyll vor. Hagedorn zufolge soll diese bürgerliche Bildform „*sittliche Vergnügungen*“ vorstellen und „*Denkmale ausgeübter Tugenden aus dem gemeinen Leben*“, wie Fleiß, Sittsamkeit, Treue und Ehrlichkeit sein.⁴¹⁰

- Geßnermotiv in Oesers Deckenmalerei

Oeser, bedeutender Freskant seiner Zeit, verwendete auch Motive aus den Dichtungen Geßners für seine Deckenmalerei. Der Kunstschriftsteller und Oeserfreund Franz Wilhelm Kreuchauf (1727-1803) beschreibt in „*Oesers neueste Allegoriegemälde*“ ein Geßnermotiv im Hause des Bürgermeister und Geheimen Kriegsrat Müller in Leipzig.⁴¹¹ Oeser wählte hier für die Sala terrena unter anderen das Motiv „*Daphne und Chloe*“.⁴¹² Kreuchauf beschreibt detailgetreu die szenischen Darstellungen. Zum Abschluß seiner Schilderung stellt er den sinnstiftenden Nutzen solcher Gemälde dar:

„[...] , daß die bildenden Künste dem Verstande zu vergnügter Beschäftigung dienen, und daß sich, zu Errichtung dieses ihres einzigen wahren Endzwecks ihrer Betrachtung und Nachahmung Gegenstände aller Art aus der sichtbaren und idealischen Welt darbieten.“ Weiter fährt er fort, daß die Künste „zu solchen Schilderungen der reizvollen Natur und der erhabenen Wesen einladen, womit sie den Geist nähren und veranlassen, die Gedanken von diesen und allem was das Auge ergötzt, zu höheren Wundern der Schöpfung hinauf zu spannen.“⁴¹³

Oesers Idyllenmotive zeugen von dem neuen Naturverständnis und ihrer damit verbundenen läuternden Funktion, die sie gegenüber dem Betrachter haben sollen. In einer weiteren Ausmalung nimmt er dabei direkt auf den griechischen Idyllendichter

⁴⁰⁸ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 449f.

⁴⁰⁹ Im reifen Klassizismus traten gelegentlich auch die sogenannten „Zimmerporträts“ auf, die dann in der Bildniskunst der Frühromantik und des Biedermeier-Realismus eine so wesentliche Rolle spielen sollten. Unter den Kritikern der Geßnerschen Idyllen war es vor allem Goethe, der sich für die realistische Idylle einsetzte. Bernhard, 1977, S. 59ff, Dürr, 1879, S. 177

⁴¹⁰ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 450

⁴¹¹ Kreuchauf, 1782, S. 78ff.

⁴¹² Geßner, 1772, Nachdr. 1988³, S. 100ff.

⁴¹³ Kreuchauf, 1782, S. 84f.

Theokrit bezug, der für Geßner eine ebenso vorbildhafte Rolle gespielt hat.⁴¹⁴ Kreuchauf beschreibt das von Oeser im Profil gemalte Porträt Theokrits als ein Bildnis „des ersten Musters der Hirtendichter, die uns zwanglose Freuden des Landlebens und lebenswürdige Gestalten der Natur sangen,[...]“⁴¹⁵

Daß Oeser nicht nur Geßner nachahmt und von ihm inspiriert wird, sondern von dem Idyllendichter selber auch als einer der bedeutendsten Künstler der Zeit geschätzt wurde, teilt Geßner in seinem „Brief über die Landschaftsmahlerey“ mit. Dort schreibt er: Künstler bei denen „die Regeln des wahren Schönen mit dem besten Verstand angebracht“ können nur bei Arbeiten „eines von Hagedorn, eines Oeser, eines Dietrich, eines Casanova; kurz [...] der groessesen Kenner und der grössesten Künstler seyn.“⁴¹⁶

- „Et in Arcadia ego“

Das Ölbild mit dem Titel „Et in Arcadia ego“ (Abb. 38)⁴¹⁷ ist wohl das bekannteste Tafelbild Oesers. Hier liegt nicht unmittelbar ein Idyllenthema aus den Dichtungen Geßners vor, obwohl das Interesse solch arkadischer Landschaften in dieser Zeit auf Geßner zurückgeht. Vielmehr stand Oeser hier das Bild Nicolas Poussins (1593-1665) „Die Hirten von Arkadien“⁴¹⁸ Pate. Dem von Panofsky ausführlich besprochenen idealisierenden Hirtenbild Poussins,⁴¹⁹ liegen zwei verschiedene Interpretationen aus dem 17. Jahrhundert zu Grunde.⁴²⁰ Die Interpretationen unterscheiden sich im Hinblick auf die Deutung der Inschrift „Et in Arcadia ego“. Einmal wird das Bild als Pastorale gedeutet, das anschaulich machen will, daß auch der Tod noch in Arkadien anwesend ist. So müßte die Übersetzung der Inschrift lauten „Auch ich bin in Arkadien“ (dieser Meinung schließt sich Panofsky an). Eine weitere Deutung geht dahin, die Worte als Aussage eines Verstorbenen auszulegen, der sagt: „Auch ich lebte in Arkadien“. Es stehen sich nun zwei Interpretationen gegenüber, die eine hält den Tod in Arkadien für anwesend, die zweite verweist auf die Sterblichkeit der in Arkadien Lebenden. Der Mehrdeutigkeit einer Übersetzung der lateinischen Inschrift umgeht Oeser, indem er die griechische Version

⁴¹⁴ Über die Sehnsucht nach einer besseren Welt schreibt Geßner über Theokrit: „Bey ihm findet man die Einfalt der Sitten und der Empfindung am besten ausgedrückt, und das Ländliche und die schönste Einfalt der Natur; [...]. Seine Hirten hat er den höchsten Grad der Naivität gegeben, sie reden Empfindungen, so wie sie ihnen ihr unverdorbenes Herz in den Mund legt,[...]“; Geßner, 1756, Nachdr. 1988³, S. 17. Diese wenigen Auszüge aus Geßners Vorwort zu seine „Idyllen“ lassen deutlich werden, daß Naturflucht, Empfindsamkeit und Idylle sich gegenseitig bedingten.

⁴¹⁵ Kreuchauf, 1782, S. 86f.

⁴¹⁶ Geßner, 1770, S. 220f.; Giovanni Alvisi Casanova (1730-1795)

⁴¹⁷ Börsch-Supan, 1988, S. 117

⁴¹⁸ Louvre, Paris, 1630/35, Lit.: Verdi, Richard, On the Critical Fortunes - and Misfortunes - of Poussin's „Arcadia“; in: The Burlington Magazine, Bd. CXXI, No.911, London, 1979

⁴¹⁹ Panofsky, Erwin and Gerda, „The tomb in arcady“ at the „Fin-de-Siècle“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXX, Köln, 1968, S. 287ff.

⁴²⁰ Bernhard, 1977, S. 157ff. Bernhards Ausführungen bilden die Grundlage für die Interpretation des Bildes von Oeser.

wählt.⁴²¹ Der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim gebrauchte in einem Brief, in dem vermutlich von dem o. g. Gemälde Oesers die Rede ist, die Übersetzung „*Auch ich lebe in Arkadien*“.⁴²² Der Tod wird bei Oeser demnach in paradiesische Gefilde integriert. Solche Beispiele finden sich bereits bei Theokrit wie auch bei der 1758 erschienenen Idylle Geßners „*Der Tod Abels*“.⁴²³

Bei Oeser überschneiden sich hier zwei Idyllentypen. Das Bild stellt eine „Pastorale“ dar (Mensch, Tier und Natur leben in völliger Einheit und Harmonie zusammen), die scheinbar durch die Anwesenheit des Todes gestört wird. So ergibt sich eine „Elegie“, die gleichzeitig sowohl für eine elegische Idylle als auch eine idyllische Elegie steht.⁴²⁴ Das Bild, als Höhepunkt einer Transformierung des Themas,⁴²⁵ erfährt durch das „memento mori“ Motiv eine Modulation hin zum Idyllischen. Es handelt sich hierbei nämlich nicht mehr um „*ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit*“.⁴²⁶ Die melancholische Stimmung des Poussin-Bildes ist bei Oeser einer arkadisch heiteren Gestimmtheit gewichen. In die figurenreiche Komposition von tanzenden und beieinander Sitzenden wird das Andenken an die verstorbenen Gespielin, die einst am paradiesisch glücklichen Dasein in Arkadien teilnahm, ungezwungen einbezogen. Oeser wählt ein Freundinnenpaar, das sich die Inschrift auf dem Steinsarkophag ansieht. Rechts im Vordergrund gruppiert sich eine Familie, links davon ein Hirtenidyll, im Hintergrund tanzende Menschen. Die Verstorbene scheint wie selbstverständlich in das Leben der Hinterbliebenen integriert zu sein. Daß dem Todeserlebnis eine ästhetische Bedeutung zugemessen wurde, ist für das Zeitalter der Empfindsamkeit geradezu symptomatisch.⁴²⁷ Die beiden den Sarkophag betrachtenden Figuren zeigen, als eine charakteristische

⁴²¹ Panofsky, 1968, S. 299

⁴²² Der Gleim-Freund Heinrich Wilhelm Bachmann (1706-1753), an den der Brief gerichtet ist, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit dem „Herrn Bachmann in Magdeburg“ sein, aus dessen Sammlung Oeser 1765 ein Rembrandtsches Gemälde „*Saul bei der Hexe von Endor*“ radierte. Bachmann war (nach Waldemar Kawerau „Aus Magdeburgs Vergangenheit“, Halle, 1886), ein kunstsinniger, vielseitig begabter Mann. Er war auch literarisch tätig und stand zu Gleim in naher Beziehung. Gleim erwähnt in dem Brief ein Oesersches Gemälde „*Arkadien*“, das Bachmann zugleich mit einem anderen „*Stück von Oesers Hand*“ besitzt und schlägt dem „*liebsten Freund*“ vor, Oeser möchte das Gemälde noch einmal wiederholen, wobei die auf dem Bild angebrachte Grabinschrift statt: „*Ich lebe auch in Arkadien*“ „*Von Kleist ward ich geliebt*“ lauten sollte. Brief Gleims vom 24. Oktober 1760 aus Halberstadt an Bachmann in Magdeburg, UBL Rep VI 25^{zh} 3.

Die Datierungen zu diesem Bild werden im allgemeinen in der Literatur in den Jahren 1767-1777 angegeben; vgl. Panofsky, 1968, S. 301. Aufgrund des Briefs von Gleim muß angenommen werden, daß Oeser das Bild noch vor 1760 gemalt hat; es kann somit als eines der frühesten bekannten Arbeiten des Künstlers betrachtet werden.

⁴²³ Panofsky, 1968, S. 301, Geßner, 1758, Nachdr., 1988³, S. 159

⁴²⁴ Ein Hauptproblem bei der Idylleninterpretation ist die Abgrenzung verschiedener Gattungen. Panofsky spricht hier von „transience“, das es der Idylle möglich macht, von einem Zustand in eine anderen hinüberzuwechseln. In diesem Wechsel der Gattungszugehörigkeit sieht er in der Idylle gleichzeitig ein Motiv der Vergänglichkeit (allegorie of transience), die das Schwinden aller Realität verdeutlicht.

⁴²⁵ Panofsky, 1968, S. 299

⁴²⁶ Panofsky, Erwin, Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln, 1975, S. 364

⁴²⁷ Krüger, 1972, S. 130ff.

Eigenschaft der „Empfindsamkeit“, nicht die Regung eines überwältigenden Trauergefühls. Empfindsames Fühlen ist an ein „sanftes Empfinden“ gebunden und verträgt keine starken äußeren Reize.⁴²⁸ Der Naturausschnitt, den Oeser wählte entspricht dem klassischen „locus amoenus“, über den sich eine lieblich fast süßliche Atmosphäre ausbreitet. Es geht nicht um die Weite und Unbegrenztheit der erhabenen Natur, sondern um die begrenzte, überschaubare, idyllische oder - wie Hagedorn sie nennt - die „gesperrte“ Landschaft.⁴²⁹ Oesers idealisierte Idylle entspricht auch der Auffassung Herders, der schreibt:

„Natürlich, daß in diesem engen Cyklus die Liebe eine Hauptrolle spielte; nicht aber war sie der Idyllen Eins uns Alles. Auch das Andenken ihrer Vorfahren, ihres Daphnis ward von den Hirten gerühmt, ihre Feinde wurden geschmäht, der Verlust ihrer Freunde ward betrauert. Was die enge oder weitere Spanne des Hirtenlebens umfaßt war der Inhalt ihrer Lieder, mit Hinsicht auf Glückseligkeit und Freude.“⁴³⁰

3. Kritik an der idealisierten Idylle

Die Bedeutung der Idylle ist vor allem vor dem soziologischen Hintergrund einer rein bürgerliche Kunstform zu betrachten, die neben einer kritischen Haltung dem städtischen bürgerlichen Leben gegenüber - die als Weltflucht gedeutet wird -, gleichzeitig auch eine Kunstform, die das bürgerliche Naturempfinden zum Ausdruck bringt und somit eine Diesseitsbejahung darstellt.⁴³¹ Aus dieser Ambivalenz ist zu folgern, daß die Idylle eine Gesellschaft entwirft, wie sie in der Realität nicht bestanden hat. Die Idylle des 18. Jahrhunderts stellt aber ebenso auch einen „Spiegel“ der Gesellschaft dar, indem sie Sehnsüchte formuliert, die die damalige Gesellschaft nicht mehr erfüllen konnte. Allerdings schränkt Lammel ein, daß die Idylle nur unterschwellig kritisch der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber stehen kann, denn sie besitzt keine gesellschaftsverändernde Bedeutung, ihr kommt lediglich ein kompensatorischer Gehalt zu.⁴³² Die Landschaftsmalerei ist ihrem Wesen nach eher reformerisch als revolutionär, regt eher zur Betrachtung an als zur Tat. Hierin mag ein Grund für die bald einsetzende Kritik speziell an der Idylle zu suchen sein, was im besonderen für die Kurzlebigkeit des idealisierten Idyllenbegriffs Geßners gilt. Die vorgestellten „Landschaften“ waren Formen, in denen Emotionen gestaltet wurden, sie waren Bildzeichen, um die Emotionen des Künstlers auf den Betrachter zu übertragen und bei diesem Rührung zu wecken, die Landschaft war nicht in erster Linie Zweck sondern Mittel.

⁴²⁸ Doktor, 1975, S. 487

⁴²⁹ Bernhard, 1977, S. 190ff.

⁴³⁰ Herder, 1967, Bd. 23, S. 300

⁴³¹ Lammel, 1986, S. 78

⁴³² Bernhard, 1977, S. 32

Daß die idealisierten Idyllen schnell in die Kritik gerieten, kann nur aus der bereits ausführlich dargelegten allgemeinen Kritik an der Empfindsamkeit verstanden werden. Die realistische Periode des „Sturm und Drang“ löste in der Poesie und Malerei die idealisierende „Empfindsamkeit“ ab, die von nun an in den Hintergrund tritt.⁴³³ Besonders heftig gerieten Geßners „Hirtenidyllen“ in die Diskussion. Vor allem waren es Goethe, Herder, Schiller aber auch der Maler Müller, die hier großen Anteil hatten. Goethes spezielle Haltung ist nur aus der eigenen Kritik an der Empfindsamkeit, die er bereits, wie gesehen, seit 1772 äußerte, zu verstehen. Der „Stürmer und Dränger“ Goethe wirft Geßner vor, er wäre

„durch ein zu abstraktes und ekles Gefühl physikalischer und moralischer Schönheit [...] in das Land der Ideen geleitet worden, wobei er uns nur halbes Interesse, Traumgenuß herüberzauberte.“⁴³⁴

Für Goethe durfte der Stoff der Idylle nicht mehr ausschließlich aus der Antike bezogen werden, sondern auch aus der gegenwärtigen Realität. Als ein typischer Vertreter der „realistischen Idylle“ lehnt auch der Maler Müller die idealisierte Idylle entschieden ab. Obwohl anfänglich selbst von Geßner beeinflusst, übt er später heftige Kritik an den Schäferidyllen seines ehemaligen Vorbildes.⁴³⁵ Ebenso für Friedrich von Schiller (1759-1805) konnte ein Geßnerischer Hirte

„uns nicht als Natur, nicht durch Wahrheit der Nachahmung entzücken, denn dazu ist er ein viel zu ideales Wesen; eben so wenig kann er uns als ein Ideal durch das unendliche des Gedankens befriedigen, denn dazu ist er ein viel zu dürftiges Geschöpf.“⁴³⁶

Das Ende der idealisierenden Idylle und somit der als typisch „Geßnerisch“ zu bezeichnende Idylle, ist der Zeitraum zwischen den Jahren 1767 und 1777 zu benennen. Noch eine Zeitlang laufen die idealisierte Idylle und die realistische Idylle des „Sturm und Drang“ nebeneinander her. Doch bald läßt die immer lauter werdende Kritik den idealisierten Landschaften keinen Raum mehr. Von nun an war der Weg frei für eine realistische Naturdarstellung. Allein entscheidend für eine Klassifizierung eines Kunstwerks war laut Schiller die „herrschende Empfindungsweise“.⁴³⁷ Und so konnte man mit der Zeit der realistischen Landschaft und dem der Wirklichkeit entsprechenden Genre höhere Empfindungswerte abgewinnen wie einer idealisierenden Darstellung.

⁴³³ Maisak, 1981, S. 213ff.

⁴³⁴ zit. nach: Bernhard, 1977, S. 33

⁴³⁵ „Wo gibt's denn Schäfer wie diese? Was? Das Schäfer, das sind kuriose Leute, die, weiß der Henker wie, leben, fühlen nicht, wie wir andre Menschen, Hitze oder Kälte, hungern oder dürsten nicht, leben nur von Rosentau und Blumen und was des schönen, süßen Zeugs noch mehr ist, daß sie bei jeder Gelegenheit einem so widerlich entgegenplaudern, daß einem mein Seel wider den Mann geht.“; zit nach: Maler Müller, Idyllen, Hrsg. Otto Heuer, Leipzig, 1914, S. 9

⁴³⁶ zit. nach: Bernhard, 1977, S. 40

⁴³⁷ Bernhard, 1977, S. 34f.

4. Abkehr von der arkadischen Idylle

Im Lauf der Idyllenentwicklung fand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl in der Dichtung wie auch in der darstellenden Kunst eine weitere Liberalisierung des klassischen Idyllenbegriffs statt. In der Poetik entwickelte sich das arkadische „Hirtengedicht“ hin zum heimischen „Landgedicht“. Der Literaturhistoriker Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) gestattete dem Dichter, daß er *„mit gehöriger Mäßigung die Sitten und Empfindungen der Landbewohner seiner Zeit“* zugrunde legt.⁴³⁸ Diese Erweiterung des Idyllenbegriffs führte in der allgemeinen Genese der Landschaftsmalerei und im besonderen bei Oeser zur realistischen Landschaftsdarstellung, mit heimischen Hirten als Repräsentanten einer vorbürgerlichen Welt. Welche Aufgeschlossenheit für Naturerlebnisse und welcher Drang darin bestand, solche Erlebnisbilder zu fassen, davon zeugt ein Brief Oesers an Herzogin Anna Amalia, als er ihr ein Portefeuille mit von ihm nachgeahmten Landschaftszeichnungen zukommen läßt. So schreibt er an die Herzogin:

„Eur: Durchlaucht überreiche ich mit geziemder Ehrfurcht, einige kleine Versuche nach verschiedenen Meistern, die die Werke der schönen Natur, glücklich nachzuahmen wusten. [...] Eur: Durchlaucht werden bey der Betrachtung dieser kleinen Sammlung, und in den verschiedenen Manieren dieser Meister; immer nur einen Endgedenk finden: das reizende der Natur nachzuahmen. Weirother hat die einfältige Hütte nach ihren genügsamen Bewohnern geschildert, alle seine Gegenstände sind von der edlen Natur hergenommen und durch eine glückliche Nachahmung lehrt er uns die Wahrheit dieser Situationen fühlen, und er gibt uns einen Begriff wie es im Reiche und Deutschland aussieht. N.3.4 sind holländische Gegenden. Van Goyen ist mit seinen Gegenständen, für Liebhaber, der angenehmste Meister, er ist leicht und glücklich nachzuahmen.

Felix Meyer ein alter ehrlicher Schweizer, zeigt uns diejenigen Seltenheiten der Natur die uns in das Erstaunen setzen, seine Wahl ist gros, und glücklich ausgeführt. Der Idyllendichter Geßner, nähert sich seinen Berken, vom Geschmacke des Nic. Pouhsin, Reize seines Naturlandes und drückt in seinen Werken der Kunst, so beredt auch als in seinen Idyllen, er sagt durch eine glückliche Manier mit wenigem sehr viel.

Le Prince hat Rußland und einen Theil der Thartarey durchreißt, und schildert uns diese Gegenden sehr getreu, und so gar reizend, ob ich wohl bey nahe glaube, daß die in diesem Blatte angebrachte Architectur Erfindung ist und so kann man irren, in trüben Tagen bei Betrachtung dieser Werke verweilt, doch in die heitere Natur schauen....⁴³⁹

⁴³⁸ Eschenburg, Johann Joachim, Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste, Berlin, 1805³, S. 114; vgl. Bernhard, 1977, S. 26f.

⁴³⁹ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (ThHStW), Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 4/5, der Brief ist datiert auf: Leipzig, den 23. Juni 1779; hier erstmals veröffentlicht. Der von Oeser im Brief genannte österreichische Maler Franz Edmund Weirother (1730-1771), der vielfach auch für Johann Georg Wille in Paris tätig war, zählt zu einem der frühen Vertreter der nichtpastoralen Idylle. Seine realistischen Idyllen stellen das einfache Leben seiner Zeit dar, die in einer Antithese zur bürgerlich städtischen Welt stehen. Der Goethe Freund und spätere Kritiker Oesers in den Propyläen Johann Heinrich Meyer würdigt die *„poetische Erfindungsgabe“* Felix Meyers, die für Oeser vorbildlich war; vgl. Meyer, 1974, S. 291

Durch die Naturbegeisterung im Zeitalter des Sentimentalismus war die erlebte „Landschaft“ in Mode gekommen. Der Brief zeigt, daß das Naturbild Oesers sich vorerst noch an der Kunst der realistischen Landschaftsdarstellung orientierte. Ihr schaute er die Richtlinien für seine Versuche ab, so daß der erlebte Eindruck in stetem Wechselspiel mit bekannten Vorbildern steht, die in der Darstellung integriert werden.⁴⁴⁰ Nicht die Schilderung der Natur selbst ist das Wesentliche für Oeser an den Landschaften, sondern der starke subjektive Sinnenreiz, den die Natur auf ihn ausübt, den er intensiv in seine eigenen Blättern wiederzugeben versuchte, so daß der Betrachter ihn selber zu spüren vermeint.

Poesie und Größe, die über die einfache Nachahmung der Natur hinausgehen und das Ideal des Stils, erkannte Geßner wie Oeser im Werk von Claude Lorrain (1600-1682) und Nicolas Poussin. Wie der Brief zeigt, trat bei Geßner inzwischen zur antikisierenden Idylle auch das Ideal der realistischen Schweizer Landschaften, die er noch in der idealisierenden Weise eines Poussins erfaßte. Aus der Verbindung einer realen Landschaft (hier die Schweizer Berge und ihren Hirten) und einer zugrundeliegenden idealisierten Sichtweise (hier nach der des Poussin), ergibt sich laut Bernhard der Typus einer „Klassischen Idylle“.⁴⁴¹ In zahlreichen Arbeiten zeigt auch Oeser, daß er sich dieser Entwicklung angeschlossen hatte.⁴⁴²

- Die Schweizer Idylle und italienische Vedute

Im Jahr des Werther (1774), mehr als 40 Jahre nach der entscheidenden Weichenstellung durch Albrecht von Hallers Gedicht „Die Alpen“ (1729)⁴⁴³, und 20 Jahre vor Joseph Anton Kochs (1768-1839) „Schmadribachfall“ hat die Alpenlandschaft in der Malerei und Zeichnung des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt erlebt. Von den „Schweizer Idyllen“ Geßners und den Bildern des Schweizer Landschaftsmalers Felix Meyer (1653-1715) und dem in der Schweiz ausgebildeten Frankfurter Künstler Franz Schüz (1751-1781) inspiriert, zeichnete Oeser zahlreiche Alpenlandschaften und Gebirgsmotive nach (Abb. 39⁴⁴⁴, 40).

⁴⁴⁰ Daß ein solches Verfahren durchaus üblich war, bezeugt Salomon Geßners „Briefe über Landschaftsmahlerey“, in denen er 1770 seinen künstlerischen Werdegang schildert. Er verfuhr nach dem Prinzip, die Natur über alles zu stellen und versuchte zunächst, unmittelbar nach ihr zu arbeiten, scheiterte dabei aber kläglich, denn, so argumentiert er, „*Mein Auge war noch nicht geübt, die Natur wie ein Gemälde zu betrachten. [...] Ich fand also, daß ich mich zuerst nach den Künstlern bilden müsse.*“, S. 94

⁴⁴¹ Bernhard, 1977, S. 183ff.

⁴⁴² Für Oeser war Geßner nicht nur thematisch ein Anreger, sondern er kopierte auch seine Zeichnungen. Z. B. befinden sich eine Zeichnung Geßners und die Kopie Oesers in der Kunstsammlung Weimar Inv.Nr. KK 733 u. KK 4050; vgl. Kat. Helvetien in Deutschland, Hrsg. Bircher, Martin, Lammel, Gisold, Weinheim, 1990, S. 94, Abb. 43 u. 172

⁴⁴³ Haller, Albrecht v., Die Alpen und andere Gedichte, Ausw. und Nachw. v. Adalbert Elschenbroich, (Nachdr.), Stuttgart, 1994

⁴⁴⁴ Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts [...], 1997, S. 241f, Abb. 811. Hierbei handelt es sich um das Hospiz am Großen St. Bernhard in der Schweiz.

Unter dem Einfluß des englischen Theoretikers Edmund Burkes und dessen Definition vom Begriff des „Erhabenen“ in seiner Schrift *„A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas and the Sublime and Beautiful“* (1757¹) und Immanuel Kants *„Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“* (1764¹)⁴⁴⁵ kam es zu einer Umwertung der unbändigen Naturkräfte der Alpen. Das Naturphänomen „Alpen“ wurde als Instrument zur Erzeugung heilsamer und ästhetisch auswertbarer Emotionen gesehen. Die Landschaftsmalerei leistete ihren eigenen Beitrag zu dieser (im wesentlichen für das bürgerliche Publikum bestimmten) Katharsis unter dem Angst erzeugenden Eindruck der entfesselten Naturkräfte. Ganz dieser emotionalen Ergriffenheit erlag auch der Gartentheoretiker Hirschfeld, wenn er schreibt:

*„Ich ward in den Alpen von Empfindungen ergriffen, die ich nie gekannt, denen ich nie eine so außerordentliche Erhebung des menschlichen Herzens zugetraut hätte.“*⁴⁴⁶

Die großartige, ursprüngliche Landschaft der Alpen, die damals unter dem Aspekt der erhabenen Natur begriffen wurde, forderte den Zeichner Oeser zu einer intensiven Auseinandersetzung heraus, die ihm neue Möglichkeiten eröffnete. Hier folgt Oeser einer Auffassung der Natur, die in der Schweiz schon viel früher ausgeprägt war als anderswo. Die beiden Schweizer Theoretiker Johann Jakob Bodemer (1698-1783) und Johann Jakob Breitinger (1701-1776) vertraten in ihren Dichtungen eine Naturauffassung, wonach die Alpen eine intakte und naive Welt waren.

Zur selben Zeit mehrten sich die wissenschaftlichen Beiträge zur Erforschung der Schweiz, hier wären besonders die beiden Naturforscher Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733) und Horace Bénédict de Saussure (1740-1799) zu nennen. Ebenso dürften die damals weitverbreiteten Dichtungen Hallers und die *„Briefe, die Schweiz betreffend“* (1776)⁴⁴⁷ von Hirschfeld nicht ohne Einfluß auf Oeser gewesen sein. Das 18. Jahrhundert sah darüber hinaus in den Alpen und ihren Bewohnern entsprechend der idealen antikisierenden Idylle eine perfekte Einheit von Natur und Mensch, gleichzeitig galt das politische und gesellschaftliche System der Schweiz als Vorbild für bürgerliche Freiheit und Gleichheit. Haller entwickelt in Anlehnung an die alte Utopie des Goldenen Zeitalters das Bild einer von den Alpen umschlossenen Insel einer Einfachheit und Bedürfnislosigkeit und einer von Natur aus guten und unverstellten glücklichen Bergbevölkerung. Das Bild der Gebirgswelt steht der städtischen Welt als Kontrast gegenüber. Aus dieser kritischen Gegenüberstellung sind die beiden folgenden Landschaftszeichnungen Oesers ebenso als Idyllenlandschaften aufzufassen. In der Zeichnung der *„Teufelsbrücke über die Reuß in der Schöllschlucht bei Andermatt“*

⁴⁴⁵ Kant, Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, (Nachdr. d. 1. Aufl. v. 1764), Frankfurt/M., 1993

⁴⁴⁶ Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig, 1780, Bd. 3, S. 187, Nachdr., Hildesheim, 1973

⁴⁴⁷ Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, *Briefe, die Schweiz betreffend*, Frankfurt/M./Leipzig, 1776

(Abb. 41)⁴⁴⁸, stellt Oeser das Verhältnis zwischen Mensch, Natur und zivilisatorischer Schöpfung dar. Im Vordergrund links zeigt er noch eine Pastorale mit einem zeitgenössisches Hirtenidyll, im Hintergrund ein hinabstürzender Wasserfall, der in seiner Erhabenheit ein typisches Motiv des Sturm und Drang war.⁴⁴⁹ Die elementare Naturkraft des hinabstürzenden Wassers wurde auch als ein Symbol der Befreiung aufgefaßt. Oeser scheint das Motiv des Wasserfalls besonders angeregt zu haben, 1780 schickte er an Herzogin Anna Amalia eine Zeichnung mit dem „*Rheinfall von Schaffhausen*“⁴⁵⁰ und den „*Wasserfall des Velino bei Terni*“ (Abb. 42). Offenbar handelt es sich hier um eine Nachzeichnung nach einer Arbeit des Englischen Landschaftsmalers James Moor (1740-1793), über den Oeser der Herzogin begeistert berichtete:

„Es lebt nämlich in Rom ein junger Künstler, namens Moore, ein Engländer, der sich weder durch Gefahr, noch Hitze, noch Armuth abhalten läßt, seltene Reize der Natur aufzuspüren, und aufs Papier zu bringen. Diese Zeichnung von den Wasserfällen bey Veccino Terni, auf dem Wege von Rom nach Loretto, zu denen man ohne Wegweiser, und ohne die gefährlichen Abgründe zu durchklettern, nicht gelangen kann, geben einen Beweis davon. Das Wasser soll von einer solchen Höhe herabstürzen, daß ein Theil davon, bevor es den Boden erreicht, zu Wolken wird, die über die Berge hinziehen. Wann nun Eur. Durchlaucht von diesem Künstler, und seinen Werken, oder von diesen wunderbaren Sinnen der Natur, etwas lesen: so würde diese Zeichnung, eine Beschreibung vielleicht etwas deutlicher zu machen fähig seyn. Alle Entwürfe dieses jungen Künstlers sind groß und bewundernswürdig; [...].“⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Vermutlich handelt es sich bei diesem Blatt um eine Kopie nach dem Schweizer Künstler Peter Birmann (1758-1844), Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, Wien, Köln, Weimar, 1997, S. 30, Abb. 43

⁴⁴⁹ s. Schefold, Max, Der Wasserfall als Bildmotiv, Anregungen zu einer Ikonographie, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 41, 1971, S. 274-289

⁴⁵⁰ Der Brief ist datiert: Leipzig, den 15. März 1780, ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 10/11; vgl. Abb. (o. Nr.) More, James, „Wasserfälle von Terni“, 1785/86 in: Seemann, Annette, Goethes Leben und seine Beziehung zur bildenden Kunst; in: Kat. Goethe und die Kunst, Hrsg., Schulze, Sabine, Frankfurt/M./Weimar, 1994, S. 597. Der „*Rheinfall von Schaffhausen*“ könnte ebenfalls eine Kopie nach Peter Birmann sein, vgl. Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, 1997, S. 33, Abb. 55

⁴⁵¹ Der Brief ist datiert: Leipzig, den 8. Juli 1781; hier erstmals veröffentlicht, ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 23/24; hier erstmals veröffentlicht, s. Quellentext Nr. 3. Gerade weil Oeser das Bild Moors schätzte, ist eine Gegenüberstellung Meyers Meinung über Moor interessant, die ihre unterschiedliche Betrachtungsweise offenlegt. Meyer schreibt in seiner „Geschichte der Kunst“: „Mor [sic], welcher zwischen 1780 und 1790 zu Rom arbeitete, macht seiner Nation nicht weniger Ehre, seine Erfindungen sind dichterisch und die Ausführung verdienstlich.“ Er bezeichnet Moor zwar als „vorzüglich“, schränkt aber gleichzeitig ein, daß er neben anderen Künstler versuchte: „wirklich nach den großen Mustern des 17. Jahrhunderts poetisch erfundene Landschaften zu liefern; doch so rühmlich auch ihre Bemühung war, so war doch ihr Streben von keinem glänzenden Erfolge gekrönt, und wenn sie auch unter ihren Zeitgenossen Lob verdienten, so blieben sie doch weit hinter den großen Vorbildern zurück und haben keine Werke geschaffen, die eigentlich klassisch genannt werden könnten.“ Meyer, 1974, S. 301ff.

In gleicher Weise mögen die „*Wasserfälle von Tivoli*“ (Abb. 43) von Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ⁴⁵² auch Oeser begeistert haben, die Generationen von Künstlern noch weit bis in das 19. Jahrhundert hinein in ihren Bann zogen. Die traditionellen Idyllenmotive wie sie Piranesi noch verwendet hat, sind bei Oeser noch vorhanden, aber bereits in den Hintergrund gedrängt. Vorne links im Bild zeigt sich ein zeitgenössischer Fischer mit seinem Netz auf einer Insel, oberhalb der Wasserfälle ist ein Hirte mit seiner Herde zu sehen. Rechts im Bild sind zwei badende Frauen dargestellt. Der Ort, an dem sie sich aufhalten, ist als „locus amoenus“ von einem Fels mit Gebüsch begrenzt.

Oesers Landschaften sind nicht als grandiose Kulisse heroischer Darstellungen aus der Geschichte und Religion konzipiert, nur manchmal, wie das Wasserfallmotiv belegt, schildert er ein dramatisches Naturerlebnis. Meist sind die Gegenden behagliche Objekte der Kontemplation; zu denen noch Darstellungen topographisch genauer Landschaftsansichten hinzu kamen. Die Sperrung der Landschaft ist ein wesentliches Charakteristikum einer bürgerlichen Landschaftsauffassung. Die begrenzte überschaubare Landschaft war im Gegensatz zu einer unendlichen Weite ein typisches Zeichen für bürgerliches Wohlbehagen. ⁴⁵³

Die Schweiz und Italien waren bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beliebte Reiseziele. In Italien konnte die Antike studiert werden, die Schweiz galt als Synonym für natürliches Leben. Man suchte ein Land auf, wo sich ein freies Bürgertum gedanklich entfalten konnte, Voltaire (1694-1778) und Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) waren die großen Vorbilder. Die Alpen gewannen als Sujet im späten 18. Jahrhundert für die Malerei und Graphik immer mehr an Bedeutung. Die meisten Zeichnungen Oesers nach Schweizer und Italienischen Landschaftsmotiven sind in der Graphischen Sammlung zu Weimar zu finden. Offenbar gibt es hierfür ein besonderes Interesse, das im Zusammenhang mit den Reisen des Weimarer Hofes nach Italien und in die Schweiz steht. Nachdem das Reisen im Sinne Lessings als ein empfindsames Erlebnis aufgefaßt wurde, weckten die zahlreichen Bildungsreisen das Bedürfnis nach realistischen Landschaftsbildern und der Vedute.

⁴⁵² Kat. Goethe, Boerner und die Künstler ihrer Zeit, Düsseldorf, 1999

⁴⁵³ Balet/Gerhard, 1979, S. 75

5. Vom holländischen Realismus zur heimischen Landschaft

- Oeser, als Realist

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Kunst des Übergangs in der Landschaftsdarstellung vom „sentimentalen Naturalismus“ der Idyllen⁴⁵⁴ zu einem Realismus holländischer Prägung, der sich bei Oeser vor allem an den Menschen und der Landschaft Hollands des 17. Jahrhunderts orientierte. Die holländische Gesellschaft wurde zum Vorbild einer bürgerlichen Kultur, die sich in Deutschland ein Jahrhundert später zu entwickeln begann. Einfachheit, Freiheit, Natürlichkeit und Verbundenheit mit der Landschaft waren die wesentlichen Charakteristika eines bürgerlichen Selbstverständnisses in Holland, an dem man sich in Deutschland zu orientieren begann.

Von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung ging die naturalistische Richtung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bruchlos in das nächste Jahrhundert über. Die Sehnsucht nach Natürlichkeit und bürgerlicher Freiheit, führten dazu, daß sich die Künstler neben der Schweizer Motivwelt an der holländischen Malerei und Graphik orientierten. Oeser zählt durch seine Reproduktionszeichnungen ebenso wie Christian Wilhelm Dietrich zu den wichtigsten Vermittlern der Niederländer, deren Landschaften zum Modell der Wirklichkeitsaneignung wurden. Nach dem holländischen Meister Aert van der Neer (1603/4-1677) zeichnete Oeser eine „*Holländische Kanallandschaft*“ (Abb. 44)⁴⁵⁵. Das Blatt vermittelt durch seinen klaren Bildaufbau eine idyllische Ruhe, das Atmosphärische ist noch zu Gunsten des Malerischen zurückgedrängt. „*Die Landschaft mit Wassermühle*“ (Abb. 45) orientiert sich ebenfalls am holländischen Realismus, dabei entstanden nicht ausschließlich Imitationen, sondern unpräntiöse Naturbilder, die sich zwar an die ländlichen Motive der holländischen Vorbilder anlehnten, aber durchaus individuelle Züge besaßen.

In seiner weiteren Entwicklung wendet sich Oeser von der vornehmlich an der Dichtung orientierten und den nach Vorlageblättern entstandenen italienischen, Schweizer und holländischen Landschaften ab und schöpft seine Motive aus der Genialität seiner eigenen Phantasie und Anschauung, wie es der Geniebegriff des Sturm und Drang forderte. Die von Oeser komponierte „*Landschaft mit Felsen*“ (Abb. 46) stellt die Bedrohung und die Kleinheit des einsamen Wanderers in der Felsenwildnis dar, der „*Marmorbruch bei Crottendorf (?)*“ (Abb. 47) vermittelt die schiere Unbezwingbarkeit Natur durch den Menschen und der Bauer mit seinem Gefährt in „*Schönburg bei Naumburg*“ (Abb. 48) verweist auf die Mühsal, die der Mensch gegenüber der Natur aufbringen muß. Gerade in der letztgenannten Zeichnung beschreibt Oeser die Armut und harten Lebensbedingungen der wirklichen Landbewohner, deren Lebenswelt sie zum Gegenteil des

⁴⁵⁴ Hamann, Richard, Geschichte der Kunst, Berlin, 1935, S. 726

⁴⁵⁵ Rost, 1800, S. 131, Nr. 1210; Dieses Blatt wurde ebenfalls von dem Oeser Schüler Johann Sebastian Bach (1748-1778) kopiert, Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, 1997, S. 24, Abb. 23

edlen Hirten der Dichtung macht. Nichts erinnert mehr an eine harmonische Gemeinschaft der Idyllen.

An den letzten Beispielen kann gezeigt werden, wie Oeser der Übergang in der Landschaftszeichnung von der idealen zur realen Idylle, vom holländischen Naturalismus zum Capriccio nun der Sprung zum reinen Realismus gelang. Wie in den folgenden Zeichnungen zu zeigen sein wird, wird jetzt der Landschaft der Kulissencharakter genommen, aus den poetischen Gefilden entwickelt Oeser nun atmosphärische Himmel und elementare Vorgänge.

- Die heimische Landschaft

In seiner realistischen Landschaftsauffassung war Oeser bereits früh von dem Maler Jakob Philipp Hackert (1737-1807) angeregt, durch den sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die realistische Landschaftsmalerei in Deutschland durchsetzte. Über den in Rom lebenden Hackert berichtet Oeser in dem bereits erwähnten Brief an die Herzogin Anna Amalia folgende Zeilen:

„Hackert [sic] hingegen der ohne weitere Mahl, die Natur nachahmt, wie er sie findet, spielt als Landschaftsmaler die größte Rolle.“⁴⁵⁶

Oeser erkannte die Bedeutung, die Hackert im Kreis der deutschen Maler in Rom für die realistische Landschaftsmalerei einnahm. Wie seine zahlreichen heimischen Veduten belegen, wollte er sich der weitergehenden Entwicklung in der Landschaftsdarstellung nicht entziehen. Ziel war für ihn nun die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit und all ihren Erscheinungen darzustellen und löste sich gleichzeitig von der erzählerischen historischen Landschaft. Darüber schreibt der Auktionskatalog zu seinem zeichnerischen Nachlaß von 1800:

„In Oesers Originalen wird man zum öftern die Staffage vermissen. Derselbe wünschet dem Gewöhnlichen auszuweichen, und nicht zu wiederholen, was man schon so vielfältig anzutreffen pflegt. Er ging darauf aus, interessante Gegenstände zu suchen, (ohne daß sie eigentlich Geschichte enthielten) die er bey seinen Landschaften anbringen wollte, wurde aber von diesem Vorsatze durch mancherley Hindernisse oft abgebracht, daß manche ohne Staffage blieben.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ „Der Rath Reifenstein [Johann Friedrich Reiffenstein 1719-1793], der den Cicerone macht führt alle Fremden zu ihm, und Hackert [sic] bewirthe die Fremden Herrschaften auf seinem gemietheten Landhauße, aufs prächtigste zu vielen Tagen, daß diese in Verlegenheit kommen, und Arbeiten kaufen, und theuer bezahlen.“; Brief Oesers aus Leipzig vom 8. Juli 1781 an Herzogin Anna Amalia, ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No.82 23/24; hier erstmals veröffentlicht, s. Quellentext Nr. 3

⁴⁵⁷ Rost, 1800, S. 129f.

Oeser hatte noch längst nicht den Realismus eines Hackerts erreicht. Wenig ausgearbeitet sind die kleinen Details im Vorder- und Mittelgrund. Gefühlsbetonte atmosphärische Stimmung, die er durch eine Licht- und Schattenregie zu fassen suchte, dominieren weiterhin. In der Zeichnung *„Eine Gegend nach der Natur, bey Hamburg“* (Abb. 49)⁴⁵⁸ wurden die Lichtgegensätze deutlich herausgearbeitet; ein Großteil des Bildes wird von einem Gewitterhimmel eingenommen. Die sich verdunkelnde See scheint sich langsam aufzuwühlen, der abfallende Küstenhang wird von dem aufgerissenen Himmel erhellt. Ebenso atmosphärisch sind die Landschaft bei *„Herzogenwalde bei Dresden“* (Abb. 50) oder die beiden Veduten zu Braunschweig *„Der Fallerslebische Turm zu Braunschweig“* (Abb. 51) und die *„Stadtansicht von Braunschweig“* (Abb. 52)⁴⁵⁹ angelegt, die seine Orientierung an holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts und einem starken Wirklichkeitsbezug gleichermaßen erkennen lassen. Für den großen Schritt hin zur reinen realistisch klassizistischen Landschaftsdarstellung fehlte Oeser die Kraft und Raffinesse. Viel mehr ist seine sensualistische Ausrichtung bereits eher als eine Tendenz hin zur Landschaftszeichnung der Romantik zu verstehen. Das *„Bauernhaus“* (Abb. 53)⁴⁶⁰ oder die ländliche Gegend mit *„Haus am See“* (Abb. 54) sind betont schlicht in der Auffassung gehalten. Das ländliche Idyll motivierte Oeser, nach einem angemessenen, d.h. natürlich-unpräzisen Ausdruck zu suchen, wie er ihn von den Niederländern kannte. Die eigene Wahrnehmung sollte möglichst authentisch wiedergegeben werden.

Die letzte Zeichnung, die hier in diesem Zusammenhang vorgestellt werden soll, wird mit dem Titel *„Wanderer im Nebel“* (Abb. 55) bezeichnet. Das Bild zählt in seiner atmosphärischen Unmittelbarkeit und Erlebnisfrische zu einer seiner vielversprechendsten Zeichnungen. Leicht stellen sich hier Assoziationen zur Romantik ein. Oeser scheint hier eine Zeichnung fern jeglicher akademischen Regelstrenge angelegt zu haben in einem fast anarchischen *laissez-faire* betont er hier die Subjektivität und Einmaligkeit seines schöpferischen Einfalls. Das Blatt zeigt ein präromantisches motivisches Neuland, das erst Caspar David Friedrich (1774-1840) mit seinen Nebellandschaften zur künstlerischen Blüte führen sollte.

Alles ist im Begriff sich aufzulösen, der klassisch akademische Bildaufbau aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund wird nur noch angedeutet, auf Staffagen wird ganz verzichtet. Ein einsamer Mensch in einer pathetisch inszenierten Stimmungslandschaft. Ein solches Stimmungsmoment wird bei Hagedorn nach Albrecht von Haller zitiert: *„Durch den zerfahrenen Dunst von einer dünnen Wolke, eröffnet sich im Nu der Schauplatz einer*

⁴⁵⁸ Das Blatt befand sich im Nachlaß Oesers. Der Auktionskatalog von 1800 bemerkt hierzu unter Nr. 1175: *„Eine Gegend nach der Natur, bey Hamburg. In der Ferne Hamburg, im Vordergrund die Elbe mit einem Schiffe; die spielenden Wellen, der Duft des Wassers mit dem bedeckten Himmel sind glücklich ausgedrückt, getuscht, quer fol.“*, Rost, 1800, S. 125, No. 1175

⁴⁵⁹ Die Ansicht von Braunschweig dürfte 1778 während der Reise Oesers zusammen mit der Herzogin Anna Amalia in ihre Heimatstadt entstanden sein.

⁴⁶⁰ Das Blatt entstand nach einer Vorlage von Franz Schütz, Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, 1997, S. 238, Abb. 795

Welt.“⁴⁶¹ wobei die unwegsame Natur beim Betrachter gleichzeitig ein Schaudern mit einem erhabenen Gefühl hervorruft.

Oeser vermittelt die Form der subjektiv erlebten Stimmungslandschaft in vielfacher Weise an seine Schüler weiter. In einem Brief an Oeser von 1780 berichtet der spätere Mannheimer Galeriedirektor Ferdinand Kobell (1740-1799) über die Ratschläge, die ihm der Leipziger Akademiedirektor kurz zuvor für die Landschaftsdarstellung gegeben hat und ihn dabei zur Vollkommenheit führte. Er beteuerte aufgrund der Anregungen den Schluß zu fassen:

*„[...] mich [Kobell] in dem, wofür mein Gefühl reg wird, und das was meine Seele wie ein schwamm in sich faßte - und einsaugen kann - bis zur äußersten mir möglichen Vollkommenheit zu üben - und nichts in meinen Gemälden widerzugeben, als Empfindung! - Dies bester Herr und Freund sind die Ursachen, daß ich nicht gewagt meine Landschaften mit historischen Stafaschen, zu bereichern sondern mit dem stillen wandernden Landmann vorlieb nahm.“*⁴⁶²

Kobell möchte gleichfalls ein persönliches Naturerlebnis in der Landschaft zum Ausdruck bringen, welches den Betrachter emotional bewegt. Letztendlich dürften Oesers Ratschläge ihren Ursprung in den Gedanken Hagedorns haben, der schreibt:

*„Mahlet ein Künstler eine Landschaft: so überläßt er zuerst dem Gemüth den sanften Eindrücke der lachenden Gegend. Lieblicher grünen ihm die Wiesen und Felder unter schwankenden Schatten und spielendem Lichte - Unersteigliche Felsen, Erinnerungen der von Haller beschriebenen Alpen, vermehren ein anderes mal die Empfindungen eines heiligen Schauers bey einer Einöde, wo vor Menschen verschlossenen Klüfte nur das Sonnenlicht durchlassen; und ein schneller Wasserfall die fürchterliche Stille mit rauschendem Getöse unterbricht. Alles dies wirkt auf seinen Geist, bevor er solche Wirkung durch den Pinsel und Farben weiter fortpflanzen.“*⁴⁶³

Die Vorstellung von der subjektiven Wahrnehmung unter Anwendung der Vernunft, wie es Hagedorn 1762 ausführlich darstellte, finden sich bereits zwei Jahre später bei Oeser niedergeschrieben. Er geht von einer Wahrnehmung der einzelnen Naturscheinungen durch die Sinne des Künstlers aus, der während der bildkünstlerischen Umsetzung durch die göttliche Vernunft geleitet wird. Dabei ist interessant festzustellen, daß Oeser, noch bevor der Geniebegriff des Sturm und Drang definiert wurde, bereits davon ausging, daß nur der Künstler dank seiner göttlichen Begabung in der Lage sei und kraft seiner Sinne, seiner Vernunft und der Phantasie das Schöne in der Natur zu erkennen vermag, um

⁴⁶¹ Hagedorn, Bd. I, 1762, Hagedorn zit. nach v. Haller, S. 43

⁴⁶² Brief Ferdinand Kobells aus Mannheim vom 18. August 1780 an Oeser, in: Wissenschaftl. Beilage, Leipziger Zeitung, No. 55, Leipzig, 1886, S. 325f. Oeser berichtet von seiner Reise nach Mannheim 1780 über die Zusammenkunft mit Kobell: *„Kobell ist alle Zeit mit dabei den alles schätzt, er ist ein Mann von der feinsten Lebensart, und der heiteren Geist hat.“*; UBL Kestner ICI 648; hier erstmals veröffentlicht

⁴⁶³ Hagedorn, Bd. I, 1762, Vorwort, S. XII

dann die einzelnen beobachteten Elemente wie Wasserfälle, Felsen, Architektur etc. zu einer Landschaft höherer Ordnung zusammenzufügen. Oeser schreibt:

„Unsere Sinne, und unsere Vernunft, sind göttlich. Ohne die gewaltige Zauberkraft des künstlichen Auges, würde die Erde noch immer ein rohes, ungefärbtes Chaos seyn. Gegenstände sind nur die Gelegenheit; unser ist die That; unser ist die Leinwand, der Pinsel, und die Farbe, welche die / erstaunswürdigen Gemälde der Natur schildert; und den / weiten Tempel der Schöpfung verschönert [...] Welch ein Reichthum in der / Einbildungskraft die voller Glut, einen noch schönern Schauplatz zu erfinden strebt, als der ist, den die Sinne betrachten.⁴⁶⁴

Trotz seiner mittlerweile erlangten Wirklichkeitsnähe, hält Oeser an dem Idealitätsanspruch fest, die Landschaft als eine die Wirklichkeit übertreffende Wunschwelt wiederzugeben. Er fordert eine über die reine Wiedergabe der Erscheinungswelt hinausgehende Gestaltungsweise, eine idealisierende Naturnachahmung, wie es dem Prinzip der Naturnachahmung (Mimeses) entspricht. Wobei für Oeser der Sinn der Kunst darin lag, die Natur nicht abzubilden wie sie ist, sondern wie sie sein soll. Daraus resultiert für Oeser die Aufgabe des Künstlers, in der Kunst durch bewußte Selektion und durch Verbesserung der einzelnen, in der Erscheinungswelt nur unvollkommen vorgegebene Dinge, die Natur zu übertreffen. Maßgeblich dafür ist seine Betrachtung der sichtbaren Welt auf ihre ideale Bestimmung hin.

6. Zusammenfassung

Die größte Werkgruppe in Oesers Œuvre sind seine „Idyllen“-Darstellungen. Die drei Leipziger Tafelbilder entstanden in Anlehnung an Geßners Idyllen-Dichtungen. Das Bild „*Et in Arcadia ego*“ steht in der Tradition der zahlreichen Nachahmungen des Bildes von Poussin „*Hirten von Arkadien*“. Die Bilder Oesers übermitteln deutlich das Gedankliche der Gattung der bürgerlichen Idyllenmalerei. Er war bei diesen Arbeiten nicht darauf aus, pathetische Stimmungen zu erzeugen, sondern sanfte Gefühlsregungen. Das poetische Naturempfinden, das Oeser in seinen Zeichnungen zum Ausdruck bringt, hatte in Deutschland bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Tradition. Obwohl eine Sehnsucht nach Realismus vorhanden war, vermochte die Künstlergeneration des Umbruchs bis zum Ende des Jahrhunderts diese noch nicht in ihrer reinsten Ausprägung vorzustellen. Die Landschaftsdarstellungen waren durch und durch sentimental. So ist ihre Bedeutung nicht da zu suchen, wo sie versuchen Realismus zu erzeugen, sondern da, wo sie gefühlsbetonte Stimmungen vermitteln möchten, wo ihnen die Lyrik und Poesie der Zeit, ebenso wie die Kunsttheorien und die Pädagogik als Programm zu Grunde

⁴⁶⁴ Oeser, Adam Friedrich, moralphilosophische Aufzeichnungen, 1764, S. 1f, SLBD, Mscr.Dresd.App.525; hier erstmals veröffentlicht, s. Anm. Nr. 1, Lit.: Katalog der Handschriften der sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Bd. V, Dresden, 1986, S. 70

liegen.⁴⁶⁵ An den hier vorgestellten Idyllen- und Landschaftszeichnungen ist der „Geist und das Poetische“⁴⁶⁶ der Dichter Theokrit, Geßner, Haller und Hirschfeld wie der Theoretiker Bodemer, Breitingen, Sulzer und Hagedorn unschwer herauszulesen.

Oeser zeigt in seinen Zeichnungen, denen eher ein privater Charakter zukommt, sehr viel mehr fortschrittlichere Tendenzen, wie in der offiziellen, repräsentativen Öl- und Plafondmalerei. Besonders in der Landschaftszeichnung beweist er größte Eigenständigkeit, eigene Charakteristik und Erfindungsgabe. Zu Oesers Originalzeichnungen schreibt Rost:

*„Diese Zeichnungen sind mehr freye Nachahmungen in verschiedenen Manieren als strenge Copien, in welche erstern sich, nach Oesers Meynung, ein jeder Künstler zur Erweiterung seiner Ideen und seinem Vergnügen machen soll, wie der Gelehrte seine Excerpta.“*⁴⁶⁷

Die Zeichnungen überzeugen durch technische Brillanz, strukturierten Bildaufbau, genaue Licht- und Schattenführung ebenso wie in der eindeutigen Übermittlung einer Idee. Oeser durchläuft entwicklungsgeschichtlich gesehen sämtliche Gattungen der Idyllendarstellung. So finden sich in seinem Œuvre bukolische wie arkadische Idyllen, die pastorale ebenso wie die klassische Idylle. Am Ende der Entwicklung zeigen sich bei Oeser abgeschwächte Formen der heroischen Landschaftszeichnung, die dem „Sturm und Drang“ angehören genauso wie Landschaftsdarstellungen, die dem natürlichen Realismus zuzuordnen sind. Alle vorgestellten Landschaftstypen gelten als typische Erscheinung einer bürgerlichen Kunstform.⁴⁶⁸ Durch seine poetische Auffassung der Natur war Oeser gleichzeitig auch ein Wegbereiter der Romantik. Aus diesem Grund ist sein Einfluß auf die folgende Generation von Landschaftsmalern und Zeichnern nicht zu unterschätzen.⁴⁶⁹

Die Bedeutung und der Aufgabenkreis der Zeichnung im allgemeinen und der Landschaftszeichnung im besonderen wuchsen im Lauf des 18. Jahrhunderts immer mehr über die enge Werkstattzeichnung hinaus. In ihrem Rang wie in ihren Erscheinungsformen eine reiche Vielfalt aufweisend, entwickelt sich die Zeichnung allmählich zu einer autonomen Kunstgattung. Vorerst war sie für die persönliche Naturandacht noch im Kabinettformat gehalten. Eine gesonderte Bedeutung fiel der Zeichnung nach ca. 1760 zu, als mit der zunehmenden Verbürgerlichung die Bewegung der Aufklärung in den Vordergrund des geistigen und künstlerischen Lebens trat. Die historische Erforschung der künstlerischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts, vor allem aber der zweiten Hälfte,

⁴⁶⁵ Hamann, 1925, S. 58f.

⁴⁶⁶ Nationale Forschungs- u. Gedenkstätten der klass. Deutschen Literatur in Weimar Hrsg., Titelpuffer zu Wielands Werken 1818-1882, Weimar, 1984, S. 8

⁴⁶⁷ Rost, 1800, S. 117

⁴⁶⁸ Balet/Gerhard, 1979, S. 291

⁴⁶⁹ Zu nennen sei hier eine kleine Auswahl derer, die z. T. auch zu einer über die Grenzen Deutschlands hinausgehenden Bedeutung gelangten, z.B. August Ludwig Stein (1732-1814), Christian Eberhard Eberlein (1749-1804), Carl Benjamin Schwarz (1757-1813) Eberhard Siegfried Henne (1759-1828) Christoph Nathe (1753-1806), Johann Christian Reinhart (1761-1847) und Jakob Wilhelm Mechau (1748-1808).

weist, was die genaue analytische Aufklärung der Zusammenhänge anbelangt, noch einen starken Rückstand auf.

VIII. Oeser und der Landschaftsgarten

Oeser mit der Gestaltung von Gärten und Parkanlagen zu beauftragen, geht von der Vorstellung des 18. Jahrhunderts aus, daß ein Landschaftsgärtner möglichst selbst auch Landschaftsmaler sein müsse. Denn ein Maler verfährt bei der Gestaltung eines Naturraums in derselben Weise wie ein Gärtner, indem er eine Auswahl an geeigneten, besonders reizvollen Naturausschnitten trifft und diese nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten auf dem Bild komponiert.⁴⁷⁰

Daß Oeser an der Gestaltung der Parkanlagen in Weimar als künstlerischer Berater und Landschaftsarchitekt herangezogen wurde, wird in den meisten Besprechungen über Parks der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft nur am Rande erwähnt. Selbst in Einzeldarstellungen bleibt es hierüber meist nur bei einer kurzen Bemerkung⁴⁷¹. Eine umfassende Würdigung Oesers an der Mitgestaltung der Parkanlagen entlang der Ilm in Weimar und in Tiefurt hat bislang noch nicht stattgefunden. Die Tatsache, daß auch Goethe am Entstehen der Weimarer Parks beteiligt war, verstellt bis hin zur jüngsten einschlägigen Gartenliteratur den Blick auf die Stellung Oesers, so daß dessen Anteil bislang noch nicht entsprechend erkannt und rekonstruiert wurde. Ein weiterer Grund für die einseitige Sichtweise mag ferner darin zu suchen sein, daß die Gestaltung der englischen Landschaftsgärten in ihrer Entwicklungsgeschichte verschiedenen Strömungen folgte und Oeser davon nur die Form des sentimental englischen Gartens vertrat. Gerade dieser Typus aber stieß im Zusammenhang mit der allgemeinen Kritik am Sentimentalismus gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr auf Ablehnung.

Im Verlauf des folgenden Kapitels soll in einem Überblick die theoretische Grundlage für die Gartenkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert skizziert werden. Im Anschluß wird in einem Exkurs ein Blick auf die damals zeitgenössische Literatur geworfen werden, in der die zunehmend ablehnende Haltung gegenüber dem „empfindsamen“ Landschaftsgartens deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Nach dem theoretischen Überblick wird versucht, Oesers Bedeutung für die Parkgestaltung in Weimar anhand chronologisch ausgewerteten Briefmaterials zu rekonstruieren. Die zahlreichen von Oeser gestalteten Denkmale für Gärten in Weimar und in Leipzig sollen in einem gesonderten Kapitel und unter einer eigenen Fragestellung behandelt werden.

⁴⁷⁰ Sedelmayr, Hans, Verlust der Mitte, Salzburg, 1963, S. 21f.

⁴⁷¹ Selbst Krüger verschweigt in ihrem umfangreichsten Kapitel „Die grüne Kunst“, daß Oeser an der Parkgestaltung in Weimar beteiligt war; vgl. Krüger, 1972, S. 56ff. und S. 76ff. Buttler verzichtet ganz auf die Nennung Oesers; vgl. Buttler, Adrian v., Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln, 1989²; ebenso Gerndt, Siegmund, Idealisierte Natur, Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, Stuttgart, 1981, S. 141ff. S. 71ff., S. 156ff; Wieland, Dieter, Historische Parks und Gärten, Hrsg. Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bd. 45, Bonn, 1993, S. 45f

1. Theoretische Voraussetzungen

Die Geschichte des Landschaftsgartens ist als Teil einer geistigen Neuorientierung, welche aus dem 18. ins 19. Jahrhundert führt, zu verstehen und verdankt literarisch-philosophischen Impulsen nicht nur die geistigen Grundlagen, sondern auch wesentliche formale Anregungen. Die Entwicklung des Naturgefühls, die Betonung der Empfindung in der Einschätzung natürlicher Schönheiten und das ästhetische Bedenken gegenüber unnatürlichen Formen sind ohne die Vorläufer der Romantik und schließlich ohne eine romantische Grundeinstellung nicht denkbar.

Gemeinsames Ziel der neu angelegten Gartenanlagen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine gestalterische und inhaltliche Überwindung des barocken Gartens, der als Inbegriff des mittlerweile verpönten absolutistischen Herrschaftssystems galt. Die auf einen Punkt ausgerichteten Sichtachsen, die Symmetrien, die coupierten Hecken galten als unnatürlich. Paten für den neuen Gartentypus waren die verbürgerlichten Länder, deren Kunst als nicht feudal bezeichnet werden konnte. Diese Länder waren England, die Niederlande, die Schweiz, hinzu kam die französische Aufklärung und die Antike und Renaissance Italiens. Zusätzlich stellte noch die Asiensehnsucht als soziale Utopie den Traum einer heilen Welt dar.⁴⁷²

Ohne hier die gesamte Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens aufzeichnen zu wollen, sollen die wichtigsten theoretischen Impulse, die von England ausgingen, im folgenden kurz dargelegt werden.

England war der Ausgangspunkt des Sentimentalismus, der seinen besonderen Ausdruck in dem sogenannten „Englischen Garten“ als einer Stätte eines „Naturkultes“ fand.⁴⁷³ Der Sentimentalismus Englands war eng mit den gesellschaftlichen Umbrüchen des Landes verbunden. Auf der Insel war der Emanzipationsprozeß des Bürgertums weiter vorangeschritten als auf dem europäischen Kontinent. Mit der bürgerlichen Revolution von 1697 und der Einführung der konstitutionellen Monarchie war England das Vorbild für alle bürgerlichen, geistigen und kulturellen Emanzipationsbestrebungen in Europa geworden. Das aus diesen Errungenschaften erwachsene Selbstbewußtsein des englischen Bürgers spiegelte sich ebenso auch in dem neu erwachten Naturgefühl wider. Der Landschaftsgarten verband sich eng mit dem Gedanken der Freiheit. Der streng angelegte Barockgarten stand nun dem geschlängelten Weg und dem unbeschnittenen Baum gegenüber.

⁴⁷² Kat. Der Englische Garten zu Wörlitz, Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, Berlin, 1987, S. 159ff.

⁴⁷³ Sedelmayr, 1963, S. 146f.

Die theoretische Diskussion fand unter Dichtern und Philosophen statt, von denen auch die wichtigste Literatur zur Gartengestaltung ausgegangen war.⁴⁷⁴ Gleichzeitig waren diese Programmschriften auch mit moral- und gesellschaftskritischen Äußerungen verbunden. Einen ersten gedanklichen Vorstoß unternahmen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts Antony A. Cooper Earl of Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1719) und der Dichter Alexander Pope (1688-1744). Auf Popes Anregung entstand einer der frühesten englischen Landschaftsgärten in Twickham 1718. Richard Boyle Earl of Burlington (1695-1753) und William Kent (1684-1748) gestalteten kurz darauf den Garten von Chiswick. Kent wandte die Kompositionsregeln der Landschaftsmalerei auf die Gestaltung seiner Anlagen an und verstand seine Gärten als eine Folge dreidimensionaler malerischer Bilder, die er in der Natur entsprechend den Vorbildern Lorrains, Poussins und Salvador Rosas (1615-1673) nachstellte.⁴⁷⁵

Der aufgeklärte Adel Europas orientierte sich bei der Gestaltung der eigenen Parkanlagen an den englischen Vorbildern. Herausragendes Beispiel für Deutschland war hierfür der Park in Wörlitz Leopold III. Fürst Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817). Für die in der Folgezeit im deutschsprachigen Raum entstandenen Gartenanlagen galt dieser Park als unerreichbares Vorbild. Die Wörlitzer Anlage verkörpert das gesamte Weltbild der Aufklärung, indem es sämtliche geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit in einer idealisierten Form zum Ausdruck brachte. Pädagogik, Religion, Medizin, Landwirtschaft, Kunst und Philosophie vereinigen sich hier zu einem Ideal einer künstlich geschaffenen Welt.⁴⁷⁶

Den wichtigsten theoretischen Beitrag zur Verbreitung des Landschaftsgartens in Deutschland lieferte die „*Theorie der Gartenkunst*“ von Christian Cay Lorenz Hirschfeld.⁴⁷⁷ Die Gedanken des Professors der Ästhetik und des Gartentheoretikers werden geleitet vom Sentimentalismus, den Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums und dem aufklärerischen Denken des Adels. Die Nachwirkungen seiner Schriften sind im Landschaftsgarten von Wörlitz ebenso wie in den Gärten Weimars noch heute spürbar. Voraussetzungen für Hirschfelds Arbeit waren die literarischen und dichterischen Versuche, ein neues Bewußtsein des Menschen gegenüber der Natur zu schaffen. Allen voran übte das arkadische Ideal, das Geßner über seine Dichtungen, Idyllenzeichnungen und seine „*Briefe über die Landschaftsmalerei*“ vermittelte, großen Einfluß auf das neue

⁴⁷⁴ Chamber, William, *Designs of Chinese Buildings*, London, 1757, Reprint Farnborough, 1969; *Plan, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Building of Kew in Surrey...*, London, 1763, Reprint Farnborough, 1966; *A Dissertation of Oriental Gardening*, London, 1772, übers. *Über die orientalische Gartenkunst*, Gotha, 1775; Payne Knight, Richard, *The Landscape. A didactic Poem in three Books*, London, 1794, Reprint Farnborough, 1972

⁴⁷⁵ Kat. *Der Englische Garten zu Wörlitz*, 1987, S. 167ff.

⁴⁷⁶ Als grundlegende Literatur zum Wörlitzer Park im besonderen aber auch zum englischen Garten im allgemeinen werden für die folgenden Kapitel die Aufsätze aus dem Katalog: *Weltbild Wörlitz, Entwurf einer Kulturlandschaft*, Hrsg. Bechthold, Frank-Andreas, Weiss, Thomas, Stuttgart, 1996, verwendet.

⁴⁷⁷ Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig, 1779-1785, Bd. 1-5, Nachdr., Hildesheim, 1973

Naturempfinden in Deutschland aus. Die Landschaftsdarstellungen und die Gartenkunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bringen dies zum Ausdruck. Ein Nachhall davon ist auch in den Weimarer Parkanlagen zu spüren.

- Der „empfindsame“ Landschaftsgarten

Allgemein gesprochen bildet der Landschaftsgarten in der gegenständlichen Stilstufe, zusammen mit dem Schloß, den Monumenten und kleinen Bauwerken mit ihren Symbolwerten ein Ort, an dem die verschiedensten Gestaltungselemente mit ihren unterschiedlichsten Effekten angebracht sind. Die emotionale Bandbreite reicht von der Erinnerung an das Mysterium des Todes bis zum heiteren Spaß, von der Liebe zur heimatlichen Tradition bis zur Überraschung von Exotischem. Den einzelnen Landschaftsmotiven wurden die verschiedensten Gefühlswerte zugeordnet, die oft auf engstem Raum als Gegensatzpaare angelegt wurden. Die Sinneseindrücke des ruhenden und fließenden Wassers, der Weite und des Ausblicks, der Enge und der Abgeschlossenheit, der sanften Schönheit und der heroischen Wildnis bilden einen gestalteten Mikrokosmos für die Entfaltungen aller menschlicher Empfindungen.

In der Literatur taucht der Begriff des „Empfindsamen Gartens“, nur einmal in der anonymen Schrift: *„Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst, oder Abhandlung von den Gärten nach dem heutigen Geschmack“* von 1786 auf.⁴⁷⁸ Daß man sich ebenso wie in der bildenden Kunst bei Gärten, die auf Empfindungswerte angelegt wurden, eine moralische Läuterung versprach, bemerkt Sulzer unter dem Stichwort „Gartenkunst“. Er sieht aus den Gärten eine „sittliche Kraft“ hervorgehen, die die „Gemüther“ positiv beeinflusst.⁴⁷⁹ Auch Hirschfeld geht davon aus, daß eine „Landschaft im Kleinen“⁴⁸⁰ in erster Linie eine auf Empfindungen angelegte Landschaft sein muß, wie er sie z.B. in den Eindrücken eines „Abendgartens“ beschreibt:

„Dies sind die Augenblicke der lieblichsten Bilder und der süßesten Empfindungen: eine frohe Erholung der erschöpften Kräfte, ein gelassenes Nachsinnen, eine sanfte Milde, die sich über alle unsere Gedanken, alle unsere Empfindungen verbreitet, ein Gefühl von Veränderung und Verschwindung der Scenen der Welt, das nicht schmerzhaft, nicht niederschlagend ist, sondern das empfindsame Herz lehrreich unterhält. In diesen Augenblicken fühlen wir uns so geneigt zum Genusse jeder Art von gemilderten Empfindungen, zu Ergießungen vertraulicher Zärtlichkeit, zu ruhigen Unterredungen über den Werth des Lebens, über seine Bestimmung und feine Hoffnungen. [...] Wie beseligend ist nicht dieser Selbstgenuß in der Feyer des Abends, wenn liebliche Gefühle und süße Phantasien mit ernsten Betrachtungen wechseln, bald in der Unterredung mit einem weisen Freund, bald in der stummen

⁴⁷⁸ Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst, oder Abhandlung von den Gärten nach dem heutigen Geschmack, o. A., o. O., 1786, s. Doktor, 1975, S. 419

⁴⁷⁹ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 296. Oeser besaß von Sulzer „Betrachtungen aus den Werken der Natur“, Berlin, 1750²; Rost, 1800, S. 479, Nr. 99

⁴⁸⁰ Hirschfeld, 1779, Bd. 1, S. 29

*Unterhaltung der Einsamkeit ! Wie manche sanfte Seele findet nicht ihre Empfindung in dieser Stille wieder.*⁴⁸¹

Goethe war bis zu seiner Rückkehr aus Italien ein begeisterter Anhänger des englischen Gartens. Er teilt in seinem Gartentagebuch, das er zwischen dem 17. und 24. Mai 1776 von seinem Gartenhaus aus führte, seine Freude am Leben im Garten und seine Naturverbundenheit mit:

*„[...] einen englischen Garten gezeichnet. Es ist eine herrliche Empfindung dahausen im Feld allein zu sitzen.“*⁴⁸²

Anhand der Äußerungen Sulzers, Hirschfeld und Goethes ist zu erkennen, daß es bei der Anlage von Gärten nach englischem Vorbild in erster Linie darum ging, Gefühlseindrücke hervorzurufen. Hierzu waren die verschiedensten Mittel verwendbar. Sowohl die Gestaltung der Landschaft als auch ihre Ausstattung mit Denkmälern, Grotten und auch kleinen Staffagebauten waren dazu geeignet, der Landschaft eine neue Charakteristik zu geben. Deren Bedeutung kann allerdings nur aus der Sicht des 18. Jahrhunderts verstanden werden. Gerade die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist von einem sich verschlingenden, kaum zu entwirrenden Geflecht geistiger und kultureller Strömungen geprägt. So geraten bei der späteren Beurteilung dieser Parkanlagen in erster Linie die auf Emotion bezogenen Partien in die Kritik. Dabei wird wenig beachtet, daß es hierbei mehr um die Erziehung der Gefühle und um die Anreicherung der Landschaft durch Bildungselemente geht, als nur um süße Träume und Naturschwärmerei allein.⁴⁸³

2. Die Gartengestaltung für Weimar

Zwischen den Jahren 1776 und 1785 wurde Oeser vom Weimarer Hof regelmäßig in Gartenfragen und zur Landschaftsgestaltung konsultiert. Oeser schöpfte bei der Anlage der Parks aus den Erfahrungen seiner in den Zeichnungen angelegten Landschaftsdarstellungen, die dem Weimarer Hof schon seit langem bekannt waren und sich dort größter Beliebtheit erfreuten. Seine Aktivität beschränkte sich in erster Linie auf den Gartenpavillon im Garten des Wittumspalais, den Garten in Tiefurt bei Weimar und vermutlich den Park zu Ettersburg.⁴⁸⁴ Die Tiefurter Anlage war weitgehend unbeeinflusst

⁴⁸¹ Hirschfeld, 1785, Bd. 5, S. 16

⁴⁸² W. A., Bd. 96, Abth. 4, Bd. 3, S. 65-69; Mit dem „*englischen Garten*“ war der Hang direkt hinter dem Gartenhaus im Weimarer Schloßpark gemeint. Dort ließ Goethe einen Schlängelweg, Sitzplätze und Nischen anlegen und das Gelände parkartig bepflanzen.

⁴⁸³ Kat. Der Englische Garten zu Wörlitz, 1987, S. 162ff

⁴⁸⁴ Auch der Park um Schloß Ettersburg wurde seit 1776 von der Herzogin Anna Amalia im englischen Stil umgestaltet, wo Oeser wahrscheinlich auch beratend zur Seite stand. Über den Park schreibt er an die Herzogin: „[...] die dortige schöne Natur, werde von ihrem gütigen Schöpfer mit wohlthätigen Reizen gesegnet, um nun auch mindere Schmerzen zu heilen, die er nach seinen eigenen Gesetzen durch sie bestimmte [...]“, Brief Oesers aus Leipzig vom 5. März 1780 an Herzogin Anna Amalia; ThHStW, Hausarchiv, Abth. A.XVIII No.82 12/13; hier erstmals veröffentlicht

von Goethe und kann durchaus als eine eigene Schöpfung Oesers betrachtet werden, die ganz nach dem Ideal des frühen sentimental englischen Landschaftsgarten geschaffen wurde (Abb. 56). Über die Tätigkeit als Gartenfachmann hinaus entstanden von ihm auch einige Gartendenkmale, die allerdings häufig nicht mehr genau rekonstruiert werden können.⁴⁸⁵

- Der Tiefurter Park ein „Elysium“

Das Tiefurter Schloß mit seinem Garten wurde 1775 für die kleine Hofhaltung des Prinzen Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach und seinen Erzieher Carl Ludwig von Knebel requiriert. 1781 übernahm die Herzogin Mutter Anna Amalia das Anwesen und verlegte ihren Sommersitz von Ettersburg nach Tiefurt. So wurden Schloß und Park Stätten eines unkonventionellen Rustizierens, eines kulturvollen heiteren geselligen Treibens des Kreises um Anna Amalia, der sich besonders in der sogenannten Tafelrunde zusammenschloß. Bleibendes literarisches Zeugnis dieser Zeit ist das „*Tiefurter Journal*“, das in den Jahren 1781-1784 erschien.

Die Anfänge des Parks, der in einem von Steilhängen begrenzten Bogen des Ilmflusses liegt, wurden von 1775-1780 von Knebel gemeinsam mit Oeser geprägt. Die Erweiterung auf den heutigen Umfang erfolgte mit der Übernahme durch die Herzogin zwischen 1781-1788. Der Park entwickelte sich unter der Gestaltung Oesers zu einem der bedeutendsten englischen Landschaftsparks in Deutschland.

Offenbar scheinen die Arbeiten für die Umgestaltung der Wiesen und Äcker des ehemaligen Pachtgutes zu einem englischen Landschaftspark kurz nach dem Einzug von Prinz Constantin in das Schloß begonnen zu haben. Denn bereits 1775 holt Oeser bei Knebel Erkundigungen „wegen der Bäume“ ein und kündigt zwei von den „chinesischen Gärten“ (vermutl. Gartenjournale) an, die er bereits von Leipzig abgesendet hatte.⁴⁸⁶ Im selben Jahr hatte Oeser schon zahlreiche Pflanzen für den Garten in Tiefurt nach Weimar

⁴⁸⁵ Der Schloßpark zu Weimar war in erster Linie eine Domäne Goethes und des Herzogs Karl August. Oesers Aktivitäten zu dieser Anlage dürfte sich lediglich auf die Errichtung von Denkmalen beschränken.

⁴⁸⁶ Brief Oesers aus Leipzig vom 1. November 1775 an Knebel; UBL Rep.VI 25^{zh} 2

geschickt, wofür sich Knebel bei Oeser bedankt, gleichzeitig war man neben den Pflanzen auch sehr an Oesers Gartenplastiken aus weißem sächsischen Marmor interessiert.⁴⁸⁷

Oesers mehrfach bekundete Interesse für die Chinamode zeigt, daß er sich an dem Landschaftsgartentypus des „*Jardin Anglo Chinois*“ orientierte,⁴⁸⁸ zu dessen Ausstattung auch künstliche Grotten gehörten. Oeser waren in Leipzig die wichtigsten und modernsten Schriften zur ausländischen Gartenkunst zugänglich, die er vielfach, wie die Quellen belegen, für den Weimarer Hof abonnierte.⁴⁸⁹ Gemäß dem Zeitgeschmack wird aus dem Briefwechsel immer wieder Oesers Sympathie für die Chinamode des 18. Jahrhunderts deutlich, die er in Weimar zu etablieren suchte. Offenbar plante er auch für Tiefurt chinesische Elemente anzubringen. Einer der stärksten Befürworter der Orientierung an den chinesischen Gärten war Sulzer; er sah in den chinesischen Gärten ähnlich wie Hirschfeld eine „*Landschaft im Kleinen*“, die es besonders nachzuahmen galt.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Brief Knebels aus Tiefurt den 17. Oktober 1776 an Oeser; UBL Rep. VI 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht: *„Denn alles will von Ihrer Arbeit und von ihrem Marmor, und ich hatte es der Herzogin kaum gesagt, daß Sie mir Athenerinnen von Marmor machten, so will Sie schon solche für Ihren kleinen englischen Garten haben, und fragt mich ohne Unterlaß, ob Sie solche nicht bekommen könnte. Und hier für ein Tiefurt oder [?] geht es nicht viel besser, und wir bilden uns ein unser liebes Thal und unser höchster Hügel könnte sich mit keinem größeren Reiz mehr schmücken, als wann noch hie und da in einem ausgefallensten Winkel ein Oeser prangte. Mein Prinz läßt sich [?] ganz schön für ihr vegetables Geschenk bedanken. Wir haben es sogleich auf der Anhöhe neben der Höhle gepflanzt...“*. Der Dank dürfte sich auf seltene Bäume oder Sträucher beziehen, wie Oeser solche mehrfach nach Weimar sandte. In seinem Garten in Dölitz widmete er sich mit besonderer Vorliebe der Aufzucht allerlei fremdländischer Gewächse.

⁴⁸⁸ vgl. Buttlar, 1989², S. 107ff.. Im 18. Jahrhundert erschienen Kupferstichwerke mit chinesischen Gartenansichten, es ist nicht auszuschließen, daß Oeser diese Werke für Weimar besorgt hat.

⁴⁸⁹ „*Ihro Durchl. die Herzogin Amalia haben diese Gartenlust bey mir bestellt, und ich freue mich daß ich sie so bald übersenden kann. Ich weiß auch nichts besseres für Sie und Durchl. Prinzen zu schicken. Studieren Sie diese, bey dieser Jahreszeit auf dem Papier, und machen Sie den Plan fürs gantze, aufs Frühjahr, stecken Sie diesen Plan fürs gantze ab, und führen Sie ein Stück nach dem anderen gantz ruhig aus. Ich sehe schon wie Sie auf der Wiese eine regulare Partie für den Garten wählen, und um der Manigfaltigkeit willen auf beiden Seiten, die schönste englischen Partien anzubringen wissen, und zu Ende der Wiese soweit Sie hinaus können, einen Platz für Ihre Durchl. die Herzogin Amalia übrig lassen, wo dieselben gesonnen sind ein Lustgebäude anzubringen. Vermuthlich, wie in Cahier 4. p.6 welches ich mit B. bezeichnet, wo anbey den Seiten einige Gebäude zur Gemächlichkeit gemacht werden, welches sich fürtrefflich aussehn, wird, wann Ihr durchlauchtiger Prinz von seiner Wohnung einen solchen Prospekt vor Augen hat, und wenn ich was rathen sollte, so würde ich dem chinesischen Geschmack an unseren Orten anbringen. No.7 gleich auf folgendem Blatt, ist eine recht gute Grotte. Sie werden schon das Beste wählen, und allem die rechte Größe zu geben wissen. Dieses Cahier kosteten 20 Th. das Werk wird continuirt, melden sie ob die folgenden auch verlangt werden.“*; UBL Rep. VI 25^{zh} 2, Brief Oesers, Leipzig 16. Januar 1777 an Knebel; hier erstmals veröffentlicht.

⁴⁹⁰ Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 299; Sulzer stützt sich auf die Programmschrift des Engländers Sir William Chamber „*A Dissertation on Oriental Gardening*“ (1772). Anregungen zur asiatischen Kunst erhielten Oeser und der Weimarer Hof wohl auch über den Naturforscher und Reisebegleiter von James Cook (1728-1779), Johann Reinhold Forster (1729-1798). Oeser lernte ihn in Leipzig kennen. Oeser schreibt hierüber an Anna Amalia: *„Seit meiner Zurückkunft nach Leipzig ist die Bekanntschaft des alten Forsters das Angenehmste gewesen, was mir begegnet ist. Er hat mir interessante Dinge anvertraut, ich lege einstweilen eine Copie von der Oster Insel zu.“*; Brief: Leipzig, 28. November 1780; ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 21/22.

Vorbild für die meisten englischen Gärten in Deutschland war, wie schon gesagt, der Wörlitzer Park. Aus der Begeisterung für diese Anlagen begann man auch in Weimar ähnliche Gärten anzulegen.⁴⁹¹ Daß Oeser sich den Wörlitzer Garten als Vorbild für Tiefurt nahm, gilt für die damalige Zeit als selbstverständlich. Über seinen Aufenthalt in Wörlitz schreibt er 1776:

*„Ich war vor kurzem bey Sr. Durchlaucht dem fürtrefflichen Fürsten von Dessau in Wörlitz und alles schöne und unvermutliche, was ich da fand wünschte ich zu Ihrer liebenswürdigsten Prinzessin nach Tiefurt, wann ich in Ihre Gegend komme, so wollen wir uns bemühen alles, wenn es nicht schon ist, in ein Elysium zu verwandeln.“*⁴⁹²

Goethe war ebenso von Wörlitz angetan. An Frau von Stein berichtet er:

*„Hier ist es jetzt unendlich schön, mich hat´s gestern abend, als wir durch die Seen, Kanäle und Wäldchen schlichen, sehr gerührt, wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist, wenn man so durchzieht, wie ein Märchen das einem vorgetragen wird, und hat ganz den Charakter der Elysischen Felder [...]“*⁴⁹³

Die gesamte Anlage in Wörlitz galt als Inbegriff eines aufgeklärten Weltbildes. Ein „Elysium“, das auf das Jenseits der Seligen in der griechischen Mythologie anspielt, sollte nun nach Ideen griechischer Hirtengedichte von Oeser auch in Weimar etabliert werden.

Der Tiefurter Park wurde nicht nur vom Prinzen allein genutzt, sondern gleichzeitig auch von seiner Mutter der Herzogin Anna Amalia. Noch bevor sie endgültig ihre Sommerresidenz von Ettersburg nach Tiefurt verlegte, versuchte sie sich über zahlreiche Journale und aktuelle Literatur über den „Englischen Garten“ zu informieren und sich zusammen mit Oeser über die Gestaltung ihrer Gärten zu beraten. Auch das 1777 von Oeser angekündigte Lustgebäude, das er der Herzogin im Tiefurter Park errichten wollte, dürfte aus Anregungen solcher spezieller Gartenliteratur hervorgegangen sein.⁴⁹⁴ Oeser schickte hierzu Entwürfe, die heute nicht mehr erhalten sind. Offenbar sollte das Gebäude in Sichtweite des Tiefurter Schloßchens liegen, eingebettet in Wiesen nach englischem Vorbild. Bei diesem Projekt könnte sich Oeser ebenso auch an Hirschfeld orientiert haben, der, obwohl er gegen die Überfüllung von Gärten mit kleinen Baulichkeiten Stellung nimmt, auch Staffagegebäude behandelt. Der Gartentheoretiker trägt damit auch

⁴⁹¹ Kat. Der Englische Garten zu Wörlitz, 1987, S. 208

⁴⁹² Brief Oesers vom 10. November 1776 aus Leipzig an Knebel UBL, Hirzelsche Goethebibliothek, „B79“; hier erstmals veröffentlicht

⁴⁹³ Rave, Paul Ortwin, Gärten der Goethezeit, Leipzig, 1941, S. 23

⁴⁹⁴ „Ich habe die englischen Gärten bestellt, die die Herzogin verlangte und sie sind besonders für Weimar so lehrreich, daß ich nichts besseres vorstellen kann. [...] Unterdessen als diese gute Ideen erwartet werden so bau ich ein Lustgebäude für die Durchl. Herzogin Amalie nach Diefurth, worüber mit dem H. von Knebel gesprochen und bis die Zeit, da man etwas im Gartenbau machen kann, sollen schon Gedanken folgen. [...] Die chinesischen Mahler habe ich erhalten, ich wünsche mehrere Nachricht von diesen Asiaten und den Umgang mit den Europeern in Absicht der Kunst und des verschiedenen Geschmacks.“; GSAW 28/671, Konzept eines Briefes vom 10. Januar 1777; hier erstmals veröffentlicht. Wahrscheinlich wurde das Lustgebäude bei den erneuten Umgestaltungen des Parks, 1818 entfernt.

zu einer weitverbreiteten Kenntnis der Baugeschichten kleiner romantischer Bauten und Monumente bei.

Über die Leipziger Messe hatte Oeser auch beste Kontakte zu Händlern, die mit heimischen und exotischen Pflanzen handelten. Er war für den Weimarer Hof nicht nur als Vermittler von Pflanzen zuständig, sondern gleichzeitig auch als Berater bei der Auswahl der Pflanzen, welche sich für die Anlagen am besten eignen würden. 1777 erkundigte sich Oeser nach der Ankunft der bereits geschickten Bäume und sprach eine Empfehlung aus, „*wilden Wein*“ zu pflanzen. Die Absicht war ganz auf dessen Empfindungswerte ausgerichtet: „[...] *Ich weiß für das ganze Auge den ganzen Sommer durch, aber besonders im Herbst nichts reizenderes; und wächst auch ganz geschwinde.*“⁴⁹⁵

Oeser plante für die Herzogin gegenüber dem Schloß einen sogenannten „Pont de vue“ zu errichten. Sichtbeziehungen konnten in englischen Parks als schmale Durchblicke, als gestaltete, begrenzte räumliche Bilder und in Form von Gartenszenen, Denkmälern oder kleineren Gebäuden auftreten. Unabhängig davon sollten bestimmte Sichten, Bilder, Szenen oder Situationen beim Betrachter bewußte Stimmungen anregen. Stimmungsbilder stellen in Tiefurt ein typisches Gestaltungsmerkmal dar. Oeser kannte sich genauestens mit der Gartenthematik aus. Nicht nur als Theoretiker konnte er Empfehlungen aussprechen. Seine Beratungen waren durchaus auch praktischer Natur und gingen über die Lehre hinaus.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ „Efeu zu legen, ist zu jeder Jahreszeit thauglich, doch werde ich unter aller Art Efeu, zu dem sogenannten *wilden Wein rathen* [...]“; Brief Oeser vom 17. November 1777 aus Leipzig an Knebel; UBL Rep. VI 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht.

⁴⁹⁶ „Ich will zu meinem größten Vergnügen eilen und dieses bestehet darinnen, wann ich etwas erfinden könnte, welches von der fürtreflichsten Durchl. Herzogin Amalie gebilligt würde. Dieselben weisen mir in Tifurt auf den Berg einen Ort, wo Ihre Durchl. einen Ruhe Platz haben wollten wohin ein Sitz von Marmor kommen sollte. Beyligender Entwurf, wird meine Träume etwas kenntlich machen, es sollte eine Nische von Acatien Bäumen und Sträuchern, auf beyden Seiten mit Roßen und Malven untermischt vorstellen, ich habe gegen 3 Schock groß und kleine Acatien zusammen gebracht, die auf dero Ordre nebst einigen Platans folgen sollen. Meine Gärtner wollen vor Medio April keine Bäume versetzen. Ich möchte zu dieser Nische vorzüglich Acatien, weil dieser Baum geschwind und überall fortkommt, und sein besonders schöne Grün, und das besonders empfindlich feine Laub, sich vor andren auszeichnet. Sollte diese Idee gebauet werden, so würde ich vorgreiflich (?) die ganze Nische aus Pfählen und Reifen zusammensetzen, und die Nische nur inwendig im Schnitt erhalten. Was die Größe anbelangt, so habe ich 8 Ellen breit, und 11 Ellen hoch angenommen, leidet es der Raum, und man könnte es größer machen, so wären es desto beßer, aber nur nicht kleiner, weil ich wünsche daß diese Nische auch von unten aus dem Garten eine gute Parti aus mache.“ weiter vermerkt Oeser in einem Zusatz : „Eben erhalte ich die Kupferstiche, welche hiermit folgen, zum 5ten Cahier macht man chinesische Gebäude welche recht gut sind. Der Preis für jedes Cahier ist 5. re.“; Brief Oesers vom 4. April 1777 aus Leipzig, vermutlich an Knebel gerichtet; UBL Rp VI. 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht.

In einem weiteren Brief heißt es: „Hiermit überschicke ich Ihnen Hochwohlgeborener Herr die mir aufgetragenen 12 Platanus. Ich wünsche das beste Gedeyhen. Bey diesen Bäumen habe ich noch eine andere hinzugethan, der seiner schönen Blätter wegen alle Liebe und Verehrung, verdient, sein Name ist Catalba, und mein Wunsch dabei, daß es der neugeborenen Prinzessin [Louise Anna Amalia von Sachsen von Weimar 3.2. 1779] zu Ehren gesetzt würde. Aber etwan an einem Orte von Stadt, wo ihn die durchl. Herzogin vor Augen hätte.“; Brief Oesers, Leipzig 24. März 1779, an Knebel; UBL Rep.VI 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht.

Für die Gartengestaltung schien Oeser neben aktuellen Gartenjournalen das Werk Hirschfelds unentbehrlich gewesen zu sein, dessen vierten Band, „*welcher von dem Herrn Hofrat Wieland in seinem Merkur gut besprochen wurde*“, er sich von seiner Tochter extra hat nach Tiefurt schicken lassen.⁴⁹⁷ Zwar ist Hirschfelds Werk sehr material- und gedankenreich, es lassen sich aber daraus keine Handlungsanweisungen gewinnen.⁴⁹⁸ So oblag es Oeser, wie die Briefe zeigen, diese Handlungsanweisungen als Landschaftsarchitekt selbst zu geben.⁴⁹⁹

Oeser war nicht nur der Hauptverantwortliche bei der Gestaltung des Tiefurter Parks, sondern manchmal auch für die Unterhaltung des Tiefurter Kreises zuständig. Gelegentlich illuminierte er den Garten stimmungsvoll in „Rembrandtscher Magie“, um beim kunstliebenden Publikum der Zeit erhabene Empfindungen zu erregen. Knebel schrieb über einen solchen Augenblick an seine Schwester Henriette von Knebel (1755-1813):

*„Abends war Illumination, [...] Oeser ließ noch in dem gegenüber etwas erhaben liegenden Hölzchen einige Reisigbündel anzünden, welches eine herrliche Erleuchtung gab, zumal da er einige große Figuren in Form von Statuen, die er dazu gemacht hatte, hineinsetzen ließ.“*⁵⁰⁰

Der unweit von Weimar gelegene Landschaftspark Tiefurt entstand in seiner heutigen Ausdehnung in drei Entwicklungsphasen. Oeser gestaltete den ersten Abschnitt der Anlage unter Mithilfe Knebels zwischen den Jahren 1775-1785. Der Park mit seinen Denkmälern und den von Oeser ausgewählten Pflanzungen wurde aus dem im Geist der Empfindsamkeit geschaffen und zählt heute noch zu den bedeutendsten englischen Landschaftsgärten in Deutschland.

⁴⁹⁷ Briefentwurf Oesers aus Tiefurt, 24. Juli 1785 an seine Tochter, UBL Rep. VI 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht.

⁴⁹⁸ Krufft, A., Geschichte der Gartentheorie, München, 1991, S. 305

⁴⁹⁹ Anna Amalia bestellt 1784 sechs Platanus Bäume bei Oeser aus Leipzig; Brief von Herzogin Anna Amalia vom 15. Nov. 1784 aus Tiefurt an Oeser, UBL Rep. VI 25^{zh} 3. Der Antwortbrief Oesers zu den Bäumen geht an die Schwiegertochter Anna Amalias, die Herzogin Louise (1757-1830), der er „6 Platanus“ schickt. Weiter schreibt er: „[...] so gut sie jetzt in Leipzig zu haben sind, aber diese Stück scheinen den neu angelegten Platz, in dem reizenden Tiefurth nicht genüge zu leisten; ich habe noch einige schön blühende Gesträuche beypacken lassen besonders Hipiscus, welcher sich als Hecke ziehen läßt.“; GSAW 86/ V,6,1; hier erstmals veröffentlicht. Am 23 März schreibt Oeser 1785 aus Leipzig an die Herzogin: „Im Fall Eur. Herzogl. Durchlaucht noch gesonnen sind in Tiefurt noch einige Verbesserungen zu machen: so werde ich michs aufs Eifrigste bemühen, die besten, die nur zu haben sind, zu diesem Endzweck unterthänigst zu überschicken [Platans]; und dabey auf dem Riß meine unvorgreiflichen Gedanken unternehme, [wie] sie auszutheilen wären.“; ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 45/46; hier erstmals veröffentlicht

⁵⁰⁰ Brief Knebels vom 18. u. 20. September 1784, an seine Schwester Henriette von Knebel; zit. nach: Dürr, 1879, S. 128f.

3. Der Rote Turm

Innenraumgestaltungen mit Landschaftsdarstellungen und symbolhaften Naturbezügen entwickelten sich ab ca. 1760. Landschaftsmalereien mit trompe-l'oeil-Motiven wurden zu einem wichtigen Bestandteil für Innendekorationen. Gartenraumgestaltungen oder gemalte Ausblicke in eine phantastische Landschaft erfreuten sich großer Beliebtheit.⁵⁰¹ Hirschfeld hat in seiner Theorie der Gartenkunst den Darstellungen von Landschaftsbildern im Innern der Lustschlösser den ersten Platz zugedacht und gerade die empfindungsmäßige Einheit von wirklicher und dargestellter Natur hervorgehoben:

„Landschaftsgemälde [...] können in den Landhäusern den ersten Platz verlangen. Die reiche und manigfaltige Natur, auch wenn wir sie täglich vor Augen haben, sättigt nicht so sehr, dass sie uns nicht in einer glücklichen Nachahmung wieder gefallen sollte. [...] In Zimmern, mit schönen Landschaftsgemälden bereichert, athmet alles um uns her die liebliche Luft des Landes. Kein Widerspruch der Eindrücke von aussen, keine Befürchtung des Missfälligen, wenn wir aus dem Freyen hereintreten; sondern eine Harmonie der Wohnung mit der Landschaft [...].“⁵⁰²

Gerade am Raumtyp Pavillon soll an einer Zimmerwand durch Illusionsmalerei eine Wandfassung vorgetäuscht werden und die Wandöffnung den Blick in die exotische Landschaft ermöglichen. Das Erlebnis besteht darin, daß sich die Natur öffnet und die Landschaft in den Raum scheinbar eindringen läßt.⁵⁰³

Das spezielle Interesse Oesers für asiatische Kunst mag bei den Ausmalungen des sogenannten „Roten Turmes“ in Weimar eine Rolle gespielt haben. 1776 pachtete die Herzogin ein weiteres Grundstück zum englischen Garten ihres Wittumspalais hinzu. Auf dem Gelände befand sich ein ehemaliger Wehrturm, auf dessen Grundmauern ließ Anna Amalia einen Gartenpavillon im chinesischen Stil errichten (Abb. 57). Die sechs Wandfelder und der Plafond wurden von Oeser 1776/77 ausgemalt.⁵⁰⁴

Oeser bedient sich bei seinen Ausmalungen dem Mittel der Scheinarchitektur mit Durchblicken. Die jeweils im Vordergrund agierenden Personen, die auf fremde Kulturen und Landschaften „hinausweisen“, sind der Chinamode verpflichtet (Abb. 58).

⁵⁰¹ Thümmler, Sabine, Landschaftsmotive im Innenraum Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800; in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, Hrsg. Wunderlich, Heinke, Heidelberg, 1991, S. 157ff.. Oeser könnte Anregungen zu seinen Wandmalereien von ähnlichen Blattsammlungen mit Dekorationsvorschlägen wie aus dem „Magazin für Freunde des guten Geschmacks“ von 1796, mit folgender Beschreibung bekommen haben: *“Wandverzierung eines Galeriesaales, der an einen Garten stößt. [...] Um nun der wirklichen Aussicht ins Grüne einen künstlerischen Naturprospekt entgegenzustellen, ist rathsam, eine Wandverzierung [hat] etwas Reiches und Einladendes für die Phantasie, das durch die dahintergestellte Landschaft etwas Fremdes und Ausländisches erhält. Es thut durch einen geschickten Dekorationsmaler eine ganz unerwartete Wirkung.“*; zit. nach: Thümmler, s. o., ebd.

⁵⁰² Hirschfeld, 1780, Bd. 3, S. 29

⁵⁰³ Müller, Hella, Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts, Hannover, 1957, S. 85

⁵⁰⁴ Ausführliche Besprechung bei Wenzel, 1999, S. 18f.

Die allseitige Natursehnsucht war eine bestimmende Strömung ab der zweiten Jahrhunderthälfte. Mit seinen im Roten Turm geschaffenen Ausblicken in chinesische Ideallandschaften kam Oeser diesem Bedürfnis nach, sein äußeres Mittel des Illusionismus diene der „Wahrheit“ der abgebildeten Natur. Die Landschaften staffeln sich von den jeweiligen Personen im Vordergrund ausgehend direkt zu einem Fernblick auf eine Stadt oder Gebirge, der Mittelgrund fehlt völlig. Oeser scheint hier weniger an der Empfindung einer klassischen Landschaft interessiert gewesen zu sein, statt dessen wollte er den Illusionismus der Wiedergabe betonen. Dieses Zeitempfinden verband ein für die Aufklärung typisches Interesse an der ethnographischen Wirklichkeit mit der Sehnsucht nach romantischen Naturerlebnissen. Die Bilder sind so angelegt, daß der Betrachter einbezogen wird. Der tiefe Horizont erzeugt eine utopische Erweiterung, die gleichzeitig als „geistige“ Öffnung des Innenraums zu verstehen ist.⁵⁰⁵ Die Chinoiserie, die sowohl am „*extremen Naturalismus*“ als auch am „*allgemeinen Illusionismus*“ der Zeit beteiligt war, stellt gemeinsam mit der Antike die „*ideale Natur*“ dar.⁵⁰⁶

4. Kritik an den „empfindsamen Gärten“

Wie bereits im Kapitel über die „*Kritik an der Empfindsamkeit*“ gezeigt wurde, richteten sich die Vorwürfe lediglich gegen eine übersteigerte und damit oberflächliche Empfindung. Ganz speziell richtete sich die Ablehnung gegen den „empfindsamen“ Landschaftsgarten. Verantwortlich dafür wurden die inhaltslosen Stilelemente und Auswüchse bei der Gestaltung der Landschaftsgärten fern jeder Vernunft gemacht.⁵⁰⁷ Die Kritik an den englischen Gärten richtet sich nicht gegen die eigentliche Form dieser Gartengestaltung, sondern nur gegen die übertriebene Verfremdung der Natur und deren Verunstaltung durch effektvolle Staffageausstattungen. Christian Felix Weiße schreibt 1772 in einem Gedicht:

⁵⁰⁵ Oehmig, Christiane, Der Rote Turm im Schloßpark Belvedere bei Weimar; in: Weimarer Klassikerstätten, Geschichte und Denkmalpflege, Bearb. v. Beyer, Jürgen; Seifert, Jürgen, Bad Homburg, Leipzig, 1995, S. 144, sämtliche Wandbilder sind hier abgebildet. In den Jahren 1818/22 wurde der Turm einschließlich der Fresken von Oeser unter der Leitung Goethes in den Park vom Schloß Belvedere umgesetzt, Debon, Günther, China zu Gast in Weimar, Heidelberg, 1994, S. 49

⁵⁰⁶ Börsch-Supan, Eva, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin, 1967, S. 310ff.

⁵⁰⁷ Gerndt, 1981, S. 81

„Auf einen zu künstlichen Garten“

„Der Garten ist sehr schön geschmückt!
 Hier Statuen und dort Cascaden;
 Die ganze Götterzunft, hier Faune, dort Najaden,
 Und schöne Nymphen, die sich baden:
 Und Gold vom Ganges hergeschickt,
 Und Muschelwerk und goldne Vasen,
 Und Porzellan auf ausgeschnittenem Rasen,
 Und buntes Gitterwerk, und - Eines such ich nur
 Ist's möglich, daß was fehlt? Nichts weiter - die Natur.⁵⁰⁸

Goethe, der selbst ab 1778 an der Gestaltung des Ilm-Parks in Weimar mitwirkte, fügt in seinem 1787 veröffentlichten Schauspiel „Triumph der Empfindsamkeit“ das Melodram „Proserpina“ bei. In diesem Stück wird der empfindsame Garten deutlich kritisiert und abgelehnt: Der Hofgärtner des Stücks stellt ironischerweise seinem Prinzen einen Garten vor, wie er nicht mehr sein sollte. Goethe läßt sämtliche Attribute, die zu einem englischen Landschaftsgarten gehören, auf verspottende Art aufzählen und macht somit ein weiteres Mal deutlich, daß er sich von der Empfindsamkeit distanziert hat.

„[...] Zum vollkommenen Park
 Wird uns wenig mehr abgehn.
 Wir haben Tiefen und Höhn,
 Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,
 Pagoden, Höhlen, Wiesschen, Felsen und Klüfte,
 Eine Menge Reseda, und andere Gedüfte,
 Weimutsfichten, babylonische Weiden, Ruinen,
 Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
 Moscheen und Türme mit Kabinetten,
 Von Moos sehr unbequeme Betten,
 Obelisken, Labyrinth, Triumphbogen, Arkaden,
 Fischerhütten, Pavilons zum Baden,
 chinesisg-gotische Grotten, Kiosken, Tings,
 maurische Tempel und Monumente,
 Gräber, ob wir gleich niemand begraben-
 Man muß es alles zum Ganzen haben.⁵⁰⁹

Ebenso kritisch gegenüber der künstlich angelegten Natur äußerten sich auch der Leipziger Ästhetiker Jacobi⁵¹⁰ und Friedrich Schiller.⁵¹¹ Jacobi wandet sich 1819 unmißverständlich gegen die allgemeine Formulierung „daß der Garten eine Landschaft im Kleinen“⁵¹² sein soll. Ihm mißfiel, daß mit künstlichen also widernatürlichen Effekten, Emotionen erzeugt wurden, die selbst nicht natürlich sein konnten. Auch Schiller kritisierte 1799 die mit künstlichen Mitteln erzeugte Effekthascherei in den englischen Gärten. Für ihn stehen Kunst und Natur in einem unüberwindbaren Gegensatz zueinander und lassen

⁵⁰⁸ zit. nach: Doktor, 1975, S. 419; Krüger, 1972, S. 59

⁵⁰⁹ zit. nach: Doktor, 1975, S. 250

⁵¹⁰ Doktor, 1975, S. 421ff.

⁵¹¹ Doktor, 1975, S. 422f.

⁵¹² Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 299

sich nicht miteinander vereinbaren. Konkret richtete sich seine Kritik an die Gärten im Seifersdorfer Tal bei Dresden und den Park um das Schwetzingen Schloß. Beide, Jacobi wie Schiller, plädierten gegen das Künstliche und für das Natürliche eines Gartens, denn nur ein natürlicher Garten kann auch natürliche Emotionen frei von Affekten und jeglicher Form von übertriebener Empfindelei auslösen.

Oesers Anteil an der Gartengestaltung in Weimar war größer als bisher bekannt. Die Ursache, daß Oeser als Gartengestalter seither keine ausreichende Würdigung zukam, mag unter anderem darin zu finden sein, daß er nur die frühe und vergleichsweise kurze Periode des „empfindsamen Gartens“ der gesamten Entwicklungsgeschichte des Landschaftsgartens vertrat. Die später einsetzende Kritik an der „Trivialisierung“ der Gartengestaltung, führte zu einer allgemeinen ablehnenden Haltung gegenüber dem „empfindsamen Garten“ und Oesers künstlerische Leistungen in der Parkgestaltung wurden kaum mehr erkannt.

IX. Oesers Denkmale im Dienst der bürgerlichen Aufklärung

Im Zeitalter der Empfindsamkeit maß man dem Todeserlebnis nicht nur eine existentielle, sondern auch eine ästhetische Bedeutung zu. So kann das Grab- und Erinnerungsmal als ein Hauptsymbol dieser Zeit gelten. Die in den Gärten aufgestellten Denkmale wurden zum wichtigsten Bestandteil der Landschaftsgestaltung. Gerade die Grabmalplastik nimmt in Oesers Œuvre eine zentrale Bedeutung ein. Sein Ziel war es nicht nur die Erinnerung an Verstorbene wach zu halten, sondern auch auf das Vergängliche alles Irdischen zu verweisen und allgemeine Inhalte zu vermitteln.⁵¹³ Im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums und der Würdigung ihrer „Helden“ verbindet sich in der Denkmalplastik mitunter auch ein patriotischer Gedanke. Hagedorn nimmt bei der Denkmalfrage bezug auf antike Vorbilder:

„Allein sollte es den bildenden Künsten darum an Mitteln fehlen, das Andenken des Tugendhaften zu verewigen? den Reiz der Tugend und den Reiz der Kunst empfand der würdige Römer zugleich bey dem Anblick der aufgestellten Bildnisse seiner verdienstvollen Vorältern.“⁵¹⁴

Sulzer schrieb über Denkmäler allgemein, daß sie nicht nur der Platzverschönerung dienen sollen, „sondern Schulen der Tugend und der großen patriotischen Gesinnung sein möchten.“⁵¹⁵ Neben der Vaterlandsliebe wurden ebenso Melancholie und Ehrfurcht vor den Gedanken und Leistungen der teuren Toten an den Grabmotiven und Gedächtnisurnen angeregt. Ab den 1770er Jahren werden solche Erinnerungsgräber in die ersten Landschaftsgärten übernommen. Lessings Abhandlung „*Wie die Alten den Tod gebildet*“ (1769)⁵¹⁶ hatte den Weg zur Rezeption antiker Todes- und Trauermotive im deutschen Frühklassizismus geebnet und zu den ersten Denkmalgräbern in Leipzig, Wörlitz und Weimar geführt.⁵¹⁷ Der Gartentheoretiker Hirschfeld, der die Gedanken des Trauerdenkmals in seinen Theorien gleichfalls aus patriotischer Gesinnung heraus erfolgreich propagierte, forderte energisch deutsche Inschriften und Widmungen für Vertreter der nationalen Kultur und Geschichte.⁵¹⁸

Bei der Gestaltung von Gartendenkmalen läßt sich bei Oeser eine interessante Entwicklung beobachten. Die Entwicklungsphase verläuft von der reinen allegorischen barocken Formensprache hin zu einer natürlichen bzw. symbolischen Zeichensprache.

⁵¹³ Krüger, 1972, S. 131

⁵¹⁴ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 309

⁵¹⁵ zit. nach: Kreuchauf, 1774, S. 58

⁵¹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim, *Wie die Alten den Tod gebildet: eine Untersuchung von Gotthold Ephraim Lessing*, Berlin, 1769

⁵¹⁷ Buttler, Adrian v., *Das Grab im Garten, Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs*, in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, Hrsg. Wunderlich, Heinke; in: *Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts*, Bd. 13, Heidelberg, 1995, S. 81

⁵¹⁸ Hirschfeld, 1782, Bd. 4, S. 164, Diesen Band ließ sich Oeser 1785 von seiner Tochter nach Tiefurt schicken. Es scheint offenkundig, daß sich Oeser bei der Grabmalgestaltung für Herzog Leopold an Hirschfeld orientierte.

Der Bruch mit der plastischen Allegorie kann exakt für das Jahr 1775 festgestellt werden.⁵¹⁹ Oesers Grab- und Erinnerungsmäler reduzierten sich in der Folgezeit dann meist auf einen profilierten Sockel mit einer porträtgetreuen Profilsilhouette des Verstorbenen. Als Schmuckmotive dienten klassizistische Vasen oder Blattgirlanden. Häufig verwendet er das Motiv einer abgebrochenen Säule, zur Assoziation an ein plötzlich abgebrochenes Leben.

In einem arbeitsteiligen Verfahren brachte er die meisten seiner plastischen Arbeiten zur Anwendung. Er lieferte vielfach nur die Entwürfe, manchmal auch ein Modell zu seinen Ideen, die dann vorwiegend von den Unterlehrern der Leipziger Akademie wie z.B. Friedrich Schlegel (1732-1799), bzw. dem Weimarer Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer (1742-1801) ausgeführt wurden.⁵²⁰ Im nachfolgenden Teil wird an einer Auswahl von Werkbeispielen der Entwicklungsverlauf in der Motivwahl bei Oesers Denkmalplastik aufgezeigt.⁵²¹

1. Das figürlich-allegorische Denkmal

- Winckelmann-Denkmal

Einer der frühesten bekannten Denkmalentwürfe entstand für den 1768 ermordeten Winckelmann (Abb. 59). Auf seinen Tod schuf Oeser eine Allegorie. Eine trauernde weibliche Gestalt steht hinter einem Postament. Das durch ein Tuch verhängte, nur angedeutete Gesicht stellt die Sonne des Ruhmes dar. Die Trauernde hält eine Medaille in der Hand, derentwegen Winckelmann gewaltsam getötet wurde. Das Denkmal, für das Oeser lediglich ein Modell fertigte, wurde von seine Zeitgenossen, obwohl es nicht zur Ausführung kam, anerkennend gewürdigt.⁵²² Der Leipziger Schauspieler Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann (1743-1796) schreibt über das Modell in einem Brief von 28. Sept. 1772 an Knebel:

⁵¹⁹ Dreißiger, 1971, S. 37. Nach Abgabe der vorliegenden Arbeit erschienen von Bettina Seyderhelm die Studien zur Denkmalkunst des Frühklassizismus-Kunstgeschichtliche Untersuchungen zu Goethes Denkmalentwürfen und zu den Denkmälern der Künstler seines Umkreises, Bd. 1 u. 2, Göttingen, 1998. Die Arbeit stellt wertvolles Quellenmaterial zu Oeser und seine Denkmalentwürfe zusammen, die in dem hier vorliegenden Text allerdings nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

⁵²⁰ Das „Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler [...]“ nimmt zahlreiche Monumente Oesers auf und bespricht sie anerkennend: „*Unter den Werken in Marmor wollen wir nur hier anführen: Die Statue des Churfürsten auf der Esplanade zu Leipzig, und das Monument der Königin Mathilde von Dänemark, in dem Garten zu Zelle errichtet; diese Stücke sind nach seiner Erfindung, nach seinen Modellen, theils von ihm selbst, unter seiner Aufsicht verfertigt worden;* [...]“; aus: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber bearbeitet von C. C. H. Rost, Bd. 2, Deutsche Schule, Zürich, 1796, S. 141ff.

⁵²¹ Sämtliche von Oeser bekannten Denkmale werden bei Dreißiger (1971) chronologisch aufgeführt und besprochen.

⁵²² Knebels Briefwechsel, Hrsg. Varnhagen, Ense van; Mundt, Th., Bd. II, Leipzig, 1836, S. 168

„Dem verstorbenen Winckelmann, seinem gewesenen Schüler, hat er ein vorzügliches Denkmal gestiftet, oder vielmehr nur erst das Modell dazu verfertigt. Es würde unter meiner Beschreibung verlieren, man muß es sehen.“

- Königin Mathilden-Denkmal

1775 erhielt Oeser von der Ritterschaft des Fürstentums Lüneburg den Auftrag, ein Denkmal für die Königin Karoline Mathilde von Dänemark (1751-1775) zu entwerfen (Abb. 60)⁵²³. Diese plastische Entwurfsarbeit war das letzte allegorische Großprojekt Oesers, zu dem er noch im selben Jahr den Entwurf anfertigte, die Aufstellung erfolgte allerdings erst 1784 im Französischen Garten am Schloß in Celle. In dem Gesuch an den Bruder der Königin hieß es über das Denkmal:

„[...] auf daß es an diesem Orte ein Andenken gebe an die allgemeine Devotion, womit die großen und edelen Eigenschaften der verstorbenen Königin von Dänemark unter ihnen verehret worden seien und um den fernsten Nachkommen Gelegenheit zu geben, mit stiller Rührung das Andenken und den Nachruhm der besten und liebenswürdigsten Königin zu feiern.“⁵²⁴

Das Schlüsselwort in diesem Antrag mußte für Oeser die „*stille Rührung*“ gewesen sein, dem Leitgedanken der Empfindsamkeit. Genau so sieht es auch Knebel, mit dem sich Oeser über das Mathilden-Denkmal austauscht. Knebels Zustimmung für den Entwurf des Monuments, ist in erster Linie darauf zurückzuführen, daß Oesers Plastiken auf „*Wirkung und Empfindung*“⁵²⁵ angelegt waren.

Das Denkmal gestaltet sich aus einer Kombination von einer Urne, Allegorien und Attributen. Oeser legte dem Werk nach seinen Worten folgende Idee zugrunde:

„Die Wahrheit krönt den Aschenkrug der Königin mit dem Sternenkranze der Unsterblichkeit und läßt geschehen, daß die wahre, aufrichtige Liebe der Nation mit ihren Kindern herzutritt, das Bild der der Königin zu küssen.“⁵²⁶

In der Gothaer „Gelehrten-Zeitung“ von 1784 ist eine interessante ausführliche Beschreibung des Denkmals nachzulesen:

⁵²³ Dreißger, 1971, S. 37

⁵²⁴ Dürr, 1879, S. 197

⁵²⁵ Knebel konnte dem Denkmal Oesers vorbehaltlos zustimmen. Die Ablehnung Knebels der sonst noch weit verbreiteten barocken Denkmalplastik in Deutschland nach französischem Vorbild zeigt indirekt, was er an Oesers Plastik schätzte. Dies waren die schlichten geschlossenen Formen, die Eindeutigkeit in der Aussage und die Erregung einer sanften Empfindung: Knebel schreibt an Oeser „*Wenn ich in der Sache nachdenke, so kommt es mir vor, [...] daß der meiste Theil unserer Monumente, nur eine künstliche Prahlerey sey. Ich habe ihrer ziemlich viele gesehen, vorzüglich in Frankreich; Wirkung und Empfindung hat keins. Man bewundert allenfalls den Künstler und den Aufwand.*“; Brief Knebels aus Tiefurt vom 3. Februar 1780 an Oeser; in: Wissenschaftl. Beilage, Leipziger Zeitung, No. 55, Leipzig, 10. Juli 1886, S. 325

⁵²⁶ Niedersächsische Tageszeitung, Nr. 86, 1936

„Ein rundes um und um mit Stufen unterlegtes altarförmiges Piedestal, an dem die Inschrift (Carol. Mathildi. Dan. Et Norw. Reg. Nat D. XXII. Jul. MDCCLI, den. D. X. Maii MDCCLXXV. O. E. L. P. C.) auf einem mit Kron und Hermelingewande geschmücktes Schilde sich befindet, trägt die Urne, zu welcher sich die Wahrheit, im Schooße einer Wolke herabgelassen hat. Aus der Mitte ihrer Brust beginnt eine nur in der Nähe zu bemerkender Sonnenkreis zu entbrennen, welcher sanftwallend mit ihr stärker durchzubrechen, und sich weiter zu verbreiten scheint.

Daß die Liebe, welche hier wie gewöhnlich in Gestalt einer Mutter mit ihren Kindern hinzutritt, die Liebe der trauernden Provinz sey, wird durch ihr zu Füßen liegendes Wappenschild kenntlicher. Sie trägt einen erwachenden Säugling im Arme zur Urne, beut in bescheidener Entfernung, dem Bildnisse den Kuß treuestre Verehrung, und ihr heranwachsendes Kind streut neben ihr mit voller Hand der Asche seiner Fürstin Rosen, die es in seinem Gewande sammelte. Das von langen leichten Locken umschlossene Haupt der Wahrheit, welche mit Palmen im Schooße sitzt, neigt sich seinen Händen zu, die zu Kennzeichnen des Sieges und der Verewigung gewundene Lorbeern und Schlangenkronen, zwischen den Palmen des Ruhms, und der Urne in einander zu ordnen beschäftigt sind.

Ein edles Lächeln verräth dieser Tochter des Himmels still entfallenen Blick auf Mutter und Kind, und stärkt den Ausdruck ihres Wohlgefallens an so thätigen Beweisen der Liebe des Volks. Aber nichts entgeht dagegen ihrer allenthalben wirksamen Wachsamkeit. Denn jenseits ihres Antlitzes findes der welcher ihrem Auge entwichen, hinter sie tritt, auf dem Saume des ihr im Rücken heranwallenden Gewölkes den Doppelspiegel der Selbsterkenntniß.⁵²⁷

In den zeitgenössischen Besprechungen wird das Denkmal überaus positiv bewertet.⁵²⁸ In den „*Miscellaneen artistischen Inhalts*“ wird das Monument folgendermaßen charakterisiert:

„[...] wie der Geist des Dichters der Würde des Gegenstandes getreu allemal vorwirkt [...] im Geist Ausdruck hoher Einfalt, in Wahl der Theile, in geschmackvoller und leichter Verbindung des Ganzen.“⁵²⁹

Besonders betont wird, daß das Denkmal von jedem Betrachtungspunkt aus den Blick fesselt. Dies bezieht sich allerdings nicht auf die räumliche Gestaltung der Plastik, sondern auf die erzählend-inhaltlich angelegte Struktur. Das Denkmal erfährt eine ethisch literarische Interpretation, ohne daß die Form dabei berücksichtigt wurde.

⁵²⁷ Gothaer Gelehrten-Zeitung, Nr. 69, 1784, o. S.

⁵²⁸ zit. nach: Körner, Gudrun, Zur Theorie der Bildhauerkunst in der deutschen Aufklärung, Diss., Berlin, 1990, S. 53

⁵²⁹ zit. nach: Körner, 1990, S. 53

- **Denkmal Friedrich August III.**

Im selben Jahr, in dem Oeser den Auftrag für das Mathilden-Denkmal erhielt, bekam er von dem Reichsfürsten Joseph Alexander Jablonowsky (1712-1777) den Auftrag, ein Denkmal für Kurfürst Friedrich August III. von Sachsen (1750-1827) zu entwerfen. Das Denkmal des Kurfürsten wurde als erstes öffentliches Denkmal Leipzigs 1780 auf der Esplanade vor dem Petershof aufgestellt (Abb. 61).⁵³⁰ Der Herrscher steht in römischer Imperatorentracht auf einem hohen Sockel, in der rechten Hand hält er einen Lorbeerkranz. In einem ersten Entwurf wird der Kurfürst der Pallas Athene auf dem Sockel dargestellt. Dieser Entwurf wurde allerdings später vom Rat der Stadt Leipzig abgelehnt, der nach dem Tod des Fürsten Jablonskis den Auftrag übernahm. Statt dessen wurde zu Füßen des Fürsten als Standessymbol ein Helm und auf der Rückseite ein Schild hinzugefügt.⁵³¹

In der „*Neuen Bibliothek*“ wird besonders darauf hingewiesen, daß der Kurfürst im römischen Kostüm dargestellt ist und die Gesichtszüge ihm sehr ähnlich seien. Der Zeiterwartung der Aufklärung gemäß, zeige die Statue den „*allgemein geliebten Regenten [...] im Charakter der Vaterlandsliebe*“⁵³². Typisch für die Epoche ist die anerkennende Beurteilung der Darstellung der Charaktereigenschaften des Kurfürsten.

Am Beispiel von Oesers einzigem Denkmal für eine öffentliche Platzanlage, können in einem Vergleich mit Chodowieckis Auffassung zu Herrscherdarstellungen nochmals die unterschiedlichen Standpunkte der beiden Künstler aufgezeigt werden. Diese veranschaulichen, wie es zu der Negativbewertung Chodowieckis gegenüber Oeser kam, der die Statue als „*nicht schön und mit dem hohen Piedestal sehr unproportioniert*“ beschreibt.⁵³³ Daß die Entwicklung in der Darstellung von Herrschern anderswo bereits weiter vorangeschritten war, zeigen z.B. die zahlreichen radierten Blätter Chodowieckis. Der Berliner Kupferstecher, der die „Antike“ für sich ablehnte, stellte 1758 Friedrich II. nicht mehr in einer römischen Imperatorenuniform dar, sondern zeigt ihn in einer zeitgenössischen preußischen Felduniform und einem Dreispitz.⁵³⁴ In diesem Zusammenhang entsteht über einen Denkmalentwurf für König Friedrich II. in Berlin 1792 der sogenannte „Kostümstreit“. Hierbei wurde unter führenden Berliner Bildhauern diskutiert, ob der König in einer römischen oder preußischen Felduniform dargestellt werden sollte.

⁵³⁰ Kat. „Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder...“, Leipzig, 1997, S. 276

⁵³¹ Dreißiger, 1971, S. 31ff.. Die Arbeit von Christa Maria Dreißiger wurde im Februar 1996 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig eingesehen, das spätere Verschwinden der Arbeit verhinderte, daß die Ergebnisse von Dreißiger in vollem Umfang berücksichtigt werden konnten.

⁵³² zit. nach: Körner, 1990, S. 53

⁵³³ Chodowiecki, 1789, S. 37

⁵³⁴ Bauer, Jens-Heiner, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Hannover, 1982, Friedrich der Große zu Pferde, Ba. 11, S. 7; vgl. ebd. Portrait von Friedrich dem Großen, 1768, Ba. 51, S. 20; König Friedrich's II. Wachparade, 1777, Ba. 416, S. 75

In der Haltung zur Kostümfrage wird Chodowieckis Modernität erkennbar.⁵³⁵ Seine Auffassung zeigt, daß er den Klassizismus überwunden hatte und er bereits als ein Vordenker des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts gilt. Dies kann für Oeser in der monumetalen Denkmalplastik nicht behauptet werden. Chodowiecki war in Bezug auf den Realismus der Fortschrittlicheren, obwohl sie beide derselben Generation angehörten. Dennoch ist anzuerkennen, daß in Oesers Bildhauerarbeiten seine Humanität und Fähigkeit, die Verdienste andere anzuerkennen, am deutlichsten hervortritt. Das Neue und der wertvollste Gewinn für seine Kunst war dabei die „*Wärme des Persönlichen*“.⁵³⁶

2. Zeit des Übergangs

- Gellert-Denkmal

Das 1774 für den Leipziger Verleger Johann Wendler (1713-1799) geschaffene Gellert-Denkmal veranschaulicht den Übergang von der rein allegorischen figürlichen Komposition hin zu einer symbolischen, einfachen, ruhigeren und geschlossenen Formensprache (Abb. 62).⁵³⁷ Es war Hirschfeld, der ein mythologisches Allegorisieren ablehnte und somit auch die Lehren Winckelmanns, statt dessen empfahl er aus seiner patriotischen Anschauung heraus Statuen „*der Helden, der Gesetzgeber, der Erretter und Aufklärer des Vaterlandes*“ sowie Landschaftsmaler und Dichter, „*welche die Schönheit der Schöpfung besangen*“.⁵³⁸ Hier denkt er offenbar an Geßner, Hagedorn, Oeser, Haller und Kleist, durch die die Gärten endlich den Deutschen gerecht werden würden, nachdem sie „*so lange Nachahmungen und so selten Werke unseres Genies*“ waren⁵³⁹.

⁵³⁵ Chodowiecki äußerte sich zum Kostümstreit folgendermaßen: „*Friedrich II. von mir in Kupfer vorgestellt, zu Pferde in seinem eigenen Kostüm, hat so viel Beifall gefunden, daß er mehr wie dreißigmal in England, Frankreich, der Schweiz und Deutschland allerorten kopiert worden, und eben derselbe große Mann von Eckstein in römischem Kostüm in Kupfer gestochen ist liegengeblieben. Bardous [Emmanuel Bardout 1744-1818] kleine Statue Friedrichs in seinem Kostüm findet man bei Großen und Kleinen, und Eckstein seine in römischem Kostüm bei niemand als bei ihm.*“; Merkle, Kurt, Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin, Berlin 1894, S. 36

⁵³⁶ Börsch-Supan, 1988, S. 108

⁵³⁷ Kat. „Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder...“, Leipzig, 1997, S. 270f.. Das Gellert-Denkmal entstand für Oeser aus der persönlichen Wertschätzung gegenüber dem Dichter. Gellert gilt mit seinen Dichtungen und Romanen als ein theoretischer Wegbereiter für den sentimentalischen Gefühlskult des 18. Jahrhunderts. In Oesers Nachlaß fand sich als eigenhändig geschriebene Widmung folgendes Gedicht Gellerts: „*Was pflegt uns Ruh und Brot zu geben?/ Sehr oft ein Traum, ein seichter Wahn./ Genug, daß wir dabey empfinden:/ Es sey auch tausendmal ein Schein;/ Sollt alle Pracht nun ganz verschwinden:/ So wär es schlimm ein Mensch zu seyn.*“; UBL Rep.VI 25th 2; hier erstmals veröffentlicht. Gellert erfährt in der Bewertung durch das 19. Jahrhundert ein ähnliches Schicksal wie Oeser. Als die Zeit des Sturm und Drang und der Genieästhetik die Zweckdienlichkeit der aufklärerischen Literatur obsolet wird, gerät Gellert in Vergessenheit und fristet als sittenstrenger Tugendwächter aus der Zopfzeit das ganze 19. Jahrhundert ein Dasein als Autor zweiten Ranges.

⁵³⁸ Hirschfeld, Bd. 3, 1780, S. 132

⁵³⁹ Hirschfeld, Bd. 3, 1780, S. 132

So verwundert es nicht, daß Hirschfeld dem Gellert-Denkmal Oesers eine ausführliche Würdigung widmete. Gellert galt schon zu Lebzeiten als Nationaldichter Deutschlands und stand zwischen 1750 und 1770 auch im übrigen Europa -vor allem in Frankreich- in hohem Ansehen. Für den Gartentheoretiker vermittelte das Denkmal deutlich den Umstand, daß der Dichter vor Vollendung seines literarischen Lebenswerkes verstarb. Diese Gedanken zu verbildlichen, ist Oeser besonders geglückt, indem er die Urne auf einen unvollendeten Säulenschaft stellt und die ursprünglich geplanten drei Grazien in Gestalt von jungen Frauen als Kinder erscheinen läßt. Die „sanfte Rührung“, die der Betrachter beim Anblick der Kinder empfindet, sieht Hirschfeld als äußerst gelungen an:

„Diese Idee, die ein so wahres und gemäßigtes Lob auf Gellert und den wesentlichen Hauptzug aus seinem schriftstellerischen Charakter enthält, leitete den Künstler. [...] Der Ausdruck des Schmerzes ist der Würde solcher Kinder gemäß, die über gemeine Kinder erhaben sind. Kein wilder Ausdruck der Thränen entstellt ihr Antlitz, und ihre Traurigkeit scheint ihre Reizungen zu erheben.“⁵⁴⁰

Es waren mitunter die gemäßigten Gefühlsregungen, auf die das Denkmal angelegt war, die Hirschfeld zu seiner Stellungnahme veranlaßten. Oeser, der sehr häufig auf Kindermotive zurückgriff,⁵⁴¹ sieht das Kind als ein „natürliches Zeichen“ der Einfalt und Unschuld. Am Gellert-Denkmal stehen sie für eine unbefangene empfundene und auf ungezwungene Weise zum Ausdruck gebrachte Form der Trauer. Die Besprechung des Denkmals in der „Neuen Bibliothek“ lobt gerade deshalb, daß das „Trauerdenkmaal“ [sic] die Fröhlichkeit dieses „schicklichen“ Ortes, an dem es aufgestellt wurde, nicht trübe. Anerkennend werden die Kinder als Grazien erwähnt, ebenso wird auf die Einfachheit der Ausführung des Monuments aufmerksam gemacht.⁵⁴² Goethe fand 1774, gleichfalls lobende Worte über das Denkmal:

„Gellerts Monument von Oeser“:

*„Als Gellert, der geliebte, schied,
Manch gutes Herz im Stillen weinte,
Auch manches matte, schiefe Lied
Sich mit dem reinen Schmerz vereinte,*

⁵⁴⁰ Hirschfeld, Bd. 3, 1780, S. 147

⁵⁴¹ Krüger bezeichnet die Verwendung von Kindern in der Grabmalplastik als ein überkommenes Symbol der barocken Formensprache, Krüger, 1972, S. 131

⁵⁴² „Er versammelt um Gellerts Urne die Drey Grazien; aber sie sind noch Kinder. Sie betrauern ihren Vater und ehren sein Andenken [...]“; zit. nach: Körner, 1990, S. 52. Wie es im Zeitalter der Empfindsamkeit üblich war, wurden solche Monumente in sog. Kunstmanufakturen in Porzellan nachgebildet; vgl. Krüger, 1972, S. 111ff.. Von Oesers Gellert-Denkmal befindet sich eine Nachbildung aus Porzellan im Grassimuseum (vgl. Abb. 2) und im Stadtmuseum Leipzig, ein weiteres Exemplar im Kunstgewerbe Museum in Hamburg; vgl. Dreißiger, 1971, S. 24f.

*Und jeder Stümper bei dem Grab
Ein Blümchen in die Ehrenkrone,
Ein Schärflin zu des Edlen Lohne
Mit vielzufriedner Miene gab:
Stand Oeser seitwärts von den Leuten
Und fühlte den Geschiednen, sann
Ein bleibend Bild, ein lieblich Deuten
Auf den verschwundnen werten Mann,
Und sammelte mit Geistesflug
Im Marmor alles Lobes Stammeln,
Wie wir in einem engen Krug
Die Asche des Geliebten sammeln.“⁵⁴³*

Eine ausführliche Beschreibung widmet der Leipziger Kunstschriftsteller Kreuchauf dem Gellert-Denkmal, der sich froh darüber äußert „[...] *daß ein Oeser lebt, der ihm ein würdiges Monument errichten kann!*“. Weiter sieht er in der Idee zum Gellert-Denkmal einen „*patriotischen Entschluß*“ für „*den um Deutschland so verdienten Mann*“.⁵⁴⁴

Das Denkmal erinnert noch an die Idylle; doch der Französische Garten, in dem es aufgestellt wurde, und die ikonographische Aufladung zielen eindeutig auf nationale Repräsentanz. Der Charakter eines Trauermonuments haftet Hirschfelds Beschreibung an, nicht mehr aber dem tatsächlich errichteten Denkmal. Nicht der Erbauungsschriftsteller, sondern eine Dreieinigkeit aus literarischer und gesellschaftlicher Wertschätzung, poetischer Grazie und unterschwelligem Patriotismus sollten gefeiert werden. Aus dem Gartendenkmal als topographischer Markierung des empfindsamen Dichtergedenkens war ein öffentliches Monument von nationalliterarischer Repräsentanz geworden.

- Sulzer-Gellert-Denkmal

Manchmal - so scheint es - wird Rührung zum Selbstzweck des sentimental Gefühlskultes. Am Beispiel eines Denkmals für den gerade verstorbenen Kunstphilosophen Johann Georg Sulzer beschreibt Hirschfeld die Wirkungsweise des Erinnerungsmals auf den empfindsamen Betrachter, der am Ende von wehmütiger Betrachtungen ergriffen, in Tränen ausbricht. Hirschfeld beschreibt den Eindruck folgendermaßen:

„[...] Selbst das Monument scheint sich seiner sanften Erheiterung zu freuen; das Bild der Unsterblichkeit, der Schmetterling, wird sichtbar, und der Gedanke des Todes gemildert. Kein Laut wird gehört; ringsumher tiefe Stille und Feyer. Von dem Eindruck dieser Scene beherrscht, in seine Betrachtungen und seine Wehmuth versenkt, lehnt sich der empfindsame Betrachter an eine gegenüberstehende Eiche, sieht hin, wo das Mondlicht den Namen Sulzers erhellet, sieht wieder weg, und eine Thräne fällt.“⁵⁴⁵

⁵⁴³ zit. nach: Dürr, 1879, S. 195f.

⁵⁴⁴ Kreuchauf, 1774, S. 43ff.

⁵⁴⁵ Hirschfeld, Bd. 2, 1780, S. 60f.; Buttlar, 1995, S. 82

Ein auf ähnliche Absichten ausgerichtetes Denkmal schuf Oeser seinem Freund Sulzer, das er zusätzlich dem Andenken an Gellert widmete.

Das sog. Sulzer-Gellert-Denkmal. (Abb. 63),⁵⁴⁶ wurde 1781 von dem Leipziger Verleger Philipp Erasmus Reich (1717-1787) in Auftrag gegeben und im Park auf seinem Landgut bei Leipzig „unter *babylonischen Weiden, auf einem mit Epheu und Rosen bepflanzten Hügel*“ errichtet.⁵⁴⁷ Oeser hatte bereits die figürliche Form der Darstellung überwunden. Das hier geschaffene Denkmal kommt ohne allegorische Figuren aus. Lediglich eine Urne und zwei Medaillons mit den Bildnissen der Gelehrten an einer Säule, ein aufgeschlagenes Buch, Lorbeerzweige und die Inschrift: „Gellerts und Sulzers Andenken gewidmet. 1781“ genügten, um unter einer patriotischen Betrachtungsweise eine sanfte Rührung zu erreichen.

Das Denkmal ist das erste Doppelmonument, das dem Andenken zweier, auch im Leben verbundener Männer -dem Dichter und dem Philosophen- gewidmet ist. Gedanklich hat Oeser hier den Typus des Doppeldenkmals vorweggenommen, der im 19. Jahrhundert, unter den Voraussetzungen eines entschlossenen Realismus, weit verbreitet war. Als eine Weiterführung der Idee Oesers kann das von Johann Gottfried Schadow (1764-1850) geschaffene Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen und das von Ernst Rietschel (1804-1861) 1857 in Weimar aufgestellte Goethe-Schiller-Denkmal gelten.

3. Denkmale für Weimar

- Leopold-Denkmal für Tiefurt

Nicht nur in Leipziger Bürgerkreisen schätzte man Oesers Denkmalentwürfe. Auch in Weimar liebte man es, wenn in den Gärten überall „*ein Oeser prangte*.“⁵⁴⁸ Dieser Wunsch Knebels ging insofern in Erfüllung, als Oeser im Jahre 1785 im Auftrag der Herzogin Anna Amalia ein Erinnerungsmonument für ihren in der Oder ertrunkenen Bruder Herzog Leopold von Braunschweig (1752-1785) für den Tiefurter Park entwarf und das von ihm und dem Weimarer Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer ausgeführt wurde (Abb. 64). Das Denkmal für den Fürsten war bereits am 21. September 1785 in Leipzig fertig und erfreute

⁵⁴⁶ Dreißiger, 1971, S. 43. Das Denkmal befindet sich heute im Garten des Gohliser-Schlusses.

⁵⁴⁷ „Neue Bibliothek“, Bd. 27, 2.Stück, 1782, S. 353f.; zit. nach Körner, 1990, S. 52

⁵⁴⁸ Brief Knebels aus Tiefurt vom 17. Oktober 1776 an Oeser, Tiefurt, UBL Rep. VI 25^{zh} 2; hier erstmals veröffentlicht.

sich allseits größter Beliebtheit.⁵⁴⁹ Das Monument steht aus einem mit Natursteinen aufgefüllten Hügel, auf dem eine mit Schlangen und Efeu umwundene Urne aufgestellt ist. Unterhalb der Urne ist ein Profilbild des verstorbenen Fürsten angebracht. Die Inschrift, die ebenfalls von Oeser stammen dürfte, lautet „*Dem verewigten Leopold Anna Amalia*“. Bezugnehmend auf den Tod in der Oder wird das Denkmal am Ufer der Ilm aufgestellt, die gleichfalls auch symbolisch den mythischen Totenfluß Styx darstellt. Oeser verzichtet auch hier ganz auf allegorische Personifikationen. Statt dessen setzte er symbolische Zeichen, die für Jedermann verständlich waren. Fürstenhut und Degen reichten als Attribute aus, um den Stand des Verstorbenen anzuzeigen.

In einem Reisehandbuch von 1797 wird das Denkmal ausführlich beschrieben, dort heißt es:

„[...] das Fundament besteht aus einem Haufen unordentlich über einander geworfener Steine, welche einem viereckigten Sandstein mit der Inschrift: Dem verewigten Leopold Anna Amalia. Gleichsam zur Einfassung dienen. Gleich daneben erhebt sich das eigentlich Monument, welches, [...] aus einem Sandsteinwürfel besteht, und an der vordersten Fronte das Brustbild des hier Verewigten in Basrelief trägt; die östliche, westliche und südliche Seiten desselben aber haben weder eine Inschrift, noch ein allegorisches Bild. Dafür steht noch eine mit Trauerflor umflossene Urne darauf, an deren Fuß ein Schild, Helm und Commandostab liegen, und um deren Kopf sich eine Schlange windet, die mit ihrem Rachen den Schwanz faßt und das gewöhnliche Symbol des Ewigkeit ist.“⁵⁵⁰

Eine einzige, vermutlich in Zusammenhang mit dem Leopold-Denkmal entstandene Entwurfszeichnung, hat sich aus Oesers Hand erhalten (Abb. 65). Das Blatt zeigt einen auf einem Hügel errichteten Sarkophag, auf dem eine Urne mit einem Profilbildnis des Herzogs angebracht ist. Die Inschrift lautet: „*V.B. ward ich geliebt*“. Sieht man das Blatt in Bezug auf das o. g. Monument für den Herzog Leopold von Braunschweig in Weimar, wäre zu vermuten, daß die Initialen „*V.B.*“ mit „*Vom Bruder ward ich geliebt*“ aufzulösen sind. Stützen läßt sich diese These damit, daß sich im Landschaftsgarten Seifersdorfer Tal bei Dresden, der den Prototyp eines empfindsamen Gartens darstellt, ebenfalls ein

⁵⁴⁹ Oeser ließ, wie er an die Fürstin schrieb, gleich nach seiner Ankunft in Leipzig „*an der Vase schleifen [gemeint ist die Urne für das Monument], um selbige wenn es gnädigst befohlen würde, allerunterthänigst übersenden zu können, sie ist soweit fertig, daß man sie versetzen kann, was noch daran zu verbessern ist, geschieht am besten an Ort und Stelle, und kann auch da poliert werden.*“; ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 52/53, Brief Oesers aus Leipzig vom 21. September 1785 an Anna Amalia; s. Seyderhelm, 1998, S. 264. Kurze Zeit später schreibt die Herzogin: „*Diesen Sonntag als den 6ten gehet der Wagen nach Leipzig von hier ab um die Urne zu holen, in der Mitten des Octobers ward alles fertig, was fertig werden kann; ich glaube, wenn sie alles zusammen sehen, werden Sie selbst eine Freude haben wie gut das ganze sich ausnimmt, es gefällt jedem der es siehet.*“; SHStAD, Loc. 3069, Brief Anna Amalia aus Tiefurt an Oeser vom 3. Oktober 1785; hier erstmals veröffentlicht. S. auch: Ulferts, Gerd-Dieter, „Denkmale“ für einen Helden der Aufklärung. Bildkünstlerische Reaktionen auf den Tod Herzog Leopolds von Braunschweig 1785, in: Braunschweig-Bevern, Ein Fürstenhaus als europäische Dynastie 1667-1884, Braunschweig, 1997, S. 465ff.

⁵⁵⁰ Beschreibung und Gemälde der Herzoglichen Parks bey Weimar und Tiefurt besonders für Reisende, Erfurt, 1797, S. 58f.

wie auf der Zeichnung ausgeführtes Grabmal zum Andenken an den verstorbenen Herzog errichtet wurde.⁵⁵¹ Vermutlich war Oeser auch hier an der Ausgestaltung der Parkanlage oder wenigsten mit einem Denkmal beteiligt. Aus einem früheren Brief ist zu entnehmen, daß Oeser bereits 1776 plante, in Tiefurt einen Stein mit ähnlicher Aufschrift zu errichten. An Knebel schreibt er hierzu: „*Ich sehe schon einen Stein dessen Aufschrift „Von Kleist ward ich geliebt“, in uns edle Empfindungen zuwege bringt.*“⁵⁵² Offenbar besteht zwischen dem Brief und der Zeichnung ein Zusammenhang. Oeser war also nicht ganz unberührt von den melancholischen Stimmungen des Dichters Ewald von Kleist, dem Prototyp unter den Dichtern des Zeitalters der Empfindsamkeit.⁵⁵³

- Sentimentalisierung des Todes

Die o. g. Zeichnung für das Leopold-Denkmal im Seifersdorfer Tal bei Dresden folgt deutlich dem Bildtopos „*Et in Arcadia ego*“ nach dem Vorbild Poussins. Mit dem Entwurf knüpft Oeser erneut an die ikonographische Tradition der Hirten in Arkadien an, die vor einem Grabmal stehen und auf die Inschrift weisen (vgl. Abb. 38). Betrachtet man das Blatt nicht nur als einen Entwurf sondern als ein eigenständiges Kunstwerk, so kann es als eine typische Form des Sentimentalismus den Tod zu thematisieren gesehen werden. In der Landschaftsmalerei wie der künstlichen Landschaftsgestaltung wird dem elysischen Arcadien-Motiv aus der antiken Dichtung ein literarisierender Zug verliehen. Wenn Goethe von Wörlitz als den „*Elysischen Feldern*“ spricht und Oeser Tiefurt, zu einem „*Elysium*“ entstehen lassen möchte, so sprechen beide von einer Verschmelzung des Arkadienmythos, mit dem des Elysiums, das bei der Gestaltung ihrer Gartenanlagen von große Bedeutung war.⁵⁵⁴

Bei der Gestaltung von Gartendenkmälern war Oeser allerdings skeptisch, ob die erforderlichen Kenntnisse aus antiker Dichtung, Mythologie und der Geschichte des Altertums bei den Rezipienten überhaupt noch vorhanden waren. Aus dieser Schwierigkeit heraus wählte er für sämtliche seiner plastischen Arbeiten Themen mit Bezug auf heimische Ereignisse oder Personen, die von allen Betrachtern gleichermaßen verstanden werden konnten. Oeser wollte, daß sich das Publikum mit dem Denkmal und dem dargestellten Ereignis identifizieren konnte. Somit war er darauf aus, mit wenigen

⁵⁵¹ Buttlar, 1995, S. 83; Becker, 1792, S. 42f. Seyderhelm unternimmt keinen Versuch einen Künstler für dieses Denkmal zu ermitteln, 1998, S. 279ff..

⁵⁵² Brief Oesers aus Leipzig vom 10. November 1776 an Knebel, UBL Hirzelsche Goethebibliothek, B79; hier erstmals veröffentlicht.

⁵⁵³ Stenzel, Jürgen, Ewald Christian von Kleist; in: Deutsche Dichter, Aufklärung und Empfindsamkeit, Hrsg. Grimm, Gunter E.; Max, Frank Rainer, Bd. 3, Stuttgart, 1990, S. 95ff.

⁵⁵⁴ Buttlar, 1995, S. 79ff.. Elysium meint die Insel der Seligen am westlichen Weltende oder in der Unterwelt, die dem ewigen Leben der Heroen vorbehalten ist. Die „Elysischen Gefilde“ in den Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts sind dementsprechend Ausgangspunkt für den neuen Denkmalskult um den „grand homme“ der Aufklärung. Elysium ist zwar das Reich der Seligen, aber als heiteres Jenseits selbst kein Schauplatz des Todes.

Mitteln etwas zum Ausdruck zu bringen und damit der Betrachter keiner weiteren umständlichen Erklärung bedurfte. Bereits Sulzer verwies darauf:

„Der Künstler trifft am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimischen Gegenstände schildert, und er das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizbarer macht.“⁵⁵⁵

Hirschfeld formuliert seine Gedanken über Denkmäler weiter aus:

„Die Wirkung der Monumente können sehr abwechselnd seyn, nach der Verschiedenheit der Personen oder Sachen, deren Andenken sie erneuern. Sie erwecken interessante Erinnerungen oder Empfindungen der Verehrung, der Freundschaft und der Liebe; Bewegungen eines sanften Vergnügens, oder einer süßen Schwermuth. Man verweilt, wenn die Schönheiten der Natur unser Auge gesättigt haben, gerne bey Monumenten, wo das Herz Nahrung findet.“⁵⁵⁶

Diese von Hirschfeld geäußerte Vorstellungen löste Oeser auf geniale Weise beim Leopold-Denkmal ein. Ein zeitgenössischer Betrachter schrieb beim Anblick dieses Trauermonuments:

„Mit Rührung erinnere ich mich bei dieser Steinmasse des edlen Mannes, dessen Andenken schwesterliche Liebe hier zu verewigen suchte, sah im Geiste wie er von Menschenliebe gedrungen, sein eignes schätzbares Leben zur Rettung seiner armen, nach Hülfe seufzenden Nebenmenschen, wagte, und konnte mich des Wunsches nicht erwehren, daß doch alle Große dieser Erde seinem Beispiel folgen und bedenken möchten, daß Gott sie erst zu Menschen schuf, ehe er ihnen den Vorzug über andere zu herrschen ertheilte, und daß folglich eine glänzende Geburt nicht von Obliegenheiten der Menschheit frey spreche.“⁵⁵⁷

Über ein weiteres Gedächtnismal für den Hof in Weimar korrespondierte Oeser erneut mit Knebel. Dabei ging es um die Errichtung eines Denkmals in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul für ein totgeborenes Kind des Herzogspaares. Daß Oeser seine Gedanken über Grabmäler zum Teil aus der Theorie Hirschfelds ableitet, macht ein weiteres Mal eine Äußerung im Zusammenhang mit dem nicht zur Ausführung gebrachten Denkmalentwurf deutlich:

“Hier folgt nach reiflicher Überlegung [...], daß bey diesem Steine, eine eben so große Seele (als vormals diesen hier ruhenden Körper bewohnte) ihre gefühlvollen Gedanken, der kindlichen Liebe und Dankbarkeit, ausdrücken könnte; und der Wanderer hätte etwas, das bey Verlaßung des Hügels in ihm zurückbliebe.“⁵⁵⁸

Wie beim Leopold-Grabmal sollten dem Grab der Prinzessin die selben symbolischen Attribute ein Fürstenhut und ein Degen zum Ausdruck ihres Standes beigegeben

⁵⁵⁵ Sulzer, Bd. II, 1792², S. 59

⁵⁵⁶ Hirschfeld, 1779, Bd. 1, S. 143

⁵⁵⁷ Beschreibung und Gemälde [...], 1797, S. 58f.

⁵⁵⁸ Brief Oesers aus Leipzig vom 21. Februar 1781 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, Brief 38, 1858, S. 75ff.

werden.⁵⁵⁹ Oeser plante für das Kindergrab ebenfalls nur eine Urne als allgemein-verständliches Grabmonument und verzichtete auf allegorische Figuren. Denn „*Je einfacher ein Monument ist, desto weniger kann es das Auge zerstreuen, desto sicherer und schneller ist sein Eindruck.*“⁵⁶⁰

4. Denkmale für Goethe

Goethe nahm gegenüber der Allegorie und der Verwendung von Attributen eine ablehnende Haltung ein, woraus sich später für Oeser eine kritische Beurteilung ableitet. Im gleichen Zusammenhang mit der Ablehnung der empfindsamen Landschaftsgärten übte Goethe auch an den Gedenkmonumenten heftige Kritik. 1779 spottete er in einem Brief an den Schweizer Prediger Johann Caspar Lavater (1741-1801) über „*die leeren Hülsen und Bäuche*“ von antikisierenden sentimentalischen Gedenkvasen und Trauerurnen, mit denen man jetzt überall in den Gärten spiele.⁵⁶¹ Auf Oeser trifft dieser Vorwurf bei der Gestaltung der Landschaftsgärten nur bedingt zu. Sein Formenrepertoire beschränkte sich nicht nur auf Gedenkvasen und Urnen. Der Verlauf seiner eigenen Entwicklung in der Plastik führt von der Allegorie zum „natürlichen Zeichen“, die in der Plastik bis hin zum abstrakten Symbol reicht. Diese Tatsache wurde bei der Beurteilung von Oesers plastischen Arbeiten bislang nicht beachtet.

- „Der Stein des guten Glücks“ - „Agathé Tyche“

Einen Beleg für Oesers Fortschrittlichkeit geben seine Ideen zu dem von ihm und Goethe gemeinsam entworfenen Denkmal „*Agathé Tyche*“, dem „*Stein des guten Glücks*“ (Abb. 66). Den Plan, in seinem Gartengrundstück in Weimar ein solches Monument aufzustellen, faßte der Dichter im Dezember 1776. Das Denkmal, das nur aus einem Würfel und einer Kugel besteht, gilt als eines der ersten nichtfigurlichen Denkmäler in Deutschland, an dessen Entwicklung Oeser einen nicht unbedeutenden Anteil hatte. Allerdings konnte eine solche Arbeit nur in einem mehr oder weniger privaten Rahmen realisiert werden.

Für Goethe war dieses Denkmal zweifach von großer Bedeutung. Zum einen war es ein Bekunden seiner Liebe zu Charlotte von Stein, zum anderen sollte es seinem Glück am eigenen Haus und Garten Ausdruck verleihen. Es war ein Zeichen des Dankes für Wohlergehen. Daß Goethe bei dem auf sein inneres Empfinden bezogene Denkmal seinen ehemaligen Leipziger Lehrer um Rat fragt, ist bezeichnend. Offenbar war Oeser am ehesten im Stande, die Gefühlslage Goethes zu erfassen und bildhaft darzustellen. Wie die Tagebuchnotiz Goethes vom 25. Dezember 1776 verrät: „*Zu Oesern. agathe*

⁵⁵⁹ Brief Oesers vom 25. Januar 1780 an Knebel, Düntzer, Brief 34, 1858, S. 67f.

⁵⁶⁰ Hirschfeld, 1780, Bd. 3, S. 146

⁵⁶¹ Goethe-Gedenkausgabe, Bd. 18, Zürich, 1965², S. 467f.

*tyche, Zu Frau von Stein. ...*⁵⁶² wollte er von Beginn an seinen ehemaligen Leipziger Lehrer an den Planungen zu dem Denkmal beteiligen.⁵⁶³ Vier Monate später war das Denkmal vollendet, und Goethe vermerkt in sein Tagebuch am 5. April 1777 „*Agathe Tyche gegründet!*“⁵⁶⁴.

Ein bislang unbeachteter Brief zeigt Oesers Gedanken zu dem Denkmal auf, denen Goethe später bei der Ausführung des Denkmals in weiten Teilen auch folgte. Zu einen nach mathematischen Berechnungen angefertigten ersten Entwurf Goethes äußerte Oeser einige Bedenken und verweist auf einen von ihm selber gefertigten Vorschlag:

„[...] *da helfen die strengen mathematischen Wahrheiten nichts, erdenken sie lieber etwas mit ihrer strengen, Mathematic daß die Kugel gantz frey in der Luft schwebet, so erreichen Sie das, was bey jedem Bilde die erste Pflicht seyn muß: den denkenden Geist zu beschäftigen, [...], bleiben Sie bey der kleinen Idee so ich entworfen, so wird ihr Bild gut ausfallen, und die Kugel ist nach ihrem Platz wo sie aufgestellt wird, groß genug, wenn sie 16 bis 18 Zoll im Durchschnitt ist, die Flügel bereichern das Bild genug, und vermuthlich sehen Sie warum ich die Wolke gemacht habe.*“⁵⁶⁵

Die Antwort des Leipziger Lehrers zeigt, daß Oeser einen feinsinnigeren künstlerischen Geist besaß als Goethe. Dieser dagegen, obwohl das Denkmal Emotionen seines Glücksempfinden verbildlichen sollte, stellte sich als ein von Vernunft geleiteter und nach mathematischen Regeln arbeitender Kopf dar. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt machen sich unterschwellig Divergenzen in beider Kunstanschauungen bemerkbar.

Oeser wie Goethe schienen sich über die Verwendung von einem Kubus und einer Kugel einig zu sein. Unterschiedliche Vorstellungen gab es darüber, in welchem effektvollen Zustand die Kugel aufgestellt werden sollte. Die im Vorschlag Oesers angeführten Wolken, die Empfehlung eine „*Pöschung*“ um den Kubus zu pflanzen, verweisen darauf, daß er, um „*den denkenden Geist zu beschäftigen*“ die Kugel in einen scheinbaren Schwebezustand zeigen möchte. In diesem Punkt hat sich Goethe nicht an Oesers Vorschlag gehalten, was für Oeser ein Auseinanderfallen von „*Absicht und Wirkung*“⁵⁶⁶ bedeutete. Oeser sieht hier auch ein allgemeines Problem in der zeitgenössischen Kunst.

⁵⁶² Weiland, Werner, „Der Stein des guten Glücks“ im Garten am Stern; in: Goethe Jahrbuch, Hrsg. Hahn, Karl-Heinz, Bd. 103, Weimar, 1986, S. 344ff. Goethe verwendet für die Nennung des Denkmals in seinem Tagebuch die griechische Bezeichnung „Agathe Tyche“.

⁵⁶³ Bereits im Januar 1777 schickte Oeser vermutlich erste Entwürfe nach Weimar: „*Ich habe auch Sie nicht vergessen, und lege die weitere Überdenkung Ihrer Idee mit bey, der kleinste Kubus No. 2 gefällt mir am besten, [...] zur Zugabe wünsche ich zu wissen, was Sie bey No: 3 empfinden.*“, Briefkonzept Oesers vom 10. Januar 1777 an Goethe, GSAW 28/671; s. Seyderhelm, 1998, S. 212

⁵⁶⁴ Weiland, 1986, S. 345

⁵⁶⁵ Weiter empfiehlt Oeser in dem Brief: „*Es ist gut wenn Sie alles auf einen erhöhten Posten setzen dero eine Pöschung von 45. Grad hat*“ und mahnt an „*Wäre die Kugel größer als der Cubus, so würde es eine Unwissenheit verrathen.*“, SLBD 325² Mscr.Dresd.App.1190. Nr.124; hier erstmals veröffentlicht, s. Quellentext Nr. 4. Der Brief ist bei Mandelkow, Karl Robert, Hrsg., Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. I, 1764-1808, München, 1988³ nicht verzeichnet.

⁵⁶⁶ Brief Oesers vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, teilweise abgedruckt bei Düntzer, Brief 35, 1858, S. 69

Als Negativbeispiel für das Auseinanderfallen von Form und Inhalt führt er, wohl auch verärgert darüber, daß seine Idee von Goethe nicht ganz umgesetzt wurde, den „*Stein des guten Glücks*“ an:

*„Ich berufe mich auf Erfahrungen, die ich nur zu oft gemacht, daß gewisse Vorstellungen, bey ihrer Ausführung keine Wirkung thaten. Hr. Ghr. Goethens Kugel, und Würfel, ist neuer Beweis davon. Jedermann sieht es für eine Kugel von einem alten Thorweg an; wäre meine Idee, die nur Scherz war, ausgeführt worden: so wäre doch der Beobachter in so fern zum Nachdenken gereizt worden, was es wohl bedeuten sollte.“*⁵⁶⁷

Oeser sah für sich kein Problem in der Verwendung von Kubus und Kugel. Viel mehr sah er darin eine Schwierigkeit, nicht allgemein genug zu wirken, was zeigt, daß er sonst für eine breite bürgerliche Auftraggeberschicht arbeitete, die es anzusprechen galt. Problematisch wurde es für ihn, wenn eine individuelle Symbolsprache sich in ihrer Bedeutung einem allgemeinen Verständnis entzog. Zu abstrahieren und sich das „Glück“ nur als eine auf einem Würfel liegende Kugel vorzustellen, schien nach Oesers Meinung einem allgemeinen Publikum nicht möglich. Eine allgemeinverständliche Darstellung des Glücks bei Oeser nach bürgerlichen Vorstellungen beschreibt Kreuchauf anhand eines vor 1778 geschaffenen Deckengemäldes in Leipzig:

*„[...] Ihnen folgt das Glück, ein blühender Knabe, auf einer geflügelten Kugel. Er hält in jeder Hand eines der beiden Enden einer roten Wimpel, die fliegend über seinem Haupte sich wölbt, und wiegt sich auf seinem schwebenden Sitze, als wolle er dem ungewissen Fortschwunge der Kugel Sicherheit geben.“*⁵⁶⁸

Für Oeser - und hier folgte er dem Publikumsgeschmack- diente die Kugel in diesem Beispiel lediglich als Attribut des in einem Knaben personifizierten Glücks. Der Knabe schwebt wie an einem Fallschirm auf einer Kugel sitzend. Oeser hatte persönlich keine Schwierigkeit zu abstrahieren, vielmehr zeigt die allegorische Ausführung des Glücks, daß er sich dem bürgerlichen Verständnis und Geschmack anzupassen wußte. Dieser scherzhafte Versuch, ein „Glücksmotiv“ darzustellen, zeigt auch, daß die traditionelle Allegorie als Formensprache mittlerweile ausgedient hatte und bereits Trivialisierungstendenzen im bürgerlichen Kunstgeschmack eingesetzt haben.

⁵⁶⁷ ebd.

⁵⁶⁸ Kreuchauf, 1782, S. 68

- Dessauer-Stein im Ilm-Park

Bei dem folgenden zu erwähnenden Denkmal zeigt sich nochmals Oesers Neigung zur Abstraktion und zum Symbolhaften außerhalb einer bürgerlichen Lebenswelt, wie der in Leipzig. Goethe trat ein weiteres Mal an Oeser heran, um ein nicht allegorisches Denkmal im Ilm-Park zu Weimar einzurichten. Es sollte vor Goethes Abreise nach Italien, gleichzeitig auch Oesers letzte Arbeit für Weimar überhaupt sein. Es handelt sich hierbei um das erste Denkmal des Parks, den sogenannten „Dessauer Stein“ (Abb. 67), das in Bewunderung für den Wörlitzer Park und zu Ehren Leopold III. Fürst Friedrich Franz von Anhalt-Dessau errichtet wurde. Um einen Felsblock wurden einige kleine Felsbrocken gruppiert. Die unbehauenen Steine bringen die Verbindung zur Natur zum Ausdruck.⁵⁶⁹ Goethe schreibt dann im Januar des folgenden Jahres an Oeser: *„große Steine sind auch zu dem berühmten Felsen hingeschafft und warten nur auf ihre schöpferischen Befehle, um sich zu einem schönen Ganzen zu bilden.“*⁵⁷⁰ Oeser sollte nun auch die kleinen Felsblöcke um den großen Stein arrangieren und eine Schrifftafel entwerfen⁵⁷¹, darüber hinaus dürfte er auch für die Bepflanzung um das Monument verantwortlich gewesen sein. In einem Reisehandbuch von 1797 wird das Monument folgendermaßen beschrieben:

*„Dieser Stein ist ein ganz gewöhnlicher, ungefähr 5 Fuß hoher und kögelförmiger [sic] Tuffstein, der weiland im Steinbruche jenseits der schönen Allee die nach Belvedere führt, in träger Ruhe lag, vor mehreren Jahren aber blos durch Menschenhände hierher geschafft worden ist, wo er auf einem Postament von unordentlich aufeinander geworfenen Felsenstücken, aus deren Fugen Königskerzen, Malven, Epheu u. dergl. Mehr hervorgewachsen, aufrecht steht, so daß die Fronte desselben, (an welcher man die Worte: Francisco Dessauiae Principi mit schönen vergoldeten Buchstaben auf einer eingelassenen rothbraun gefirnißten Marmorplatte ließt,) nach der Stadt zugerichtet ist und von Bäumen, Strauch- und Buschwerk gleichsam eingefaßt, der Parthie ein ganz artiges Ansehen giebt.“*⁵⁷²

Oeser konnte sich durchaus im Sinne Goethes über Tugendallegorien, Attribute und Trauervasen hinwegsetzen. Bei beiden Denkmälern, an deren Planung und Gestaltung er mitbeteiligt war, der „Stein des guten Glücks“ in Goethes Garten am Stern von 1777 und dem Monument des „Dessauer Steins“ von 1783 im Park an der Ilm, gingen des Schülers und Lehrers Vorstellungen weitgehend Hand in Hand und ergänzten sich.

⁵⁶⁹ Am 5. April 1782, nachdem der Fürst von Dessau selbst in Weimar anwesend war, heißt es in einem Brief Goethes an den Freiherrn von Fritsch in Weimar: *„Seit einigen Tagen wird ein großer Stein im Ratsbruche in Bewegung gesetzt, der irgendwo zu Verzierung eines Platzes aufgestellt werden soll“*; UBL Rp. VI ²¹ 3; hier erstmals veröffentlicht

⁵⁷⁰ W.A., Bd. 99, Abt. 4, Bd. 6, S. 124

⁵⁷¹ Die Schrifftafel lautet: „FRANCISCO/ DESSAUIAE/ PRINCIPI“.

⁵⁷² Beschreibung und Gemälde [...], 1797, S. 24

5. Zusammenfassung

Mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. dem Winckelmann-Denkmal, handelt es sich bei Oesers Plastiken um Auftragswerke. Oeser arbeitete für adelige und bürgerliche Auftraggeber. Der Hinweis darauf, daß auch Angehörige des Bürgertums als Auftraggeber auftraten und bereits Denkmäler zur Würdigung bürgerliche Persönlichkeiten errichten ließen, verdient hervorgehoben zu werden. Oeser entwickelte an seinen Denkmälern eine klare und einfache Formensprache. Der Weg führte dabei von der Bevorzugung figürlicher Kompositionen zu immer schlichteren Formen. Dabei dürfen die Einflüsse der protestantisch-sächsischen Kunst, speziell auch die Besonderheit der Leipziger Lokaltadttradition nicht ohne Wirkung auf Oeser gewesen sein. Denn die plastischen Arbeiten, die in Leipzig seit 1650 geschaffen wurden:

„entfalteten sich stets aus dem Geist des Bürgertums und verdanken ihr Dasein nicht einer Protektion eines Herrscherhofes. [...] Sie sind schlicht und einfach in Stil und Gestalt. [...] Er herrschte bis zum Auftreten Oesers 1764. Die Gründung der Kunstakademie war für Leipzig - und nicht nur für diese allein - eine Manifestation des klassizistischen Geistes.“⁵⁷³

Während in Oesers frühen Denkmälern Personifikationen von Eigenschaften und Empfindungen in figürlichen Kompositionen ausgedrückt werden, gewinnen Attribute und Symbole in den späteren plastischen Arbeiten immer mehr an Bedeutung. Als Beispiele seien hier das Buch sowie die Palmen- und Lorbeerzweige am schlichten Sulzer-Gellert-Denkmal und Helm und Degen am Leopold-Denkmal in Tiefurt genannt. Diese entwicklungsgeschichtliche Tendenz, die am klarsten in den Denkmalsentwürfen ausgeprägt ist, ist auch bei Oeser in der Malerei zu beobachten.

⁵⁷³ Wotruba, Charlotte, Die Plastik Leipzigs und seiner Umgebung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1934, S. 1f.

X. Oeser und die Allegorie

1. Von der Personifikation zum natürlichen Zeichen

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde bereits als Umbruchsphase dargestellt. Deutlich wird dieser Wandel auch an den verschiedensten Positionen gegenüber der Barock-Allegorie - von der Ablehnung bis zur Anerkennung als höchste Aufgabe des Künstlers - erkennbar und bringt die Krise einer überkommenen Ikonographie zum Ausdruck.

Am Beispiel Oesers kann dieser Tiefpunkt in der Kunst deutlich rekonstruiert werden. Oeser galt bei den Befürwortern der Allegorie als einer der bedeutendsten Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dies belegt unter anderen sein unmittelbarer Vorgesetzter Hagedorn, der an den Dresdener Hof über Oeser schrieb, seine „*Stärke ist Geschmack, Belesenheit, Allegorie, und nicht sowohl die Staffelei, die Dekorationsmalerei für Deckenstücke und Theater.*“⁵⁷⁴ Wenn Winckelmann in seinen „*Erläuterungen...*“ seinen Freund als „*Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte, und für den Verstand malete, [...]*“⁵⁷⁵ charakterisiert, wird Oeser durch diesen Vergleich als ein zeitgenössischer Maler vorgestellt, der am ehesten in der Lage war, die Gedanken des Altertumsforschers über die Allegorie umzusetzen. Demzufolge geht Herder davon aus, daß in Winckelmanns Erstlingsschrift auch „*Oesers feiner Geist [...] bis auf die hohe Liebe zur Allegorie in ihr bemerkbar*“ ist.⁵⁷⁶ Und die „*Deutsche Bibliothek...*“ befindet, Oeser sei „*unter den jetztlebenden Malern vielleicht auch der größte Meister der Allegorie*“.⁵⁷⁷ Das von Kreuchauf 1782 verfaßte Buch über „*Oesers neueste Allegoriemalerei*“⁵⁷⁸ verweist ebenso auf eine weitere zeitgenössische Wertschätzung Oesers zu diesem Genre. Daß Kreuchauf solch umständliche, detaillierte Beschreibung von Oesers Allegoriemalereien herausgibt, geschieht nicht nur allein, um den Inhalt der Oeserschen Deckengemälde genau zu protokollieren, sondern zeigt auch, wie wichtig jene Zeit, solche poetisch malerische Ausschweifungen nahm, die im übrigen auch mancherlei von der geistigen Einstellung und Ausdrucksweise der Zeit verraten. Noch zu Beginn des 19. Jahrhundert empfiehlt der bereits genannte ehemalige Oeser-Schüler Hoffmann in seinem 1817

⁵⁷⁴ Geheimer Vortrag, SHStAD, Loc. 859 Vol. III; hier erstmals veröffentlicht

⁵⁷⁵ Winckelmann, Uhlig, 1991, S. 127.

⁵⁷⁶ Teutscher Merkur, 1781, 3. u. 4. Vierteljahr, S. 199

⁵⁷⁷ Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Leipzig, 1770; zit. nach: Winckelmann, Hrsg. Rehm, Bd. 4, 1952-57, S. 204f.

⁵⁷⁸ Kreuchauf, 1782, a.a.O.

erscheinen Buch „*Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie...*“, daß in den Allegorien „*Oesers Geist*“ wehen müsse.⁵⁷⁹

Die Anerkennung Oesers als Darsteller von Allegorien durch seine Zeitgenossen und das Unverständnis seiner Kritiker aus dem 19. Jahrhundert, zeigen, daß sich das Verständnis für die allegorische Figurersprache gewandelt hat. Oeser wird dabei ein Festhalten an dieser alten Formensprache unterstellt. Das folgende Kapitel soll klären, ob dieser Vorwurf auf Oeser tatsächlich zutrifft und ob Oeser es nicht doch versucht hat, wie schon bei der Plastik gezeigt, sich einer vereinfachten Zeichen- und Symbolsprache zu bedienen⁵⁸⁰.

2. Die Krise der Allegorie im 18. Jahrhundert

Auch wenn sich die an der Antike orientierte mythologische Allegorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch größter Beliebtheit erfreute, fand sie dennoch gegen Ende des Jahrhunderts ihr endgültiges Ende. Bedingt wurde diese Entwicklung durch die Periode der Empfindsamkeit und einer durch den ästhetischen Sensualismus erhobenen Forderung nach emotioneller und sinnlicher Wirkung der Kunst.⁵⁸¹ Damit war gleichzeitig auch eine Ablehnung einer nur abstrakt und verstandesmäßig vermittelten Idee durch das Kunstwerk verbunden.⁵⁸² Letztendlich richtet sich diese Strömung gegen die von Winckelmann vertretenen Ansichten.⁵⁸³

Die neu entstandenen Themenkreise und Gedanken der Aufklärung erforderten eine Neuerung der allegorischen Formensprache. Die versuchte Anpassung an neuartige Motive führte aber paradoxerweise zum Ende dieser Sinnbildkunst. Die Allegorie, losgelöst vom lebensgestaltenden Geschmack des Rokoko, sollte nun als Mittler von

⁵⁷⁹ Hoffmann, 1786, §. 62. S. 63. Das Leipziger Kunstblatt befindet über Oesers allegorischen Malereien „*Oeser hegte stets eine große Liebe zum Allegorischen, sei es nun, daß ihm die Neigung dazu angeboren war, oder daß sie durch den vertrauten Umgang mit verständigen Freunden, vorzüglich durch die häufigen gegenseitigen Mitteilungen mit Winckelmann in ihm erweckt und durch fleißiges Plafondmalen genährt wurde. In dieser Gattung zeigte sich besonders seine leichte Erfindungsgabe und sein Gedankenreichtum. Er war in seinen Allegorien, welche nicht selten den Charakter eines Scherzes und der Satyre annehmen, fast immer glücklich und treffend.*“, Leipziger Kunstblatt, 1817, S. 37

⁵⁸⁰ s. auch Wenzel, 1999, S.69ff.

⁵⁸¹ Erst die Nazarener des 19. Jahrhunderts verhalfen der Allegorie zu einer erneuten Blüte. Ihnen gelang es trotz ihrer gefühlsbetonten Weltanschauung vornehmlich die christliche Allegorie als künstlerisches Ausdrucksmittel neu zu beleben; Schindler, Herbert, Nazarener, romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg, 1982, S. 77

⁵⁸² Soerensen, Bengt Algot, Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt, 1972, S. 262f.. Die Grundlage für das folgende Kapitel bildet der Text von Werner Busch, Das Ende des Mythos im 18. Jahrhundert, in: Busch, Werner, Das sentimentalische Bild, Die Krise des Helden im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München, 1993, S. 181ff.

⁵⁸³ Winckelmann stimmte nicht mehr mit dem Geschmack der Zeit überein. Mit dem strikten Festhalten an der antiken Allegorie spricht er sich auch gegen Neuschöpfungen aus; Gadamer, 1975⁴, S. 70

Wissen und Nachfühlen fungieren.⁵⁸⁴ In dieser Doppelfunktion war sie aber überfordert. Neue Begriffe mußten mit neuen bzw. alten mythologischen Figuren dargestellt werden, was nicht immer zu einer eindeutigen Sprache führte. Die Kunsttheoretiker waren zuerst noch darum bemüht, eine neue sinnbildliche Sprachordnung zu schaffen, was an den zahlreichen Neuerscheinungen emblematisch-allegorischer Werke deutlich wird. Angefangen bei Winckelmanns 1766 erschienenem „*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*“⁵⁸⁵ bis hin zu Karl Wilhelm Ramlers (1725-1798) mit kritischen Anmerkungen versehene „*Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums*“⁵⁸⁶ (1792).

Bereits kurz nach Erscheinen von Winckelmanns „*Gedanken über die Nachahmung...*“, in der er sich leidenschaftlich für die Allegorie der „*Alten*“ einsetzt, tun sich Zweifel an der Richtigkeit der antiken mythologischen Allegorie auf. Einer der Skeptiker an Winckelmanns Ideen war der Philosoph Moses Mendelssohn:

*Wenn man die Gebete, wie Winckelmann vorschlägt, nach dem Homer malen sollte, wer weis, ob sie nicht ebenfalls [...] Fehler haben möchten?*⁵⁸⁷

Zu Winckelmanns unternommenen „*Versuch einer Allegorie...*“ von 1766 äußert sich Johann Jakob Volkmann (1732-1803) ebenso kritisch:

*„Es bleibt aber allemal viel undeutliches bey solchen allegorischen Figuren, weil mancher einen anderen Begriff mit der Sache verknüpft, als des Künstlers Absicht gewesen, und vieles auch so unbekannt und schwankend ist daß sich die Absicht der Vorstellung schwerlich errathen läßt.“*⁵⁸⁸

Ramler faßt am Ende des Jahrhunderts den nicht mehr zeitgemäßen Zustand der Allegorie zusammen. Er sieht in der Beibehaltung der griechischen und römischen Fabellehre und die Rückbesinnung auf deren Gedichte und Kunst lediglich ein Anliegen von Liebhabern der Künste.⁵⁸⁹ Das Problem stellt sich für ihn aus der Beliebigkeit der Deutung antiker Stoffe, die sich sowohl aus Historie, Naturgeschichte, Staatskunst, als

⁵⁸⁴ Hamann, 1925, S. 38

⁵⁸⁵ Winckelmann, Johann Joachim, „*Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*“, Dresden 1766. Das Werk sollte die „*Iconologia*“ von Ripa ersetzen. Bereits in den „*Gedanken über die Nachahmung*“ wurde das Fehlen eines Kompendiums für die zeitgenössische Allegorienlehre angemahnt: „*Der Künstler hat ein Werk vonnöten, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmalen des Altertums auf Steinen, Münzen und Geräten diejenigen sinnlichen Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden.*“, ebd. S. 37. Letztendlich aber ist das eigentliche Kompendium keine Neuerung sondern lediglich eine Fortführung der „*Iconologia*“ von Ripa. Oeser besaß eine deutsche Ausgabe des „*Ripas*“, von 1732, s. Rost, 1800

⁵⁸⁶ Ramler, Karl Wilhelm, *Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums*, Berlin, 1792

⁵⁸⁷ Mendelssohn, Moses, *Ästhetische Schriften in Auswahl*, Hrsg. Best, Otto F., Darmstadt, 1994³, S. 188. Mendelssohn nimmt Bezug auf J. J. Volkmanns, Neuausgabe von Sandrats „*Teutscher Academie*“ von 1675, s. u.

⁵⁸⁸ Volkmann, Johann Jakob, Neuausgabe von Sandrats „*Teutscher Academie*“, 1675, o. O., S. 209

⁵⁸⁹ Ramler, 1792, S. VII f.

auch der Sittenlehre zusammensetzen. Durch die Veränderung der ursprünglichen Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte, oblag es allein dem Künstler, welche Eigenschaften er den Göttern zuordnete und in welchen Kontext er sie stellte.⁵⁹⁰ Durch die willkürliche Handhabung geriet das allgemeine Verständnis für die mythologische Allegorie in die Krise. Es gab keine verbindliche Zeichensprache mehr. Das selbe galt auch für die Verwendung von Attributen, deren Bedeutung sich mit der Zeit veränderte und somit laut Ramler vom Künstler variabel, je nach Bedarf, eingesetzt werden konnten.⁵⁹¹ Allegorien sind laut Ramler bloße Gleichungen, tiefere Wahrheiten weisen sie für ihn nicht mehr auf:

„Aus übertriebenen Hochachtung für das Alterthum haben sich Einige bemüht in jede alte Fabel, und wenn sie auch ein Ammenmärchen währe, Lehren der Weltweisheit und Staatskunst hineinzulegen. So viel kann man aus ihr wider herausnehmen; sehr oft aber legt ein politischer oder philosophischer Kopf eine Lehre hinein, woran die ersten Erzähler in diesem rohen Weltalter gar nicht gedacht hatten.“⁵⁹²

3. Die Kritiker äußern sich zu Oesers Allegorien

Es wird wenig beachtet, daß sich aus dem Verlust der eindeutigen allegorischen Bildersprache sich im 18. Jahrhundert ein neuer Umgang mit Bildern ergibt. Es entsteht Freude an freier Assoziation oder spielerischer Andeutung des Gemeinten. Die Bilder erfüllen ihren Sinn in erster Linie im Vorgang ihrer Entzifferung. Die verklausulierten und nur den Eingeweihten vertrauten Ereignisse und Gestalten der allegorischen Bildersprache kommen einer Geheimsprache gleich. Es ist schwer zu sagen, was Oeser und letztendlich seine bürgerliche Auftraggeberschicht mit der humanistischen Allegorie und ihrem unausgesprochenen Hinweis auf umfassende Zusammenhänge eigentlich erreichen und aussagen wollten. Die Neigung zur Verschlüsselung der Gedanken läßt an die Praxis der damals weit verbreiteten Freimaurerbünde und Geheimlogen denken. Oeser, der selber Freimaurer war, war somit in die esoterische Geheimsprache dieser Verbindungen eingeweiht.⁵⁹³ Eine Untersuchung der Allegorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter diesem Aspekt blieb bislang aus.

⁵⁹⁰ Ramler, 1792, S. IX-XIII

⁵⁹¹ Ramler, 1792, S. XVI

⁵⁹² Ramler, 1792, S. XIII

⁵⁹³ Oeser ist in der Mitgliederliste der Leipziger Freimaurerloge „Balduin zur Linde“ unter der Matrikelnummer 20 aufgeführt; in: Die Freimaurerloge Balduin zur Linde in Leipzig, Leipzig, um 1926, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin (GStPKB) 5.2.L 18, Nr. 68. Dem Protokoll vom 11. 6. 1776 ist zu entnehmen, daß „*nahmentlich, Adam Friedrich Oeser, der Zeichnungs-, Mahlerey- und Architecturakademie in Leipzig Direktor, und Professor der Academie in Dresden, evangh. Luth. Religion, bey derselben nach geleistetem Handschlag als rechtes und würrliches [sic.] Meistermitglied angenommen*“ wurde. Die Aufnahme erfolgte „*einstimmig von allen anwesenden Logenbrüdern*“, GStPKB 5.2. L 18 Nr. 220, Protocoll 1776-79 Bd. I). Ab dem 25. Juli 1783 wird Oeser laut Protokoll nur noch als Ehrenmitglied geführt (GStPKB 5.2. L 18 Nr. ?), in den

Diese Art des Umgangs mit einer Bildersprache war den Oeserkritikern nicht mehr geläufig. Und so entwickelten sie ihre nicht ganz berechtigten kritischen Positionen gegenüber Oesers allegorischen Gemälden. Wenn Chodowiecki Schwierigkeiten hatte, Oesers Ausmalungen und Personifikationen im Tanzsaal des Gewandhauses in Leipzig zu „entziffern“, verweist er gerade auf das gewollt Zeitgemäße in Oesers Bildersprache:

„Es ist eine alegorie, aber waß sie vorstellt hab ich nicht errathen, und auch nicht darnach gefragt. Es ist in diesem Plafont ebenso wenig Colorit, Zeichnung, Charakter und Attribute als in den andern.“ [sic]⁵⁹⁴

Chodowieckis Äußerung macht den Auflösungsprozess der alten allegorischen Ordnungen deutlich. Nach seinen Worten kann für ihn die Allegorie seiner rationalen Überprüfung nicht mehr standhalten. Nicht nur die darzustellenden Inhalte waren schwer entzifferbar, auch die Attribute waren für ihn unverständlich. Die barocke Bildersprache befand sich sowohl im Inhaltlichen als auch in ihrer Zeichensprache in der Krise. Wie Chodowiecki zu erkennen gibt, verliert für ihn die Figur den Ausweis ihrer Eindeutigkeit. Für ihn war bei Oeser das Verhältnis von allegorischer Figur und Attribut gestört. Aus diesem Grund sieht auch Ramler die Bedeutung der antiken Götterlehre in einem völlig belanglosen Zusammenhang:

„Am brauchbarsten ist die Mythologie für diejenigen, deren Zweck die Belustigung der Einbildungskraft ist, für die Dichter nehmlich und die bildenden Künstler, und für diejenigen, die sich an den Werken derselben vergnügen wollen.“⁵⁹⁵

Auch der strengste Oeser-Kritiker, der Klassizist Meyer, macht in seinen Äußerungen über Oeser auf die allgemeine Strukturkrise der allegorischen Kunst aufmerksam:

„In der Erfindung zeichnen sie sich [Oesers Arbeiten] nicht durch hohe Gedanken, wohl gewählten poetischen Schmuck oder glückliche Allegorie aus.“⁵⁹⁶

Aus derselben Richtung wie Meyer kommend entwickelte Goethe seine Kritik an Oesers Allegorie:

„Weil er nun dabei eine eingewurzelte Neigung zum Bedeutenden, Allegorischen, einen Nebengedanken Erregenden nicht bezwingen konnte noch wollte, so gaben seine Werke immer etwas zu sinnen und wurden vollständig

folgenden Mitgliederlisten fehlt sein Eintrag (GStPKB 5.2. L 18 Nr. 223, Protokolle 1787-88 Nr. V). Oeser war folglich nur von 1776 bis 1783 Mitglied der Leipziger Freimaurerloge „Balduin zur Linde“; vgl. Lit.: Schlesinger, Joachim, Die Freimaurer in der Stadt Leipzig, Leipzig, 1993, S. 66

⁵⁹⁴ Chodowiecki, 1789, S. 43f.

⁵⁹⁵ Ramler, 1792, S. XIV

⁵⁹⁶ Propyläen, 3. Bd., 1800, S. 125ff.

*durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten.*⁵⁹⁷

Meyer und Goethe erkennen nicht, daß die Eröffnung unendlicher Gedankengänge nicht das ausschließliche Ziel dieser Kunst war, sondern die Arbeiten waren bewußt auch auf eine spielerische Verhüllung klarer Bedeutungen angelegt. Diese Position wurde von Ludwig von Hagedorn vertreten, der meint: „*nur ein mässiges verhülltes, nicht aber ein verstecktes Geheimnis hat die Gabe, uns zu gefallen. Dessen Auflösung reizet unsern Verstand, [...]*“⁵⁹⁸. Für Hagedorn sollte die Allegorie in erster Linie „empfundener“ werden, denn, „*Was braucht man zu fühlen, wenn man erklären kann?*“⁵⁹⁹ Hagedorn nimmt mit seiner Einstellung gegenüber der Allegorie zwischen den Befürwortern und Gegnern eine Mittlerrolle ein. Er versucht, die Tendenzen des Sentimentalismus und des Rationalismus der Aufklärung in dieser Kunstform zu verbinden.

4. Oeser zwischen Innovation und Tradition und die Bewältigung der Strukturkrise in der Kunst

Auch wenn sich Oeser als Allegorienmaler größter Beliebtheit erfreute, ging die Strukturkrise dieser Ausdrucksform nicht problemlos an ihm vorüber. Oeser versuchte sie auf seine Weise zu bewältigen, was im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird.

Wie weit ein Künstler die kunsttheoretischen Forderungen seiner Zeit umsetzen konnte, liegt im Falle der Allegorie auch am allgemeinen allegorischen Sprachverständnis. Publikumsgeschmack und allegorisches Sprachverständnis der Kunstszepienten waren für Oeser letztendlich entscheidend für die Wahl des Motivs und die Gestaltung eines Kunstwerkes. Aus diesem Zwiespalt entstanden die ihm oft zum Vorwurf gemachten unverständlichen „Oeserschen“ Eigenheiten, die nicht, wie es ihm seine Kritiker unterstellten, aus Faulheit oder künstlerischer Schwäche entstanden.⁶⁰⁰ Welche Schwierigkeiten sich für einen Künstler ergeben, wenn seine Sprache inzwischen eine andere geworden ist, wie die, die das Publikum versteht, wird selten erörtert. Das Problem der Eindeutigkeit der Aussagekraft der Allegorie und die Frage nach dem Verstehen bereiten Oeser bei der Konzeption seiner Arbeiten die meisten Schwierigkeiten. Diese Hauptfragen sollen im folgenden Abschnitt an zwei bislang unbeachteten Textbeispielen von Oeser aufgezeigt werden, die auch deutlich die Krise in der Kunst der zweiten Hälfte

⁵⁹⁷ W. A., *Dichtung und Wahrheit*, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff. Goethe und Meyer haben zu diesem Zeitpunkt längst ihre eigene Position für die Beurteilung der Kunst bezogen. In ihrem gemeinsam verfaßten Aufsatz „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ kommen sie zu einer generellen Ablehnung des Attributes, die somit zu einer generellen Absage an die allegorische Bildersprache führte. Für sie mußte sich das Kunstwerk „*ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtsschreiber schöpfen müßte*“ erklären. Propyläen, 1. Bd., 1798, S. 21; vgl. Soerensen, 1963, S. 110

⁵⁹⁸ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 459

⁵⁹⁹ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 460

⁶⁰⁰ Marx, 1988, S. 49f.

des 18. Jahrhunderts und die damit für einen Künstler verbundenen Probleme veranschaulichen. In zwei Briefen Oesers von 1755 an den Verwalter des Grafen Bünau, Jakob Friedrich Freiherr von Fritsch nach Weimar, haben sich die Beschreibungen zweier allegorischen Arbeiten erhalten. Es handelt sich dabei um die Konzeption eines Deckengemäldes und eines Reiterporträts auf Leinwand. Die Briefe zeigen Oesers Verlegenheit in der Anwendung und Findung einer verständlichen Formensprache und belegen anschaulich, welchen Verständnisschwierigkeiten seitens des Publikums er sich bereits im Jahr 1755 gegenüber sah.

- Konzeption eines verschollenen Deckengemäldes von 1755

Der erste Brief handelt von einer ausführlichen Beschreibung eines nicht mehr erhaltenen Deckengemäldes. Oeser schreibt an den Freiherrn von Fritsch⁶⁰¹:

„Beygehend übersende ich die Zeichnung zum Saal, ich habe verschiedene Versuche mit Scheuchzers Bibel gewaget,⁶⁰² aber sie hat mir wenig Hülfe geleistet, weil die Objecte darselbst zu klein sind, und mein Saal bekam (?) das Aussehen einer Apotheke, also verließ ich dergleichen Dinge, und suche das ganze Thema durch Figuren auszudrücken.“

Naturwahrheit war ein Lösungswort der Aufklärung. Und so ist es wenig erstaunlich, daß Oeser zuerst auf die Motive der von Jakob Scheuchzer illustrierten biblischen Naturphä-

⁶⁰¹ Brief Oesers vom 3. Juli 1755 aus Dresden an den Freiherrn von Fritsch, GSAW 20/I 3, 10; hier erstmals veröffentlicht, s. Anh. Nr. 5. Der Brief nimmt Bezug auf Oesers Tätigkeit bei dem Grafen Bünau auf Schloß Dahlen, das er zwischen den Jahren 1755-1759 ausmalte. So läßt sich vermuten, daß das Deckengemälde hierfür konzipiert worden ist. Die Decken- und Wandmalereien sind nach umfangreichen Restaurierungsarbeiten 1973 einem Schloßbrand zum Opfer gefallen. Anhand der schlechten Fotodokumentation der Malereien läßt sich eine Übereinstimmung des Deckengemäldes für Dahlen und der Beschreibung des Briefes nicht feststellen. Der Restaurator Peter Paul Gabriel aus Dresden konnte sich nicht daran erinnern, ein solches Gemälde von Oeser während der Restaurierungsarbeiten nachgemalt zu haben. Allerdings wäre auch zu vermuten, da Oeser zu einem späteren Zeitpunkt für den Grafen Bünau auf Gut Oßmannstedt (1758) bei Weimar tätig war, daß er von Fritsch bereits für Oßmannstedt einen Vorschlag zur Ausmalung der Decke macht. Am 24. Februar 1758 schreibt Oeser aus Oßmannstedt an seine Frau: „[...] *ich lebe noch in Weimar als ob ich erst angekommen wäre, ich habe erst einmal das Glück gehabt bey der Herrschaft zu bleiben. [...] ich arbeite an dieser Meublement nach Oßmannstedt, und was fertig ist, gefällt, [...]*. GSAW, Abth. II, 96, 2115. Aufgrund des späteren Besitzwechsels an die Herzogin Anna Amalia wurden über die Jahre umfangreiche Umbauarbeiten vorgenommen, so daß sich auch hier, soweit momentan bekannt ist, von Oesers Hand nichts mehr erhalten hat.

⁶⁰² Bei der sog. „Scheuchzer Bibel“ bezieht sich Oeser auf den Schweizer Naturforscher Johann Jakob Scheuchzer, der in einer Kupferbibel, der „Physica sacra“ (4 Bde., Ulm, 1731-1735), Illustrationen zu Naturphänomenen, die in der Heiligen Schrift vorkommen, beschreibt. Scheuchzer gilt als Begründer der Erforschung des Schweizer Hochgebirges. Er verfaßte ein „Itinera per Helvetia alpinas regiones facta annis 1702-11“ (2 Tle. London, 1708), die unter dem deutschen Titel „Naturhistorie des Schweizerlandes“ Zürich 1716-18, erschien. Das „Neujahrsblatt ab der Chorherrn auf das Jahr 1796“ empfahl noch gegen Ende des Jahrhunderts die Schriften Scheuchzers als Gegengewicht zu den „*heutigen Modeschriften, die Euern Geist nur ermüden, Euch zur Empfindeley führen, oder gar zu traurigen Schwindelköpfen machen.*“; zit. nach: Kruse, Joachim, Johann Heinrich Lips, 1758-1817, Coburg, 1989, S. 242

nomene aus der sog. „Scheuchzer-Bibel“ zurückgreifen wollte. Demnach orientierte er sich hier bereits an der von Lessing und Mendelssohn in der ersten Jahrhunderthälfte formulierten Theorie vom „natürliche Zeichen“,⁶⁰³ die die Kunst als Imitation der Natur auffaßte. Schon hier beginnt sich eine Entwicklung abzuzeichnen, die in ihrem Fortgang vom „natürlichen Zeichen“ Lessings und Mendelssohns über Herders „symbolischen“ Naturbegriff bis hin zum pantheistischen Natursymbolismus der Romantik führt.

Der Rückgriff auf „Scheuchzers-Bibel“ deutet auf die Krise der darstellenden Allegorie hin. Wie Oeser angibt, waren es in erster Linie formale Gründe, die ihn von seinem ursprünglichen Vorhaben abbrachten und ihn wohl widerwillig auf die konventionelle Figurenmalerei zurückgreifen ließen. Seine zweite gültige Fassung des Deckengemäldes beschreibt er wie folgt:

„Oben im Plafonds ist die Betrachtung der Natur nebst dem Studio derselben; an einer Seite die Winde wie sie die Wolken zusammentreiben, welche Gewitter verursachen; auf der anderen Seite die Elemente. Und unten im Perspective einige neu erfundenen Instrumente in der Physic zum e[il]nen]: die Electricitäts Maschine die dadurch erklärte Bewegung des Weltgebäudes; auf dem Geländer liegen einige Bücher, die zur Sache gehören, darunter Scheuchzers Bibel mit ist. Ich glaube auf diese Art und Weise wird die Architectur nicht verstelltet, und der sicherste Weg ist unstreitig das Reelle zu wählen.“⁶⁰⁴

Deutlich tritt bei dieser neuartigen Konzeption des Deckengemäldes, die im ersten Teil des Kapitels angesprochene Problematik zu Tage. Oeser unterliegt dem Druck eines aufgeklärten Rationalisierungsdrangs und sucht eine Verbindung zwischen den Naturphänomenen und den modernen Ingenieurwissenschaften einzugehen.

Letztendlich liegt in beiden Entwürfen für das geplante Deckengemälde eine religiöse Dimension zugrunde. Die Vorstellung einer natürlichen Religion wurde im 18. Jahrhundert als Zeugnis der menschlichen Vernunft aufgefaßt. Diese Idee resultierte aus der unmittelbaren Beschäftigung mit der Natur und den Naturgesetzen („Scheuchzers-Bibel“, „Elektrizitätsmaschine“, „Geräte der Physik“). Kennzeichnend für diese neue Auffassung war der häufig unternommene Versuch, die Existenz Gottes aus der Ordnung der geschaffenen Welt und der sie steuernden Naturgesetze abzuleiten. Diese natürliche Religion wurde dann auch über den christlichen Glauben gestellt.

⁶⁰³ Soerensen, 1963, S. 32ff.. Der Schüler Mendelssohns Georg Friedrich Meier (1718-1777) definiert in den „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften“ (2. Teil, 1749, S. 609) den Begriff wie folgt: „Durch ein Zeichen verstehen wir alles dasjenige, welches ein Mittel ist, die Wirklichkeit einer Sache an der Sache zu erkennen - es ist also zwischen einer jeden bezeichneten Sache und ihrem Zeichen, eine Verknüpfung, ein Zusammenhang. Dieser Zusammenhang beruht entweder auf der Natur des Zeichens und der bezeichneten Sache, und alsdann ist das Zeichen ein natürliches Zeichen (*signum naturale*), oder es beruht auf der willkürlichen Wahl eines denkenden Wesens, welches die Sache zu einem Zeichen einer andern gemacht hat, und alsdann heißt es ein willkürliches Zeichen (*signum arbitrium artificale*).“, zit. nach: Soerensen, 1972, S. 48ff.

⁶⁰⁴ Das Programm, das dem Deckengemälde zu Grunde liegt, deutet auf die Vorstellung hin, daß nun die Welt bzw. die Natur mit Hilfe der Wissenschaft, hier der Physik, erklärt werden könne; s. Quellentext Nr. 5

Für Oeser hatte die klassische Mythologie zu diesem frühen Zeitpunkt ebenso ausgedient. Durch die zunehmende Säkularisierung der „spätbarocken“ Deckenmalerei, geht Oeser hier rationalistischen Tendenzen der Aufklärung nach. „*Neu erfundene Geräte der Physik*“ und eine „*Elektrizitätsmaschine*“ waren zwar „*natürliche Zeichen*“, mit Sicherheit aber keine gängigen Motive für Attribute in der Deckenmalerei. Die Schwierigkeiten über das Verständnis solcher neuartigen Schöpfungen und die sich daraus ergebende Problematik wurden bereits angesprochen. Sein pädagogisches Programm, das er mit seinen Allegoriekreationen verfolgte, war, die aus der Natur zu gewinnende Erkenntnis, durch die Allegorie der „*Betrachtung*“ und das „*Studium derselben*“ zu versinnbildlichen. Dieses für die Aufklärung typische Thema kehrt in den Deckenmalereien des Gohliser Schlosses in Leipzig und dem Weimarer Wittumspalais wieder. An entsprechender Stelle wird ausführlich auf das Motiv einzugehen sein.

Oeser verhält sich bei der Wahl des Themas für das Deckenstück völlig gegensätzlich zu Winkelmanns Erneuerungsbestrebungen, der ein ständiges Schöpfen aus der Kunst der „Alten“ forderte:

„[...] der erste [Weg] ist, alten Bildern eine neue Bedeutung zu geben und bekannte Allegorien in neuem und eigenem Verstande zu gebrauchen. [...] Der zweite Weg ist, Allegorien aus Gebräuchen, Sitten und Sprichwörtern des Altertums, wenn dieselben nicht sehr unbekannt sind zu ziehen. [...] Der dritte Weg zu neuen Allegorien ist die alte sowohl heroische als wahre Geschichte, aus welcher ähnliche Fälle auf die vorzustellende Begebenheit, oder die auf den Ort, wo sie stehen sollen, ein Absehen haben, angebracht werden. Es muß jenes Bild aber entweder ein einziger Fall sein, welcher nicht seinesgleichen hat, oder es muß die Hauptfigur des Bildes aus alten Denkmalen bekannt sein.“⁶⁰⁵

Oeser verwendet eigene Bildthemen. Er ordnet keiner mythologischen Person einen allgemeinen Begriff zu, sondern richtet seine Bildthemen bewußt auf zeitgemäße Aktualität aus. Mehrere Stellen aus seiner Korrespondenz verweisen auf ein kritisches Verhältnis zu den Verteidigungsschriften über die mythologische Allegorie der „Alten“ Winkelmanns. Bereits 1768 schreibt Oeser an Goethe:

„Wie vergnügt bin ich, da Sie mir in Ihren Brief sagen, wie Sie sich mit der Kunst beschäftigen, und Ihr gutes fühlbares Herz daß das Schöne empfindet, wird Sie für Ihren Eifer belohnen. Laßen Sie uns immer dieses Vergnügen erweitern, laßen Sie uns über die witzigen Köpfe von Hertzen lachen, welche glauben, es sey schon genug nur viele Sprachen zu wißen und durch Nachschlagung, und angeführte Stellen der Alten gründlich entscheidende Urtheile, ohne die geringste practische Kenntnis fällen zu können.“⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Winkelmann, 1960, S. 139

⁶⁰⁶ Brief Oesers aus Leipzig vom 25. November 1768 an Goethe, GSAW 28/672; vgl. Mandelkow, Hamburger Ausgabe, Bd. I, 1988³, S.9f.

Oeser lehnt offenbar die Theorien der Buchgelehrten ab. Wie es Mendelssohn als Kritiker Winkelmanns empfahl, kreierte Oeser seine eigenen allegorischen Schöpfungen nach folgendem Prinzip:

„Mann sammelt Eigenschaften und Merkmale eines abstrakten Begriffs, und bildet sich daraus ein sinnliches Ganzes, das auf der Leinwand durch natürliche Zeichen ausgedrückt werden kann.“⁶⁰⁷

- Ein allegorisches Herrscherporträt

In dem zweiten bereits angekündigten Werk, einem Herrscherporträt, tritt Oesers Unsicherheit bei der Verwendung von „*Personalitäten*“ noch deutlicher zu Tage als bei dem bereits vorgestellten Deckengemälde. Für ihn scheint es bereits zur Selbstverständlichkeit geworden zu sein, der Allegorie aus dem Fundus der „*Alten*“ das „*natürliche Zeichen*“ vorzuziehen. Letztendlich war aber entscheidend für die Wahl der Motive, der Publikumsgeschmack bzw. die Sprache, die es zu verstehen vermochte.

Wenn die Allegorie - vor allem zur Propagierung gemeiner humaner Ziele und zum Lobpreis „aufgeklärter“ Fürsten - für die frühklassizistische Kunst eine besondere Rolle spielte, so stand dabei für die Theoretiker ebenso wie für die Künstler das Streben nach klarer Lesbarkeit solcher bedeutungsvoller Sinnbilder im Vordergrund. Schwer oder kaum erschließbares Allegorisieren war verpönt. Wie sehr sich Oeser in Schwierigkeiten befand, wird aus einem weiteren Brief an von Fritsch deutlich.⁶⁰⁸ Während ein zuvor erwähntes Kniestück (Abb. 68a) und ein weiteres lebensgroßes Poträt (Abb. 68b)⁶⁰⁹ des späteren Herzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach Ernst August Constantin (1737-1758) noch völlig ohne ein allegorisches Figurenprogramm auskommt, beschreibt er im folgenden Text ein

⁶⁰⁷ Mendelssohn, Moses, Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, 1757, zit. nach: Gesammelte Schriften in 7 Bänden, Leipzig, 1843, Bd. I, S. 290ff.. Daß Oeser seine Intentionen nicht aus theoretischen Schriften schöpfte, belegen auch seine, wie Goethe schreibt, „*wenigen Bücher*“, die er besaß. W. A., 8. Buch, Dichtung und Wahrheit, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff., s. Rost, 1800, S. 34ff.

⁶⁰⁸ Brief Oesers vom 15. August 1755 aus Dresden an den Freiherrn von Fritsch, GSAW 20/I 3, 10; hier erstmals veröffentlicht, s. Anh. Nr. 6. Zu dieser Zeit arbeitet er an einem Reiterporträt, einem Kniestück des Herzogs von Weimar, welche er in Dahlen nach einem Original korrigieren und sie anschließend innerhalb sechs Wochen nach Eisenach schicken wollte. Bei den beiden Bildern handelt es sich um Porträts des späteren Herzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach Ernst August Constantin. Die Arbeiten waren offenbar für den Grafen Büнау bestimmt, der seit 1754 Statthalter in Eisenach war. Ihm oblag unter anderem die Erziehung des verwaisten Prinzen auf Schloß Friedenstern in Gotha.

⁶⁰⁹ Oeser erwähnt bereits in dem Brief zuvor ein lebensgroßes Porträt eines jungen Prinzen Ernst August Constantin (vgl. Quellentext Nr.5), s. Auch Wenzel, 1995, S. 48f.; Wenzel, 1999, S. 70f.

Reiterporträt desselben (Abb. 69)⁶¹⁰ und die Probleme, die sich für ihn aus der Anlage des Bildes ergaben. Der im Brief erläuterte ursprüngliche Entwurf wurde scheinbar von einem Laienpublikum heftig kritisiert. Oeser hatte ihn so lange verbessert und verändert, bis er allgemein für gut befunden wurde. Anfänglich entwarf er das Reiterporträt Ernst August Constantins in einer, wie er schrieb „*angenehmen Gegend*“. Der Prinz sollte in Begleitung eines „*Oberhofmeisters*“ und eines „*Oberstallmeisters*“, die hinter ihm ritten, und eines weiteren Pagen sein. Es ist durchaus bemerkenswert, daß es für Oeser nicht als selbstverständlich galt, bereits in einem ersten Entwurf Allegorien zu verwenden. Er stellt den jungen Prinzen lediglich in seiner natürlichen Umgebung, begleitet von „realen“ Figuren dar. Dennoch kamen Zweifel an der Richtigkeit der Wahl der den Prinzen umgebenden Personen. Die Bedenken lassen sich wohl aber in erster Linie auf den Publikumsgeschmack einer solchen Darstellung zurückführen. Oesers Unsicherheit bestand darin: „...*was wird die Welt urtheilen?*“, „*Was wird man in Gotha zu diesem Bild sagen?*“. Über eine kritische negative Beurteilung würde er sich in seiner Künstlerehre getroffen fühlen, und er fürchtete, es könnte der Eindruck entstehen, „[...] *der Maler muß nichts wissen und keine Gedanken haben!*“.

Um den höfischen Geschmack der Auftraggeber zu treffen, greift er schließlich auf die altbewährte Formensprache zurück, indem er den Prinzen mit lauter weiblichen allegorischen Figuren als Begleitpersonal umgibt. In der Einleitung zu seiner Bilderklärung faßt er die Grundprinzipien seiner gewählten allegorischen Sprache zusammen:

„Erklärung“: „Die Haupt Absicht bey diesem Bilde ist eigentlich auf das Portrait Ihro Hochfürstl. Durchlaucht dem Herzog welcher hier zu Pferde erscheint. Das übrige sind allegorische Figuren, die aus einem ungezwungenen Einfall entstanden sind neben den Zügen des Gefühls auch zugleich Züge der Rede und der hohen Eigenschaften, welche aus jenen hervor leuchthen, und den künftigen Zeiten die glücklichste Regierung versprechen, auf eine ruemliche und zur Verschönerung der Wahrheit dienende Art vorzustellen. Ihre Bedeutung wird aus folgenden erläutert werden.“⁶¹¹

⁶¹⁰ Ob sich das Bild erhalten hat, kann zum heutigen Zeitpunkt nur vermutet werden. Im Wittumspalais zu Weimar befindet sich ein ähnliches Reiterporträt von Prinz Ernst August Constantin, wie es der Brief beschreibt. Auf dem Bild sind drei Reiter und vier Pferde zu sehen, das Schloß Bevedere bei Weimar bildet die Hintergrundkulisse am rechten Rand. Das Bild scheint an den Rändern beschnitten zu sein. Die Arbeit wird ebenfalls Johann Friedrich Löber zugeschrieben. Löber war in Gotha der Zeichenlehrer des Prinzen und übernahm 1756 nach der Rückkehr nach Weimar die Aufsicht der Bilderkammer. Der Schluß, das Bild Löber zuzuschreiben, liegt nahe. Es könnte sich hierbei aber auch um eine abgeänderte Kopie des ursprünglichen Gemäldes von Oeser handeln. Allerdings weist das Bild Retuschierungen und Übermalungen auf. Es wäre denkbar, daß die Oeserschen Allegorien später übermalt wurden. Da Oeser erwähnt, er wolle das Bild nach einem Original korrigieren, könnte dies nach einem ähnlichen Gemälde auf einem Ofenschirm, das sich heute im Schloß zu Eisenach befindet geschehen sein; vgl. Lit. Lehfeldt, Paul, Bau und Kunstdenkmäler Thüringens, Bd. 4, Jena, 1915, S. 175. Ständige Inventarverschiebungen zwischen den Bünauschen Residenzen Dahlen und Eisenach könnten erklären, daß sich die Vorlage ursprünglich in Dahlen befunden hat. Sollte sich das Bild in Weimar nach einer noch ausstehenden Röntgenuntersuchung als ein Bild von Oeser erweisen, so wären dies, neben dem bereits erwähnten Kniestück des Prinzen (Abb. 68), die beiden frühesten bekannten Arbeiten Oesers.

⁶¹¹ Brief Oesers aus Dresden vom 15. August 1755 an v. Fritsch, GSAW 20/I 3, 10

Erneut wird offenkundig, daß Oeser seine Allegorien selber kreiert hat. Die „Züge des Gefühls“ kommen der von Hagedorn aufgestellten Forderung nach dem auslösenden Empfindungen der Allegorien nach. Mit den „Zügen der Rede“ greift Oeser den von Hagedorn und Winckelmann vertretenen Horazischen „ut pictura poesis“ Topos auf. Durch die „Verschönerung der Wahrheit“ spielt Oeser auf die in der Aufklärung geforderte Natürlichkeit an. Oeser ist weit weg von der traditionellen barocken Allegorie, er vollzieht hier eine gemäßigte Transformierung des Gedanklichen ins Sinnliche. Beide Gegenpole sind gleichberechtigt in seiner Komposition vorhanden. Bei der Beschreibung der Hauptallegorie gibt Oeser als erstes an, daß er, wie Winckelmann forderte, letztendlich gezwungenermaßen wieder auf den Fundus der Antike zurückgreift:

„Die alten bildeten die Fama⁶¹² geflügelt und gaben ihr 2 Trompeten, die eine von Gold und die andere von Silber in die Hände. Mit der ersten sollten die Preißwürdigen und großen Thaten, und mit der 2ten die schlechten ausgebreitet, überhaupt aber damit angezeigt werden, daß keine Handlung, sie mögen beschaffen seyn wie sie wollten verborgen bleibe. Dieses SinnBild nun schwebt gantz aufmerksam hinter Ihro Durchlaucht dem Hertzog, und von dem Gegenwärtigen auf das Zukünftige schließend, ergreift sie mit einer Art von Überzeugung die goldene Trompet. Die Hoffnung mit einem blühenden Zweig in der Hand bekräftiget der Fama ihre Meynung. Vor dem Hertzog stehen 2 Figuren die vorderts mit einem Diadem auf dem Kopf und mit dem Hertzoglichen Mantel umkleidet hält in beyden Händen ein Küßen, auf welchem 2 Hertzogshüthe liegen, um die 2. Herzogthümer Weymar und Eisenach anzudeuten, zur Seite stehet die Regierung gleichfalls mit einem Diadem auf dem Haupt, mit Hermelin gekleidet und mit einem Commando Stab welcher mit Ranken umwunden ist, und den sie auf das Küßen legen will, ehfurchtsvoll stehen sie gleichsam wartend auf den herrannahenden ZeitPunkt der anzutretenden Regierung.“⁶¹³

Oeser ist bemüht, eine Sprache zu sprechen, die keiner zusätzlichen Erklärung mehr bedarf. Seine Maxime war: Was ich sagen will, steht da: das andere interessiert mich nicht.⁶¹⁴ Dabei befindet er sich in einer paradoxen Situation. Auf der einen Seite erkennt er, daß sich die klassische ideale Bildsprache nicht mehr aus sich selbst heraus trägt, auf der anderen Seite sieht er sich gezwungen, sich dem Publikumsgeschmack unterzuordnen und über Jahrhunderte geprägte Formen anzuwenden, obwohl die Ikonographie aus der antiken Mythologie keine allgemeinverständliche Zeichensprache mehr war.

Ein weiteres Beispiel dafür gibt Oesers Beitrag zu den alljährlichen Akademieausstellungen aus dem Jahr 1766 in Dresden. Oeser schreibt klagend, daß seine vereinfachte allegorische Sprache nicht mehr verstanden wird:

⁶¹² Die Fama verweist deutlich auf die Allegorie-Konzeption Winckelmanns. Winckelmann sieht in der Malerei und hier besonders in der Allegorie die Möglichkeit gegeben, unsichtbare, vergangene und zukünftige Dinge darzustellen; vgl. Winckelmann, „Gedanken...“, 1755, S. 38

⁶¹³ Brief Oesers aus Dresden vom 15. August 1755 an v. Fritsch, GSAW 20/I 3, 10; hier erstmals veröffentlicht

⁶¹⁴ Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 27, Leipzig, 1813, S.454

„[...] weil es eine Sache der hohen Landes Herrschaft ist, dieses hat mich verleitet allegorisch zu dichten, ich sehe aber es ist dieses Feld noch zu frühe berührt, denn so lange man bey der Allegorie nicht sich gewöhnet allgemein zu denken, und man Personalitäten sucht, so wird man ins kleine und verwirrt fallen, und weil die Allegorie selbst noch nicht bestimmt genug ist, so möchte man mit einem Stäbgen dabey stehen, und es den gantzen Tag absingen, aber was hat die Kunst übrig, als das Portrait mahlen sich über ungeschehene Dinge ausdrücken, und in den Portraits muß man den Schneider studieren, wodurch es das Erhabene verliert.“⁶¹⁵

Oeser rückte von der altbekannten Formensprache ab, die es dem Publikum nicht mehr erlaubte, mythologische Gestalten zu suchen, vielmehr fordert er „*allgemein zu denken*“. Oeser hatte offenbar einem allgemeinen Begriff eine Allegorie zugeordnet, deren Verbindung dem Publikum noch nicht geläufig und noch zusätzlich erklärt werden mußte. Wenn er als Beispiel den „*Schneider*“ anbringt, verweist dies durchaus auf die Anforderung an die Allegorie, wie sie Goethe bzw. Meyer in den Propyläen formuliert haben, daß der Dargestellte auf allgemein-menschliche Wesenheiten verweist und die Handlung sich anschaulich in ihrem bloßen Vollzug ausdrücken muß.⁶¹⁶

Berücksichtigt man die allgemeine Allegoriediskussion, die immer wieder die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit erhob, kann Oesers Forderung nach einer Deutung für den Betrachter nicht aus künstlerischem Unvermögen verstanden werden, sondern aus der Tatsache heraus, daß das Publikum eine antik-mythologische Denkungsart nicht mehr und das neuartige Begriffsvermögen der „*natürlichen*“ Zeichen noch nicht verstand. Oeser gibt zuvor unmißverständlich zu verstehen, daß der Künstler eine zeitgemäße Sprache sprechen muß und dabei auch eine distanzierte Haltung gegenüber Winckelmanns antiquiertem Allegoriebegriff einnimmt.⁶¹⁷ Oeser versuchte, wie gezeigt, schon seit 1755 eine vereinfachte, verständliche Zeichensprache darzustellen und stieß dabei auf Verständnisschwierigkeiten. In seinem Bestreben orientierte er sich eher an der nach Mendelssohn und Lessing definierten Forderung nach einem „*natürlichen Zeichen*“.⁶¹⁸

⁶¹⁵ zit. nach: Geiger, Ludwig; in: Zeitschrift für bildende Kunst, 21. Jhg., Hrsg. Lützow v., Carl, Leipzig, 1886, S. 141; Geiger vermutet, der Brief stammt von ca. 1766.

⁶¹⁶ Propyläen, 1. Bd., 1798, S. 23ff.

⁶¹⁷ Selbst Winckelmann erkannte die Zeichen der Zeit und war versucht im selben Jahr, in dem Oeser seinen Bericht zur Dresdener Akademieausstellung abgab, sein eigenes Allegorieverständnis zu erneuern. 1766 erscheint sein „Versuch einer Allegorie“. (Oeser erhielt eines der vier für Deutschland vorgesehenen Freixemplare; Justi, Bd. III, 1956⁵, S. 299). Die Einleitung verweist auf eine Veränderung der Allegoriauffassung in Bezug mit der in den „Nachahmungen...“ von 1755 aufgestellten Thesen. Wickelmann schreibt hier: „*Ein jedes allegorische Zeichen und Bild soll die unterscheidenden Eigenschaften der bedeuteten Sache in sich halten, und je einfacher dasselbe ist, desto begreiflicher wird es. [...] Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich seyn, und keine Beischrift vonnöthen haben.*“; zit. nach: Winckelmann, „Versuch ...“, 1766, S. 2f. Die wenigen Zeilen lassen erkennen, daß sich ein Wandel von der komplizierten mythologischen gedanklich überladenen Allegorie zur einfachen, verständlichen Figurenkomposition vollzogen hat. Eine Veränderung ist ebenfalls auch dahingehend zu beobachten, daß sich Winckelmann vom ursprünglichen Gebrauch der Allegorie, der Darstellung geistig-seelischer Eigenschaften hin zu einer emblematischen Kunst für die nüchterne Umschreibung trockener Begriffe wendet, was allerdings der auf Sinnlichkeit abzielenden Kunstauffassung der Zeit erneut entgegenläuft.

⁶¹⁸ Soerensen, 1963, S. 32ff.

- **Die Sprache des Künstlers muß zeitgemäß sein**

Über das Verständigungsproblem zwischen Künstler und Betrachter war sich Oeser durchaus bewußt, ebenso, daß dabei die Sprache aus der Antike eine nicht förderliche Rolle für die Kunst spielen würde:

„Nicht nur der tiefe Denker, oder Altertumskenner, muß [...] befriedigt werden, der Mündige, muß auch darbey empfinden können, und aus dieser Ursache, thun die simpelsten Ideen die meiste Wirkung. Wir müssen auch nicht mit unseren Empfindungen hin und herwanken, und das Volk irre machen, sondern nur gleichförmige Sprache führen, damit es uns versteht, und mit unseren Vorstellungen so bekannt wird, daß es endlich weiß was wir wollen. Der Sinn eines Aschekruges ist zu uns herüber gekommen, das versteht ein jeder, [...].“⁶¹⁹

Oeser macht gegenüber Knebel auf die Sprachverworrenheit in der Kunst aufmerksam und fordert eine verbindliche vereinfachte allgemeinverständliche Sprache in der Kunst. Wenn er den „Aschekrug“ als vereinfachtes Zeichen anspricht, so verweist dies erneut deutlich auf Mendelssohns Definition von einem „natürlichen Zeichen“.⁶²⁰ Allerdings räumt er ein, daß, wenn man sich von der überkommenen Antike abwendet und sich zeitgenössischen Themen bzw. Motiven, zuwendet, man noch „Anleitungen zu denken und empfinden [...] nach der Denkungsart, der Sitten, und Begriffe der jetzigen Menschen“ geben muß.⁶²¹ Diesem Umstand zur Folge sind auch die ausführlichen Beschreibungen Kreuchaufs verfaßt worden.⁶²²

⁶¹⁹ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70

⁶²⁰ Soerensen, 1963, S. 37

⁶²¹ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70. In gleicher Weise wie Oeser empfiehlt Sulzer unter sub voce „Empfindung“: „Wir rathen keinem Künstler, für alle Völker und sogar für alle nachfolgenden Zeiten zu arbeiten; dies wäre der Weg, bey keinem Volk in keiner Zeit nützlich zu seyn. [...] Der Künstler trifft am gewissesten den Weg zum Herzen, der einheimischen Gegenstände schildert, und er das Allgemeine der Empfindung durch Localumstände fühlbarer und reizbarer macht.“ Über die Verwendung allgemein verständlicher Zeichen und den eindeutigen Zusammenhang zwischen Zeichen und Aussage schreibt Sulzer: „Die Empfindung, die recht wirksam werden soll, muß einen ganz nahen und völlig bestimmten Gegenstand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menschlichkeit, die in allen andern Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut sind. Aber auch diese müssen bey jedem Menschen ihre besondere, seinem Stand und den näheren Verhältnissen, darinn er ist, eine angemessene Bestimmung haben.“; Sulzer, Bd. 2, 1792², S. 59

⁶²² Kreuchauf, 1782. In der Einleitung schreibt Kreuchauf zu den Allegoriegemälden im Hause des Herrn Geheimen Kriegsrats Müller zu Leipzig: „Man geht durch alle in drei Reihen über einander liegende Gemächer, die mit Geschmack und ohne Pracht dekoriert sind, unter fünfzehn Deckengemälden hin. Jedes bezeichnet seines Zimmers Bestimmung, die nicht immer des Erklärers genauere Anzeige bedarf. Wer sieht und nachdenkt, der findet überall durch die Wahl der Kunst die Fragen beantwortet, wo und bei wem man sich befindet.“, S. 67

Am Beispiel für eine Grabmalplastik mahnt Oeser darüber hinaus an, daß die Gedanken, die dabei zum Ausdruck gebracht werden sollen, in Einklang mit der Sache an sich, oder wie hier mit Taten des Verstorbenen stehen müssen:

„Es ist verhältnismäßig wahr, daß dem guten Bürger ein Stein mit ein paar guten Worten gehört, aber nicht immer bleibt es das Beste, das Schicklichste, sondern wird es nur, wenn sich der Gedanke zu seiner That schickt [...].“⁶²³

In dem hier zitierten Brief werden genau zwei Eigenschaften der Allegorie kritisiert, die auch Lessing anmahnte. Für Lessing sagt die Allegorie der Alten etwas anderes aus als man landläufig zu meinen glaubte, so daß aufgrund dieser Fehldeutung ihr Sinn schwer zu entschlüsseln ist. Der Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem darf nicht allein aus dem reinen Verstandesdenken zu erschließen sein sondern aus intuitiver Erkenntnis.⁶²⁴ Oeser erläutert Knebel seine Vorstellungen, die sich denen Lessings und Mendelssohns anschließen, am Beispiel eines Gleichnisses:

„Als unterm Victor Amadeus Turin belagert wurde, kam die Rettung der Stadt, auf die Sprengung einer Bastion an, die der Feind inne hatte, man unterminierte dieselbe, und bedete einen gemeinen Soldaten, die Mine anzuzünden. So bald er glaubte daß die meisten Feinde auf der Bastion wären, wie dieser brave Soldat den rechten Zeitpunkt zu haben glaubte, wandte er sich unerschrocken zu seinem Ofizier, und sagte zu ihm: Der König Sorge für meine Kinder! und sprengte sich mit in die Luft. Verdiente dieser gemeine Soldat, der so edelmüthig seine Vaterstadt rettete, nicht etwas mehr als einen Stein. Gelehrsamkeit ist nicht zureichend, die Wirkung zu beurteilen, die Werke der Kunst auf die Menschen machen, ein gewißes inneres Gefühl, Liebe und Beschäftigung damit, sind sichere Mittel.“⁶²⁵

Für Oeser reicht die am Verstand orientierte Sprache der Kunst eines Winckelmanns allein nicht aus. Oeser möchte in Verbindung mit dem Verstand über eine verinnerlichte Reflexion zu einer erweiterten Erkenntnis gelangen. Aus den formalen Anforderungen, die Oeser an ein Kunstwerk stellt, müssen die Empfindungen wahr und dem Gegenstand adäquat sein. Wenn er das Beispiel vom allgemeinverständlichen „Aschekrug“ anführt, so heißt dies, die Empfindungen müssen vom Objekt selbst ausgehen und nicht gedanklich in das Objekt hineingelegt werden. Herz und Kopf haben dabei dennoch in einem harmonischen Wechselverhältnis zu stehen. Verliert durch eine falsche Sprache die Empfindung das natürliche Verhältnis zur Realität, wie er an der Grabinschrift zu erläutern versucht, dann artet sie in das aus, was der Empfindsamkeit in der späten Aufklärung

⁶²³ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70

⁶²⁴ Soerensen, 1964, S. 38

⁶²⁵ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70. Für die Besprechung des Deckengemäldes im Gohliser Schloß liegen die Ausführungen Wenzels zugrunde, s. Wenzel, 1999, S.89ff. Ausführlich wurde das Motiv „Amor und Psyche“ bearbeitet bei: Steinmetz, Christel, Amor und Psyche, Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Diss., Köln, 1989.

heftige Kritik eingebracht hatte. Die natürliche Empfindung wird nämlich dann zur Schwärmerei, oberflächlich, äußerlich, modisch und unnatürlich.

- Das Gohliser-Schlößchen

Als ein weiteres Beispiel für den Umgang mit der alten Formensprache und den Versuch einer zeitgemäßen Auslegung können die Ausmalungen des Festsaaes im Gohliser Schloß bei Leipzig gelten. Der bürgerliche Landsitz⁶²⁶ vor den Toren Leipzigs gelangte 1770 in den Besitz des kurfürstlichen-sächsischen Hofrats Johann Gottlob Boehme. Er ließ das Gebäude umgestalten, und Oeser wurde die festliche Ausgestaltung der Gesellschaftsräume aufgetragen. Das Deckengemälde entstand um 1778. Anhand einer Analyse des Bildprogrammes soll nochmals die Problematik der Bildfindung und einer damit verbundenen verständlichen allegorischen Sprachregelung verdeutlicht werden. Das Deckenbild des Festsaaes im Gohliser Schloß mit dem Thema „*Der Lebensweg der Psyche*“ wurde von Kreuchauf ausführlich beschrieben.⁶²⁷ (Abb. 70).

Über den Plafond verteilen sich insgesamt vier mythologische Personengruppen.⁶²⁸ Auf der ersten Wolkenbank lagert Apoll mit einer Lyra, von einem Glorienschein umgeben. In Rückenansicht ist ein muskulöser Herkules dargestellt. Die zweite Gruppe links von den beiden Göttern zeigt ca. sechs Musen mit den Attributen einer Himmelskugel, einem aufgeschlagenen Buch und Schreibzeug. Ihnen ist Apoll als Gott der Künste und der Weissagung zugeordnet und gilt somit als der Führer der Musen. Oberhalb der Musen formiert sich eine Dreiergruppe, die die „Entschleierung der Natur“ durch die „Betrachtung“ darstellt. Ihr zur Seite ruht eine Allegorie der Architektur mit einem Kapitell als Attribut. Sie verkörpert die Idee einer Baukunst, die sich an der Natur orientiert. Am rechten Rand des Bildes befinden sich noch einige Putti, die ein Medaillon des Landesherrn emportragen und die Kunst der Malerei symbolisch darstellen, die vom Kurfürsten gefördert wurde. In der Mitte dieser Dreieckskomposition befindet sich die Hauptgruppe des gesamten Bildes. Zweifelsfrei ist auf den ersten Blick die Gestalt der Psyche zu erkennen, die im weiteren, falls sich der Betrachter an das überlieferte Märchen von „Amor und Psyche“ erinnert, auf eine weitere ihr zuge dachte Figur eines Amor schließen läßt. Oeser hält sich nicht an die literarische Vorlage, denn die zweite Figur kann nicht als Amor identifiziert werden. Statt von einem Amor wird die Psyche von einer weiblichen Gestalt, die ein Stundenglas in Händen hält, begleitet. Er verbindet Figurengruppen aus verschiedenen mythologischen Stoffen und der Poesie zu einem neuen zusammenhängenden Figurenprogramm. Die Komposition basiert somit im Einzelnen auf bekannten Figurenvorlage mit geläufigen Inhalten, die Oeser gemäß den

⁶²⁶ Hocquél-Schneider, Sabine, Wiedereröffnung eines Kulturdenkmals, Gohliser Schlößchen; in: Leipziger Blätter, H. 33, 1998, S. 4

⁶²⁷ Kreuchauf, 1782, S. 100ff.

⁶²⁸ Wenzel, 1999, S.89ff.

Bedürfnissen seiner Zeit abwandelt und uminterpretiert⁶²⁹. Der Reiz solcher Bilder lag beim Betrachter im Vergleichen von Bekanntem und neu Gestaltetem. Um das Bild allerdings annähernd vollständig zu enträtseln, mußte man noch laut Oeser „Anleitungen zu denken und empfinden [...] nach der Denkungsart, der Sitten, und Begriffe der jetzigen Menschen.“ geben.⁶³⁰ Diese Aufgabe übernahm Kreuchauf in seinen Bildbeschreibungen. An den Beginn seiner Ausführung stellt er ein Motto, das den Inhalt des Bildes knapp zusammenfaßt:

„Nimm, edle Seele,“ sagt das Gemälde, „des Lebens rechten Zeitpunkt wahr, in welchem du am fähigsten bist, Wahrheiten zu erforschen und durch deren Erkenntnis weise und glücklich zu werden.“⁶³¹

Den Grundgedanken, die Psyche als eine Allegorie der Seele darzustellen, behält Oeser bei, die weiteren Teilnehmer an der „Geschichte“ werden ausgetauscht, ebenso wie eine neue inhaltliche Aussage kreiert wird. Oeser beschreibt den Lebensweg der Psyche als einen allegorisch angedeuteten Tagesablauf. Apollo steht als Repräsentant der Sonne und des Morgenlichts. Als Führer der Musen repräsentiert er ein „an den Künsten orientiertes pädagogisches Bildungsprogramm“.⁶³² Die Psyche wird zu Beginn ihres Lebens, der durch den „Morgen“ versinnbildlicht ist, durch die Künste gelehrt. Herkules stellt den zweiten wichtigen erzieherischen Punkt in der Unterrichtung der jungen Psyche dar:

„[...] da Verstand und Tugend, die sich ihr früh mitteilen, in Apollos und Herkules Gestalt die Musen herbeiführten, in welcher Umgang sie gebildet ward, und nun die Aufgeklärte zur glücklichsten Stunde dem Schoße ihrer Lehrerinnen entriefen.“⁶³³

Die vorgestellten mythologischen Personen wurden zwar in einen neuen Kontext gestellt, konnten aber aufgrund ihrer eindeutigen Lesbarkeit im einzelnen vom zeitgenössischen Betrachter entschlüsselt werden. Spätestens bei der Begleiterin der Psyche stellt sich ein Bruch mit der Konvention dar. Von Kreuchauf wird diese Figur ausführlich beschrieben. Er spricht allerdings von einer männlichen Person, die die Psyche begleitet. Die Begleitung ist eindeutig als weibliche Gestalt auszumachen. Mit ihrem Attribut, einem Stundenglas, verkörpert sie als Chronoide, einer Tochter des Chronos [Saturn], die verrinnende Zeit.

„Sie wird über ihnen [den Musen] himmelan steigend vom Mittage des Lebens, ihrem fähigsten Führer, gelenkt [...]. Psyche strebt fort mit ihrem holden Führer, der, selbst jung und edel, als Beförderer des anwachsenden Vorglances ihrer jungfräulichen Würde, nicht sondern Sorgfalt kühn, sie auf

⁶²⁹ Wenzel, 2000, S.90f.

⁶³⁰ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235; Düntzer, 1858, Brief 35, S. 70f.

⁶³¹ Kreuchauf, 1782, S. 101

⁶³² Oeser wollte mit seinen Allegoriegemälden erzieherisch wirken; vgl. Marx, 1988, S. 49; Wenzel, 2000, S. 91

⁶³³ Kreuchauf, 1782, S. 102

*eine lichtvolle Bahn leitet. Sein Haupt blüht neben dem ihrigen mit ebenso frischen Wangen und offner Stirn, ohne bezeichnende Zierden in den Locken, und seine ganze Figur bis zu den Fersen hinab blieb frei davon, als sei er schon in dem aus der Natur selbst genommenen Bilde völlig erreichter Reise des menschlichen Lebens kenntlich. Deutlicher kündigt er sich ihr als Saturns rastlosen Sohn an, der vom greisen Urvater nichts als das Hauptattribut der Zeit bekam. Das unabgelaufne Stundenglas in der Hand, empfiehlt er ihr den weislichen Genuß seines schnell hinschwindenden Daseins. Obschon von beiden nur sie auf leichten Fittichen sich hebt, er aber von unsichtbaren Kräften fortgetrieben wird, scheint es doch, daß er stärker beflügelt sei und den Flug der Forschenden beschleunige.*⁶³⁴

Der eigentlich als Begleiter der Psyche zu erwartende Amor wird zu einer Chronoide, einer Göttin des Tages, umfunktioniert. Somit kann die Psyche auch nicht mehr ihrer traditionelle Deutung als Verkörperung der göttlichen Liebe entsprechen. Obwohl Oeser hier eine Neuschöpfung in der Zusammenstellung der Figuren vornimmt, bleibt das Gesamtprogramm verständlich⁶³⁵. Die Chronoide erhält ihre Funktion, indem sie die Abfolge der Tageszeiten als Ordnungsprinzip und als Gleichnis den Lebensweg der Psyche verkörpert. Die Psyche, die nun nicht mehr die göttliche Liebe personifiziert, schwebt mit ihrer Begleiterin der Figurengruppe der „*Entschleierung der Natur*“ entgegen, die Kreuchauf folgendermaßen beschrieb:

*„Die Betrachtung zieht der Natur vor der denkenden Seele den Schleier ab. Der Rest des leichten Gewandes entfließt eben dem sichtbar werdenden Haupte im Angesichte der emporgehobenen Psyche, [...]. Keine künstelnde Hand hat ihr in ihrem bekannten Bilde einigen Schmuck gegeben oder etwas umher zu ihrer Verherrlichung gethan, und die Baukunst ruht, des Studierens müde, auf gehäuften Büchern am Fuße der aufgedeckten Bildsäule.*⁶³⁶

Obwohl der Personifikation der Natur keine Attribute zugefügt wurden, veranschaulicht sie aufgrund ihres nackten Körpers, ihre Grundeigenschaft als Figur der Natur und erklärt sich somit aus sich selbst heraus. Die personifizierte „Betrachtung“, die die „Natur“ entschleierte, repräsentiert das Sehen als einen bewußten Akt des Nachdenkens. Der Vorgang der Enthüllung hat seine Parallele in der Enträtselung der einzelnen Personifikationen durch den Betrachter und entspricht im Zeitalter der Aufklärung dem Prozeß der Wahrheitsfindung durch den Menschen.⁶³⁷ Angesichts der großen Popularität dieses Motivs, kann davon ausgegangen werden, daß der zeitgenössische Betrachter

⁶³⁴ Kreuchauf, 1782, S. 102f.

⁶³⁵ Wenzel, 1999, S.92f.

⁶³⁶ Kreuchauf, 1782, S. 101ff.

⁶³⁷ Im Frontispiz eines der beiden Bände der Encyclopédie von Diderot und Álembert (1765) [Diderot, Denis; Álembert, Jean, LeRond d' Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers [mis en ordre & publié par M. Diderot ... par M. d'Alembert ...], Nouv. impr. en facs. de la première éd. de 1751 - 1780, Stuttgart/Bad Cannstatt] findet sich das Motiv der Entschleierung der „Wahrheit“ durch die „Vernunft“ und „Philosophie“, Wenzel, 2000, S.93f.. Das Motiv hat seine Blütezeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es wurde von Kant, Schiller und Goethe literarisch rezipiert und stand im Mittelpunkt verschiedener Feierlichkeiten der Französischen Revolution, so dem Kult der Vernunft (Raison); Kemp, Wolfgang, Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Diss., Tübingen, 1973, S. 17-25

auch ohne begleitende Lektüre das Thema „Natur-Wahrheit-Vernunft“ verstanden haben müßte. Die Natur als Vorbild im Ausbildungsgang des Menschen, den die Psyche hier repräsentiert, ist allgemeines Ziel der Aufklärungszeit in Deutschland. An diesem Prozeß, dem Menschen die Natur zu erschließen, sieht sich Oeser als Künstler maßgeblich beteiligt. In seinen bereits 1764 verfaßten moralphilosophischen Aufzeichnungen sah er seine Funktion als Künstler durch die göttliche Gabe sanktioniert.⁶³⁸

Der in seinem Gohliser Deckengemälde vertretene Topos der „Naturenthüllung“ verweist in seiner humanistischen Tradition auf die unerschöpfliche Naturwahrheit und Naturerkenntnis. In diesem Zusammenhang schreibt er: „*Wer der Natur nachlebt, kan selten arm seyn; wer der Einbildung nachlebt, kann nimmer reich sein.*“⁶³⁹ Um die Natur dem Betrachter zu erschließen, bedurfte es nach seiner Auffassung des Künstlers und der Kunst, mit deren Hilfe man zur „Erkenntnis“ gelangte. Diesen Zusammenhang stellt Oeser in einem Deckengemälde im Vorraum zum Musiksaal im alten Leipziger Bibliotheksgebäude dar. Kreuchauf schildert es folgendermaßen:

*„Das Deckenstück schildert des gesunden und bescheidenen Beurtheilers der Kunst treueste Führerin, die Erkenntnis, im Schoße einer Wolke, von welcher sie, im gemilderten Glanze ausgegoßner Klarheit, leicht umdämmert wird. Tief in forschenden Gedanken zur Prüfung versenkt, sammeln sie alle ihr verliehenen Kräfte, bey aufgethanem Buch und brennendem Lichte. Daneben verräth sich, unbemerkt von ihr, der wachsende Aufklärungstrieb, im Bilde eines muntern Knaben, welcher mit der Schere die Flamme reinigt: daß das Licht der Erkenntnis allen Augen heller leuchte.“*⁶⁴⁰

Durch die Umsetzung der mythologischen Themenkreise in „allgemeine Begriffe“ hat Oeser einen Versuch unternommen, tradierte Stoffe einem sich wandelnden, rational denkenden Publikum in neuer Form zu vermitteln. Durch das Wegfallen des Amors und sämtlicher erzählerischer Elemente im Gohliser Deckenbild nimmt er eine Umdeutung des klassischen Stoffes vor. Die Verbindung läßt den Schluß zu, daß Oeser hier ein Konstrukt geschaffen hat, um einen zeitgemäßen aufklärerischen Gedanken darzustellen. Der Grundgedanke des Lebenswegs der Psyche als Entwicklungsgeschichte der Seele im platonischen Sinne wurde beibehalten. Die klassischen Embleme können zwar über den reinen Intellekt enthüllt werden, dennoch bleibt in manchen Verknüpfungen ein unenthüllbarer tiefsinniger Rest, der nur in seiner literarischen Fassung entziffert werden kann. So zum Beispiel die Frage nach der Verbindung zwischen der Psyche und der Allegorie der Natur. Oeser gibt die Antwort für ein im Hagedornschen Sinne formuliertes „mäßiges Verhüllen“ denn,

⁶³⁸ Oeser, 1764, s. Quellentext Nr. 1

⁶³⁹ ebd., S. 3a, s. Quellentext Nr. 1

⁶⁴⁰ Kreuchauf, 1782, S. 89f., Chodowiecki merkt zu diesem Deckenstück kritisch an: „*Auf dem einen [Plafond ist] eine Frauensperson, die in einem Buche ließt, ein Genius löscht ihr das Licht aus, aber es ist nicht finster, sondern heller lichter Tag, sie kann's also entbehren [...]*“, zit. nach: Chodowiecki, 1789, S. 42

„Gelehrsamkeit ist nicht zureichend, die Wirkung zu beurteilen, die Werke der Kunst auf die Menschen machen, ein gewisses inneres Gefühl, Liebe und Beschäftigung damit, sind sichere Mittel.“⁶⁴¹

- Das Wittumspalais in Weimar

Das selbe Thema, das Oeser für einen bürgerlichen Auftraggeber wählte, formulierte er 1775 für das Deckengemälde des Ballsaales im Wittumspalais der Herzogin Anna Amalia in Weimar.⁶⁴² Das Wittumspalais war ihr Witwensitz, gelangte durch den literarischen Zirkel der Herzogin, der sogenannten „Tafelrunde“ zu Berühmtheit und wurde zum Inbegriff des Musenhofes Weimar. Das Palais stellte gleichzeitig auch einen Musentempel dar. Die privaten Gemächer der Regentin im Westflügel des Palais umfaßten neben dem Grünen Salon, ein Musikzimmer und ein Malzimmer. Bis 1785 bringt Oeser in jedem der Räume ihrer Funktion entsprechend allegorische Deckenmalereien an.⁶⁴³ Es kann vermutet werden, daß sich hinter den dargestellten Musen der Literatur, der Malerei und der Musik eine Personifikation Anna Amalias zu sehen ist.

Die Hauptgruppe des „Grünen Salons“ stellt eine Athena dar, die von drei leichtbekleideten Frauenfiguren umlagert ist, eine davon überreicht ihr Blumen. Die zweite gegenüberliegende in Untersicht dargestellte Hauptfigur eilt der Athena entgegen. Sie hält ebenfalls in beiden Händen Blumen. So stehen sich in dem Figurenprogramm die Athena als Schutzgöttin der Künste und vier Allegorien als „Naturwahrheiten“ gegenüber.⁶⁴⁴ Seine Fortführung erfährt das ikonographische Programm in den beiden neben dem Grünen Salon liegenden Mal- und Musikzimmer.

Den Höhepunkt bilden die Ausmalungen des Hauptraumes, dem ein Stockwerke höher liegenden Ballsaal (Abb. 71). Das allegorische Personal setzt sich hier aus zwei Gruppen zusammen. Oben links lagert eine Gruppe von drei weiblichen Gestalten, wobei die eine mit dem Attribut eines Kapitells die Architektur vorstellt und somit in Ergänzung zu den bereits drei genannten Musen der Literatur, der Malerei und der Musik im unteren Stock tritt. Die beiden weiteren Figuren Mildtätigkeit und Gerechtigkeit tragen als Attribut ein

⁶⁴¹ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235, Düntzer, 1858, Brief, Nr. 35, S. 71

⁶⁴² Erste Ausmalungen für das spätere Wittumspalais, das vormals dem Staatsminister von Fritsch gehörte, fertigte Oeser bereits 1769; vgl. Brief Oeser vom 22. November 1769 an von Fritsch GSAW 20/I, 3, 10

⁶⁴³ Goethe äußert sich lobenswert über diese Plafondgemälde. An Frau von Stein schreibt er: *„Tu sauras déjà que le vie Oeser est ici pour peindre les petits appartements de Mme de la Duchesse Mere, mais personne t’aura dit combien son ouvrage est beau. C’est comme si cet homme ne devoit pas mourir tant ses talents paroissent toujours aller en s’augmentant. Les idees des plafonds sont charmantes, elles sont executées avec un gout que l’age et le travail seuls peuvent epurer a un si haut degré, et en même temps avec une vivacité que la jeunesse croit etre exclusivement son partage.“*; W. A., Bd. 6, Abth. 4, Bd. 43, S. 358

⁶⁴⁴ In diesem Deckengemälde wird das Hauptthema des Ballsaales bereits vorformuliert.

Rutenbündel und eine Reitgerte. Sie dürften auf Anna Amalias milde Strenge und gerechte Gesinnung während ihrer Regentschaft und der Zeit danach anspielen. Die Hauptgruppe des Deckengemäldes stellt erneut eine Athena mit einem Helm und eine Personifikation der Natur mit entblößtem Oberkörper und einem Füllhorn als ihr Attribut dar. Die Frauen lagern auf einer Wolkenbank. Die Gruppe wird von einem baldachinartigen Tuch, das von Putten getragen wird, bekrönt. Daß auch hier die Athena als Göttin der Künste Anna Amalia zugeordnet war, liegt auf der Hand. Oeser bezeichnete die Herzogin in einem Brief als „durchlauchtigste Schutzgöttin der Kunst“⁶⁴⁵, einige Jahre zuvor schrieb er an Knebel, er wolle eine Marmorbüste der Herzogin anfertigen, er wünschte das Bildnis der Herzogin „als Minerva oder Muse aufzustellen“⁶⁴⁶. In Anna Amalias Sommerschloß in Tiefurt wurde aus Porzellan eine Figur der Pallas Athena aufbewahrt, die wohl symbolisch die musischen Neigungen der Herzogin symbolisierte. Christoph Martin Wieland schrieb 1784 an Johann Heinrich Merck (1741-1791):

*„Unsere Herzogin-Mutter scheint an allen Qualitäten, die eine Fürstin allen Menschen, die Zutritt bei ihr haben, lieb und verehrensrecht machen müssen, mit jedem Jahre zuzunehmen. Sie ist unsere Pallas und unser Palladium zugleich, und ich begreife nicht, wie wir ohne sie existieren wollten.“*⁶⁴⁷

Der eigentliche Bedeutungsinhalt des Gemäldes im Wittumspalais ist auf dieselbe Formel zu bringen, wie beim Gohliser Deckengemälde. Die Nacktheit der Natur symbolisiert den Begriff der „Naturwahrheit“. Ihre Entschleierung, die durch das aufgehobene Tuch dargestellt wird, führt zu einer weiteren Erkenntnis über die Natur, was nur mit den Mitteln der Kunst erreicht werden kann.⁶⁴⁸ „Athena“ umarmt die „Natur“ schwesterlich, beide weisen sie in die Richtung der Räume im unteren Stockwerk, dem Tafelrundenzimmer, dem Mal- und Musikzimmer, was auf ihre untrennbare Einheit und den gemeinsamen zu beschreitenden Weg hindeutet.

5. Naturwahrheit und natürliches Zeichen

„Naturwahrheit“ und „natürliche Empfindung“ sind, wie die besprochenen Deckengemälde zeigen, zwei Grundmaxime der Aufklärung, die seither in umfangreichen allegorischen

⁶⁴⁵ Brief Oesers vom 15. März 1780 aus Leipzig an Herzogin Anna Amalia, ThHStW, Hausarchiv, Abth. A XVIII No. 82 10/11

⁶⁴⁶ Brief Oesers vom 16. Januar 1777 aus Leipzig an Knebel, UBL Rep. VI 25^{zh} 2; vgl. Düntzer, Brief 22, 1858, S. 51. Von den Römern wurde die Pallas Athena mit der Minerva gleichgesetzt.

⁶⁴⁷ zit. nach: Werner, Charlotte Marlo, Goethes Herzogin Anna Amalia, Fürstin zwischen Rokoko und Revolution, Düsseldorf, 1996, S 187

⁶⁴⁸ Kreuchauf beschreibt in einem ersten Zeichnungsentwurf von Oesers Gellert-Denkmal ein nahezu ähnliches Thema: „Sein [Oesers] erster Entwurf zu dem für eine Kirche bestimmten Bau des Monuments war ein prachtloser Sarkophag, den eine Console trägt und ein leichter Schleier bedeckt. Eine menge Genien eilen mit allen Attributen der Künste herbei, die sich bei Gellerts Tode zu seiner Verewigung geschäftig erzeugten; sie werden aber alle von der Wahrheit zurückgewiesen, die ihm selbst eine Blume reicht. Ein Jüngling, der die Nachwelt vorbildet, hebt den Schleier wißbegierig auf und entdeckt darunter statt alles Ruhmes den Namen des verewigten Dichters.“, Kreuchauf, 1774, S. 56

Bildprogrammen veranschaulicht werden. Diese komplexen Konstrukte wurden von Oeser mitunter auch in einer zusammenfassenden Form eines natürlichen symbolhaften Zeichens dargestellt. Als künstlerisches Motiv gab es hierfür nur eine Lösung, nämlich das Kind als „natürliches Zeichen“. Oft als überkommene Form der barocken Putti abqualifiziert,⁶⁴⁹ gewinnt es bei Oeser eine eigene Bedeutung, aus der heraus eine Entwicklung bis hin zur Romantik ihren Lauf nimmt. Oeser, der „*Kinderfreund*“⁶⁵⁰, denkt bei seinen Kinderszenen in erster Linie an „reale“ Kinder anstatt an barocke Engelskinder nach dem Vorbild antiker Eroten. Eine Ausstellungskritik aus dem Jahr 1755 schreibt: „*Oeser hat sich dieses Jahr in Kinder verliebt, und diese macht er immer ausnehmend schön*“.⁶⁵¹ Dem „Kind“ als künstlerisches Ausdrucksmotiv kommt in Oesers Werk eine besondere Bedeutung zu, da sie in allen Kunstgattungen zu finden sind. Die früheste bekannte Kinderdarstellung ist das Rezeptionsbild für die Dresdener Akademieausstellung von 1766. Oeser stellt hier seine eigenen vier Kinder als Allegorie der Künste dar (vgl. Abb. 6), am signifikantesten sind die Kindermotive des Gellert-Denkmal (vgl. Abb. 2), die als ein Zeichen einer natürlich empfundenen Trauer stehen.

Daß Oeser auch von der aktuellen zeitgenössischen Aufklärungspädagogik nicht unberührt blieb, zeigen folgende Beispiele. Kindern das freie Spiel zu ermöglichen, war eine Grundmaxime der Reformpädagogik, der Philantropen Basedow, Campe und Pestalozzi. Diese Gedanken beschreibt Oeser in einem Entwurf für ein nicht ausgeführtes Deckengemälde:

*„Die Belohnung sitzt in dem Wolcken, und theilet ihre verschiedenen Gaben aus. Ich glaubte daß dieser Gedancke sich in das Ringel-Rennen schicken möchte, und machte einige Kinder die zum Spiel gehen vorn noch dazu [...]“*⁶⁵²

Oeser beschreibt mit der Allegorie der „*Belohnung*“ ein weiteres, von der Aufklärungspädagogik neu entdecktes Mittel der Kindererziehung. Ursprünglich ausgehend von Basedow, war dies auch eine von Gellert propagierte Maßnahme der Kindeserziehung.⁶⁵³ Kreuchauf beschreibt in einem weiteren Deckengemälde nochmals Kinder, die hier in ihrer Natürlichkeit die zwangsfreie Natur verkörpern:

⁶⁴⁹ Krüger, 1972, S. 131

⁶⁵⁰ Carolsfeld, Lebensgeschichte, o. O., o. S..

⁶⁵¹ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. XVII (1775), S. 149

⁶⁵² Brief Oesers vom 20. April 1757 aus Dahlen an Freiherr von Fritsch; SLBD, Mscr. Dresd. Aut. 834a; zit. nach: Perk, Loesch, „Die Belohnung sitzt in dem Wolcken...“, Die Landesbibliothek erwarb Briefe von Adam Friedrich Oeser, in: Nachrichten aus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, H. 1, 1995, o. S.. Oeser besaß umfangreiche Literatur zur Aufklärungspädagogik: „Anfang der Arbeit zum Elementarbuch [Basedows] mit Kupfern, Berlin 1769, (Rost, 1800, S. 477, Nr. 75), Basedows vierteljah. Nachr. v. Elementarw. Viertes St., Des[sau]. 1772, Einiger, v., Dess[auer] abgeg. Lehrergedanken etc., Leipzig, 1779, (ebd., S. 485, Nr. 178, 181), Pädagogische Unterhaltungen von Based. und Campe. 4s St., Dessau, 1777 (ebd., S. 486, Nr. 198)

⁶⁵³ Koch, Friedrich, Christian Fürchtegott Gellert, Poet und Pädagoge der Aufklärung, Weinheim, 1992, S.59

„Hier versammelte sich ein kleiner Haufen ungeschmückter, gewandloser Kinder, edle Geschöpfe, die gesellig und mutvoll; so wie sie aus der Hand der guten Mutter Natur hervorblühten, sich der ersten Empfindungen des Lebens freuen.“⁶⁵⁴

Im Sinne Novalis' (Friedrich von Hardenberg 1772-1801) entsteht eine Gegenwelt zur zivilisatorischen Welt. Der Dichter schreibt: *„Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter.“⁶⁵⁵* Natürlichkeit, Unbefangenheit, aufklärerische Neugier waren die wichtigsten Eigenschaften, die Kinder verkörperten. Frei von jeglicher zivilisatorischer Konditionierung waren sie in der Lage, sich natürlich zu geben und zu empfinden.

Das Ziel „Natürlichkeit“ darzustellen, wurde auf unterschiedliche Weise verfolgt. Ende der 70er Jahre erschien Chodowieckis Bilderserie *„Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens“⁶⁵⁶*. Das von Oeser wie Chodowiecki verbildlichte „Sozialisationsideal“⁶⁵⁷ und auch die damit verbundene Kritik an der gekünstelten Zivilisation ist bei beiden Künstlern dasselbe. Ihre Formensprache kann allerdings nicht unterschiedlicher sein. Chodowiecki konnte aus naheliegenden Gründen an Oesers Kindern nichts finden. Die völlig verschiedenartige Herangehensweise an ein und dasselbe Thema, veranlaßte Chodowiecki sogleich auch am Formalen Kritik zu üben. In ihren Darstellungen waren seiner Meinung nach Oesers Kinder zu leblos *„der Leib ist wie ein Sack, der Hinterste mager, und die Beine immer Paralel gestellt.“ [sic]⁶⁵⁸*

In seinen moralphilosophischen Aufzeichnungen, widmet Oeser den Kinder einige Zeilen, was auf deren tiefergehende Bedeutung für ihn schließen läßt:

*„Viel Gelehrsamkeit zeigt, wie wenig die Sterblichen wissen;/
viel Güter zeigen, wie wenig die Welt Kinder genießen/
können. Aufs höchste belustigen sie uns mit unendlichen Puppenspielen, und erhalten uns in der Kindheit, bis wir zu/
Staub zerfallen.“⁶⁵⁹*

Oeser sieht neben der Empfindung einer Natürlichkeit im kindlichen Verhalten noch einen anderen Aspekt, dessen sich die damals „zivilisiert“ Welt nicht mehr bewußt war. Kinder können durch ihr Verhalten dem Erwachsenen Vergnügen bereiten und in ihm die „kindliche Seele“ im Sinne einer natürlichen Reaktion bewahren. Das Streben nach Wissen und Besitztum hat den Menschen unfähig gemacht, mit Freude Kinder zu genießen. Deutlich tritt hier eine bürgerliche Zivilisationskritik hervor. Im selben

⁶⁵⁴ Kreuchauf, 1782, S. 85f., Kreuchauf beschreibt ein Zimmer im Hause des Kriegsrates Müller

⁶⁵⁵ Novalis, Blütenstaub; in: Athenaeum. Hrsg. Schlegel, August Wilhelm, Schlegel, Friedrich, Bd. I, Berlin, 1798, S. 101

⁶⁵⁶ Bauer, 1982, S. 95, 12 Blätter. Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens, zweite Folge, 1779, Im: „Almanac de Goettingue pour l'année 1780, chez J. C. Dietrich, Mit 9 Monatskupfern und Erläuterungen der 12 Monatskupfer von G. Chr. Lichtenberg.“; Ba. 565-576

⁶⁵⁷ Wenzel, 2000, S. 94f.

⁶⁵⁸ Chodowiecki, 1789, S. 40. Wenn Börsch-Supan die „Schlaffheit der Körper“ bemängelt, schließt er sich der zeitgenössischen Kritik Chodowieckis an, 1988, S. 108

⁶⁵⁹ Oeser, 1764, s. Quellentext Nr. 1

Zusammenhang bemerkt Schiller in seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zur kindlichen Natur:

„Besonders stark und am allgemeinsten äußert sich diese Empfindsamkeit für Natur auf Veranlassung solcher Gegenstände, welche in einer engern Verbindung mit uns stehen und uns den Rückblick auf uns selbst und die Unnatur in uns näherlegen, wie z.B. bei Kindern und kindlichen Völkern.“⁶⁶⁰

Das Kind steht als Hoffnungsträger für die Zukunft einer besseren Welt und gleichzeitig als Diesseitsbejahung. Mußten sich die mythologischen Allegorien Winckelmanns zwangsläufig in erster Linie an den Verstand wenden, so richteten sich die Kinder gestalten Oesers in ihrem Symbolgehalt an das Gefühl.

Das künstlerische Interesse, Kinder darzustellen, beschreibt Oehler anhand der zahlreichen Kinderdarstellungen in Oesers' Buch-Vignetten (vgl. Abb. 3 u. 4), die fern jeglicher antikisierende und allegorisierende Formensprache waren, denn:

„Der Beweggrund zu dieser häufigen Verwendung des gleichen Motivs kann nur die gesunde Künstlerfreude an der unverfälschten Natur, an der köstlichen Naivität des künstlichen Körpers gewesen sein.“ und diese realistischen Elemente, schreibt Oehler weiter, sind *„aus dem selben Quell hervorgequollen wie das große Interesse für alle Naturgegenstände“⁶⁶¹*.

Als weiteres Beispiel aus Oesers Werk kann hier der Jahreszeitenzyklus mit Kindern angeführt werden (Abb. 72-75). Die hier gezeigten Kinder blicken nicht aus dem Bildraum hinaus, sondern sind völlig von ihrem Spiel erfüllt, von dem sie, wie der Wirklichkeit entrückt, völlig absorbiert zu sein scheinen. Die kleinen halbnackten, molligen Kinder, verweisen auf den Satz von Ovid [43-18 n. Chr.]: *„omnia mutantur nihil interit“⁶⁶²* und somit auch auf das Wesen des Zyklischen. Nicht Anfang und Ende, keine Endstation Winter, die in Kohle und Feuer das Gewesene repräsentiert, sondern die Kinder vollenden im winterlichen Bild den Wechsel von Wachsen, Blühen und Reifen. Ihre Blumen, Insekten, Ähren, Trauben und Kastanien stellen nicht die Negation von Verblühen dar, sondern veranschaulichen den Zyklus von Heranreifen und Gedeihen bis hin zur Ernte (Ähren, Kastanien). In ihrem Zusammenhocken stellen die wie aus Porzellan geschaffenen Kinder die Jahreszeiten dar, deren Früchte sie gemeinsam betrachten und einander reichen.

Der Jahreszeitenzyklus entspricht in mehrfacher Weise den Intentionen der Aufklärung und verbildlicht zwei Grundlagen aus Pestalozzis Reformpädagogik: die Erziehung in

⁶⁶⁰ Schiller, Friedrich, Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795, Nachdr., Stuttgart, 1997, S. 6

⁶⁶¹ Oehler, Richard, Adam Friedrich Oeser, Goethes Lehrer als Buchillustrator; in: Gutenberg Festschrift, Mainz, 1925, S. 221

⁶⁶² „Alles im Wandel, nichts geht zu grunde“, Ovid, Metamorphosen, XV. Buch, S. 199-213, zit. nach: Fuhrmann, Manfred, Die vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern, in: Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Heidelberg, 1986, S. 16

freier Natur und das sich gegenseitige Unterrichten der Kinder.⁶⁶³ Die Kinder erkunden im Spiel die verschiedensten Wahrheiten der Natur. Im Frühling untersuchen sie mit einer Lupe Insekten, der Sommer läßt sie mit dem Spiel der Flöte (den Künsten) beschäftigen, im Herbst lesen sie aus den Idyllendichtungen des Theokrits, im Winter beschäftigen sie sich mit den Früchten der Natur (Kastanien) und dem Naturelement Feuer. Das Kind wird zum Symbol des natürlichen Verhaltens und Umgangs mit der Natur, es erfährt Erkenntnis aus der Beschäftigung mit der Natur und ihrer Beobachtung. Ein Hilfsmittel dazu war die Kunst, die die Natur näher erklären konnte.

Bei der Betrachtung dieser Kinderdarstellungen ist man geneigt, den Herderschen „Naturesymbolismus“ zu erproben. War das natürliche Zeichen bei Mendelssohn und Lessing noch als reine Naturimitation aufgefaßt, können die Oeserschen Kinder bereits nach Herders Definition als „Symbole“ einer Naturerscheinung aufgefaßt werden, was zu dem späteren Begriff eines religiösen „Naturesymbolismus“ führt,⁶⁶⁴ der erst in der Romantik voll ausgebildet und bei Philipp Otto Runge zu einem Motiv naturmystischen Christentums wurde.⁶⁶⁵ Schiller beschreibt das Kind bereits im Sinne der Romantik als einen „heiligen Gegenstand“:

„Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keinesweges die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird das Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand nämlich, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet; und der, was er auch in der Beurteilung des Verstandes verlieren mag, in der Beurteilung der Vernunft wieder in reichem Maße gewinnt.“⁶⁶⁶

Herder schildert die Eindrücke der Natur während der Kindheit und Jugend als die, die am nachhaltigsten wirken. Nur Kinder sind es, die in ihrer naiven natürlichen Unbefangenheit die Natur wahrnehmen können. In ihrem Naturerleben spiegelt sich die innere Gemüthshaltung in ihrem äußeren Ausdruck wieder:

„Wenn der Lenz erwacht, erwachen wir und fühlen in ihm den Lenz unsres Lebens; mit jeder Blume spriessen wir auf, wir blühen in jeder Blüthe. Uns klappert der wiederkommende Storch, uns singt die Nachtigall und die Lerche. An der Munterkeit und dem neuen Frühlingsleben jedes Geschöpfs nehmen Kinder brüderlich=schwesterlich Antheil. Idyllen sind die Frühlings= und Kinderpoesie der Welt, das Ideal menschlicher Phantasie ihrer Jugendunschuld. Aber auch jede Scene der Natur in allen Jahreszeiten hat für gesunde Menschen ihr Angenehmes, ihr Schönes; Sommer und Herbst, selbst der rauhe Winter. Thätigkeit ist die Seele der Natur, mithin auch Mutter alles Genußes, jeder Gesundheit.“⁶⁶⁷

⁶⁶³ Jensen, Jens Christian, Philipp Otto Runge, Leben und Werk, Köln, 1977, S. 22f.

⁶⁶⁴ Soerensen, 1963, S. 55ff.

⁶⁶⁵ vgl. Kat. Runge und seine Zeit, Hrsg., Hofmann, Werner, Hamburg, 1977, S. 20ff.; Stubbe, Wolf, Philipp Otto Runge, Bild und Symbol, München/Zürich, 1977, S. 10ff.

⁶⁶⁶ Schiller, 1795, S. 7

⁶⁶⁷ Herder, Bd. 23, 1967, S. 299

6. Das Leipziger Komödienhaus: Ein „Tempel der Wahrheit“

Als ein herausragendes Beispiel für Oesers Allegorienkunst gilt der Theatervorhang (Abb. 76) für das 1766 neu eröffnete Leipziger Komödienhaus (Altes Theater), das auf eine nahezu zweihundertjährige ruhmvolle Vergangenheit zurückblickte. Kein Leipziger Kunstwerk dürfte im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts besser bekannt gewesen sein.⁶⁶⁸ Über den Vorhang verfaßte der Leipziger Dichter und Professors der Philosophie Christian August Clodius (1738-1784) folgende Zeilen:

*„Mit Hagedorns Geschmack und Raphaels Genie/
Und Rubens kühner
Meisterhand/ Trägt Oeser, unterstützt von der Allegorie/
Das Schicksal des
Cothurns auf beredt Gewand;/ Die Wahrheit giebt ihm Stoff, und ordnet sein
Gedicht/ Zum Ruhm des Tempels, den er weyht,/ Die Grazie den Reiz,
Empfindung, Feinheit, Licht;/ Er krönt den Sophokles [497/96-406 v. Chr.], ihn
die Unsterblichkeit.“⁶⁶⁹*

Selten wurde ein Gemälde während dieser Zeit häufiger beschrieben, gedeutet, auch mißverstanden und war deshalb Gegenstand entsprechender Kontroversen. Der Theatervorhang wurde auch von dem Oeserfreund Kreuchauf nach einer Skizze des Theatervorhangs im Wincklerschen Kabinett, beschrieben. Kreuchauf verfaßte allerdings keine eigenen Text, sondern er übernimmt den von dem Leipziger Dichter Clodius gehaltenen Eröffnungsprolog zur Veranschaulichung des perspektivisch-illusionistischen Kunstwerkes.⁶⁷⁰ Daß Kreuchauf die von Clodius verfaßte umständliche, detaillierte Beschreibung erneut wiedergibt, geschieht nicht nur allein um den Inhalt der Oeserschen Vorhangmalerei so genau zu protokollieren, sondern zeigt auch, wie wichtig jene Zeit solche poetisch malerische Ausschweifungen nahm, die im übrigen auch mancherlei von der geistigen Einstellung und Ausdrucksweise der Zeit verraten. Clodius beschrieb den Vorhang mit:

*„Zween Säulengänge, nach Dorischer Ordnung, umstellen den runden Vorhof
des Tempels der Wahrheit, welchen man entfernt in der Mitte siehet. Er ist von
allen Seiten offen, und läßt die von aller Bedeckung entblößte Bildsäule der
gefälligen Göttin sehen, die den Herzutretenden die offenen Arme zeigt. Beym
Eingange des Vorhofes, mitten auf dem Gemälde, stehen die in Bronze
gegossenen Bildsäulen des Sophokles und Aristophanes [445-385 v. Chr.],
der größten dramatischen Dichter [...]. Auch die andern großen Dramatiker*

⁶⁶⁸ Oeser verhalf mit dem Leipziger Bühnenvorhang der Bühnenbildner zu einer allgemeinen Aufwertung. Er inspirierte seinen prominenten Schüler und späteren Wiener Akademiedirektor Heinrich Friedrich Füger zu zahlreichen Bühnenbildentwürfen. Mildenerger, Hermann, Heinrich Friedrich Füger, Theatervorhang-Entwürfe für Wien und Hamburg; in: Weltkunst, Heft 6, München, 1987, S. 826ff; Mildenerger, Hermann, Im Blickfeld der Goethezeit I, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Kunstsammlungen zu Weimar, Berlin, 1998, S. 34

⁶⁶⁹ Clodius, Christian August, „An Herrn Oeser, auf sein allegorisches Gemälde von der dramatischen Dichtkunst, in: Nachrichten von der Eröffnung des Neuen Theaters in Leipzig, Leipzig, 1766, S. 108.

⁶⁷⁰ Clodius, Christian August, Beschreibung des Vorhangs und Deckenstücks, Leipzig, 1766, S. 105ff.; vgl. Kreuchauf, 1768, S. 32ff.

*des Altertums sind vertreten. Hinter den alten Dichtern [...] stehen einige ihrer deutschen und französischen Nachahmer. Im Vorhofe sieht man den unnachahmenden Shakespear, welcher die alten Originale vorbegegangen ist, gerade dem Tempel der Wahrheit zu eilen.*⁶⁷¹

Den zentralen Gedanken Oesers, einen „Tempel der Wahrheit“ vorzustellen, griff Clodius in seiner Eröffnungsrede bereits bei der Charakterisierung des Komödienhauses mit folgenden Zeilen auf:

*„Du, Tempel des Geschmacks, der Wahrheit aufgestellt,/ Die lachend, durch den Reiz der Grazien, gefällt;/ Ehrwürdig Monument, geschaffen, künft'gen Zeiten/ Empfindung und Geschmack und Künste zu verbreiten; [...].“*⁶⁷²

Das Leipziger Theaterpublikum nahm die ersten deutschen Aufführungen von William Shakespeares (1564-1616) Dramen begeistert auf, und Oeser war einer der ersten bildenden Künstler in Deutschland, der sich dem von den Literaten neuentdeckten englischen Poeten annahm.⁶⁷³ Der Umschwung, der sich nun auf den Bühnen Leipzigs durch die Dramen und Dichtungen Shakespears vollzog, wird in Oesers Theatervorhang signifikant.⁶⁷⁴ Shakespeare galt als ein Dichter fern jeder Regelstrenge, seine Dichtungen ermöglichten die Ablösung von der am antiken Versmaß orientierten Poesie und den antiken Dichtern, was von den Stürmern und Drängern der Geniezeit begeistert aufgenommen wurde. Der Künstler sollte von nun an aus seiner eigenen natürlichen Begabung heraus schöpferisch tätig sein und so Werke schaffen, die der Natur am ähnlichsten werden. Wenig wird beachtet, daß Oeser dieses zukunftsweisende Leitmotiv für die Kunst 1766 in seinem Vorhang bereits verbildlichte.

Der Vorhang zeigt links im Vordergrund einen Putto, der auf eine Theaterdekoration einen Baum bzw. Zweig malt. Bei genauerer Betrachtung ist festzustellen, daß der gemalte Zweig nach oben wächst und bereits über die Malfläche hinaus ragt. Oeser stellt hier den Gedanken eines dialektischen Kunstprinzips vor. Zum einen, daß die Natur nur mit den Mitteln der Kunst erklärt und nachgeahmt werden kann, zum anderen, daß eine vollendete und wahre Kunst nur aus einer inneren Natürlichkeit heraus zu erreichen ist. Der von Oeser dargestellte Putto versinnbildlicht, als reales gedachtes Kind, daß er in seiner ganzen Ungezwungenheit nicht den akademischen Grundsätzen unterliegt, sondern frei und unbefangen in seinen künstlerischen Ausführungen ist. Oeser vertritt hier eine Kunstanschauung, die bei der ab 1785 erfolgten Umgestaltung der Nikolaikirche zum Programm werden sollte. Das Motiv der Palmzweige, die aus den Kapitellen der Säulen herauswachsen, unterliegen demselben Grundgedanken⁶⁷⁵, wie er fast zwanzig Jahre

⁶⁷¹ Kreuchauf, 1768, S. 32ff.. Es kann wohl eher davon ausgegangen werden, daß Kreuchauf seine Beschreibung von Clodius übernahm. Richter dagegen geht noch davon aus, daß der Eröffnungsprolog von Kreuchauf stamme, s. Richter, Kurt Albrecht, Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland, 3. Th., Oppeln, 1912, S. 22f.

⁶⁷² Clodius, „Nachricht von...“, 1766, S. 2

⁶⁷³ Kat. Mozart in Sachsen, Hrsg. Richter, Brigitte; Oehme, Ursula, Leipzig, 1991, S. 66

⁶⁷⁴ Richter, 1912, S. 22f

⁶⁷⁵ Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Reinhard Wegner; vgl. Wegner, Reinhard, Architektur um 1800, (erscheint vorauss. in München, Sommer 1999)

zuvor auf Oesers Theatervorhang in einem „Nebengedanken“⁶⁷⁶ dargestellt wurde. Es kann davon ausgegangen werden, daß Oeser nicht nur die malerische Ausgestaltung der Nikolaikirche oblag, sondern er auch die architektonische Umgestaltung maßgeblich mitbeeinflusste.

Goethes Beschreibung des Theatervorhanges im 8. Buch von Dichtung und Wahrheit war nicht ganz frei von Ironie und Kritik, er schrieb:

„Doch machte die Erbauung des neuen Theaters zu meiner Zeit das größte Aufsehen, in welchem sein [Oesers] Vorhang, da er noch ganz neu war, gewiß eine außerordentlich liebliche Wirkung that. Oeser hatte die Musen aus den Wolken, auf denen sie bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich schweben, auf die Erde versetzt. Einen Vorhof zum Tempel des Ruhms schmückten die Statuen des Sophokles und Aristophanes, um welche sich alle neueren Schauspieldichter versammelten. Hier nun waren die Göttinnen der Künstler gleichfalls gegenwärtig und alles würdig und schön. Nun aber kommt das Wunderliche! Durch die freie Mitte sah man das Portal des fernstehenden Tempels, und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen beiden obgedachten Gruppen, ohne sich um sie zu bekümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; man sah in daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun sollte Shakespearen bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um die Muster zu bekümmern, auf seine eigne Hand der Unsterblichkeit entgegengehe.“⁶⁷⁷

Diese Schilderung des Theatervorhangs gibt eine leisen, aber doch deutliche Spöttelei zu erkennen, daß Goethe Oesers künstlerische Lösung für nicht mehr ganz gelungen erachtete. Bei einem genaueren Vergleich der beiden Beschreibungen von Clodius´ und Goethe fällt auf, daß Goethe mit seiner Veranschaulichung des Vorhangs aus der Erinnerung heraus mit der Clodius´ nicht ganz übereinstimmt. Während Clodius die architektonische Illusionsmalerei Oesers als einen „Tempel der Wahrheit“ bezeichnet, sieht Goethe darin einen „Tempel des Ruhmes“. Die erste zeitgenössische Beschreibung kommt wohl eher den Vorstellungen Oesers entgegen, zumal er das Thema der Wahrheit bzw. Wahrheitsfindung durch die Künste mehrfach in Deckengemälden des Gohliser Schlosses oder im Wittumspalais darstellte.

Der Oeserschen Shakespearedarstellung als Rückenfigur konnte Goethe ebenfalls nur eine spöttische Bemerkung abgewinnen. Über die Bedeutung und Popularität Shakespeares in England lieferte Voltaire eine äußerst bildhafte Deutung, die gerade für einen Künstler des 18. Jahrhunderts reizvoll gewesen sein mag, sie auf Leinwand darzustellen. Oeser dürfte bei seiner Shakespearedarstellung Voltaires Gedanken gefolgt sein. Der französische Philosoph bescheinigt Shakespeare die Bedeutung eines Genies, was es ihm erlaube, sich über sämtliche Regeln und Traditionen der antiken Dichtung hinwegzusetzen. Voltaire schreibt hierzu:

⁶⁷⁶ W. A., Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 156f.

⁶⁷⁷ W. A., Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 156f.

„Das ist die Freiheit des Erfindergenies: Er bahnt sich einen Weg den niemand vor ihm beschritten hat, er eilt kunstlos ohne Leitlinien; er verliert sich in seinem Lauf, indessen läßt er alles weit hinter sich was nur Vernunft und Genauigkeit ist.“⁶⁷⁸

Nicht nur aus mangelnder physiognomischer Kenntnis mußte Oeser Shakespeare als Rückenfigur darstellen, auch aus der Voltairschen Vorstellung heraus, daß Shakespeare sämtliche antiken Dichtervorbilder hinter sich läßt und über Seitenwege seinen eigenen Weg zum Ziel, dem Tempel der Wahrheit findet.

Der Vorhang vereinigt drei verschiedene Stilepochen, die den Stilpluralismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich werden lassen: *„das malerische Grundgefühl ist klassizistisch, die architektonische Anlage ist barock empfunden und im Detail finden sich rokokohafte Züge.“⁶⁷⁹* Oeser sah sich hier zwar in seiner Formensprache noch alten Traditionen verbunden, orientierte sich aber inhaltlich an einer zukunftsorientierten Kunstanschauung. Der Vorhang macht einmal mehr deutlich, daß sich noch lange bevor der Höhepunkt der klassizistischen Antikenrezeption um 1800 erreicht war, bereits eine Gegenströmung in der Kunst und Literatur sich abzeichnete, der sich auch Oeser verpflichtet sah. Mit seinem am Naturalismus orientierten Kunstprinzip, die erstmalige Verwendung der Figur Shakespears in einem groß angelegten öffentlichen Kunstwerk, war Oeser an der Verbreitung dieser neuen Kunstanschauung beteiligt und sah sich nicht mehr ausschließlich der Winckelmannschen Antikenrezeption verpflichtet. Vielmehr verhalf Oeser mit den Leitgedanken: „Kunst aus der Natur“ und „Natur aus der Kunst“, einen Naturalismus vorbereiten, wie er in seiner reinsten Ausprägung dann erst im 19. Jahrhundert erreicht wurde.

⁶⁷⁸ *„Tel est le privilège du génie d'invention: il se fait une route où personne n'a marché avant lui, il court sans guide, sans art, sans règle; il s'égare dans sa carrière, mais il laisse loin derrière lui tout ce qui n'est que raison et qu'exacitude.“*, Voltaire, *Œuvres Complètes* (Paris, 1877-85), VIII, 318, zit. nach: Price, Lawrence Marsden, *Shakespeare as pictured by Voltaire, Goethe, and Oeser*, in: *The Germanic Review*, Ed. Columbia University Press, Bd. XXV, New York, 1964, S. 83f.

⁶⁷⁹ Bachler, Karl, *Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich*, München, 1972, S. 42. Der Leipziger Vorhang war bis 1798 in Gebrauch und wurde wegen Schadhaftheit später - nach einem Bericht aus dem Jahre 1799 - als kostbares Inventar der Bühne nur noch während der Messe-Zeit benutzt (Bachler, 1972, S. 40). Der alte Vorhang existiert inzwischen nicht mehr, lediglich eine Aquarellkopie des Oeserschülers Christian Friedrich Wiegand (1752-1832) aus dem Jahr 1819 hat sich erhalten, Kat. „Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder...“, Leipzig, 1997, S. 272, Abb. S. 320

XI. Oeser und die religiöse Malerei

Oeser wurde bereits früh mit der Krise der Allegorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konfrontiert. Als Künstler stand er zwischen eigenem Fortschrittsglauben, klassizistischer Antikentheorie und neu entstandenem bürgerlichen Publikumsgeschmack, der sich in einer neuartigen Rezeptionsweise der Kunst ausdrückte. Die Forderung nach „Empfindung“ konnte die mythologische Allegorie nicht mehr einlösen. Oeser versuchte sich selbst über das „natürliche Zeichen“ von einem überkommenen Formenkanon zu emanzipieren und begab sich dabei in die Gefahr der Fehlinterpretation seitens des Publikums. 1781 malte Oeser für das Leipziger Gewandhaus seine letzten allegorischen Deckengemälde. Ab 1785 arbeitete er an seinem Alterswerk, den Ausmalungen der Nikolaikirche. In seinen Bildthemen orientierte er sich am Leben Christi.⁶⁸⁰ Die so verlaufende Entwicklung am Beispiel des Künstlers Oeser beschreibt Werner Busch als typischen Prozeß der Krise der Kunst im 18. Jahrhundert. Bei Oeser tritt nun an Stelle des antiken „klassischen Helden“ der „christliche Held“.⁶⁸¹

Vor dem Hintergrund der Gefühls- und Rührungsästhetik der Empfindsamkeit ist es gerade am Beispiel der religiösen Malerei Oesers interessant, nach den kulturgeschichtlichen Ursachen zu fragen, die diese Art von Malerei im Zeitalter des „Griechenkultes“ hervorgebracht haben. Zumal sich Winckelmann in seinen *„Gedanken über die Nachahmung...“*, ausschließlich für die antike, allegorisch mythologische Malerei ausspricht und Darstellungen aus der Heiligengeschichte ablehnt.⁶⁸² Im folgenden Kapitel soll der Versuch unternommen werden zu klären, aus welchen theologischen Strömungen heraus die zahlreichen religiösen Bildthemen von Oeser entstanden. Das Bedürfnis nach einer religiösen Malerei kommt in den zahlreichen Einzelaufträgen Leipziger Bürger zum Ausdruck. Künstlerisches Zeugnis des allgemeinen Wandels von der vernunftbestimmten hin zur emotional ausgerichteten Religion sind die Ausmalungen der Nikolaikirche, die den Höhepunkt einer empfindsam-religiösen Malerei darstellen und bereits auf die protestantische Malerei der Nazarener des 19. Jahrhunderts verweisen. Diesen Prozeß gilt es im folgenden Abschnitt aufzuzeigen.

⁶⁸⁰ Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen, Stadt Leipzig, Die Sakralbauten, Hrsg. Landesamt für Denkmalpflege, München/Berlin, 1995, S. 423ff.

⁶⁸¹ Busch, 1993, S. 24ff; s. auch Wenzel, 2000, S.98ff.

⁶⁸² *„Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vorwurf der neuern Maler seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Überdruß und Ekel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß“*, Winckelmann, *„Gedanken über die Nachahmung...“*, 1755, S. 35

1. Vom vernunft- zum emotionsbestimmten Glauben

Das Christentum im allgemeinen und die Kirche im besonderen befanden sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer tiefen Krise. Der Leipziger Superintendent der Nikolaikirche und Professor der Theologie Johann Georg Rosenmüller (1736-1815) klagte darüber:

*„Es kann doch unmöglich geleugnet werden, daß die Geringschätzung des Christenthums, des öffentlichen Gottesdienstes und des heiligen Abendmahls sich in unsern Zeiten mehr als jemals verbreitet hat, [...]“*⁶⁸³

Mit der Begründung der Aufklärungstheologie von Wolff und Leibniz, mußten sich die Religion, die Kirche und die Geistlichkeit nach den Regeln der Vernunft auf ihre Glaubwürdigkeit hinterfragen lassen.⁶⁸⁴ Die verbindliche Orthodoxie der Kirche, die sich in Ritualen und schwerverständlichen Wunderglauben erschöpfte, verlor mehr und mehr an Bedeutung. Die tendenzielle „Antikirchlichkeit“ führte allerdings nicht zu einer „Irreligiosität“⁶⁸⁵, vielmehr waren nun praktische Anschauung für eine tugendhafte und sittliche Lebensführung gefragt. Der dann einsetzende Emanzipationsprozess von der Kirche, der mit den beiden theologischen Strömungen dem Pietismus und der Neologie seinen Lauf nahm, richtete sich besonders gegen das Luthertum. Der Bruch mit der Kirche wurde überwiegend von der bürgerlichen gebildeten Mittelklasse vollzogen,⁶⁸⁶ wobei ein Großteil eine Art „Ersatzreligion“ „in dem Kultus der Schönheit und des Altertums“ fand.⁶⁸⁷

Zu der vorherrschenden reinen Vernunftreligion der Aufklärung kam zusätzlich zum Verstand nun das Gemüt und ein verstärktes moralisches Bewußtsein. Diese neue Ausrichtung wurde in erster Linie durch die Popularphilosophen⁶⁸⁸ und Dichter des 18. Jahrhunderts gefördert. Der Dichter Gottsched empfahl neben der Lektüre der Philosophen Leibniz und Wolff zusätzlich das Studium der deutschen Literatur, was zu „einer schöngestigen und religiösen Kultur“ führen sollte.⁶⁸⁹ Der Gefühlswandel der zweiten Hälfte des Jahrhunderts traf gleichermaßen für die Dichtung, das ästhetische

⁶⁸³ Rosenmüller, Johann Georg, Ein Wort der Ermunterung an christliche Religionslehrer, Leipzig, 1808, S. 6. In gleicher Weise klagt Campe: „Ein Drittel der sogenannten „verfeinerten Gesellschaft“ hat gar kein Christenthum mehr, ja theilweise nicht einmal eine natürliche Religion, während zwei drittel des Volkes in Aberglauben und Unwissenheit beharren - es ist das die Schuld der Geistlichkeit mit ihrem Buchstabenglauben und ihrer veralteten Form des Gottesdienstes.“, zit. nach: Biedermann, 1880, S. 1094. Einen ausführlichen Beitrag zu Oesers empfindsamen und religiös bestimmten Bildverständnis gibt Stahl, 1993, am Beispiel der Ausmalungen in der Nikolaikirche. Die Arbeit dient hier mitunter als Grundlage.

⁶⁸⁴ Biedermann, 1880, S. 741f.

⁶⁸⁵ Balet/Gerhard, 1979, S. 98

⁶⁸⁶ Biedermann, 1880, S. 1093

⁶⁸⁷ Biedermann, 1880, S. 1094

⁶⁸⁸ Biedermann, 1880, S. 728. Der Leipziger Popularphilosoph „Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) hat das Gefühl gegenüber der Vernunft betont und meinte, die Religion als Provinz des Gemüts betrachten zu sollen.“, zit. nach: Kantzenbach, Friedrich Wilhelm, Geschichte des Protestantismus von 1789-1848, Gütersloh, 1969, S. 11

⁶⁸⁹ Kaiser, 1963, S. 31

Empfinden, die Frömmigkeit und die Kirche zu.⁶⁹⁰ Ausgelöst wurde der Umschwung durch die weitverbreitete Literatur Gellerts, Klopstocks und Lessings,⁶⁹¹ die unter anderen als die Protagonisten der Aufklärung und der Empfindsamkeit gelten.⁶⁹² Klopstock hatte wie kein anderer mit seinen Oden und der religiösen Freiheitsdichtung, dem „*Messias*“ (1773), die ästhetisch empfindende Generation in Deutschland angesprochen. Während Lessing von einem „*seligen Fühlen*“⁶⁹³ spricht, sucht der empfindsame Dichter und Philosoph Gellert sittlich-christliche Bekehrung durch die Verbindung aus Vernunft und Gefühl zu erreichen. In seinem damals weitverbreiteten Sittlichkeitsroman „*Die Schwedische Gräfin von G.*“ läßt Gellert die Gräfin sagen:

*„Ich glaube gewiß, daß die Religion, wenn sie uns vernünftig und gründlich beigebracht wird, unsern Verstand ebenso vortrefflich ergänzen kann, als sie unser Herz bessert.“*⁶⁹⁴

Die Dichter wollten die Aufgabe der Theologen fortführen, indem sie die Religion immer mehr in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellten.⁶⁹⁵ Aus der religiösen Poesie wird im Laufe der Zeit eine protestantische Gefühlsreligion. Das Zusammenspiel der Verstandesorientierung mit subjektivem Empfindungen wurde von den damaligen aufklärerischen Kirchenreformern wie z.B. dem Theologen Johann Joachim Spalding (1714-1804) sanktioniert. In seiner zwischen 1761-1791 sechsfach aufgelegten Abhandlung „*Über den Werth der Gefühle in dem Christenthum*“ prägt er den Begriff der „*aufgeklärten Empfindung*“.⁶⁹⁶ Für Spalding definiert sich sein Religionsverständnis aus einem „*natürlichen gesunden Verstand*“ in Verbindung mit einem „*gutgesinnten christlichen Herz*“.⁶⁹⁷ Der in dieser Zeit auftretende protestantische Pietismus,⁶⁹⁸ als eine rein gefühlsbetonte religiöse Form der Empfindsamkeit,⁶⁹⁹ in der Form eines werktätigen Christentums, verdrängt die streng rationalistisch ausgerichtete Theologie. Der Übergang vom Rationalismus zur emotional bestimmten Frömmigkeit wird im theologischen Sprachgebrauch als Neologie bezeichnet.⁷⁰⁰ Hauptvertreter dieser neuen theologischen Strömung war neben Johann Joachim Spalding, der Berliner Theologe Friedrich Wilhelm

⁶⁹⁰ Kantzenbach, 1969, S. 169ff.

⁶⁹¹ Kantzenbach, 1969, S. 171

⁶⁹² vgl. Deutsche Dichter, Bd. 3, 1990, Kemper, 1997, S. Xf., S. 151ff.

⁶⁹³ Kantzenbach, 1969, S. 176

⁶⁹⁴ Gellert, Christian Fürchtegott, *Leben der schwedischen Gräfin von G.*, Leipzig, 1764, S. 7.; s auch Stahl, 1993, S. 128. Oeser besaß selbst ein Exemplar des Buches, Rost, 1800, S. 483, Nr. 144

⁶⁹⁵ Bäskén, R., *Die Dichter des Göttinger Hains und die Bürgerlichkeit, Eine literatursoziologische Studie*, Königsberg/Berlin, 1937, S. 46

⁶⁹⁶ Spalding, Johann Joachim, *Über den Werth der Gefühle in dem Christenthum*, Leipzig, 1784⁵, S. 11

⁶⁹⁷ Kaiser, 1963, S. 86

⁶⁹⁸ Sauder bezeichnet den Pietismus als eine religiöse Strömung, über die eine eindeutige Definition bislang ausblieb. Für eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Empfindsamkeit und dem gefühlsbetonten Christentum verweist Sauder auf religiöse Erbauungsliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Sauder, Bd. I, 1974, S. 61

⁶⁹⁹ Balet/Gerhard, 1979, S. 286

⁷⁰⁰ Kemper, 1997, S. 151ff.

Sack (1703-1786), wie der Braunschweiger Prediger und Oeserfreund Abt Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1709-1789) (vgl. Abb. 16).⁷⁰¹

Die „neue Lehre“ war eine vorwiegend vom protestantischen Bürgertum getragene mittlere Phase der Aufklärungstheologie, sie beginnt zeitgleich mit der Empfindsamkeit um 1740 und reicht bis in die 90er Jahre des Jahrhunderts.⁷⁰² Inhaltlich war sie in erster Linie dogmenkritisch und lehnte die strenge Orthodoxie der Kirche ab. Ihre Funktion war in erster Linie auf Erziehung des Menschen gerichtet, wobei die Förderung des Toleranzgedanken oberstes Primat war.⁷⁰³ Durch die „Neologen“ wurde eine neue christuszentrierte Richtung in der Religion ausgelöst. Das Leben und die Lehre Christi rückten fortan in den Mittelpunkt der „neuen“ Theologie.⁷⁰⁴ Der Leipziger Theologe Samuel Friedrich Nathale Morus (1736-1792), der sich zur Heterodoxie bekannte⁷⁰⁵, fordert 1789:

„Wir müssen unsere Handlungen der von Christus dargestellten Norm anpassen, in Hinsicht dessen, was geschehen soll, wie in Begriff der Gründe, aus denen und der Art, nach der es geschehen soll. Wir sollen bey unsern Hoffnungen in unserm ganzen Leben und auch im Tod auf ihn hinsehen.“⁷⁰⁶

Der Christusglaube wird nun zum Glauben an die Tugend. Die Verbindung aus Emotion, Vernunft und Sittenlehre führt der Erlanger Theologe Georg Friedrich Seiler (1733-1807) in seiner Schrift von der *„Religion nach Vernunft und Bibel und ihrer Harmonie“* folgendermaßen aus:

„Die Vernunftreligion und die damit verbundene Sittenlehre sind das Mittel jeder wahren Aufklärung und sittlichen Vervollkommnung. Erst Christus aber hat die Wahrheiten der Vernunftreligion rein und lauter vorgetragen, das Sittengesetz, die Unsterblichkeit gelehrt; folglich ist es durch die Vernunftreligion gewiß, daß Gott Jesum zur Mittlerperson gebraucht hat, um das menschliche Geschlecht nach und nach aufgeklärter, tugendhafter und glückseliger zu machen. Da nun Gott zur Ausführung dieser hohen Absicht sich nothwendig eines Lehrers der Wahrheit bedient haben muß, so ist Jesus für einen solchen zu erkennen, es ist seinen Aussprüchen zu glauben und die von ihm veranstaltete Menschenverbesserung für ein Werk Gottes (d.h. ein übernatürliches, wunderbares Werk) zu halten.“⁷⁰⁷

⁷⁰¹ Kaiser, 1963, S. 31

⁷⁰² Kemper, 1997, S. 152

⁷⁰³ Evangelisches Kirchenlexikon, Bd. 3, Hrsg. Brunatto, Heinz; Weber, Otto, Göttingen, 1958, Sp. 1541ff.; Evangelisches Kirchenlexikon, Hrsg. Fahlbusch, Erwin; Lochmann, Jan Milic; Mbiti, John; Pelikan, Jaroslav; Vischer, Lukas, Göttingen, 1992³, Sp. 662ff.; Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Bd. 2, Hrsg. Burkhardt, Helmut; Wuppertal/ Zürich, 1993, S. 1416

⁷⁰⁴ Kaiser, 1963, S. 111; Kantzenbach, 1969, S. 11

⁷⁰⁵ Blanckenmeister, Franz, Sächsische Kirchengeschichte, Dresden, 1906, S. 371

⁷⁰⁶ Morus, Samuel Friedrich Nathale, Dogmatik oder kurzer Begriff der christlichen Religion für künftige Religionslehrer, Halberstadt, 1795², S. 173

⁷⁰⁷ Seiler, Georg Friedrich, „Religion nach Vernunft und Bibel in ihrer Harmonie“, Erlangen, 1798⁷, S. 109

Für den Magdeburger Theologen Küster steht die „Empfindung“ des Menschen als moralisch-ethische Größe im Mittelpunkt seines „*Sittlichen Erziehungs-Lexicons...*“. Er sieht in den Lehren Christi ein Hinlenken zu einem empfindsamen Handeln und Denken:

*„Die Lehre und der Wandel unsers anbetungswürdigen Heilandes, ist eben deshalb für einen jeden denkenden und fühlbaren Menschen, so annehmungswürdig, weil sie uns nicht nur den sichern Weg zeigt, auf welchem wir edel empfindsame Erdbewohner werden können; sondern weil sie uns auch die reizenden Belohnungen zeigt, mit welchen der empfindsame Gott und Heiland, diejenigen Erdbewohner bekrönen wird, die aus gottseligen Beweggründen edel empfindsam gedacht und gehandelt haben.“*⁷⁰⁸

2. Oesers aufgeklärtes Religionsverständnis

Wie sehr Oeser den religiösen Erneuerungsbestrebungen der Neologie für sein eigenes Religionsverständnis aufgeschlossen war, belegt 1778 eine Reise mit seiner Gönnerin aus Weimar, der Herzogin Anna Amalia, in deren Heimatstadt Braunschweig. Dort traf er mit zwei der bedeutendsten Vertreter dieser Neuerungsbewegung, dem bereits erwähnten Abt Jerusalem und dem Theologen Carl Christian Gärtner (1712-1791) zusammen. Über die Begegnung mit den beiden Theologen schreibt Oeser an seine Tochter:

*„[...] du kannst nicht glauben, was ich für Wohllust fühlte in Gesellschaft zweier so edelen Seelen zu sein, die Brust erweitert sich, und der Kopf denkt ganz frei, ich habe niemals die wahre Religion so viel gefühlt als unter diesen rechtschaffenen Männern.“*⁷⁰⁹

Die Briefstelle belegt ein für die Zeit typisches subjektives Religionsempfinden.⁷¹⁰ Wenn Oeser die neue Religion mit „Wohllust“ in sich aufnahm und ihm sich dabei „die Brust erweitert“, war es letztendlich der Glaube an Jesus Christus, der in ihm ein erhabenes Gefühl erweckte. Wenn hier die Rede von einer „wahren Religion“ ist, deutet dies auf ein eindeutiges Bekenntnis gegenüber der „Neologie“ hin. Die Neologen sahen im Christentum eine verbindliche Zusage zur „Glückseligkeit“. Über die Tugend führte für sie der Weg zum Glück, und Religion und Tugend wurden eins.⁷¹¹ Ähnliche Anschauungen lassen sich auch in den moralphilosophischen Aufzeichnungen Oesers finden. Oeser schreibt hier über die Tugend:

⁷⁰⁸ Küster, 1773, S. 50

⁷⁰⁹ Brief Oesers vom 20. August 1778 aus Braunschweig an seine Tochter Friederike, UBL, Kestner ICI 648, veröffentlicht in: Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung No. 54, Leipzig, 1886, S. 351. Während seines Aufenthaltes in Braunschweig traf Oeser auch mit Lessing und dem Dichter Seume zusammen; s. Dummer, Jürgen, Adam Friedrich Oeser und Gotthold Ephraim Lessing; in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser; Hrsg. Kunze, Max, Stendal, 1977, S. 29ff.; Schulze, 1944, S. 60

⁷¹⁰ Balet/Gerhard, 1979, S. 174ff.

⁷¹¹ Kaiser, 1963, S. 70

„In Tugend ist unsre gegenwärtige Ruhe und unser künftiges Kleinod. In der Tugend besteht des Menschen unabhängiges und angebohrnes Vergnügen, welches er nach seinem Willen noch stets vermehren kann; ihr Besitz ist sicher; ihre Einkünfte sind göttlich.“⁷¹²

Für Oeser sind die Sinne und die Vernunft göttlich,⁷¹³ aus ihrer Einheit entspringt dabei die Tugend, die zur Unsterblichkeit führt.⁷¹⁴ In gleicher Weise betont er auch die vom Pietismus geforderte subjektive Emotionalität:

„Alles Vergnügen entspringt aus einem reinen Geiste; und aus einem ruhigen Herzen unsre ganze Ruhe. [...] so labe dich mit starken Zügen; je mehr du alsdann aus dem Becher des Vergnügens trinkst, desto göttlicher wirst du; Engel sind Engel, weil sie sich droben dem Vergnügen überlassen, die unbe-reute Wollust macht einen Gott.“

Oeser, ein Mensch der Aufklärung, begrüßte jedes Streben nach religiöser Toleranz. Hier-von zeugt ein Brief an seine Stiefschwester, in seine ungarische Heimatstadt Pressburg. Er schreibt:

„Zu dem bevorstehendem Kirchweihfest wünsche ich euch allen Segen des Himmels, und freuet euch recht satt in dem Herren, danket Gott und unserem weisen Kaiser, der den Gott, den er nach seiner Art anbetet auch euch nach eurer Weiße anbeten läßt. Um aber daß du diese seltene Freude durch etwas kenntlich machest, so übersende ich dir ein Gemälde [...]“⁷¹⁵

Oeser, selbst Protestant, spricht hier von dem österreichischen Kaiser Josef II. (1765-1790) und bezieht sich auf die thesesianisch-josephinischen Reformen, die in zahlreichen Toleranzedikten den Protestanten, Juden und Griechisch-Orthodoxen die gleichen Rechte

⁷¹² Oeser, 1764, S. 2a, s. Quellentext Nr. 1. Für Friederike Oeser bildeten Religion, Tugend und Gefühl einen edlen Menschen. Die Figur des Werther stellte für sie ein Negativbeispiel dar: *„Werther war ein leichtsinniger Mensch, vollkommen fähig zu allem, aber ohne Fertigkeit, ohne Religion ohne Tugend, kein Gefühl, auch das wärmste, edelste nichts ist Tugend! sonst wäre selbst die Tugend ein Werk des Zufalls, eines flüchtigen Eindrucks, und dies ist sie nicht, sie darf nie durch Launen herbey geheset werden, sonst wird die edelste That nichts, als ein täuschender Schein.“*, UBL Rep.VI 25^{zH} 2; hier erstmals veröffentlicht

⁷¹³ Oeser, 1764, S. 1, s. Quellentext Nr. 1

⁷¹⁴ Oeser, 1764, S. 5, s. Quellentext Nr. 1. Wie ernst Oeser sich mit religiösen Fragen seiner Zeit beschäftigte, belegen zahlreiche religiöse Schriften seiner Privatbibliothek, Rost, 1800 S. 479f.: *„Der Christ in der Einsamkeit, Breslau, 1758“* (Nr. 103), *„Kurze Erläuterung d. biblischen Geschichte, Berlin 1755“* (Nr. 104), *„Merkels Jüngling in der Einsamkeit, Berlin, 1761“* (Nr. 105), *„Mudelbergers, zur christlichen Besserung und Zufriedenheit in vornehmen Ständen, Leipzig, 1782“* (Nr. 106), *„Sauvins Predigten. Aus dem Französischen übersetzt von I.D. Müller. 10 Th. 5. B., Leipzig 1760“* (Nr. 107), *„Spaldings Bestimmung d. Menschen, Leipzig, 1763“* (Nr. 108), *„Starkens sechsfache Ordnung des Heils, Berlin, 1737“* (Nr. 109).

⁷¹⁵ Brief Oesers aus Leipzig, vom 23. October 1776 an seine Stiefschwester Marie Rosine Kovács, SLBD Mscr. Dresd. Aut. 829.

zubilligten wie den Katholiken.⁷¹⁶ Oeser nahm dies zum Anlaß, als Dank für die Liberalität des Kaisers ein Altarblatt für die neuerbaute protestantische Kirche in Preßburg zu malen. Das Bild stellt die „*Christus und die Jünger zu Emmaus*“ dar (Abb. 77).⁷¹⁷ Oesers Religionsverständnis war nicht gebunden an irgendwelche Orthodoxien, sondern er verstand Religion in erster Linie als eine vernunftbestimmte „Tugendreligion“, wobei Verständnis gegenüber anderen Glaubensbekenntnissen oberstes Gebot war. Somit konnte er sich leicht über konfessionelle Schranken hinwegsetzen, wie die beiden Altarbilder „*Das heilige Abendmahl*“ und „*Die Hochzeit zu Kanaan*“ belegen, die er für die Kapelle der katholischen Gemeinde in Leipzig in der Pleißenburg malte (Abb. 78, 79).⁷¹⁸

3. Oeser und Klopstock contra Winckelmann

Bislang wurden die religiösen Strömungen gezeigt, die zu einer Neubestimmung religiösen Verhaltens und Empfindens geführt haben. Diese Entwicklung war auch auf die religiöse Kunst nicht ohne Folgen. Selbst der Pietismus, der sonst eher kritisch der ästhetischen Kunst gegenüber stand, bemächtigte sich ihrer, sobald sie der eigenen emotionalen Frömmigkeit nützlich war.⁷¹⁹ In diesem Zusammenhang sind die Texte von Klopstock „*Von dem Rang der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*“ (1758),⁷²⁰ „*Eine Verurteilung*“ (1760)⁷²¹ und die Schrift „*Urtheile über die poetische*

⁷¹⁶ In einem Edikt von 1781 wird verfügt: „*Ueber eines Theils von Schädlichkeit alles Gewissenzwanges, und anderer Seits von dem grossen Nutzen, der für die Religion, und dem Staat, aus einer wahren christlichen Tolleranz entspringet, haben wir Uns bewogen gefunden den augspurgischen, und helvetischen Religions-Verwandten, dann denen nicht unirten Griechen ein ihrer Religion gemäßes Privat-Exercitium allenthalben zu gestatten, ohne Rücksicht, ob selbes jemal gebräuchlich, oder eingeführt gewesen seye, oder nicht. Der katholischen Religion allein soll der Vorzug des öffentlichen Religions-Exercitii verbleiben, denen beeden protestantischen Religionen aber so, wie der schon bestehenden nicht unirt Griechischen aller Orten, wo es [...] nicht schon bereits im Besitz des öffentlichen Religions-Exercitii stehen, das Privat-Exercitium auszuüben erlaubt seyn.*“; zit. nach: Der Josephinismus: ausgewählte Quellen zur Geschichte der thesesianisch-josephinischen Reformen, Hrsg. Klüeting, Harm v., Darmstadt, 1995, S. 253. Klopstock dichtete eine Ode „An den Kaiser“, in der er dessen Toleranz hervorhebt. Josef II. galt als deutscher Kaiser und aufgeklärter Fürst als eine Leitfigur für die Entwicklung eines patriotischen Nationalgeistes auf der Grundlage einer Reichsidee.

⁷¹⁷ Lk. 24,13-35. Daß sich Oeser mit der Gleichstellung der Protestanten in Ungarn beschäftigte, belegt ein Buch seiner Bibliothek: „*Walch, der Evang. Im Königr. Ung. Vorstell. Ihrer Religionsbeschwerden, und die darauf erfolgte Resolution. Lemgo 1782.*“, Rost, 1800, S. 480, Nr. 110

⁷¹⁸ Nestler gibt lediglich „Das heilige Abendmahl“ als Altarbild der katholischen Kirche zu Leipzig an, Nestler, 1926, S. 72. Rost dagegen verzeichnet noch eine weitere Zeichnung zu einem Altarblatt, „*Die Hochzeit zu Canaan, ein flüchtiger Entwurf, wornach ein großes Gemälde von Oeser gemacht worden, welches in der Leipziger Schloßkapelle befindlich, reichhaltig an Figuren, und guter Austheilung von Licht und Schatten...*“, Rost, 1800, S. 118, Nr. 1128

⁷¹⁹ Schmitt, Wolfgang, Die pietistische Kritik der „Künste“, Untersuchungen über die Entstehung einer neuen Kunstauffassung im 18. Jahrhundert, Köln, 1958, S. 66f.

⁷²⁰ Klopstock, Friedrich Gottfried, Sämtliche Werke, Hrsg. Schmidlin, Hermann, Stuttgart, Bd. 2, 1839, „Von dem Rang der schönen Künste und der schönen Wissenschaften“, S. 184-198

⁷²¹ Klopstock, „Eine Verurteilung“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 199-206

*Composition einiger Gemälde*⁷²² von Interesse, die bisher in der Kunstgeschichte wenig berücksichtigt wurden. Besondere Bedeutung kommt dem Text „*Eine Verurteilung*“ zu, in dem Klopstock bereits fünf Jahre nach dem Erscheinen von Winckelmanns „*Gedanken...*“ heftige Kritik an dessen „Griechenkult“ übte. Klopstock war einer der ersten, der sich aus einer patriotischen Gesinnung heraus für die christliche religiöse Malerei aussprach und somit eindeutig eine Gegenposition zu Winckelmann einnahm.⁷²³ Die Kritik richtete sich gegen mythologisch allegorische Darstellungen,⁷²⁴ die somit auf die allgemeine Problematik und Allegoriedebatte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hindeutet. Die „*Kopiererei*“ Winckelmanns lehnte er ab,⁷²⁵ eine Orientierung an den Griechen hielt er gleichwohl für zulässig. Bedingung dabei aber war, sich „*Schöpferisch innerhalb der eigenen, anderen Welt und Wirklichkeit*“ zu orientieren.⁷²⁶ In gleicher Weise wie Klopstock vertrat Oeser seine Position gegenüber der Antike. Als Künstler wollte er sich zwar die Antike zum Vorbild nehmen, lehnte aber das reine Reproduzieren ab.⁷²⁷ Gleichzeitig sprach er sich auch dafür aus, daß die aktuellen Zeitumstände berücksichtigt werden müßten, und eine zeitgemäße künstlerische Sprache gesprochen werden muß, um für den Kunstbetrachter verständlich zu sein, was die Themen aus der Antike, wie gezeigt, oft nicht mehr einlösten.⁷²⁸ Es gibt offensichtliche Parallelen zwischen den Kunstanschauungen Klopstocks und Oesers, die miteinander befreundet waren. Oeser schloß sich wohl auch aus seiner eigenen patriotischen Gesinnung heraus den Gedanken Klopstocks an. Aus dieser Haltung konnte er die Schönheit von Klopstocks „*Messias*“ als ein Werk eines deutschen Dichters ohne weiteres gebührend anerkennen.⁷²⁹

Klopstocks Religionsauffassung versteht sich als christuszentrierte „Glücksreligion“, die durch seine Betonung der Emotionalität deutliche Bezüge zum Pietismus aufweist. Gerade diese Gefühlswelt Klopstocks wurde auch von der Neologie aufgenommen und begrüßt.⁷³⁰ Obwohl Klopstock der Dichtung und der Musik einen höheren Wert für die moralische Erbauung beimißt als der bildenden Kunst im allgemeinen,⁷³¹ sieht er dennoch in der religiösen Kunst einen Wert um „*die erhabene Tugend der Religion dem Menschen liebenswürdig vorzustellen*“.⁷³² Für ihn besteht der Nutzen der religiösen Kunst

⁷²² Klopstock, „Urtheile über die poetische Composition einiger Gemälde“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 207-222

⁷²³ Beaucamp, Eduard, Klopstock contra Winckelmann, Aus der Frühzeit deutscher Kunstkritik; in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Hrsg. Beck, Herbert, Berlin, 1984, S. 253ff.

⁷²⁴ Klopstock, „Eine Verurteilung“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 202ff.

⁷²⁵ Beaucamp, 1984, S. 257

⁷²⁶ Klopstocks sämtliche Werke, Leipzig, Bd. 2, 1839, „Der Messias“, S. 260

⁷²⁷ Brief Oesers aus Leipzig vom 25. Januar 1780 an Knebel, GSAW 54/235

⁷²⁸ Brief Oesers aus Leipzig vom 9. Februar 1780 an Knebel, GSAW 54/235

⁷²⁹ Rózsa, Gy, 1982, S. 64

⁷³⁰ Kantzenbach, 1969, S. 166ff.

⁷³¹ Klopstock, „Rang der schönen Künste...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 189ff.

⁷³² Klopstock, „Rang der schönen Künste...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 192. Es war letztendlich auch Sulzer, der in der Funktion der Kunst einen Symbiose von Moral und Empfindungen forderte, Sauder, Bd. I, 1974, S. 201; vgl. Sulzer, Bd. I, 1792², S. XIII

darin Herzensempfindung anzusprechen⁷³³. Aus diesem Grund war es für ihn auch legitim, Kirchengebäude mit religiöser Malerei auszustatten, denn:

„Die Bildhauerkunst und die Malerei reizen die Andacht durch die Bilder, die sie aus der heiligen Geschichte nehmen und damit die vornehmsten Meisterstücke der Baukunst ausschmücken.“⁷³⁴

4. Oesers rembrandtleske religiöse Malerei

Klopstock konnte Rembrandts religiöser Malerei die höchsten Empfindungen abgewinnen.⁷³⁵ Es fällt dabei auf, daß gerade die religiösen Tafelbilder, die Oeser als Einzelaufträge für Bürger Leipzigs anfertigte, sich vornehmlich an der Rembrandtschule orientierten. Obwohl er selbst für Rembrandt keine übermäßigen Sympathien hegte, beugte Oeser sich hier offenbar dem bürgerlichen Zeitgeschmack, wie aus einem Brief an Hagedorn zu entnehmen ist: *„Nun kenne ich aber keinen guten Meister, dessen Geschmack so geliebt wird, als Rembrandt.“⁷³⁶* Einer der bedeutendsten Befürworter der Niederländischen und besonders der Malerei Rembrandts war Hagedorn,⁷³⁷ der somit auch zur Anerkennung des rembrandtlesken Malstils in bürgerlichen Kreisen beitrug. In Leipzig wurde Oeser wegen seiner Rembrandtnachahmungen sehr geschätzt. Der Leipziger Ratsherr Carl Ludwig Stieglitz (1727-1787), der selber Radierungen nach Zeichnungen niederländischer Künstler schuf, bezeichnet Oeser als einen der *„von unser bester Künstler Ruf ist, und in der Rembrandt Radierung seinesgleichen nicht hat“⁷³⁸*

Oesers Rembrandtnachahmungen zeichnen sich durch einen für die Zeit typischen flüchtigen und unscharfen Stil aus. Nicht die hohe Gedankenkunst eines Winckelmanns sollte hier vorgestellt werden, sondern *„Empfindungswerte“* durch die *„Magie des Helldunkels“⁷³⁹*. Allen der hier gezeigten drei Tafelbilder *„Christus heilt die Kranken“* (Abb. 80)⁷⁴⁰, *„Saul bei der Hexe von Endor“* (Abb. 81)⁷⁴¹ und dem Tragealtar *„Die Hochzeit von*

⁷³³ Klopstock, „Urtheile...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 207

⁷³⁴ Klopstock, „Rang der schönen Künste...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 188

⁷³⁵ Klopstock, „Urtheile...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 208

⁷³⁶ Brief Oesers vom 7. Februar 1772 an Hagedorn; zit. nach: Baden, 1797, S. 287f.. Die Hauptauftraggeberschicht für religiöse Historienmalerei war das Bürgertum. Das bürgerliche Publikum wurde bei Winckelmann als Träger des schlechten Geschmacks angesehen. Anders beurteilte Hagedorn die Nachahmung der Niederländer, er wollte mit seinen Schriften ein breiteres Publikum und deren Vorlieben ansprechen; vgl. Michel, 1984, S. 61ff. Gerade in der rembrandtlesken Niederländernachahmung schätzte Hagedorn Oeser am meisten; Keller, 1981, S. 127ff

⁷³⁷ Cremer, 1989, S. 113f., S. 193-198, Keller, 1981, S. 107-113

⁷³⁸ Brief von Stieglitz vom 20. Januar 1764 aus Leipzig an Hagedorn, SHStD, Dresdner Kunstakademie 22; hier erstmals veröffentlicht

⁷³⁹ Keller, 1981, S. 128

⁷⁴⁰ Rost, Verzeichnis von Original-Gemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen A. F. Oeser, Freye Nachahmungen, Leipzig, 1800, S. 10, Nr. 24; *„Christus, wie derselbe die Kranken heilt, nach Rembrandt. Ein zur Genüge bekanntes und geschätztes Gemälde. In goldenem Rahmen, etwas nachgedunkelt.“*; Mt. 9,27; 20,29,30; 21,19

Kanaan“ (Abb. 82)⁷⁴² dürften Arbeiten von Rembrandt als Vorbild gedient haben. Oeser verzichtete auf dramatische Figurenkomposition, gerade das „Wundersame“ konnte durch die rembrandtteske Helldunkeleffekte deutlich angezeigt werden, die so das Gefühl des Betrachters ansprechen sollten.⁷⁴³ Ebenso sind die beiden nach Niederländern kopierten Radierungen Oesers „Die Beschneidung Christi“⁷⁴⁴ (Abb. 83) und „Die Darbringung Christi im Tempel“ (Abb. 84).⁷⁴⁵ angelegt. Durch das einfache Maschennetz und die lockere Schraffur, „das leichte skizzenartige Hinwerfen der Einzelheiten“,⁷⁴⁶ das seinen Radierstil in den rembrandttesken Blättern kennzeichnet, vermittelt er eine verschleierte Raumtiefe. Die Blätter zeigen, daß Oeser auch in der Graphik das von Hagedorn geforderte „Sfumato“ zu erzielen versuchte.⁷⁴⁷

⁷⁴¹ Das o. g. Gemälde aus dem Jahr 1767 befand sich in der ehem. Sammlung Winckler; vgl. Kreuchauf, 1768, S. 69, Nr. 180. Ein weiteres Exemplar desselben Motives befand sich in Oesers Nachlaß; Rost, „Verzeichnis von Originalgemälden...“, 1800, S. 3, Nr. 1. „Die Hexe zu Endor. Saul liegt auf seinem Angesichte, das auf seinen beyden Händen ruht, zur Erde gestreckt: einer seiner Knechte ist bemüht, ihn aufzurichten. Rechts zu seinen Füßen steht die erschreckene Zauberin, ihr gesenktes Haupt ist auf den König gerichtet, in ihrer Rechten hält sie die brennende Fackel empor: ihre Linke zeigt ihre Besorgnis, indem sie die selbe mit einer schnellen Bewegung, etwas erhoben und geöffnet, zurück gezogen; der zweyte Knecht des Königs, steht mit drohender Geberde an ihrer Seiten. Die Handlung geht in einer Höhle vor, die Beleuchtung kömmt von dem Lichte der Fackel; ein kräftig gehaltenes Gemälde [...]“; 1 Sam. 28

⁷⁴² Joh. 2,1-11; Oeser selbst über das Bild: „Von meiner Arbeit nenne ich einen Entwurf, die Hochzeit in Galiläa. Das Thema ist von vielen bearbeitet worden. Ich betrachtete die Geschichte von der wunderthätigen Seite. Ich nehme an, der Wein müsse einer der allerbesten gewesen seyn, und wollte daher ein neues Feuer in meine Säfte bringen. Am Tische wird der neue Wein herumgetragen; einige haben schon getrunken, besonders der Bräutigam, der ihn gegen seine Braut lobt; einer riecht und empfindet den schönen Geruch davon u.s.f.. Der Wille und Gedanke mag wohl besser als die Ausführung auf der Leinwand seyn.“; Brief Oesers vom 28. Februar 1777 an Hagedorn; zit. nach: Baden, 1797, S. 293f.. Joh. 2,1-11.

⁷⁴³ Das Leipziger Kunstblatt schreibt „Über Oesers künstlerischen Charakter“: „Es war wohl das Helldunkel, worin er die höchste Stufe seiner Ausbildung erreicht hatte, sowohl in der Schönheit als der Wahrheit“; Leipzig, 1817, Nr. 9, o. S. Das „Wunderbare“ kommt in fast allen einzelnen religiösen Tafelbildern Oesers zum Ausdruck. Das rembrandtteske Hell-Dunkel unterstreicht den bewußt dargestellten Irrationalismus. Oeser selbst schreibt, daß er das Bild „Hochzeit zu Kanaa in Galiläa“ von der „wunderthätigen Seite“ betrachtet hat; Brief Oesers vom 28. Februar 1777 an Hagedorn; zit. nach: Baden, 1797, S. 293f. Blanckenmeister sieht in den Wundern der Bibel keine unvereinbare Gegenströmung zum Rationalismus: „Die Wunder erklärte man für natürliche Vorgänge, die nur durch die Erzähler zu seltsamen Ereignissen gestempelt worden seien, die Geheimnisse des Glaubens stellte man hinter die Lehren der Moral zurück; nur das hatte Wert und Bedeutung, was sich zur „Ausbesserung“ des Herzens und Lebens verwenden ließ.“; Blanckenmeister, 1906, S. 377

⁷⁴⁴ Luk. 2,21

⁷⁴⁵ Luk. 2,29

⁷⁴⁶ Oehler, 1925, S. 219

⁷⁴⁷ Hagedorn, Bd. I, 1762, S. 555

5. Die Nikolaikirche in Leipzig

Die religiösen Ausmalungen in der Nikolaikirche Leipzigs waren Oesers umfangreichstes Werk. Die Malereien wie die gesamte Neugestaltung spiegeln die zuvor ausführlich besprochene Problematik der Neuerungsbestrebungen in der Theologie und der Kirche wider. Die Umgestaltung der Nikolaikirche, die „in der Bürgerschaft als Hauptkirche“⁷⁴⁸ galt, geschah demzufolge nicht nur der Erneuerung der veralteten gotischen und barocken Innenausstattung wegen, sondern gleichzeitig wollte das selbstbewußte Leipziger Bürgertum dem Geist der Aufklärung⁷⁴⁹ und dem neuen religiösen Empfinden und Glaubensbekenntnis seinen Ausdruck verleihen.⁷⁵⁰ Eine Besonderheit ist darin zu sehen, daß die Kirche in ihrer Funktion als Auftraggeber in den Hintergrund tritt und die Umgestaltung als eine rein „bürgerliches“ Projekt bezeichnet werden kann, das vom damaligen Bürgermeister Dr. Carl Wilhelm Müller gezielt vorangetrieben wurde.⁷⁵¹ So verwundert es wenig, daß ein Teil der konservativen protestantischen Leipziger Geistlichkeit durch die künstlerische Innenausstattung die Würde des Sakralbaus gestört sah und die Kirche als „Ein schönes Schauspielhaus!“ bezeichnete. Bürgermeister Müller, der gleichzeitig auch Kirchenvorsteher war, soll darauf geantwortet haben „nur schade, daß die Acteurs nicht besser sind“⁷⁵² und damit auf die tiefe Krise, in der sich die Geistlichkeit und der Klerus befanden, anspielte.⁷⁵³

Als theoretische Grundlage für die architektonische Umgestaltung diente das Buch des französischen Architekturtheoretikers, dem Jesuiten und Abt Marc-Antoine Laugier (1713-1769) „*Observation sur l'architecture*“ (1765)⁷⁵⁴. Oeser regte dazu die Übersetzung ins Deutsche an.⁷⁵⁵ Die drei maßgeblich für die Umgestaltung der Kirche verantwortlichen Personen waren neben Bürgermeister Müller, der Architekt und Akademielehrer Johann

⁷⁴⁸ Magirus, Heinrich, Die Umgestaltung des Innenraums der Nikolaikirche durch Johann Friedrich Carl Dauthe (1785-1797), in: Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Heft 38, 1990, o. O., S. 3

⁷⁴⁹ Pasch, Gerhart, „Ein schönes Schauspielhaus!“, Die klassizistische Umgestaltung der Nikolaikirche, in: „...die ganze Welt im kleinen...“, Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig, Hrsg., Ullmann, Ernst, Leipzig 1989, S. 158, s. auch: Pasch, Gerhart, Umbau und Neuausstattung von St. Nikolai Ende des 18. Jahrhunderts, in: Vergessene Altdeutsche Gemälde, Guratzsch, Herwig, Leipzig, 1997, S.142ff.

⁷⁵⁰ Speziell im Fall Leipzig sind auch das neu erbaute Theater auf der Ranstädter Bastei und das Gewandhaus als Ausdruck eines bürgerlichen Selbstverständnisses zu verstehen.

⁷⁵¹ Müller war zusammen mit Klopstock und Lessing Student in Leipzig, Die Nikolaikirche Leipzig, Hrsg., Czok, Karl, Leipzig, 1992, S. 68. Es kann davon ausgegangen werden, daß er deren religiösen Auffassungen kannte, und diese mitunter auch beim Umbau der Kirche beeinflussten, gleichfalls wie deren Vorstellungen sich zum Teil auch in den Themen der religiösen Bilder Oesers der Kirche wiederfinden.

⁷⁵² Große, Karl, Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig, Bd. II, 1. St., 1898², S. 435 (beide Zitate)

⁷⁵³ Biedermann, 1880, S. 1092ff.

⁷⁵⁴ Laugier, Marc Antoine, Observations sur l'architecture, Paris, 1765

⁷⁵⁵ „Ich habe den Velckmann [Johann Jakob Volckmann] und Reichen [Philipp Erasmus Reich] verleitete, des Laugier zweite Anmerkung über die Baukunst [...] zu übersetzen. Ich finde in dem Laugier einen eigensinnigen, aber doch einsichtvollen Verfasser, und es ist mir kein Buch von dieser Art zur Zeit bekannt; ich glaube daher es soll Nutzen bringen.“; Brief Oesers vom 26. November 1768 an Hagedorn; zit. nach: Baden, 1797, S. 281, Rost, 1800, S. 476, Nr. 55, 56

Friedrich Carl Dauthe (1749-1816) und der Leipziger Ratsherr und Architekturtheoretiker Christian Ludwig Stieglitz (1749-1836).⁷⁵⁶ Oeser wurden „schätzbare Kenntnisse von der Baukunst“ attestiert,⁷⁵⁷ was zur Folge hatte, daß er häufig „bei neuen Bauten und Veränderungen um Rat gefragt wurde“.⁷⁵⁸ Dies traf mit Sicherheit auch während der Umgestaltung der Nikolaikirche zu. In erster Linie aber war Oeser für die Deckengemälde und die in die Wandarchitektur eingepaßten Leinwandbilder verantwortlich, die als Teil der Raumausstattung ein ikonographisches Gesamtprogramm darstellen.⁷⁵⁹ Von den ursprünglich ca. 30 Bildern sind heute noch 27 erhalten.⁷⁶⁰ Den Arbeiten lagen die „Evangelien“ des neuen Testaments mit Themen aus dem Leben Christi zugrunde. Der Nikolaikirchenzyklus spiegelt die Grundzüge der Herderschen Reformpredigten wider, die Überirdisches - Irdisches, Wunderbares - Natürliches und Offenbarung und Vernunft als Einheitliches Gebilde vermittelt sollten.⁷⁶¹

Aus der Orientierung an der Bibel und dem Neuen Testament lassen sich Verbindungen zur Neologie und Klopstock aufzeigen. Für den Dichter war die Bibel das „Urbild“, „die ewige Quelle unseres Heils“ und „das vollkommenste Muster des erhabenen und wahrhaften göttlichen Ausdrucks“.⁷⁶² Ebenso enthusiastische Empfindungen hegte Oeser für die Bibel als eine für die Ewigkeit angelegte Offenbarung Gottes:

„Lies und verwahre jenes heilige Buch; ein Buch, wo die Unsterblichkeit in vollem Glanze strahlt, ein Buch, welches die ganze Schöpfung nicht hervorbringen konnte, welches die letzte Flamme nicht vertilgen soll. Nein; in den Trümmern der Natur wird kein einziger Buchstabe dorten verlohren gehen; es steht mit ewiger Schrift in Götterherzen eingegraben.“⁷⁶³

- Ausstattung der Nikolaikirche

Ausgestaltet wurde von Oeser der Eingangsbereich und der gegenüberliegende Chor der Kirche. In der Eingangshalle befindet sich über dem Eingang in Grisaillemalerei ein „Engel mit einer Schrifftafel“. Die Tafel trägt die Inschrift des Psalms 43, 3 „Sende Gott Dein Licht und Deine Wahrheit, daß Sie uns leiten“. In der Kuppel befindet sich ein „Schwebender Engel in Verehrung einer Glorie“ (Abb. 85). Links und rechts der Eingangshalle liegen zwei kleine achteckige Hallen, eine für die Taufhandlung, die andere für die Taufzeugen. Die Kuppeln sind jeweils mit fünf Bildern schwebender Engel ausgemalt. In der Taufhalle

⁷⁵⁶ Von Christian Ludwig Stieglitz erschien zwischen den Jahren 1792-98 in Leipzig eine fünfbändige „Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind“. Im dritten Band der „Encyklopädie“ wurde Laugiers Schrift mit aufgenommen.

⁷⁵⁷ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Bd. LXIII (1800), S. 122

⁷⁵⁸ W. A., Dichtung und Wahrheit, 8. Buch, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff.

⁷⁵⁹ Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen, 1995, S. 423ff.

⁷⁶⁰ Kuhn, 1923, S. 39

⁷⁶¹ Biedermann, 1880, S. 809

⁷⁶² zit. nach: Beaucamp, 1984, S. 260

⁷⁶³ Oeser, 1764, S. 6, s. Quellentext Nr. 1

bringt Oeser „*Die Taufe Christi*“⁷⁶⁴ (Abb. 86), in die Halle für die Taufzeugen eine „*Heilige Nacht*“⁷⁶⁵ (Abb. 87) an. Die drei Kuppelsäule bilden den Vorraum zum eigentlichen Kirchensaal. Oeser verfolgt hier ein theologisches Programm, denn erst durch die Taufe wird eine Mitgliedschaft in der Gemeinschaft der Gläubigen erlangt. Der sich anschließende Gemeinschaftsaal der Gläubigen ist ohne jede bildkünstlerische Ausgestaltung. Erst die dem Chorraum vorgelagerte Kanzel wird wieder von Oeser gestaltet, der Kanzeldeckel ist mit einem „*Engel in Verehrung des Gottesnamens*“ (Abb. 88) ausgemalt. Das bedeutende Hauptwerk Oesers ist der „Christuszyklus“ des Chores. An der rechten Chorwand befinden sich Themen, die Christus als Tugendlehrer zeigen „*Der Zinsgroschen*“⁷⁶⁶ (Abb. 89), „*Jesus und die Samariterin am Brunnen*“⁷⁶⁷ (Abb. 90), (darüber eine Allegorie der „*Christlichen Hoffnung*“ en grisaille) und „*Lasset die Kindlein zu mir kommen*“⁷⁶⁸ (Abb. 91) An der linken Chorwand befinden sich die Bildthemen „*Christus und das Kanaanäische Weib*“⁷⁶⁹, (Abb. 92), „*Die Blindenheilung*“⁷⁷⁰, (Abb. 93) (darüber eine Allegorie der „*Christlichen Liebe*“ en grisaille) und „*Der Hauptmann von Capernaum*“⁷⁷¹ (Abb. 94). Alle drei Bilder stellen Christus als wundertätigen Gottessohn dar. Für den Hauptaltar am Ende des Chores wählte Oeser die „*Auferstehung Christi*“⁷⁷² (Abb. 95). Darüber befindet sich eine Allegorie „*Der Religio mit dem neuen Testament*“ und ein „*Friedensengel*“ (Abb. 96).⁷⁷³

- Die Deutung von Oesers Programm

Den auf Vernunft ausgerichteten Bildern, die Jesus im Chor als christlichen Tugendlehrer zeigen, werden drei Bilder, die Christus als Wunderheiler darstellen, gegenübergestellt. Die „Wunderbilder“ stehen als ein typisches Zeichen für den Irrationalismus, den das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts bewußt hervorbrachte, um den immer noch vielfach vorhandenen allzu strengen Rationalismus zu untergraben.⁷⁷⁴

Die Vorstellung der tugendhaften Lehren Jesus kulminieren in dem Altarbild der „*Auferstehung*“. Das Altarblatt faßt die Tugenden Christi, den Glauben aus der Vernunft mit der darüber befindlichen Allegorie der „*Religio*“ zu der rationalistischen theologischen Formel „Religion und Tugend führen zu Unsterblichkeit der Seele“ zusammen. So werden

⁷⁶⁴ Mt. 3, 13-17; Mk. 1,9-11; Lk. 3,21f.; Joh. 1,29-34

⁷⁶⁵ Mt. 1,1-25, Lk. 2,1-2

⁷⁶⁶ Mt. 22, 15-22; Mk. 12,13-17; Lk. 20,21-26

⁷⁶⁷ Joh. 4, 1-38, Vor dem Umbau befand sich ebenfalls ein Altar mit dem selben Bildthema von Cranach in der Kirche.

⁷⁶⁸ Mt. 19, 13-15; Mk. 10,13-16, Lk. 18, 15-17, Dasselbe Thema malt Oeser für die Kirche in Wolkenburg

⁷⁶⁹ Mt. 15,21-26, Mk. 7, 24-30

⁷⁷⁰ Mt. 9, 27; 20,29,30; 21,19; Mk. 8,22-26; 10, 46-52; Lk. 35-43, Joh. 9,1-41

⁷⁷¹ Mt. 8,5-13; Lk. 7, 2-10; Joh. 4,47-54

⁷⁷² Mt. 28, 1-10; Mk. 16, 1-8; Lk. 14, 1-9; Joh. 20, 1-18

⁷⁷³ Sachsens Kirchen-Galerie, Bd. 7, Dresden, o. D., S. 9ff.

⁷⁷⁴ Soerensen, 1963, S. 133f.; Blanckenmeister, 1906, S. 377

in programmatischer Weise die theologischen Strömungen der Zeit aus christuszentriertem Vernunftglauben und Moral miteinander verbunden. Der Triumph über die Überwindung des Todes wird durch den „*Friedensengel mit einem Palmzweig*“ und den Palmen, die als Motiv des Sieges, die aus den Säulen im Gemeindesaal herauswachsen, noch ein weiteres Mal betont. Den „*geistigen Schlußstein*“⁷⁷⁵ bildet der Friedensengel, der den „Friede mit Gott“ darstellt.⁷⁷⁶ Das Auferstehungsmotiv der menschlichen Seele stellte Oeser bereits in der Eingangshalle als „*Schwebender Engel in Verehrung einer Glorie*“ dar (vgl. Abb. 85). Die in den Himmel auffahrende Seele und die „*Auferstehung Christi*“ liegen sich in der Längsachse der Kirche gegenüber. Beide Themen bezeichnen jeweils einen Endpunkt des Langhauses, gleichzeitig auch den Endpunkt eines jeden christlichen Lebens, nämlich den Übergang vom irdischen zum ewigen Leben in himmlischen Gefilden.

Auf den meisten Gemälden Oesers in der Nikolaikirche taucht das Engelmotiv als Thema auf. Die Engeldarstellungen als bloßen „Rokoko-Scherz“⁷⁷⁷ abzutun, wird dem optischen Empfinden der Oeser-Zeit nicht gerecht. In der Tat haben die Darstellungen von geflügelten Kinderköpfen und Jünglingen in der Nikolaikirche bei Oeser etwas rokokohaftes. Es war gerade Klopstock, der sich vehement für die Darstellung von „Engeln“ einsetzte. Für ihn waren sie, wie wahrscheinlich auch für Oeser, nicht irgendwelche Genremotive oder Allegorien, sondern real geglaubte himmlische Wesen.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ Magirus, Heinrich, Nikolai-Kirche Leipzig, Berlin², 1991, S. 18

⁷⁷⁶ Den Friedensengel malte Oeser gemeinsam mit seinem Schüler Hans Veit Schnorr von Carolsfeld. Carolsfeld schreibt in seinen Lebenserinnerungen über seine Tätigkeit in der Nikolai Kirche: „[...] und so zeichnete ich später sehr gern mehrere kleine Ölskizzen zu den Gemälden für die hiesige Nikolaikirche in der nötigen Größe auf, wie ich auch einige Male, wenn er [Oeser] daselbst mit der Ausführung z. B. des Plafonds mit dem Friedensgenius auf dem Regenbogen über dem Altar in jener Kirche, beschäftigt war - ihm beistand.“, Carolsfeld, Lebensgeschichte, o. O., o. S.

⁷⁷⁷ Pückler-Limpurg, 1929, S. 52

⁷⁷⁸ Klopstock, „Urtheile...“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 215; vgl. Beaucamp, 1984, S. 268

- Das Auferstehungsbild in der Nikolaikirche

Die den Verstand ansprechende Vernunftlehre Christi auf der einen und die auf Emotion gerichtete Wundertätigkeit Jesus´ auf der anderen Seite gipfeln in dem Motiv der „Auferstehung“ des Altarbildes. Das Thema war zu dieser Zeit sehr beliebt. So fertigte Oeser noch vor Beendigung der Arbeiten in der Nikolaikirche bereits 1792 eine Kopie des Blattes für die Kirche St. Jakobi in Chemnitz an (Abb. 97).⁷⁷⁹

Durch Lessings Auseinandersetzung mit der Auferstehungsthematik wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstmals wieder die Bedeutung des „Ostererlebnisses“ erkannt und thematisiert.⁷⁸⁰ Bereits Klopstock hatte zahlreiche Dichtungen und Oden über die Auferstehung geschrieben und vertont.⁷⁸¹ Gerade Oesers Verbindung mit Lessing⁷⁸² und die Freundschaft mit Klopstock, lassen es als für wahrscheinlich erachten, daß er sich an deren theologischen Schriften und Dichtungen bewußt orientierte. In der Darstellung der Auferstehung und das Auffahren in den geöffneten Himmel vermittelt Oeser fast analog zu Klopstocks Dichtung, dessen erhabenen dichterischen Schwung und Pathos :

*„Zu Gott schwingt sich der Sohn empor;
Mittler, Vollender, Gott,
Heiligster, welchen Tod
Starbst du auf Golgatha !
Du siegst. Halleluja !
Halleluja, Halleluja ! [...]*

*Thut weit des Himmel Pforten auf!
Der Sieger schwingt zum Thron sich auf
Erhöht, erhöht Salems Thor!
Der Ueberwinder steigt empor. [...]*⁷⁸³

⁷⁷⁹ Neue sächsische Kirchengalerie, Chemnitz I u. II, Leipzig, o. D., S. 174. Ferner werden noch weitere Arbeiten Oesers angeführt: zwei Medaillonbilder mit den Köpfen Moses und Christus, zwei Engel mit Brot und Wein. Diese Arbeiten dürften ebenfalls von der Hand Oesers stammen. Die sich in der Kirche befindende „Salbung Christi“ weicht in ihrem Bildaufbau, der Kontur und der kräftigen Farbgebung deutlich von den charakteristischen Stilmerkmalen Oesers ab. Es kann vermutet werden, daß das Bild von dem Oeser-Schüler Hans Veit Schnorr von Carolsfeld angefertigt wurde. In einem Brief von Karl Moritz Berggold aus Chemnitz vom 20. Juli 1792 an Oeser, in dem über die Neuausstattung der Jakobi-Kirche berichtet wird, ist nur die Rede von einer „Auferstehung Christi“. s. UBL Rep. VI 25^{2h} 3

⁷⁸⁰ Lessing, Gotthold Ephraim, „Über die Auferstehung“, 1777, „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger“, 1778; in: Theologiekritische Schriften I und II; in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, bearb. v. Göbel, Helmut, München, Bd. 7, 1976, S. 426-457 und S. 492-604; vgl. Klasen, Franz Josef, Über das Bild des Auferstandenen und seinen Verlust in der Geschichte der deutschen Kunst, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris, 1991, S. 11

⁷⁸¹ Klopstock, Leipzig, 1839; „Die geistliche Auferstehung“, „Die Auferstehung“, „Die Auferstehung“, „Gott dem Sohne“, „Am Himmelfahrtstage“, „Die Auferstehung“, „Die Auferstehung Jesu“, „Die Hoffnung der Auferstehung“, Klopstock, Leipzig, Bd. 5, 1839, S. 77ff., S. 82ff., S. 103f., S. 104f., S. 225ff., S. 238ff.; Oden: 13. Gesang, Bd. 1, 1839, 20. Gesang, Bd. 3, 1839

⁷⁸² Brief Oesers aus Braunschweig vom 20.8.1778 an seine Tochter Friederike nach Leipzig. UBL Kestner ICI 648. Lessings Veröffentlichungen zur Auferstehungsthematik zwischen den Jahren 1777-1778 fallen mit dem Zusammentreffen Oesers zusammen.

⁷⁸³ Klopstock, „Gott dem Sohne. Am Himmelfahrtstage“, Leipzig, Bd. 5, 1839, S. 105ff.

Bei der Ausführung des Altarblattes ist zu beobachten, daß Oeser auf den sonst typischen Kreuzesgestus verzichtet. Christus ist nicht mehr „Schmerzensmann“, der seine Wundmale zeigt. Christus verbildlicht als „Allegorie der Tugend und der Vernunft“ ein Motiv, das als der Grundgedanke der „Tugendreligion“ bezeichnet werden kann. Oeser beschreibt dies wie folgt:

„Von reinen Sitten zu reinem höhern Glauben aufsteigen, das ist der unvermeidliche Schwung der Natur, der Glaube ist nicht die Arbeit, sondern die Ruhe der Vernunft.“⁷⁸⁴

Oeser verbindet im Leipziger Hauptaltarblatt zwei zeitlich auseinanderliegende Ereignisse - das „Osterereignis“ der Auferstehung mit der 40 Tage später folgenden Himmelfahrt.⁷⁸⁵ Christus, der in der Mitte des Bildes schwebt, stellt eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre dar. Vielfach wird im Auferstehungsmotiv noch eine Verbindung zu alten mythologischen Heldengestalten gesehen,⁷⁸⁶ die wohl auch auf das hier gezeigte Altarbild zutrifft. Christus bestand den Kampf mit der Unterwelt, wird wiedergeboren aus dem Mutterschoß des Grabes und steigt als gestaltgewordene siegreiche Sonne⁷⁸⁷ in den Himmel auf. Als Mittler zwischen Erde und Himmel verkörpert er das Einswerden von Gott und der Welt,⁷⁸⁸ und als „Lichtgestalt“ vermittelt er die Botschaft Gottes im Sinne Klopstocks, der in einer Bitte an Gott dichtete: *„Laß dein Licht Mir leuchten“*.⁷⁸⁹

Die gesamte architektonische Umgestaltung der Nikolaikirche und ihre bildgestalterische Ausgestaltung standen unter dem Leitgedanken des „Lichts“ der Aufklärung. Die Säulen mit ihren Palmwedeln, die Kassettendecke mit ihren Stuckrosetten und die Pastellfarben von Rosé, Weiß und Lindgrün, geben dem Raum eine neue Helligkeit. Die Stätte der Belehrung wird von dem für die Aufklärung zum Symbol gewordenen „Sonnenlicht“ durchflutet. Die neue Helligkeit des Raumes läßt die Stätte der Aufklärung von dem zum Symbol gewordenen „Sonnenlicht“ durchfluten. Das Licht der Religion vereinigt sich mit dem Licht der Vernunft. Wenn Christus in den Bildern Oesers lehrt und heilt, so läßt er im übertragenen Sinne die Ungläubigen durch das durch ihn verkörperte „Licht des Glaubens“ sehend werden. Nicht zufällig steht der Lichtgestalt Christus im Hauptaltar der

⁷⁸⁴ Oeser, 1764, S. 6, s. Quellentext Nr. 1

⁷⁸⁵ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“, Bd. LXIII, 1800, S. 125

⁷⁸⁶ Klasen, 1991, S. 110; vgl. Busch, Werner, Die Krise des Helden im 18. Jahrhundert - Erste Stufe: der christliche Held tritt an die Stelle des klassischen Helden, in: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München, 1993, S. 24ff

⁷⁸⁷ „siegreiche Sonne“ - „Sol invictus“, Christus ist Lichtträger und Repräsentant des Lichts, Klasen, 1991, S. 110

⁷⁸⁸ Klasen, 1991, S. 110f

⁷⁸⁹ Klopstock, Leipzig, Bd. 5, 1839, S. 225ff.

Psalm 43,3 „Sende Gott Dein Licht und Deine Wahrheit, daß sie uns leiten.“⁷⁹⁰ als Motto über der Eingangshalle gegenüber.

- War die Dresdener Auferstehung von Mengs Vorbild für Oesers?

Chodowiecki bezeichnet die Himmelfahrt Oesers als ein der Himmelfahrt von Anton Raphael Mengs in der Dresdener Hofkirche ähnelndes Bild (Abb. 98).⁷⁹¹ Eine Gegenüberstellung macht jedoch deutlich, daß beide Gemälde im Abstand von 30 Jahren gemalt wurden und dabei erhebliche formale und inhaltliche Unterschiede zu beobachten sind. Während das Mengssche Altarblatt in einer katholisch barocken Bildtradition steht, deutet das Oesersche Altarblatt auf eine Umsetzung zeitgenössischer protestantischer Glaubensinhalte hin.

Ein typisches traditionelles katholisches Bildelement ist die Darstellung der Trinität. Im oberen Teil des Bildes stellt Mengs Gottvater dar, getragen von zwei Engeln, vor ihm eine Taube als heiligen Geist. Bei Oeser fehlt dieses Motiv. Oeser geht hier konform mit der Neologie, vor allem mit den Forderungen Spaldings und Jerusalems, die mit der Trinitätstheologie einen völligen Bruch vollzogen. Für beide ist Christus nicht mehr Sohn Gottes als metaphysische Einheit sondern Christus, der durch einen ewigen Ratschluß Gottes entsandt wurde, und stellt eine rein moralische Verbindung mit Gott dar. Christus wird zum „Stifter des Christentums“, „Göttlicher Lehrer“ und „Urheber und Märtyrer der heilsamsten Aufklärung“.⁷⁹² In gleicher Deutlichkeit lehnt Lessing die Vorstellung des Trinitätsgedanken ab. Christus ist nicht ein dreieiniger Gott sondern in erster Linie ein mit göttlichen Tugenden ausgestatteter Mensch.⁷⁹³

Bei Oesers Wächtern wird das für die Zeit so typische Moment des erhabenen „Schreckens“ hervorgehoben, was wiederum beim Betrachter eine erhebende Ergriffenheit gegenüber dem Wunder auslösen soll. Dieselbe Expressivität wird bei Mengs nicht erreicht, dessen irdisches Personal in einem kontemplativen Anbetungsgestus und Erstaunen verharrt.

⁷⁹⁰ Über die zahlreichen Kirchenumbauten in Sachsen schreibt Blanckenmeister: „Aus den Gotteshäusern entfernte man, was an die Vorzeit erinnerte, und überzog die Wände mit weißer Tünche, unter der die alten Wandgemälde verschwanden, und wenn man neue Kirchen errichtete, baute man die Kanzel just über dem Altar, um die beherrschende Stellung der Predigt im Gottesdienst zu versinnbildlichen und sorgte dafür, daß durch hohe, weite Fenster das helle Sonnenlicht in die Stätte der Aufklärung flutete, denn aller „Mystizismus“ war dem Zeitalter verhaßt.“ Blanckenmeister, 1906, S. 381

⁷⁹¹ Chodowiecki, 1789, S. 44

⁷⁹² Kaiser, 1963, S. 110f.

⁷⁹³ Lessing sieht bei seiner Untersuchung der Trinitätslehre „[...] nicht drei verschiedene göttliche Personen vorgestellt; sondern [...] daß der Sohn Gottes nur ein Mensch bedeutet, den Gott sonderlich liebet, und ausnehmend, den Messias; und wie jetzt gezeiget ist, daß der heilige Geist, der auf Jesum in Gestalt einer Taube vom Himmel herabfahret, [...] nichts anderes vorstelle, als Jesu außerordentlichen Geist oder Gaben, so ihm vom Himmel geschenkt sind: so bleibt nur eine göttliche Person [...] übrig, nämlich die vom Himmel ruft. Johannes hat demnach so wenig als die Evangelisten [...] einen dreieinigen Gott vorstellen wollen“, zit. nach: Lessing, „Von dem Zwecke Jesu...“, 1778, S. 518

- Zeitgenössische Bewertung der Ausmalungen in der Nikolaikirche

Mit der Ausmalung der Nikolaikirche schuf Oeser „die bedeutendsten Denkmale seines Künstlerfleißes“⁷⁹⁴, was Goethe auf einen gewissen Eifer, der „seinem Alter vorbehalten...“⁷⁹⁵ war, zurückführte. Der heftigste Kritiker dieser Bilder und vor allem des Altarblattes war Chodowiecki.⁷⁹⁶ Dennoch schadeten dessen bereits 1789 veröffentlichten Äußerungen einer allgemeinen positiven Bewertung wenig. Schon bald war der Christuszyklus als „Oeser-Bibel“ bekannt.⁷⁹⁷ Lobend wird hervorgehoben, daß die Gemälde Oesers, „alle auch für den gemeinen Mann leicht zu verstehen“ und „zum Theil von ätherischer Farbgebung“ waren.⁷⁹⁸ Die Hervorhebung des „gemeinen Mannes“ belegt, daß die Kirche eine rein Bürger-Kirche war und Oeser mit einer „vergeistigten Farbgebung“ Geschmack wie das Religionsverständnis dieser Gesellschaftsschicht getroffen hatte. Die im 18. Jahrhundert noch gelobte „ätherische Farbgebung“ bezeichnet das 20. Jahrhundert als „einen merkwürdigen Kolorismus, bei dem helle und süße Töne hervorgekehrt sind.“⁷⁹⁹ Diese Bewertung zeigt, daß das Farbempfinden der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heute schwer nachvollziehbar geworden ist. Für den Englischen Philosophen Burke waren es gerade die „sanfteren Töne“, die die Schönheit der Farben ausmachten. Weiter bestimmt er, „Diejenigen [Farben], die zu Schönheit am besten passen, sind die sanfteren Töne jeder Klasse: ein liches Grün, ein sanftes Blau, ein schwaches Weiß, Rosarot und Violett.“⁸⁰⁰ Burke nennt hier nicht nur die Farben, die

⁷⁹⁴ Leipziger Kunstblatt, Nr. 8 (16. Sept. 1817), S. 34

⁷⁹⁵ W. A., Dichtung und Wahrheit, 8. Buch, Bd. 31, Abth. 1, Bd. 27, S. 153ff. „Das Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler...“ schreibt über Oesers Alterswerk: „Das Alter hat bis jetzt den Geist und die Kunst unseres Oesers noch nicht geschwächt; noch als fast achtzigjähriger Greis verdienen seine schön gedachten Originalentwürfe, und deren Ausführung auf Kalk oder in Oel, von Kennern Bewunderung. Die Kirche St. Nicolai zu Leipzig, welche sowohl dem, der die innere Verschönerung veranstaltete, als auch macht, hat er mit seinen schönen Gemälden bereichert, und immer noch werden Meisterstücke von seiner Hand darinn aufgestellt.“, Zürich, 1796, S. 141ff. Goethes bereits besprochene Distanziertheit nach seiner Italienischen Reise gegenüber Oeser ist mitunter auch eine Folge der verstärkten Beschäftigung des Akademiedirektors mit religiöser Malerei. Der Christuszyklus gibt bereits einen Vorgeschmack auf den von Goethe wenig geschätzten Nazarener-Stil des frühen 19. Jahrhunderts.

⁷⁹⁶ Chodowiecki schreibt über seinen Besuch bei Oeser im Jahr 1789: „Nun zeigte er uns das lang gewünschte AltarBlad - ein großes hohes gemählde [...], es stellt die Auferstehung Jesu vor, Jesu erhebt sich schwebend in der Mitte der Höhe des Bildes aus dem Grabe, in einer der Mengsschen Himmelfahrt ähnlichen Stellung. Er hatt auch zwey Engel auf seinen Beyden Seiten, über ihn erhebt sich ein dritter. Den übrigen ober=raum erfüllt eine gelbe große Gloria, die KriegsKnechte füllen den untern Raum des Bildes aus, lange düre schlecht gezeichnete Gestalten in alltäglichen Stellungen mit Bunten Gewändern durch Starke Glühende Schatten unterbrochen. Die FleischColorite der mittlern gruppe sind, wie immer von einer grünlichen Farbe, und die Köpfe wie in der Skieze mit unausgeführten Liniamenten angelegt. Aber er sagte uns auch daß es nur angelegt wäre - und ich denke es wird wohl auch so bleiben [...]“ [sic]; in: Chodowiecki, 1789, S. 44

⁷⁹⁷ Ostarhild, Friedrich, St. Nikolai zu Leipzig, Berlin, 1964, S. 36

⁷⁹⁸ Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmacks auf die Versammlungshäuser der Christen. Bey Gelegenheit der Einweihung der Nikolaikirche zu Leipzig, o.A., Leipzig, Sommer 1796, S. 12.

⁷⁹⁹ Magirius, Heinrich, Nikolaikirche Leipzig, Schnell, Kunstführer Nr. 1870, München/Zürich, 1991, S. 18

⁸⁰⁰ Burke, (Nachdr.), 1989, S. 157f.

Oeser bevorzugt in seinen Bildern verwendete, sondern auch die neue Ausmalung der Nikolaikirche, die ausschließlich in Pastellfarben erfolgte. Daher lobte der Leipziger Theologe und Verfasser zahlreicher katechetischer Schriften Johann Christian Dolz (1769-1843) 1818 die „*geschmackvolle Auszierung der Nikolaikirche*.“⁸⁰¹ Die „*Neue Bibliothek...*“, bringt die Ausmalung in enge Verbindung mit der Dichtung und Poesie. Oeser wird exakte Sorgfalt beim Zusammenspiel von Phantasie und Wahrheit bescheinigt, wodurch die künstlerisch vermittelten Glaubensinhalte nicht verfremdet werden:

*„Es ist voll neuer und hoher Dichterphantasie, deren Gränzen der Freyheit bey dem poetischen Vortrag heiliger Geschichte man aber auch zugleich durch strengsten Bedacht auf die bewährtesten Glaubenswahrheiten der Kirche, weislich bestimmt findet.“*⁸⁰²

Gerade die Neologie übte auf Künstler der Empfindsamkeit, wie Oeser einer war, eine hohe Faszination, denn die Betonung des Gefühls öffnete einer auf Emotionalität gerichteten Malerei ihre Pforten. Die Isolierung des emotionalen Bereichs prägte Oesers bildnerische Ausdrucksform.

- Die Bedeutung der Kirchenmalerei für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Oeser selbst liegen keine schriftlichen Zeugnisse über die Konzeption der malerischen Ausgestaltung der Nikolaikirche vor. Gerade unter der Prämisse verschiedener theologischer Strömungen und der religiösen Neuorientierung ist die Frage nach der Bedeutung der Kirchenmalerei interessant. Einen wichtigen Hinweis hierzu gibt der Leipziger Ratsherr Christian Ludwig Stieglitz, der maßgeblich an der Planung für die Umgestaltung der Nikolaikirche beteiligt war. In seiner „*Enzyklopädie...*“⁸⁰³ verweist Stieglitz sub voce „*Kirchen=Gemälde, Kirchen=Malerey*“ auf das „*Ästhetische Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque...*“. Das Wörterbuch wurde von dem Leipziger Popularphilosophen Heydenreich übersetzt, herausgegeben und durch zusätzliche eigene Artikel ergänzt, so auch der Artikel „*Kirchenmahlerey*“⁸⁰⁴.

Bei der eingangs in seinem Artikel gestellten Frage nach der Verträglichkeit von Kunst als Bestandteil einer Kirche und ihrer Funktion während des Gottesdienstes verweist Heydenreich auf die im 18. Jahrhundert zwischen den verschiedenen evangelischen Strömungen geführte Diskussion über die Bedeutung von Kunst. Heydenreich geht bei seiner Charakterisierung von religiöser Kunst weit über den Wert des reinen Unterrichts hinaus.

⁸⁰¹ Dolz, Johann Christian, Versuch einer Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig, 1818, S. 441

⁸⁰² „*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften...*“, Bd. 35, Leipzig, 1788, S. 124f.

⁸⁰³ Stieglitz, Th. 3, 1796, S. 231

⁸⁰⁴ Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque, bearb.u. hrsg. v. Heydenreich, K. H., 3. Bd., Leipzig, 1794, S. 694-696, s. Quellentext Nr. 8

Emotionale Bestimmtheit ist für ihn neben der Lehrfunktion gleichbedeutend. Die Gemüter der Kirchengemeinde sollen in Stimmung gebracht, Erkenntnis und Gefühl gleichermaßen angesprochen werden.⁸⁰⁵ Die Nikolaikirche wurde mit ihrer künstlerischen Ausstattung auch als ein solcher Ort bezeichnet, „*welcher beim ersten Anblick im Innern die Seele erhebt und sie mit Gedanken erfüllt*“.⁸⁰⁶ Bei der Wahl der Themen fordert Heydenreich ferner einen Bezug zur „*Wahrheit der Vernunftreligion*“, eine „*Lehrfunktion*“ und die Verbindung mit einem moralischen Inhalt. Hierzu eigneten sich besonders Stoffe aus der Bibel, der Kirchengeschichte und aber auch der Allegorie.⁸⁰⁷ Der malerische „*Styl*“ soll bei der Darstellung „*idealisch*“ und „*erhaben*“ sein. Ebenso ist das Augenmerk auch auf das ästhetische Empfinden des Betrachters gerichtet, das in Oesers Christuszyklus durch eine über Gellert vermittelte „*sanfte Religion*“ dargestellt wird. Die von einer eher rationalistischen Religionsauffassung gekennzeichneten Vertreter der „*Sächsischen Kirchengalerie*“ konnten diesen Intentionen nichts mehr abgewinnen und beklagten, daß man „*in eine gewisse Rührseeligkeit und Gefühlsschwärmerei*“⁸⁰⁸ verfallen sei. Verkannt wurden dabei die Intentionen des 18. Jahrhunderts, für die in der Malerei „*Empfindung*“ und „*Empfindsamkeit*“ als oberstes Gebot galt. Im Zusammenhang mit der Einweihung der Nikolai-Kirche 1796 wurde über die Bedeutung der Malerei geschrieben:

*„Das Wesen eines Kunstwerkes besteht aber in einer in seiner Wirkung auf die Empfindung, und zwar vermittels der Sinne und der Phantasie. Jeder Tempel muß also diesen ein ästhetisch vollkommenes Bild geben, und durch dies die Empfindung des Beobachters rühren.“*⁸⁰⁹

Die malerischen Mittel, die Oeser hierzu verwendete, waren die von Hagedorn empfohlenen stilistischen Merkmale des „*Sfumato*“, wie die geforderten Mittelfarben: „*was ist natürlicher, als die Mittelfarben, sowohl der Bindung der Theile, als auch dem Schwung des ganzen beförderlich sind, aus Gründen der Harmonie zu betrachten*“.⁸¹⁰ Gleich wie

⁸⁰⁵ Ebenso auf Emotion waren die Predigten von Leipziger Geistlichen ausgerichtet, von denen berichtet wird: „*Die Tränen, die sich nicht selten entlockten, zeigten deutlich genug, daß sie in die Herzen der Zuhörer drangen.*“; Voigt, Christian Friedrich Traugott (1770-1814), Ein Beitrag zur Charakterzeichnung des unsterblichen Mannes, Leipzig, 1792, S. 18

⁸⁰⁶ Bemerkungen über Leipzig in Briefen, o. A., Leipzig, 1794, S. 9

⁸⁰⁷ Selbst Klopstock, der sich sonst gegen die mythologische Allegorie ausspricht, konnte dieser Form der Darstellung unter bestimmten Voraussetzungen etwas abgewinnen: „*Ich bin unterdeß nicht so sehr gegen die Allegorie, daß ich nicht zugestände, daß der Geschmack in unsern heutigen Verzierungen in der Baukunst durch ein gründliches Studium der Allegorie gereinigt werden und Wahrheit und Verstand erhalten könnte.*“; Klopstock, „Eine Verurteilung“, Bd. 2, Hrsg. Schmidlin, 1839, S. 206

⁸⁰⁸ Sachsens Kirchengalerie, Bd. I, Dresden I, o.D., S. 296

⁸⁰⁹ Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmacks auf die Versammlungshäuser der Christen. Bey Gelegenheit der Einweihung der Nikolaikirche zu Leipzig (1796), o.A., Leipzig, Sommer 1796, 19f.

⁸¹⁰ Hagedorn, Bd. II, 1762, S. 689

Hagedorn empfahl auch Heydenreich eine abgeschwächte Kontur⁸¹¹ und gebrochene Farben.⁸¹²

Neben der Festigung des Glaubens, war für Heydenreich zugleich auch die Erlangung einer „*weltbürgerlichen und patriotischen Gesinnung*“ Ziel der Gottesverehrung.⁸¹³ Der religiöse Enthusiasmus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand im Dienst eines bürgerlichen „*Nationalinteresses*“.⁸¹⁴ Patriotentum war in Deutschland eine bürgerliche Aufgabe⁸¹⁵, die den aufgeklärten Menschen zum Dienst an der Allgemeinheit verpflichtete.⁸¹⁶ Aus dem Nutzen für die Gesellschaft definierten auch die Vertreter der Neologie die Bedeutung der Religion.⁸¹⁷

Über Tugend, Patriotismus und christlichem Kosmopolitismus bedingte sich das bürgerliche Selbstbewußtsein der Stadt Leipzig. Der Urheber des Gedankens von „Religion und Vaterland“, der sich gleichzeitig auch gegen eine Rückbesinnung auf die Antike wandte, wurde in den Schriften Klopstocks zitiert.⁸¹⁸

Aus dieser religiös-patriotischen Neubesinnung im ausgehenden 18. Jahrhundert unterlag auch die religiöse Malerei einem tiefgreifenden Wandel, wodurch sich mit der einsetzenden Romantik ein vorläufiger Bruch in der fortlaufenden Entwicklung der christlichen Kunst vollzog.⁸¹⁹ Die Bilder der Nikolaikirche stehen noch in einer über Jahrhunderte geprägten ikonographischen Tradition und bilden einen letzten Höhepunkt einer zu Ende gehenden Entwicklung, die erst mit den Nazarenern im 19. Jahrhundert zu einer erneuten Blüte gelangte, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Künstlergemeinschaft unter dem Primat einer christlichen Weltanschauung und des europäischen

⁸¹¹ Der Leipziger Philosoph K. H. Heydenreich empfiehlt dem Künstler ebenfalls das Erlernen der „*Luftperspektive*“ indem „[...] sie die Töne abstuft, sie die Contouren unbestimmt macht, die Winkel verlöscht, und nur die Formen schont, welche die Gegenstände begrenzen, so daß sie denselben jedoch vag und ungewiß macht.“; in: „*Ästhetisches Wörterbuch ...*“, 1794, S. 576-577

⁸¹² Heydenreich empfiehlt wie Hagedorn zur Erlangung einer harmonischen Wirkung in der Malerei das Mildern (Adoucir) der Farben: „*Man mildert die Farben auf zweierlei Weise, einmal, indem man ihren Glanz, ihre Stärke schwächt, dann indem man sie so geschickt und fein in Uebereinstimmung setzt, daß sie für das Auge eine möglichst harmonische Wirkung hervorbringen. Die Mittel der Kunst für diesen Zweck sind, Verbindungen der Töne, Übergänge, gebrochene Farben, Abstufungen unmerklicher Nuancen, auch die Auswahl der Farben, die man einander näher bringt.*“; in: „*Ästhetisches Wörterbuch...*“, Bd. 3, 1794, S. 476f.

⁸¹³ „*Ästhetisches Wörterbuch...*“, 3. Bd., 1794, S. 694-696

⁸¹⁴ Wiedemann, Conrad, Zwischen Nationalgeist und Kosmopolitismus. Über die Schwierigkeiten der deutschen Klassiker, einen Nationalhelden zu finden; in: *Patriotismus*, Hrsg. Birtsch, Günter, 4. Jhg., Heft 2, Hamburg, 1989, S. 83. Wiedemann sieht den Grund für die gesteigerte Religiösität in der gescheiterten Reichsidee und dem Fehlen einer übergreifenden gemeinsamen Historie und Kultur der deutschen Länder, die zu einem vereinigten Staatsgebilde führen könnten. Als Ersatz bediente man sich der Religion als gemeinsam verbindendes Element. S. 75ff.

⁸¹⁵ Kluebing, Harm von, „*Bürokratischer Patriotismus*“; in: *Patriotismus*, Hrsg. Birtsch, Günter, 4. Jhg., Heft 2, Hamburg, 1989, S. 51

⁸¹⁶ Birtsch, Günter, Erscheinungsformen des Patriotismus; in: *Patriotismus*, Hrsg. Birtsch, Günter, 4. Jhg., Heft 2, Hamburg, 1989, S. 4

⁸¹⁷ Kemper, 1997, S.14

⁸¹⁸ Beaucamp, 1984, S. 254

⁸¹⁹ Klasen, 1991, S. 115

Humanitätsgedankens zusammenfanden.⁸²⁰ Ihre Kunststreben war eine gefühlsbetonte neudeutsch-religiös-patriotische Malerei, bei der sie sich sowohl an Raffael als auch an Albrecht Dürer (1471-1528) orientierten.

Der Gemäldezyklus von St. Nikolai und dessen Thematik waren eigene Schöpfungen Oesers, die vor dem Hintergrund der oben aufgezeigten christuszentrierten religiösen Erneuerungsbestrebungen der Neologie, der zeitgenössischen Dichtung und einer auf Sittsamkeit und Moral ausgerichteten empfindsamen patriotisch-bürgerlichen Mentalität zu sehen sind. Aus kunsthistorischer Sicht stellen sie ein frühes Beispiel protestantischer Kirchenmalerei dar, die bereits gedanklich weite Bereiche der protestantischen Gefühlskunst der Nazarener der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwegnehmen.

⁸²⁰ Schindler, 1982, S. 11f.

XII. Schlußbemerkung

Die Arbeit hatte sich am Beispiel Adam Friedrich Oesers zum Anlaß genommen, die Bedeutung des kulturhistorischen Phänomens der „Empfindsamkeit“ für die Kunst aufzuzeigen und nach den Voraussetzungen für den Niederschlag dieser Erscheinung zu suchen.

Oesers Schaffen orientierte sich an den Interessen und dem Geschmack eines bürgerlichen Laienpublikums, das sich in einem Prozeß der Selbstfindung befand. Denn mit der Auflösung der gesellschaftlich-politischen wie theologischen Rahmenordnung etablierte sich im 18. Jahrhundert eine emanzipative Gesellschaft, die ohne einen Ort innerhalb der vergangenen Ordnungsstruktur ihre eigene Lebensform finden mußte. Die Frage nach einer neuen, angemessenen Moralität rückt in den Mittelpunkt. So kam es, daß Oesers künstlerische Arbeiten durchsetzt waren von einem bürgerlich gefärbten Humanismus, der einer moralästhetischen Erziehung des Bürgertums verpflichtet war. Dabei wurde die „Natur“ zu einer neuartigen Größe, indem sie von nun an psychologisch interpretiert wurde. Es war die „innere“ Natur des Menschen, in der, durch die Ästhetik einer äußeren Naturempfindung, ein ethisch-moralisches Gefühl erweckt wurde. An diesem Prozeß kam der Kunst eine neue gewichtige Bedeutung zu.

Oeser versuchte in Auseinandersetzung mit den sozialen Umbrüchen und den verschiedensten kunsttheoretischen und kulturgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit, auf seine eigene Art zu deuten und zu verbreiten. Oeser war für das bürgerliche Zeitalter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts m. E. einer der bedeutendsten „Bürgerkünstler“ überhaupt. Seine Kunst steht unter dem Leitgedanken der *„Edlen Einfalt und stillen Größe“* und repräsentiert den „weichen Stil“ des Klassizismus, einer Synthese aus den Programmschriften Winckelmanns und Hagedorns. Diese Verschmelzung kann aber nur im Zusammenhang mit der Phase der „Empfindsamkeit“ mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten als geistesgeschichtliche Voraussetzung und einem zunehmenden Bedürfnis nach „Natürlichkeit“ gesehen werden. Sie liefern, zumindest für die Zeit des Übergangs von der Mitte des Jahrhunderts bis zum Protoklassizismus um 1800, die Vorbedingung für die Regeln eines „empfindsamen Klassizismus“, der letztendlich in seiner Bedeutung über den eigentlichen Klassizismus hinausreicht und als wegbereitend für das Naturempfinden der Romantik gesehen werden muß.

Auch wenn die Periode der Empfindsamkeit keinen allgemeinverbindlichen eigenen Stil hervorgebracht hat, zeichnen sich Oesers Arbeiten im Malerei wie der Zeichnung durch einen weichen vorklassizistischen Duktus, als sein eigenes wesentliches Charakteristikum, aus. Zu bewerten ist diese Eigenart nur unter Berücksichtigung der zeitbedingten Vorgaben.

Oesers Fähigkeit war es, eine Kunst zu schaffen, die sich an Sinneswahrnehmungen, Bedürfnissen, Wünschen seiner Auftraggeber orientierte und dies mit seiner Gedanklichkeit und Gelehrtheit einlöste. Hamann beschreibt den „*empfindsamen Klassizismus*“ als eine Kunst des „*hohen Stils*“ und der „*reinen Form*“, die angefüllt ist mit „*allen menschlichen Regungen*“ und „*natürlichen Empfindungen*“.⁸²¹

In der kunsttheoretischen Beurteilung ist die Position Oesers mehr oder weniger einzigartig. Die Zeitgenossen würdigten seine künstlerischen Arbeiten in einem Atemzug mit dem Verdienst der Vermittlung der Winckelmannschen Theorien. Als Akademielehrer in Leipzig war Oeser besonders erfolgreich, er begriff sich als Lehrer einer zukünftigen Künstlergeneration. Die folgende Generation aber konnte seinem Künstlertum nichts mehr abgewinnen, nachdem Oeser ihr einen neuartigen theoretischen Zugang zur Antike verschafft hatte.

Oeser erfaßte die Gedankenwelt des Bürgertums, identifizierte sich mit ihr und wurde zu einem der wichtigsten Künstler dieser aufstrebenden Klasse. Somit folgte er einem Zug der Zeit und trug dem Erstarben des Bürgertums, seinen wachsenden Bildungs- und Kunstansprüchen Rechnung und stellte sich und seine Kunst weitgehend in den Dienst der bürgerlichen Aufklärung und wurde so als Künstler ein Hauptvertreter der Epoche der Empfindsamkeit.

Oeser mußte sich an einem breiten, der Mode unterlegenen Publikumsgeschmack orientieren. Sämtliche Kunstgattungen die er vertrat, erfuhren einen am bürgerlichen Geschmack orientierten Zuschnitt, woraus sich auch ein gewisses Maß an Fortschrittlichkeit, Innovation und Flexibilität ableiten läßt. Oesers Unsicherheit bestand darin, daß er in einer zum Teil von seinem Publikum gewünschten überkommenen barocken Formsprache neuartige zeitgenössische Themen darstellen mußte. Wie Oeser dies zu lösen versuchte, konnte an den Deckenbildern im Gohliser Schloß zu Leipzig und im Wittumspalais in Weimar veranschaulicht werden. Oeser nimmt deutlich Bezug zu einer Kunsttheorie, die nicht ausschließlich aus den Vorbildern und der Formsprache der Antike schöpft. Die zweite, oft übersehene Maxime des 18. Jahrhunderts war die Forderung nach einer nicht nachahmenden Kunst. Die Kunst sollte aus dem eigenen Schöpfungsakt gemäß der natürlichen Begabung des Künstlers fern jeglicher akademischer Regelstrenge entstehen.

In der Deckenmalerei und der Denkmalplastik löst sich Oeser von den überladenen Allegoriekonzeptionen barocker Machart. Seine Bildsprache besteht aus einer eigenen Symbolik, die sich hin zum „natürlichen“ Zeichen wendet. Die Abkehr von der Allegorie und der Übergang zum natürlichen Zeichen bis hin zum Symbol belegen eine zeitgemäße, aber wenig beachtete Modernität. Ebenso nimmt er in der Landschaftszeichnung gedanklich bereits die Intentionen der Romantik vorweg. In allen Kunstgattungen ist bei Oeser eine latente Veranlassung eines Zweifels gegenüber traditioneller Themen in der

⁸²¹ Hamann, 1925, S. 60f.

Kunst zu beobachten. Hieraus erwuchs Oesers Suchen nach neuen Themen, Inhalten und Darstellungsformen.

Obwohl Oeser ein Künstler mit durchaus „modernen“ individualistischen Zügen war, der sich über die strenge Dogmatik eines Winckelmanns hinwegsetzen konnte, konnte sich die Generation des Idealismus nicht auf ihn berufen, weil er ausschließlich in Verbindung mit den Theorien des Antikenforschers gesehen wurde. Gerade aber die einseitige Bewertung unter dem Gesichtspunkt klassizistischer Elemente werden seinem Schaffen nicht gerecht. Viel zu sehr steht Oeser unter dem Einfluß lokal wirksamer Geistesströmungen, die es zulassen, Oesers Namen isoliert von dem Winckelmanns zu nennen.

Mit Oesers Tod am Ende des 18. Jahrhunderts geht nicht nur eine Jahrhundert alte Kunsttradition und Motivwelt zu Ende, sondern gleichzeitig auch die kurze kulturgeschichtliche Periode der Empfindsamkeit. Die Idyllenmalerei wird von der realistischen Landschaftsdarstellung abgelöst, die mythologische Allegorie stellte keine allgemeinverständliche Formensprache mehr dar, der empfindsame Landschaftsgarten stößt in seiner kleinteiligen Gestaltung auf Unverständnis. Die traditionelle religiöse Malerei findet ebenfalls um die Jahrhundertwende ihr vorläufiges Ende. Mit ihren Auflösungs- bzw. Trivialisierungstendenzen geht zur selben Zeit auch die erste neuzeitliche Periode einer klassischen bürgerlichen Kunst zu Ende, und gleichzeitig geht auch das Verständnis für Oesers Kunstschaffen verloren.

Das „empfindsame“ Sehen von vor 250 Jahren ist heute fremd und läßt sich nur schwer rekonstruieren und vermitteln. „Empfindsamkeit“ als kulturgeschichtlicher Begriff und ihre Bedeutung für die bildende Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kann abschließend nur aus einem Überblick der verschiedensten Teilbereiche der Kulturgeschichte dargestellt werden. Es wäre lohnenswert, wenn in Zukunft weitere Künstler derselben Generation unter diesem Aspekt betrachtet würden. Denn nur so wäre es möglich, aus den verschiedenen Einzeldarstellungen und ihrer Gesamtschau über den bürgerlichen Kunstbegriff dieser Epoche, die Kunstanschauung, die Umsetzung theoretischer Vorlagen und die Geschmackskultur des 18. Jahrhunderts zu einem tieferen Einblick zu gelangen.

XIII. Quellentexte

Sämtliche hier abgedruckten Autographen wurden im Verlauf der Arbeit in Auszügen zitiert und werden im folgenden Kapitel erstmals im Zusammenhang zum Teil vollständig veröffentlicht.

Quellentext Nr. 1

Moralphilosophische Aufzeichnungen:

Adam Friedrich Oeser schrieb seine Kunstanschauungen nie in einem zusammenhängenden Text nieder. Somit waren von ihm, außer seinem umfangreichen Briefwechsel, seither keine weiteren schriftlichen Zeugnisse bekannt. Während den Recherchen zu der vorliegenden Arbeit, konnte ein bislang unbekannter und unveröffentlichter Text Oesers in der sächsischen Landesbibliothek gefunden werden.⁸²² Die mit einer Stahlfeder in brauner Tinte geschriebene Aufzeichnung umfaßt 14 Octav-Seiten. Zwar ist das Manuskript nicht signiert, Oesers Handschrift ist aber eindeutig zu erkennen, als solcher wurde der Autograph auch 1942 über den Berliner Kunsthandel für die Handschriftensammlung der Sächsischen Landesbibliothek gekauft.

Die Arbeit ist mit dem Datum 1764 datiert. Zuerst ließ das Datum den Schluß zu, es handle sich hier um die Antrittsvorlesung Oesers für die Leipziger Kunstakademie, doch dafür war der Text zu moralphilosophisch angelegt. Da sich der Verfasser im Text aber eindeutig als Künstler zu erkennen gibt, so scheint es am naheliegendsten zu vermuten, das Manuskript entstand zu einem Vortrag des 1763 gegründeten Diskussionszirkels der „Societät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstförderern“, dem Oeser neben zahlreichen bürgerlichen Honoratioren der Stadt angehörte. Dieser Kreis bildete in Leipzig ein wichtiges Diskussionsforum, wo unter anderem auch wichtige Fragen zur Kunst erörtert wurden.⁸²³

Oeser soll mit der Veröffentlichung des Textes nicht zu einem „pictor philosophus“ gemacht werden, was er mit Sicherheit auch nicht war. Es war für das 18. Jahrhundert keine Seltenheit, daß sich Künstler, wie schon bei den Popularphilosophen gezeigt, zu solch moralischen und philosophischen Ergüssen hinreisen ließen. Dies ist natürlich auch im Zusammenhang mit der Aufklärung zu sehen, die eine wachsende Tendenz zur Bildungskunst hatte und den denkenden Künstler forderte. Vielfach wollten die Künstler sich aus eigenem Interesse als gebildete Künstler darstellen, um ihr eigenes Ansehen in der Gesellschaft zu erhöhen. Es waren die Kunsttheoretiker, die die Forderung nach

⁸²² Oeser, Adam Friedrich Moralphilosophische Aufzeichnungen, 1764, hier erstmals veröffentlicht, SLBD, Mscr.Dresd.App.525, Lit.: Katalog der Handschriften der sächsischen Landesbibliothek zu Dresden Bd. V, Dresden, 1986, S. 70

⁸²³ Keller, 1981, S. 122, Kat. „Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder...“, Leipzig, 1997, S. 277

einem gebildeten Künstler erhoben, wenn Winckelmann in seinen „Gedanken über die Nachahmung...“ 1753 schreibt, „Der Pinsel den der Künstler führet soll in Verstand getunkt sein...“.⁸²⁴ Ähnliche Forderungen erhebt Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie...“:

„Der große Künstler, der unter den Genien, einen Platz bekommen soll, muß wie Homer [um 2. Hälfte 8. Jhdt. v. Chr.], wie Phidias [um 500 - um 432 v. Chr.] oder wie Händel [1685-1759], außer dem seiner Kunst eigenen Genie, ein großes philosophisches Genie besitzen.“⁸²⁵

Der Text gibt mit seiner Morallehre Anweisungen zur Ausübung moralischen Handelns. Oeser macht sich dabei eine Erfahrungsethik zu eigen, um auf der Grundlage der Natur des Menschen auf die Bedingungen für die Verwirklichung moralisch ethischer Grundsätze und Normen zu verweisen. Die Schrift steht in seiner Aussage eindeutig im Kontext popularwissenschaftlicher Intentionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,⁸²⁶ die auch im Zusammenhang um die Diskussion der Empfindsamkeit betrachtet werden können. So gesehen, ist das Manuskript, das bis jetzt das einzige dieser Art aus Oesers Hand ist, nicht ganz unbedeutend:

Text:

„

1

1764

*Derjenige Fürst, und der allein ist wahrhaftig gros/
welcher das Schwert ungern zeucht, und frölich in/
die Schar steckt, welcher auf die Herrschaft das beut,
was die Herrschaft weit überwiegt, und seinen Thron/
zu einer Staffel zum Himmel macht./
Wo liegt dein wahrer Schatz ? Das Geld sagt: „ nicht in /
mir „und „nicht in mir, „ Der Demont. Das Gold ist arm;/
Indien (?) kann nicht bezahlen; suche ihn in Dir selbst; suche/
ihn in deinem bloßen Selbst, und finde ihn da.----- Ja/
sinne, dir Himmel und Erde zum Erbtheile zu besitzen;/
welche die mannichfaltigen Reichthümer genießen;/
so die Natur darbeut; ja, was noch herrlicher ist! wel-
che die Reichthümer geben (gaben ?), so sie genießen; welche/
den Früchten Geschmack, den Wäldern Harmonie schen-
ken, dem Golde, und des Goldes flammenden Urquelle/
ihre blendenden Stralen verleihen; durch eine kleine Oeff-
nung, die ein Sandkorn verschließen könnte, auf ein-
mal, die Landschaft der Welt fassen, und die wun-
derbare Welt, die sie sehen, halb erschaffen. Unsere Sin-
ne, und unsere Vernunft, sind göttlich. Ohne die ge-
waltige Zauberkraft des künstlichen Auges, würde die/*

[1a]

*Erde noch immer ein rohes, ungefärbtes Chaos seyn. Gegen-
stände sind nur die Gelegenheit; unser ist die That; unser/*

⁸²⁴ Winckelmann, J.J., Kleine Schriften und Briefe, Weimar, 1969, S. 61

⁸²⁵ Sulzer, Bd.I, Leipzig, 1792², S. 458f.

⁸²⁶ vgl. Bödeker, 1990, S. 19ff.; Bachmann-Medick, 1989, Einleitung, S. 1ff.

ist die Leinwand, der Pinsel, und die Farbe, welche die /
 erstaunenswürdigen Gemälde der Natur schildert; und den /
 weiten Tempel der Schöpfung verschönert. Wie Miltons Eva/
 da sie in die See hinabschaute, also macht der Mensch das un-/
 vergleichliche Bild, das der Mensch bewundert. Sprich denn, soll/
 der Mensch alle seine Gedanken aussenden, höhere Wunder/
 in sich selbst vergessen, und an Gegenstände rings um ihn her/
 sein Erstaunen verschwenden, da doch die Himmel ihn zur See-/
 le alles deßen macht, was er sieht ? ---Welch ein Reich-/
 thum in Sinen, wie diese sind ! Welch ein Reichthum in der/
Einbildungskraft die voller Glut, einen noch schönren Schau-/
 platz zu erfinden strebt, als der ist, den die Sinne betrachten./
 Welch ein Schatz in dem fest verwahrenden Geschichtbuche des/
Gedächtnisses, welches diese Welt, wen sie auch untergienge,/
 aus den dunkeln Schatten belebender Jahre zurückrufen, ihr Bild-/
 nis in frischen und hellen Farben, in der Klarheit des Urbilds,/
 aufbehalten, und ihr Schicksal erzählen könnte ! Welch ein Reich-/
 thum in dem Verstande, in dieser herrschenden Macht ! welche die/
 Sinne und: die Einbildungskraft vor ihren Richterstuhl fordert;

2

sie befragt, billigt, oder tadelt; und aus der Masse die jene dienst-/
 baren Arbeiter unter ihrer Aufsicht herbeybringen müssen,/
 aus ihrem geläuterten, und auf der Wagschale der Wahr-/
 heit genau abgewognen Stoffe, Kunst, und Wissenschaft,/
Ordnung und Gesetz bereitet; die starken Grundfeste und/
 den schönen Bau, die Nahrungsgefäße, und die reizende Anmuth/
 des bürgerlichen Lebens; und welche mit einer Meisterhand /
 ein vortreffliches Nachbild von dem Plane desjenigen Zeichens (?)/
 dessen huldreicher Geist lange --- lange vorher, ehe das/
 schwangere Chaos gebahr, des Menschen Glückseligkeit entwarf./
 Welch ein Reichthum in Seelen die sich in die Höhe schwingen,/
 in die Tiefe hinabsenken, umherschweifen, der der Gren-/
 zen des Orts und der Zeit spotten, und in dem weiten Bezirke-/
 des Geistes, auf einmal, das allmächtige Werde, und den /
Schall der Posaune hören ! Die auf der Oberfläche der Schöpfung/
 kühn herumwandeln, und sehen, was war, was ist, und mehr,/
 als jemals seyn wird, und mit der Almacht der Gedanken,/
 im Felde der Einbildung neue, Schöpfungen entstehen heißen:/
 Seelen, die alles in sich fassen können, was der Höchste gemacht hat,/
 und auch unmögliche Dinge durchirren. Welch ein Reichthum/
 in Seligkeiten von unendlichem Wachstume, in unauslöschlichen/

[2a]

Leidenschaften, feurig zu begehren, in der Freyheit zu wählen, in/
 der Macht zuerreichen, und in der Dauer; (o wie steigen deine Schätze)/
 in der Dauer, zu verewigen --- eine unumschränkte Seeligkeit !-/
 fragst du, welche Macht im Menschen wohne diese Seeligkeit zu gewinnen ?/
 Ist die (?) die Macht der Tugend unbekant ? In Tugend ist unsre gegen-/
 wärtige Ruhe und unser künftiges Kleinod. In der Tugend besteht/

des Menschen unabhängiges und angebohrnes Vergnügen, welches er nach seinem Willen noch stets vermehren kann;/
 ihr Besitz ist sicher; ihre Einkünfte sind göttlich./
 Wozu soll ein hoch aufgebauter Überfluß, Haufen auf Haufen ?/
 Wozu ? Um nur Mängel zu zeugen, um uns desto nothdürftiger zu machen ? Und dann, dem zugreifenden Volke desto mehr/
 aufzuraffen zu geben ? Sobald als dieser schwache Puls, der faßt/
 durch ein Wunderwerk so lange hüpfet, von Bewegung ermüdet ist, so fliegen unsere Vorathshäuser gesammelter Kleinigkeiten fort, sie fliegen zu Fremden zu Freunden/Feinden (?); suchen /
 neue Herren, und nennen den vorigen einen Thoren, wie/
 sehr haben sie nicht Recht ? weil er sich auf ihr Bleiben verlassen hat. erst, zerstreuen sich unsre Spielwerke, und dann /
 unser Staub.---suchst du den Ueberfluß der Ruhe wegen ?/
 O erkenne, und beseufze deinen sich selbst zernichtenden Entwurf /
 Reichthümer setzen uns in den Stand, noch reicher zu werden,/
 3

und welcher Sterbliche kann der Versuchung, noch reicher zu werden, widerstehen ? Sieh, also legt uns der Ueberfluß, ein/
 unbarmherziger Zuchtmeister ! neue Arbeiten auf, täglich/
 andere Arbeiten, ein unendliches Gefolge ! und tödtet die Ruhe, von welcher er doch erst seinen Glanz empfing. Die Armen sind halb so elend, als die Reichen; welche das stolze und mühseelige Vorrecht haben, zugleich eine doppelte Last/
 von Kummer zu tragen; zugleich die Stacheln des Neides/
 und des Mangels zu fühlen, eines grausamen Mangels !/
 Dem beyde Indien (?) nicht abhelfen können.---Ein mäßiges Vermögen ist die nöthige und zureichende Nahrung der Zufriedenheit. Großer Reichthum ist ein feister unbehältlicher Wert,/
 wo nicht gar eine Krankheit; unsere Glückseligkeit wird/
 dadurch ungesund, oder beschwert. Ein mäßiges Vermögen/
 ist alles, was wir genießen können. O sey doch zufrieden, wo der Himmel nicht mehr geben kann ! Durch Mühe,/
 wird die Bewegung unserer Lebensgeister, gleich einem/
 aus der Schleuße fortschießenden Wasserstrande, eine Stunde lang belebt, doch bald ist ihre Kraft erschöpft, und unsere/
 Freuden steigen auch nimmer über den gemeinen Strom unserer/
 Natur.---/ Viel Gelehrsamkeit zeigt, wie wenig die Sterblichen wissen;/
 viel Güter zeigen, wie wenig die Welt Kinder genießen/
 können. Aufs höchste belustigen sie uns mit unendlichen Puppenspielen, und erhalten uns in der Kindheit, bis wir zu/

[3a]

Staub zerfallen. Gleich wie Affen erstaunt vor einem Spiegel/
 stehen, weil sie das nicht finden können, was sie doch so
 deutlich erblicken: Also sehen Menschen, im glänzenden Reichthume/
 das Angesicht der Glückseligkeit, und wissen nicht, daß es ein Schatten/
 ist; sondern beschauen, und betasten, und gucken, und gucken wieder, und wünschen, und wundern sich, daß es immer abwesend ist.---Wie wenige könnten den Ueberfluß vom Mangel errathen (?) ? Wer der Natur nachlebt, kan selten arm seyn; wer der/
Einbildung nachlebt, kann nimmer reich sein. Ein Schuldner/

ist arm; der Besitzer des Goldes ist dem Glücke schuldig, und zittert/
vor seiner Macht. Der Besitzer der Vernunft lacht über Glück und /
Tod. O Welch ein Erbgut ist dieses ! Ein Wesen von solcher/
eigentümlichen Stärke und Majestät, daß beseßene Welten/
es nicht erhöhen, zerstörte Welten es nicht verletzen können;/
welches seinen glorreichen Lauf fortsetzet; wenn der deinige,
O Natur !. Sich endet; zu selig, das Begräbnis der Schöpfung zu/
betrauern ! Welch ein Schatz ist dieses ! Der Monarch ist ein Bett-/
ler gegen den Menschen.

Unsterblich! Jahrhunderte vergangen, und doch nichts verlohren !
Ein Morgen ohne Abend. Eine Laufbahn ohne Ziel ! Durch /
einen unendlichen Fortgang unverkürzt ! Eine ewig künf-/
tige Zukunft ! Ein Leben, das am Ende der Ausrechnung/
imer von neuem anfängt ! Das ist die Beschreibung einer/
Gottheit ! Das ist die Beschreibung des geringsten Slaven:

4

Unter steht sich denn der Stolze den geringsten Slaven zu verach-/
ten ? Der geringste Slave nimmt an seiner höchsten Ehre theil/
hochmüthiger ! welchem vor der niedern Welt so ekelt ! Der/
rechtmäßige Stolz der Menschen, schließt die Demuth in sich/
ein (?); läßt sich zu dem Niedrigsten herab .; ist zu groß, ge-/
ringere zu finden ; Alle unsterblich ! Brüder Aller ! und/
ewige Eigenthümer deiner Liebe./

O warum ist die Gottheit so gütig ! Erstaunend über alles/
Erstaunen ! Der Himmel ist unsere Belohnung----für den /
hinnieden genoßenen Himmel./

Wir erröthen, sobald wir in unsern Absichten auf ein/
Lob ertappet werden, wann wir es gleich für die besten/
Tathen, und von den besten Menschen verlangen; und war-/
um ? Weil wir unsterblich sind. Die göttliche Kunst hat /
der Seele den Leib zum Aufseher gegeben; der gütige /
Himmel lehret unser Blut moralisch fließen ; heißt/
es in die glühende Wange hinaufsteigend und dort dem/
kleinen Herzen seinen unrühmlichen Zweck vorwerfen/
welches sich herabneigt, um sich vom Menschen eine Würde zu /
erschmeicheln; indessen daß über uns, in einem fürchterlichen /
Gewichte, weit mehr als Menschen sitzen, und unendlichen/
Ruhm und Adel austheilen./

Nicht Könige allein, jeder Ackersmann hat auch seinen Ehr-/
geitz; kein Sultan ist hochmüthiger, als sein gefesselter/
[4a]

Slave. Slaven bauen ihre kleinen Babylone von Stroh, sprechen in /
ihrem Herzen dem stolzen Assyrer nach, und ruffen aus: „ Sehet /
die Wunder meiner Macht, und warum ? Weil Sie so unsterb-/
lich sind wie ihr Herr; und unsterbliche Seelen müssen sich be-
ständig nach etwas Großem erheben; nach dem Schimmer oder/
dem Golde; nach dem Lobe der Sterblichen, oder nach dem/
Lobe des Himmels.

Der erste Mensch der unverderbten Natur ist eine unendliche/
Glückseeligkeit, die Vernichtung ist ein späterer Gedanke; ein /
ungeheurer Afterswunsch; der nicht eher, als nach dem Tode der /
Tugend geboren wird. Und ach Welch ein finstrier Abgrund/
von Grauen liegt noch darinnen verborgen ! Denn kein Mensch/

hat jemals vernichtet zu seyn gewünscht; der nicht, erst, die /
Vertilgung der Gottheit gewünscht hätte.

Weil wir unsterblich sind, darum bezeugen Gottheiten dem/
Staub die wunderbarste Hochachtung. Daher schaut der /
Himmel mit allen seinen Augen auf die Erde herab:/
Daher sind seine Blicke beständig auf der Seele erhaben/
Werth geheftet: Daher hat die Seele droben ihre Anhänger,/
und jeder Gedanke seinen Richter: Daher hat der Erdenklos,/
der schnöde Erdenklos! Engel zu Wächtern, und jeder Wäch-
ter einen brennenden Eifer für sein Amt: Daher sind, im /
Allerheiligsten Gottes, von Ewigkeit her, über des Menschen/

5

Schicksal hohe Rathschläge gepflogen worden./
Die Tugenden entspringen aus der Unsterblichkeit; ist die-/
se Wurzel ausgerottet, so verwelken und streben sie. Einer/
Gottheit glauben, was würde dieses fruchtent Strafe und /
Belohnungen machen, daß Gott angebetet wird; und Furcht/
und Hoffnung geben dem Gewissen alle seine Stärke/
gleich wie in der sterbenden Mutter das Kind stirbt: Also/
muß, mit der Unsterblichkeit auch die Tugend umkommen./
Wer mir sagt daß er die Ewigkeit seiner Seele leugne/
der prale sonst, womit er wolle, er hat mir gesagt, daß/
er ein Bösewicht sey. Es ist seine Pflicht nur sich allein /
zu lieben, und den Untergang des menschlichen Geschlechts/
gleichgültig anzusehen, wenn Er nur zufrieden ist. Wenn/
dieses Lebens Vortheil ihn zu der That anreizt, warum/
sollte er nicht sein Vaterland verkaufen, seinen Vater/
erwürgen? Es ist Tugend, nach unserm höchsten Gute zu /
trachten (?); und sein höchstes, sein einziges Gut ist hier./
Geiz und Ehrsucht, welche der Weise verschmäht, sind die /
vollkommenste Weisheit, so lange Menschen Thoren sind, und/
meynen, daß ein Rasen, oder ein Leichenstein, Alles bedecke.---/
Nein! last uns die Tugend nicht länger für ein Gebot des /
Himmels halten. Würde der Himmel die Tugend ganz verar-/
men lassen, wenn er sie liebte?---Wer sich einbildet, daß

[5a]

in kurzer Zeit der ganze Mensch, sterben werde, der ist schon todt,/
an dem lebt nichts mehr, als das Thier.

Der Mensch soll so glücklich werden, als es der Mensch er-/
laubt?. Nicht allein der Mensch, sondern alle vernünftige /
Wesen sind vom Himmel mit einer herrlichen, aber furcht-/
baren Macht ausgerüstet, seinen eignen huldreichen/
Absichten entgegen zu arbeiten; ohne diese Macht wären/
Menschen und Engel nichts mehr, als leidende Werk-/
zeuge, die weder Lob, noch Tadel, verdienen. Eine ver-/
nünftige Natur erfordert zu ihrem Wesen das Vermögen/
so glücklich, oder elend, zu seyn, als wir seyn wollen;/
sonst würde die müßige Vernunft nichts zu thun finden; und/
wer der Fähigkeit unglücklich zu werden, gern beraubt seyn/
möchte, der wünscht zugleich des Glückes unfähig zu seyn. der/
Himmel will unsere Wohlfahrt, unser Verderben läßt er zu, /

er ladet uns zärtlich ein, aber er zwingt uns nicht; der Him-/
mel überredet nur, der allmächtige Mensch beschließt, der Mensch /
ist der Urheber ewiger Schicksaale./

Was kann den Wunsch nach einem andern Leben verrichten (?)
Wenn wir das Künftige fürchten, so wünschen wir es nicht/
mehr; und wenn wir es nicht mehr wünschen, so streben/
wir, es nicht zu glauben. Siehe, Ungläubiger! „Also wird/
durch den Unglauben unsre Bosheit verrathen, und das/
ist nicht die einzige Entdeckung! Erröthe wo nicht über

6

Deine Bosheit, doch über deine Heucheley. Du fürchtest/
das Künftige? Wie? Du bist ein Ungläubiger, und fürch-/
test dich? Was fürchtest Du denn? Einen Traum? Eine /
Fabel? Siehest du wohl, daß deine Furcht ein anders Leben/
wie wohl ungern, doch eben darum desto stärker beweist? Wie/
stark bejahet nicht der Unglaube das was er leugnet! Er be-/
hauptet, unversehens, ein unsterbliches Leben. „O Wunder!/
der Unglaube wird ein Glaubensbekenntniß, wird ein/
Bekenntnis unserer Sünden; und abtrünnige Feinde des/
Christenthums, sind, hierinnen; rechtgläubige Lehrer./
Unsere Ungläubigen sind des Satans. Heuchler; Sie ver-/
sprechen die schrecklichsten Thaten und am Ende betriegen (?)/
sie ihn. Sobald als nur Gedanken ihr leichtsinniges Hertz be-/
suchen, (und es werden sich Gedanken eindrängen,) so dienen/
sie, wie er, sie zittern, und glauben./
Von reinen Sitten zu reinem höhern Glauben aufsteigen, das/
ist der unvermeidliche Schwung der Natur, der Glaube ist/
nicht die Arbeit, sondern die Ruhe der Vernunft./
Lies und verwahre jenes heilige Buch; ein Buch, wo die /
Unsterblichkeit in vollem Glanze strahlt, ein Buch, welches/
die ganze Schöpfung nicht hervorbringen konnte, welches die letze/
Flamme nicht vertilgen soll. Nein; in den Trümmern der/
Natur wird kein einziger Buchstabe dorten verlohren gehen;/
es steht mit ewiger Schrift in Götterherzen eingegraben.

[6a]

Der Fröliche! der Geschäftige! Beyde sind einander gleich,/
obwohl unähnlich; gleich in ihrer Weisheit, und nur auf verschied-/
ne Art weise. der eine tanzt durch blühende Auen, der an-/
dere arbeitet sich durch öde Wüsteneien, in den Tod hinab.-Die/
Scenen der Geschäfte sagen uns,--“was die Menschen sind;“/
sie Scenen der Wollust.--“was alles Uebrige ist.“
Last uns doch nur die Geschichte der Welt durchblättern; was /
finden wir da sonst, als die Spiele des täuschenden Glückes./
oder die grausamen Forderungen der Natur. Des Weibes Arglist, oder/
des Mannes Rachgier, und unendliche Unmenschlichkeiten (?) gegen/
den Menschen. Selten ertönt die Posaune des Gerüchts, da sie/
uns nicht gleich der Sterbeglocke, eine betrübte Post bringt: Wie/
bläst sie nicht stündlich des Menschen Unglück durch die hor-/
chende Welt herum! der Mensch ist die unaufhörliche Erzählung /
der alten geschwätzigten Zeit; eine traurige Erzählung! welche/
schon bey dem Paradiese anfängt. Die Stunden, ihre Töchter,/
erzählen eine nach der andern eine tragische Begebenheit, welche/
zuweilen mit einem albernen lustigen Nachspiele beschlossen/
wird. und erfüllen ihr Jahrbuch mit menschlichem Jamer./

Ach ! Die Welt ist ein noch strengerer Lehrmeister, als /
die strengsten unserer Jugend. Ihre Vorschriften sind schwer, und /
unsers Fleißes sehr unwürdig; wir verlernen darüber alles,/
was unsre tugendhafte Natur uns lehrte, oder was der schönen/
Tugend Sachwalter, die Bücher, uns einflößten.

7

Indem wir mit den Lastern der Welt kämpfen, so fühlen/
wir auch sehr oft ihr ansteckendes Gift, wenn uns etwas gerin-/
geres, als eine himlische Tugend, beschützt.
Ich wünsche demjenigen Glück, der zum Lügen zu einfältig ist;/
dessen schwache Natur von der Wahrheit in beständiger Furcht/
gehalten wird. Seine Unfähigkeit ist sein Ruhm. Es ist groß, es/
ist männlich, die Verstellung zu verachten; es zeigt unsern/
Muth, oder unsere Stärke.
Die Kenntniß der Welt wird entweder unser Hertz dem/
Himmel schenken, oder uns, lange vor unserm Tode, zu/
Teufeln machen./
Alles Vergnügen entspringt aus einem ^{reinen} Geiste; und aus ei-
nem ruhigen Herten unsre ganze Ruhe./
Derjenige Mann lebt groß, was für ein Schicksal, was für/
ein Ruhm ihm auch beschieden sein mag, nur ^{der} lebt groß wel-/
cher groß stirbt; und von muthiger Hoffnung begeistert, da/
frohlockt, wo Helden verzweifeln werden./
Wenn der Allmächtige von seinem Throne herniederschaut,/
so sieht er auf Erden nichts größers, als ein rechtschaffnes und/
demüthiges Herz, ein demüthiges Herz ist Seine Wohnung ! Sein/
zweyter Sitz; und des Himels Nebenbuhler im Range ! Der ver-
borgene Pfad, die geheimen Handlungen des Menschen werden,/
wenn sie edel sind „ die alleredelsten von unserm ganzen Le-/
ben heißen. O wie hoch thront über der Ehre des Ehrgei-/
zigen der herrlichen Besitzer eines unbekanten Ruhms; dessen
bescheidener Werth here von Zeugen und Nacheiferern, des Le-

[7a]

bens heilige Schatten liebt, wo Götter mit Menschen umgehen;/
und eine weit über alle Begriffe, der Welt erhabne (?), Ruhe lä-/
chelt. !
Die Menschen loben allezeit wider ihren Willen, und mischen/
so viel Lästerungen, als Sie können, darunter. Die treulose Göt-
tin des Gerüchts hat eben sowohl ihr leises Gemurmel, als/
ihre Posaune. Unsre Eitelkeit wird gekitzelt, weil wir nicht/
Alles hören./
Unsere Ehre steigt, so wie unser Hochmuth sinkt; wo die Pra-/
lercy aufhört, da fängt die wahre Würde an./
Wer die Welt um ihren Beyfall bittet, der erweist ihr da-
rinnen einen Gefallen; er vergnügt des Menschen Neigung,/
etwas zu versagen./
Wo dir eine (?), künftige Unlust zuruft „Hüte dich:“ Da soll das
Vergnügen sich deiner bemeistern, wenn es gleich aus keiner/
Tugend entspringt. Es ist ein Balsam des Lebens, und/
Erkenntlichkeit gegen den Himmel; wie kalt ist nicht unser/
Dank für unempfundene Wohlthaten ! ---der Himmel,/
unsre Nebenmenschen, und wir selbst ! Wenn diese nicht/
beleidigt werden, so labe dich mit starken Zügen; je mehr
du alsdann aus dem Becher des Vergnügens trinkst, desto gött-

*licher wirst du; Engel sind Engel, weil sie sich droben/
dem Vergnügen überlassen, die unbereute Wollust macht/
einen Gott./
Kein Mensch hat jemals ein glückliches Leben durch ein/*

8

*Ungefähr, gefunden; oder es, mit einem Wunsche, sich er-/
höhet, es ist eine Kunst wir müssen es lernen; und es mit/
unermüdeter Arbeit lernen, oder es verlieren, und in unse-/
rer Glückseligkeit ganz und gar unwissend bleiben. Die/
Wolken können vielleicht Titel und Güter auf uns herab-/
regnen; der Reichthum kann vielleicht das Suchen; aber die/
Weisheit muß gesucht werden; allein, wie ungleich ist sie /
nicht allen andern Dingen, die wir hinnieden zu suchen/
pflegen ! Sie wird nimmer vergebens gesucht.“*

Quellentext Nr.2

Eigenhändige Abschrift Oeser Brief an Riedel:

„Für die Ehre, die Sie, schätzbarer Freund, mir durch die genaueste Zuschrift erweisen, danke ich Ihnen von ganzem Herzen; ich bin erfreut über die Nachricht daß Winckelmanns Geschichte der Kunst unter Ihrer Aufsicht verbessert erscheinen soll. Ich glaube, Sie werden den Plan Winckelmanns, nach welchem er gearbeitet, einsehen und Ihre Fähigkeiten dazu gewonnen, der feinen Welt eine Arbeit liefern, die allen Dank verdient. Was meine wenige historische Kenntnis von Winckelmanns Leben betrifft, [ich lernte ihn in der bünausischen Bibliothek zuerst kennen] so [betrifft(?)] dieses einen sehr kleinen Zeitraum. Es ist derselbe ungefähr 1754 u.55, der er bey mir wohnte, und der Plan zu seiner Italienischen Reise gemacht wurde. Wir waren vertraute Freunde. Ich kann wohl sagen, daß ich unter den Menschenkindern seinesgleichen nicht gefunden habe, der zur Gesellschaft, wo Verstand und Einsicht erfordert wurde begabter war als er, und, wo Scherz und Freude nöthig, war er der alleruntauglichste und sich selbst zur Last. Bey seinem fürtreflichen Hertzen wußte er gar nicht, was Mißtrauen war, sich zu verstellen war ihm gantz unmöglich. Er fand in nichts seine Zufriedenheit als seine Ansichten zu erweitern. Das Studium der Alten war seine Lieblingsgeschäfte, und dieser opferte er alles auf. Er stand genauiglich frühe um 4 höchstens 5 Uhr auf, nahm etwas Tee zu sich, und grif nach seinen Freunden. Diese waren Homer, Denophon, Herodotus oder Duritites, und laß laut 2 bis 3 Stunden beym auf und abgehen darinnen, dann nahm er noch andere Bücher zur Geschichte zur Hand, die er zu seinem Arbeiten in der Geschichte nöthig hatte. Alles was er unternahm, geschah mit einer männlichen Standhaftigkeit, welche ein anhaltender Flaiß unterstützte.

*Ihr
ergebener
Freund*

Adam Friedrich Oeser⁸²⁷

⁸²⁷ Brief Adam Friedrich Oeser an Friedrich Julius Riedel. o.O., o.D., vermutl. 1774/75, Abschrift in: Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N., Cotta-Archiv Sammlung Wüstmann. Riedel war Professor an der Wiener Kunstakademie und gab 1776 Winckelmanns „Geschichte der Kunst“ neu heraus. Der Originalbrief konnte nicht gefunden werden, jedoch befindet sich in der Universitätsbibliothek Leipzig das Konzept von Oesers Hand zu dem Original; Sign.: Rep.VI, 25^{zh}2

Quellentext Nr. 3

Brief Oesers an Herzogin Anna Amalia nach Weimar

„Durchlauchtigste Herzoginn!

Gnädigste Herzoginn! und Frau.

Eur. Durchlaucht höchst gnädige Zuschriften haben die Überbringer derselben, mir unverzüglich eingehändigt. Wie oft habe ich nicht schon bey dieser Veranlassung bekennen müssen, daß das Gefühl von Amaliens Größe der Seele, die sich immer so gleich bleibt, mich mit der innigsten und lebhaftesten Verehrung und Dankbarkeit erfüllet, aber mir auch keinen Worten übrig läßt, diese Gesinnungen würdig genug auszudrücken ! Eur. Durchlaucht haben indeßen dieses stumme Bekenntniß immer mit so gnädiger Nachsicht aufgenommen, daß ich den Muth nicht verliere, auch dies mal meine Zuflucht dazu zu nehmen.

Ungefähr 6 Wochen nach der mir unvergeßlichen Reise bekam ich 4 vortreffliche Blätter dem alten Wagner, die ich durch den jungen Grafen von Bagell (?), welcher meine Adresse an Tischbein von mir verlangte, überschickte. Nach Verlauf einiger Monate kam der Graf nach Leipzig zurück, und brachte mir Brief, und Kupferstiche wieder, weil Krankheit und andere Vorfälle seinen Brief nach Basel verhindert hatten. Ich mußte sie also zum zweytenmale absenden, und nunmehr werden sie gewiß in Tischbeins Händen seyn, und seinen Beyfall haben. Tischbein hat mir von dem schönen Pousinschen Gemälden eine Zeichnung versprochen, die ich entweder völliger auszeichnen, oder copieren, und so dann eur: Durchlaucht unterthänigst zu Füßen legen werde. Einstweilen unterstehe ich mich, beykommende Blättchen, als Erläuterung einer Zeitungsnachricht, die wir erhalten haben, in geziemender Ehrfurcht zu überreichen. Es lebt nämlich in Rom ein junger Künstler, namens Moore, ein Engländer, der sich weder durch Gefahr noch Hize, noch Armuth abhalten läßt, seltene Reize der Natur auszuspüren, und aufs Papier zu bringen. Diese Zeichnung von den Wasserfällen bey Veccino Terni, auf dem Wege nach Rom nach Loretto, zu denen man ohne Wegweiser, und ohne die gefährlichen Abgründe zu durchklettern, nicht gelangen kann, geben einen beweiß davon. das Wasser soll von einer solchen Höhe herabstürzen, daß ein Theil davon, bevor es den Boden erreicht, zu Wolken wird, die über die Berge hinziehen. Wann nun Eur. Durchlaucht von diesem Künstler, und seinen Werken, oder von diesen wunderbaren Sinnen der Natur, etwas lesen: so würde diese Zeichnung, eine Beschreibung vielleicht etwas deutlicher zu machen fähig seyn. Alle Entwürfe dieses jungen Künstlers sind groß und bewundernswürdig; gleichwohl ist er erst vor kurzem, [...], aus der Dunkelheit gezogen worden; Haikert hingegen der ohne weitere Mahl, die Natur nachahmt, wie er sie findet spielt als Landschaftsmaler die größte Rolle. Der Rath Reußenstein, der den Cicerone macht führt alle Fremden zu ihm, und Haikert bewirthe die Fremden Herrschaften auf seinem gemietheten Landhauße, aufs prächtigste zu vielen Tagen, daß diese in Verlegenheit kommen, und Arbeiten kaufen, und theuer bezahlen. Es folgt in aller Unterthänigkeit, auch ein Versuch von Eur: Durchlaucht Bildniß en miniatur, ich würde mich sehr glücklich schätzen, wenn es hohen Beyfall erholt, auch in Rücksicht auf den Kopfpuz, der ein unvollkommener Entwurf ist, Eur: Durchlaucht gnädigen Auftrag, in Erfüllung zu bringen.

Ihro Durchlaucht der Herzog, werden, unsren eifrigsten Wünschen gemäß, in hohem Wohlseyn wieder in Weimar eingetroffen seyn, Liebe und Bewunderung ist Demselben alenthalben nachgefolgt; und Seiner Gnade, und Herablassung sprach man im Lager mit Entzücken.

Des jungen Toblers Bekanntschaft, die ich Eur. Durchlaucht hoher Gnade zu verdanken habe, hat mich erfreuet, ich habe in ihm einen endlichen Schweizer gefunden.

Mit der unaussprechlichsten Verehrung, lege ich mich und die meinigen, Euer. Durchlaucht zu Füßen, und empfehlen uns (?) vor hoher Gnade, der ich in tiefster Unterthänigkeit erstrebe.

Durchlauchtigste Herzogin !

Gnädigste Herzogin und Frau !

Leipzig

den 8. Juli

1781

bin: Durchlauchtigst

untertänigst gehorsam

Adam Friedrich Oeser⁸²⁸

Quellentext Nr. 4

Brief Oesers an Goethe nach Weimar:

„Hochedelgebohrener Herr Legations Rath

Sie wollen ein sinnliches Bild des immerwehrenden Glücks mit Geschmack ausgedrückt haben, da helfen die strengen Mathematischen Wahrheiten nichts, erdenken Sie lieber etwas mit Ihrer strengen, Mathematic daß die Kugel gantz frey in der Luft schwebet, so erreichen Sie das, was bey jedem Bilde die erste Pflicht seyn muß: den denkenden Geist zu beschäftigen, so erreichen Sie den höchsten Grat dieser Hyroklife, Suchen Sie ums Himmelswillen keine Schulfüchseren im Werden des Geschmacks, was dem Auge plump und schwerfällig erscheint, weg damit das ist dasjenige welches wie das Magere alles verderbet, bleiben Sie bey der kleinen Idee so ich entworfen, so wird Ihr Bild gut ausfallen, und die Kugel ist nach ihrem Platz wo sie aufgestellt wird, groß genug, wenn sie 16. bis 18. Zoll im Durchschnitt ist, die Flügel bereichern das Bild genug, und vermuthlich sehen Sie warum ich die Wolke gemacht habe. Schreiben Sie mir bald wieder, so will ich zur Kugel anstatt machen.

dero

*es ist gut wenn Sie
alles auf einen erhöhten
Posten setzen dero eine
Pöschung von 45. Grad hat*

ergebenster

Leipzig d. 16. Jan. 1777

Adam Friedrich Oeser“

[quer über den Rand geschrieben]:

„wäre die Kugel größer als der Cubus, so würde es eine unwißenheit verrathen.“⁸²⁹

⁸²⁸ ThHStW, Hausarchiv, Abth. A. XVIII No. 82 23/24

⁸²⁹ SLBD, 325² Mscr.Dresd.App. 1190. Nr. 124, hier ertsmals veröffentlicht

Quellentext Nr. 5

Brief Oeser an von Fritsch nach Weimar:

„Hochwohlgeborener Herr

Hoch hochzuehrender Legations Rath

Ich habe mir fest vorgesetzt Eur. Hochwohlgeboren niemals etwas Unangenehmes zu schreiben und das ist die Ursache daß ich so lange stille geschwiegen. Es hat mir an Leuten gefehlet ohne denen ich nichts nütze in Dahlen gewesen wär, ich habe den vergangenen Winter zwey Architecturmahler nach Dahlen bedungen und wie ich zu Ostern dieselben haben wollte, so wurden sie bey einem neuen Theater angeleget, wo sie bis itzo gearbeitet. Müllern konnte ich auch nicht bekommen indem er verreiste, und mit schlechten Leuten ist. Sr. Excellenz und mir nicht gedienet. Auserdem ist die ganz Sache und meine Bemühungen dahin gegangen mich von Dreßden loß zu machen und die dahlische Arbeit als die letzte in Sachsen zu vollenden, man hat mir vorteilhafte Vorschläge zu einem anderen Hofe gethan, die ich mit beyden Händen ergreife in dem es in Dreßden alle Tage schlechter wird, man fängt jetzo an das drittel von denen kleinen Besoldungen einzuziehen, und einige muthmaßen daß es auch an die großen kommen wird, und man bezahlet doch nichts an diejenigen welche vor Arbeit zu fordern haben. Sie können leicht urtheilen in was (für) Troublen mich die Ausführung dieses Plans setzet, einandermahl will ich Ihnen meinen Kummer ausführlicher schreiben. Ich habe seyner Durchlaucht des Herzogs von Weymar Portrait in lebensgröße zu Pferde und ein Kniestück in der Arbeit und fast fertig, und ich wollte allebeyde mit nach Dahlen nehmen, um sie nach dem Original zu corrigieren. Deritzo bitte ich Eur. Hochwohlgeb. inständigst nach Dero mir jederzeit erwiesenen Gewogenheit, Ihro Excellenz des Herrn Grafen Gnade mir beyzubehalten und binnen 6 Wochen sollen die Portraits in Eißenach angelangt seyn, und ich werde mich um selbiger Zeit in Dahlen befinden, um den Saal dieses Jahr fertig zu machen. Die wahre Größe Sr. Excellenc und die Gnadenbezeugungen welche mir wiederfahren sind Ursache, daß niemand in der Welt ist dem ich mit größerer Freude und gehorsamster Bereitwilligkeit diene als Sr. Exsellenc. Beyghend übersende ich die Zeichnung zum Saal, ich habe verschiedene Versuche mit Scheuchzers Bibel gewaget, aber sie hat mir wenig hülfe geleistet, weil die Objecte derselbst zu klein sind, und mein Saal bekam (?) das Aussehen einer Apotheke, also verließ ich dergleichen Dinge, und suche das ganze Thema durch Figuren auszudrücken. Oben im Plafonds ist die Betrachtung der Natur nebst dem Studio derselben; an einer Seite die Winde wie sie die Wolken zusammentreiben, welche Gewitter Verursachen; auf der andern Seite die Elemente. Und unten im Perspective einige neu erfundenen Instrumente in der Physic zum ei(nen): die Electricitäts Maschine die dadurch erklärte Bewegung des Weltgebäudes; auf dem Geländer liegen einige Bücher die zur Sache gehören, darunter Scheuchzers Bibel mit ist. Ich glaube auf diese Art und Weise wird die Architectur nicht verstelltet, und der sicherste Weg ist unstreitig das Reelle zu wählen. Den original =Riß kann ich nicht wohl überschicken, in dem ich den Plafond in Öl zu meinem Gebrauch gemacht und diesen müßte ich erst verfertigen ehe ich auf dero letzteres geehrtestes Schreiben antworten könnte, Bey ungezogenene Umständen lobe/lebe ich das Vertrauen daß dieselben mich bey Ihro Excellenz bestens entschuldigen werden. Ich verehere Sie zeitlebens als meinen Wohltäter und großmächtigen Freund und verharre mit vollkommenstem Respect.

Dreßden d. 3. Juli 1755

Eur. Hochwohlgeboren Gnaden
unterthänigster Diener
Adam Friedrich Oeser⁸³⁰

⁸³⁰ GSAW 20/I 3, 10

Quellentext Nr. 6

Brief Oesers an Freiherr v. Fritsch nach Weimar:

„[...] Ich werde mich auch aufs äußerste bestreben das Begehren, damit der Saal dieses Jahr gut und fertig gemacht werde, gehorsamst zu erfüllen. was das Portrait anbetrifft, so kann ich Eur. Hochwohlgeb. versichern, daß selbiges schon zu Anfang dieses Monats fertig gedeihe, ich habe beynahe wie Apelles⁸³¹ welchen ich mich nur in diesem Stücke vergleiche zu sehen und aufgesetzt manches Urtheil darüber gehört, und was ich vor gründlich gefunden das habe zu verbeßern gesucht. Niemand hat mir mehr Mühe gemacht als der Königl. H. Bereiter (?), sie haben auf mein Begehren des Herzog seine Stellung die Action des Pferdes so scharf kritisiret, daß ich Mühe hatte, um nicht mehr verwirrt als belehrt zu werden: indem dieser H. ihr Metier zwar gutverstehen mögen aber ich hätte gewünscht, daß ich einen darunter gefunden, welcher auch hatte mahlen können, mit einem Worte: ich habe so lange verbessert und geändert bis es dar gut gefunden worden. Eur. Hochwohlgeboren kann ich übrigens nicht vorhalten, wie wunderbarlich es mir mit diesem Stücke gegangen. Ich machte, die Disposition anfangs im kleinen, wie ich den Herzog zu Pferde in einer angenehmen Gegend mahlen wollte und fing alsdem mein Werk ins große zu untermahlen an, als ich nun solches im großen beurtheilte, so fand ich, daß es nicht übell stehn werde, wenn es etwas reicher ausviere. Ich machte also noch zwey Figuren zu Pferde hinter den Herzoge zur Begleitung dazu, und entlich kam auch ein Läufer neben dem Pferde zu stehen. Wie es darauf zum ausmahlen kam, so wurde unter der Hand von ohngefähr ein H. Kammerjunker und etwa eine Creatur eines Leib-Schützens aus denen hinteren Figuren, ich ging herby weiter mit mir zu Rathe, und dachte bey mir selber was wird die Welt urtheilen, wenn ein Hertzog v. Sachsen zu unsern Zeiten in lebensgröße und zu Pferde im größten Staat, nur einen Kammerjunker und einen Jäger zu seinen Begleitern hat ? Ich machte also aus diesen beyden Maennern einen Oberhofmeister und Oberstallmeister, und stellte hinter diese noch einen Pagen dazu, und harmonierte also mit unseren Zeiten beßer. Ja nun ,fiel mir wieder ein, was wird man zu diesem Bilde in Gotha sagen ? Man wird gewiß die Wahrheit ungescheut gestehen, daß natürlicher weise diese 3 Cavaliere deren Originalen im geringsten nicht gleichen, und noch des größten Fehlers zu gedenken so ist ja kein einziger Reiterknecht bey dem Herren. O. schau werden sie ausrufen, der Mahler muß nichts wissen und keine Gedanken haben ! Dergleichen Schwierigkeiten, und über die verzweifelte Rangordnung in einem Gemälde wurde ich entlich so böße, daß ich meinen Pinsel wie Hercules die Keule ergriff und alles was Mansen war aus dem Felde jagte. Ich wollte, ja was denn ? Zu meinem schönen und jungen Herzoge, lauter hüpsche Madgen. Und diese sind auch stehen geblieben. Ich bin mit allem fertig und hiermit endiget sich die ganze Historie dieses Gemäldes, und also auch mein Geschwätz, welches ein so großmüthiger Freund und Gönner mir gütigst vergeben wird. Sobald ich nur sehe das sich die Bilder ohne Schaden rollen läßet; packe ich ein und schicke sie fort. damit dieselben aber auch recht förmlich wissen mögen was die gedachten Mädchen bey dem Gemälde wollen, so werde ich eine Erklärung zu dem Bilde legen und mir deroselbst Beurtheilung ob ich reussiret habe oder nicht darüber ausbitten. Ich verharre mit der ersinnlichsten Hochachtung

Eur. Hochwohlgebohren

Dreßden

den. 15 Aug. 1755

untertänigster

Adam Friedrich Oeser⁸³²

⁸³¹ Apelles war ein ionischer Maler (4.Jh. v.Chr.). er galt seit der Antike bis Winckelmanns Zeit als der größte Maler überhaupt, obwohl kein Werk von ihm erhalten ist. Winckelmann rechnet ihn der Zeit des „schönen Stils“ zu.

⁸³² GSAW 20/I 3, 10. Oeser antwortet hier auf einen Brief vom 9. August von 1755 von v. Fritsch

Quellentext Nr. 7

v. Windisch, Erklärung zum Pressburger Altar von Oeser:

„Das Altarblatt, welches Herr Professor Oeser in Leipzig, für die neuerbaute/ evangelische Kirche in Preßburg verfertigt hat, ist ungefähr 7 Schuhe/ hoch und 4 Schuhe breit.- Es stellt Jehsum vor, wie er mit/ zween Jüngern zu Emaus, das Abendbrot nimmt.

Die Wahl der Erfindung, so, wie der Zusammensetzung, ist dem ernst-/haften Gegenstände völlig gemäß. In einem, so, wie in dem andren dieser Theile der Kunst, herrschet ädle Einfalt so wohl in den Figuren, als in den übrigen Stücken des Gemäldes.- Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo sich Christus eben zu erkennen giebt, und wo er folglich Verwunderung, und Ehrfurcht, in die zwo Figuren der Jünger anbringe, und Christum, als seine Hauptfigur da-/ durch um so viel bedeutender machen konnte.- Christus erhebt redend die rechte Hand, die linke hält er auf dem Brodte/ das neben ihm liegt. - Die Stellung dieser Hauptfigur ist ohne Schwulst, und Zwang, groß und erhaben. - Die Lampe, die horizontal über dem Mittelpunkt der ganzen Gruppe hängt, setzt die Figur des Heilands, die fast ganz profil ist, theils in starkem Schatten, theils in ein sehr künstliches Helldunkel. Mehr Licht erhalten die zween Jünger, deren der eine, voll Verwunderung, sich noch erst von der wirklichen Gegenwart Christi zu überzeugen sucht; der andre aber, schon voll Ueberzeugung, mit Gesicht, und Stellung, eine auserh(?)nd erfurcht ausdrückt. - Auch diese zwo Figuren, sind sehr gut charakterisiert, und machen gegen die Hauptfigur, den erforderlichen Contrast. - In dem Hintergrund sehet man eine Abenddämmerung, welche die ganze Bedeutung des Stücks gleichsam schließet. Da übrigens die Bestimmung dieses Stücks ist, um auf die ziemliche / Weite vom Auge aufgestellt zu werden, so hat der Künstler bey der Ausarbeitung desselben, hauptsächlich dahin gezielet, die groeßten und eigentlichen Hauptteile, und die ganze Gruppe in einer harmonischen Verbindung, dem Auge recht deutlich, und auserh(?)nd zu machen; verleihe seinen Entzweck er auch durch die vortreffliche Wahl, und Austheilung des Lichts, und Schattens, sehr glücklich erreicht hat.“

Zeitgenössische Textunterschrift:

„Diese Erklärung des von Oeser seiner Vaterstadt und der protestantischen Kirche gewiedmete Altarblattes ist von dem bedeutenden ungarischen Geschichtsschreiber von Windisch /geschrieben.“⁸³³

⁸³³ Archiv Stadtmuseum Leipzig, o. D., o.U.

Quellentext Nr. 8

„Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste...“: „Kirchenmahlerei“:

„Es kann bei der Aufklärung unsrer Zeiten wohl nicht mehr die Frage seyn, ob sich Werke der bildenden Kunst in den Kirchen mit dem Zwecke der Gottesverehrung vertragen. Alle diejenigen, welche die öffentliche gemeinschaftliche Gottesverehrung aus dem richtigen Gesichtspunkte betrachten, sind gewiß darüber einig, daß wahrhaft schöne und angemessene Werke der bildenden Kunst unendlich dazu beitragen, den Gemüthern der Versammelten diejenige Stimmung zu geben und sie in ihnen zu unterhalten, welche nach der Absicht dieser Vereinigung unter inneren herrschen soll. Der Zweck der öffentlichen gemeinschaftlichen Gottesverehrung ist nicht bloßer Unterricht, (dieser muß durch Anstalten anderer Art bewirkt werden) vielmehr Belebung, Bekräftigung, Erhöhung des Glaubens und der Hoffnung, Befestigung gottesfürchtiger, weltbürgerlicher und patriotischer Gesinnung. Es soll also durch jede dabei zu treffende Anstalt nicht bloß auf das Erkenntnißvermögen, sondern auch auf Begehrungs und Gefühlsvermögen gewirkt werden. Kenntnisse und Ueberzeugungen von Gott und Bestimmung des Menschen, welche schon vorher gefaßt worden waren, sollen, wenn ich so sagen darf, eindringlich für das Herz werden, sollen in herrschende Neigungen und Gefühle übergehen. Baukunst, Dichtkunst, Redekunst, Tonkunst vereinigen sich bei der öffentlichen Gottesverehrung, um diese große Wirkung in der Seele des Menschen zu befördern; die bildende Kunst ist vollkommen fähig, sich an sie anzuschließen, wenn nur ihre Kräfte durch Genie und Geschmack zweckmäßig verwendet werden. Die Kirchenmahlerei ist in Rücksicht auf Anordnung, Zeichnung, Helldunkel, Farbengebung, und Behandlung den selben Gesetzen unterworfen, welche für jede andre Gattung von Werken der Mahlerei gelten. Besondere eigenthümliche Grundsätze kommen ihr nur in Beziehung auf Erfindung, und Styl zu. Sie lassen sich kurz zusammenfassen.

- I. Jeder Stoff, welcher zu einem Kirchengemälde gewählt wird, muß eine nahe, und große Beziehung auf eine wesentliche Wahrheit der Vernunftreligion, oder eine wichtige Lehre der mit ihr so innig verknüpften Moral haben. Nicht jedes in dem historischen Theile unserer christlichen Religionsbücher enthaltene Faktum ist so beschaffen, daß es, dargestellt durch bildende schöne Kunst, eine dem Zweck wahre Gottesverehrung angemessene Wirkung hervorbringe. Auch entscheidend über die Brauchbarkeit solcher Thatsachen zu dieser Bestimmung keinesweges das Wunderbare, welches darin enthalten ist; denn ein Wunder kann noch so erstaunenswürdig diejenigen gewesen seyn, welche es, als Augenzeugen, oder durch irgend einen andern Sinn empfanden; und doch in der Darstellung durch schöne Kunst das Herz kalt lassen, und alles Einflusses auf Gesinnung ermangeln. Der erfindende Künstler hat zuvörderst zu fragen: ob der zu wählende Stoff sich werde schön darstellen lassen, dann ob er in schöner Darstellung fähig sei, uns mit dem lebendigen Bewußtseyn einer das ganze Menschengeschlecht interessierenden Wahrheit der Vernunftreligion und Sittenlehre zu erfüllen. Die gilt eben sowohl von Portraits, als von historischen Stücken, und Allegorien. Nach den Verhältnissen christlicher Gemeinden wirken unleugbar diejenigen Stoffe am allgemeinsten und stärksten, welche aus unsern heiligen Büchern und der Geschichte unsrer Kirche hergenommen sind. Allein auch Stoffe, die nicht aus dieser Quelle fließen, scheinen mir, wenn sie nur dem Zweck vollkommen angemessen sind, anwendbar, vorzüglich Stoffe zu religiösen Allegorien. Es wäre ein nicht zu verachtendes Geschäft für einen Kritiker, die den heiligen Büchern vorkommenden Handlungen in Beziehung auf Kunst zu beurtheilen, und Entwürfe zu schönen Darstellungen davon geben.
- II. In allen kirchlichen Werken der Mahlerei muß der Styl idealisch und erhaben seyn.⁸³⁴

⁸³⁴ Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, Watelet und Levesque, 1794, S. 694-696. Der Artikel über die Kirchenmahlerei wurde zusätzlich von Herausgeber Heydenreich ergänzt.

XIV. Lebenslauf Adam Friedrich Oesers 1717-1799

- 1717 Am 17. oder 18. Februar des Jahres wird Adam Friedrich Oeser in Preßburg geboren, die Eltern, deren Ehe erst am 17. März 1720 geschlossen wurde, waren Johann Friedrich Oeser und Rosine Schwarzöhr. Oesers späterer Stiefvater, der Schulmeister Johann Christian Plankenberger stammte aus Mühlhausen; aus dieser Ehe gingen sechs Stiefgeschwister hervor, das älteste und einzige überlebende Kind hieß Marie Rosine Plankenberger, später verehelichte Kovács
- 1722 Besuch des evangelischen Lyceums in Preßburg
- 1724 Lehre als Zuckerbäcker
- 1728 Lehre bei dem Stilleben- und Dekorationsmaler Maler Ernst Friedrich Kamauf (1696-1749)
- 1730 Oeser geht an die Wiener Kunstakademie. Jakob van Schuppen (1670-1751), Martin von Meytens (1695-1770) sowie Daniel Gran (1694-1757) werden Oesers Lehrer in der Malerei.
- 1732/33 Rückkehr nach Preßburg, Bekanntschaft mit dem Bildhauer Georg Raphael Donner
- 1735 Rückkehr nach Wien, Oeser gewinnt den Preis der Wiener Kunstakademie mit dem Bild „Opferung des Isaaks“
- 1739 Oeser zieht nach Dresden. Er arbeitet als Miniatur- und Deckenmaler (Boxbergisches Palais, Waisenhausstr. 33), ferner malt er Opern- und Theaterdekorationen und Interimsdekoration für die katholische Hofkirche. Während dieser Zeit entstanden Freundschaften mit Silvestre, Mengs, Dietrich, Lippert, Winckelmann, Hagedorn, Graf Büнау
- 1741 Drei Probestudien entstehen für die Bewerbung als Hofmaler in St. Petersburg, eines davon mit dem Titel: „Der Morgen der Kultur in Rußland“.
- 1744 Oeser erhält unter Vermittlung des russischen Gesandten Graf Bestucheff den Ruf nach St. Petersburg.
- 1745 Heirat am 15. November mit Rosine Elisabeth Hohburg
- 1748 Geburt Friederike Oeser
- 1749 Ausmalung der Hubertusburg mit Jagdstücken
- 1751 Geburt Johann Friedrich Ludwig Oeser, der später an der Dresdener Kunstakademie arbeitete
- 1754 Winckelmann wohnt bei Oeser in Dresden im Rietschel'schen Haus auf der Großen Frauengasse

-
- 1755 Geburt Wilhelmine Oeser, Winkelmann zieht mit Oeser in die Dresdner Neustadt, Königstr. 17. Im selben Jahr erscheint Winckelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, kurz darauf geht er nach Italien
- 1755 Oeser beginnt mit den Ausmalungen auf Schloß Dahlen bei Leipzig (Treppenhaus, Weißer Saal, Kaisersaal)
- 1756 Geburt Karl Oeser, später Fecht- und Zeichenmeister an einer Lehranstalt in Rußland. Die Familie Oeser zieht auf das Schloß Dahlen des Grafen Bünau
- 1757 Ausmalung des Schloß Dahme bei Potsdam
- 1758 Am 23. Januar erster Besuch in Weimar, Ausmalung des Gutes Oßmannstedt für den Reichsgrafen von Bünau
- 1759 Umzug nach Leipzig
- 1764 Das Gründungs-Rescript der Dresdener, Leipziger und Meißener Akademie wird am 6. Februar ausgestellt
- 1764 Oeser wird am 13. Februar von Legationsrat Christian Ludwig von Hagedorn zum Professor an der Dresdner Akademie und Direktor der Zeichenschule zu Leipzig ernannt und erhält den Titel „Kurfürstlicher Hofmaler“
- 1765 Die Kunstakademie bezieht die Räume in der Pleißenburg, Goethe kommt als Student nach Leipzig
- 1766 Das Rezeptionsbild Oesers mit der Gruppe seiner vier Kinder entsteht für die Dresdner Akademieausstellung. Im Herbst des Jahres hat Goethe seine erste Begegnung mit Oeser. Der Bühnenvorhang zum neuen Leipziger Theater auf der Ranstädter Bastei entsteht
- 1767 Oeser beginnt die Deckengemälde der Wincklerschen Gemäldesammlung, die Deckengemälde des großen Saales auf dem Richterschen Villen- und Gartengrundstück, Wandgemälde des Gerhardschen Hauses
- 1768 Goethe verläßt im August Leipzig und geht zurück nach Frankfurt
- 1769 Oeser malt für den Freiherrn von Fritsch das Wittumspalais aus
- 1770 Oeser erwirbt ein Gartengrundstück in Dölitz
- 1775 Ausmalung des Festsaaes im Wittumspalais in Weimar für die Herzogin Anna Amalia, Reise mit Herzog Karl August nach Dessau, Goethe kommt nach Weimar
- 1776 Ende des Jahres wurde Oesers Altarbild „Christus und die Jünger zu Emmaus“ in der evangelischen Kirche zu Preßburg aufgestellt. Bis 1780 entstehen die Decken- und Wandmalereien im Haus des Bürgermeisters Müller zu Leipzig. Vom 21.-26. Dezember Aufenthalt in Weimar
- 1778 Oeser macht eine Studienreise nach Hamburg, mit Herzogin Anna Amalia reist er nach Braunschweig

-
- 1779 Die Ausmalungen im Gohliser Schloß werden begonnen, im Januar bei Anna Amalia in Weimar
- 1780 Reise mit Anna Amalia nach Kassel, Frankfurt und Süddeutschland u.a. nach Heidelberg und Mannheim, Aufenthalt in Ettersburg, vermutl. Restaurierungsarbeiten auf Schloß Nischwitz. Oeser war im Januar und Mai-Juni in Weimar, wo er die Dekorationen für das Theaterstück der „Vögel“ malte. Der Bildhauer Klauer fertigte eine Büste von Oeser.
- 1781 Oeser malt drei Deckengemälde für das Gewandhaus zu Leipzig.
- 1782 Reise nach Karlsbad, Oeser in Weimar
- 1783 Besuch in Weimar
- 1784 Ausmalung des Westflügels im Wittumspalais
- 1785 Oesers letzter Besuch in Tiefurt bei Weimar
- 1788 Goethes Rückkehr aus Italien
- 1787 Wilhelmine Oeser heiratet am 29. November den Kupferstecher Christian Gottlieb Geysler
- 1787-94 Die Bildausstattung der Nikolaikirche in Leipzig entsteht
- 1792 Johann Friedrich Ludwig Oeser stirbt am 19. Mai in Leipzig, er war tätig in Dresden als „Kursächsischer Landschafts- und Historienmaler“
- 1794 Tod von Rosine Elisabeth Oesers geb. Hohburg.
Der ungarische Schriftsteller Ferenc Kazinczy nimmt wegen einer Illustration für eine ungarische Ausgabe einer Übersetzung Klopstocks „Messias“ Kontakt mit Oeser auf.
- 1797 Am Neujahrstag Oesers letzte Begegnung mit Goethe in Leipzig
- 1799 Adam Friedrich Oeser stirbt am 18. März in Leipzig
22. März, Bestattung auf dem Leipziger Johannisfriedhof
- 1800 Oesers Nachlaß wird über die Rostsche Kunsthandlung in Leipzig versteigert, Johann Friedrich August Tischbein wird neuer Direktor an der Kunstakademie
- 1813 Wilhelmine Oeser stirbt am 1. Dezember 1813 in Leipzig
- 1829 Friederike Oeser stirbt am 13. Juni in Leipzig

XV. Literatur

Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, Zürich, MDCCCX

Allgemeine Musikalische Zeitung, Nr. 27, Leipzig, 1813

Ältere Sächsische Kirchengalerie, Bd. 10, Dresden, o. J.

Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque, bearb. u. hrsg. v. Heydenreich, K. H., 3. Bd., Leipzig, 1794

Bachler, Karl, Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München, 1972

Bachmann-Medick, Doris, Die ästhetische Ordnung des Handelns, Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts, Stuttgart, 1989

Baden, Torkel (Hrsg.), Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn, Leipzig, 1797

Balet, E.; Gerhard, E., Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Dresden, 1979

Bäsken, R., Die Dichter des Göttinger Hains und die Bürgerlichkeit, Eine literatursoziologische Studie, Königsberg/Berlin, 1937

Bauer, Jens-Heiner, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Hannover, 1982

Baumecker, Gottfried, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns dargestellt, Berlin, 1933

Baumgarten, Alexander Gottlieb, Aesthetica, Frankfurt, 1750, Nachdr., Hildesheim, 1961

Beaucamp, Eduard, Klopstock contra Winckelmann, Aus der Frühzeit deutscher Kunstkritik; in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Hrsg. Beck, Herbert, Berlin, 1984

Beck, Herbert, Aspekte der Stilbildung bei Georg Raphael Donner (1693-1741), Frankfurt/M., 1993

Becker, W. G., Das Seifersdorfer Thal, Dresden, 1792

Bemerkungen über Leipzig in Briefen, o. A., Leipzig, 1794

Benyovzsky, Karl, Adam Friedrich Oeser, Der Zeichenlehrer Goethes. Auf Grund unveröffentlichter Briefe, Leipzig, 1930

Bernhard, Klaus, Idylle: Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850, Köln, Wien, 1977

Beschreibung und Gemälde der Herzoglichen Parks bey Weimar und Tiefurt besonders für Reisende, Erfurt, 1797

Biedermann, Karl, Deutschland im 18. Jahrhundert, Bd. 2, Leipzig, 1880, Nachdr., Aalen, 1969

Birtsch, Günter, Erscheinungsformen des Patriotismus; in: Patriotismus, Hrsg. Birtsch, Günter, Jhg. 4, Heft 2, Hamburg, 1989

Blanckenmeister, Franz, Sächsische Kirchengeschichte, Dresden, 1906

Bödeker, Hans Erich, Von der „Magd der Theologie zur Leitwissenschaft“, Vorüberlegungen zu einer Geschichte der Philosophie des 18. Jahrhunderts, in: Das 18. Jahrhundert; Popularphilosophie im 18. Jahrhundert, Jhg. 14, H. 1, Wolfenbüttel, 1990

Börsch-Supan, Eva, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin, 1967

Börsch-Supan, Helmut, Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München, 1988

Burke, Edmund, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen (1757); übers. v. Bassenge, Friedrich, neu eingeleitet und hrsg. von Strube, Werner, Hamburg, 1989²

Busch, Werner, Das sentimentalische Bild, Die Krise des Helden im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München, 1993

Buttlar, Adrian v., Der Landschaftsgarten, Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln, 1989²

Buttlar, Adrian v., Das Grab im Garten, Zur naturreligiösen Deutung eines arkadischen Gartenmotivs; in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert“, 1995

Campe, Johann Heinrich, „Kleine Seelenlehre für Kinder“, Hamburg, 1780

Campe, Johann Heinrich, „Wörterbuch der deutschen Sprache“, Bd. 1, Braunschweig, 1807/1811

Campe, Johann Heinrich, Über Empfindsamkeit und Empfinderei in pädagogischer Hinsicht, Hamburg, 1779

Carolsfeld, Veit Hanns Schnorr von, Lebensgeschichte. Zugleich als ein Sonst und Jetzt, in einem Zeitraum von 55 Jahren, o. O., o. D. (unpaginiertes Manuskript)

Chamber, William, Designs of Chinese Buildings, London, 1757,
Reprint Farnborough, 1969

Chamber, William, Plan, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Building of Kew in Surrey..., London, 1763, Reprint Farnborough, 1966

Chamber, William, A Dissertation of Oriental Gardening, London, 1772, übers.: Über die orientalische Gartenkunst, Gotha, 1775

Chodowiecki, Daniel, Briefe an Anton Graff, Hrsg. Steinbrucker, Charlotte, Berlin/Leipzig, 1921

Chodowiecki, Daniel, Journal gehalten auf der Lustreyse von Berlin nach Dreßden, Leipzig, Halle, Dessau etc. Anno 1789; Nachdruck in: Schriften zur Kunstgeschichte, Hrsg. Hamann, Richard; Lehmann Edgar, H. 6, Berlin, 1961

Churfürstliche Akademie, sämtl. Lehrer und Mitglieder, „Oesern dem Vollendeten geweiht“, Leipzig, 1799

Clodius, Christian August, „An Herrn Oeser, auf sein allegorisches Gemälde von der dramatischen Dichtkunst, in: Nachrichten von der Eröffnung des Neuen Theaters in Leipzig, Leipzig, 1766

Clodius, Christian August, Beschreibung des Vorhangs und Deckenstücks, Leipzig, 1766

Cremer, Claudia Susannah, Hagedorns Geschmack, Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Diss., Bonn, 1989

Debon, Günther, China zu Gast in Weimar, Heidelberg, 1994

Deutsche Literaturgeschichte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart, 1984²

Deutsches Museum, Bd. II, (Juli-Dez.), o. O., 1782

Diderot, Denis; Álembert, Jean, LeRond d' Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers [mis en ordre & publié par M. Diderot ... par M. d'Álembert ...], Nouv. impr. en facs. de la première éd. de 1751 - 1780, Stuttgart/Bad Cannstatt

Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen, Stadt Leipzig, Die Sakralbauten, Hrsg. Landesamt für Denkmalpflege, München/Berlin, 1995

Die Nikolaikirche Leipzig, Hrsg. Czok, Karl, Leipzig, 1992

Doktor, Wolfgang, Die Kritik der Empfindsamkeit, Bern, Frankfurt/M., 1975

Doktor, Wolfgang; Sauder, Gerhard, Hrsg., Empfindsamkeit, theoretische und kritische Texte, Stuttgart, 1976

Dreißiger, Christa-Maria, Denkmalsentwürfe Adam Friedrich Oesers, Diplomarbeit, Leipzig, 1971

Dummer, Jürgen, Adam Friedrich Oeser und Gotthold Ephraim Lessing; in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser, Hrsg. Kunze, Max, Stendal, 1977

Düntzer, Heinrich, Zur deutschen Literatur und Geschichte. Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlaß, Nürnberg, Bd. I u. II., 1858

Dürr, Alphons, Adam Friedrich Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1879

Döring, Birgit, Pompeji an der Alster, Nachleben der Antike im 18. Jahrhundert, Hamburg, 1995

Eberhard, Johann August, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, Berlin, 1806

Ehrlich, Willy, Adam Friedrich Oeser, Freund Winckelmanns und Lehrer Goethes; in: Beiträge zur Winckelmannsgesellschaft Stendal, Bd. 6, Hrsg. Kunze Max, Stendal, 1976

Einem, Herbert v., Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760 bis 1840, München, 1978

Elias, Norbert, Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft, Frankfurt/ M., 1992⁶

Engel, Johann Jacob, Die Poetik, 1783; in: Schriften, Bd.11, Berlin, 1845

Evangelisches Kirchenlexikon, Hrsg. Brunatto, Heinz; Weber, Otto, Göttingen, 1958

Evangelisches Kirchenlexikon, Hrsg. Fahlbusch, Erwin; Lochmann, Jan Milic; Mbiti, John; Pelikan, Jaroslav; Vischer, Lukas, Bd. 3, Göttingen, 1992³

Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Hrsg. Burkhardt, Helmut; Bd. 2, Wuppertal/Zürich, 1993

Fernow, Karl Ludwig, Römische Studien, 3. Bd., Zürich, 1806-1808

Franke, Martin, Adam Friedrich Oeser und die Leipziger Akademie; in: „...die ganze Welt im kleinen...“, Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig, Hrsg. Ullmann, Ernst, Leipzig, 1989

Franke, Ursula, Kunst als Erkenntnis, Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden, 1972

Fuhrmann, Manfred, Die vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern; in: Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Heidelberg, 1986

Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, Tübingen, 1975⁴

Geiger, Ludwig, Mitteilung v.; in: Zeitschrift für bildende Kunst, 21 Jhg., Hrsg. Lützwow v., Carl, Leipzig, 1886

Geiger, Ludwig, Aus Briefen der Friederike Oeser; in: Westermanns Monats-Hefte, 39. Jhg., H. 353, Febr. 1886

Gellert, Christian Fürchtegott, Leben der schwedischen Gräfin von G., Leipzig, 1764

Gellert, Christian Fürchtegott, Sämtliche Fabeln und Erzählungen, Geistliche Oden und Lieder, Hrsg. Klinkhardt, Herbert, München, 1965

Gerndt, Siegmund, Idealisierte Natur, Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, Stuttgart, 1981

Geßner, Salomon, Briefe über Landschaftsmahlerey, Zürich, 1770

Geßner, Salomon, Idyllen, Nachdr., Hrsg. Voss, E. Theodor, Stuttgart, 1988³

Geyser, G. W., Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813, Leipzig, 1858

Gleisberg, Dieter, Merkur und die Musen, Schätze der Weltkultur aus Leipzig, 1989

Goethe-Gedenkausgabe, Bd. 18, Zürich, 1965²

Goethe, Johann Wolfgang v., Dichtung und Wahrheit, Bd. IXX, Berliner Ausgabe, Berlin, 1960

Gothaer Gelehrten-Zeitung, Nr. 69, 1784

Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer critischen Dichtkunst: durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert, Leipzig, 1730

Gräfe, Kristina, Adam Friedrich Oeser und die Gründung der Kunstakademie in Leipzig, in: Leipzig um 1800, Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte, Hrsg. Topfstedt, Thomas; Zwahr, Thomas, Beucha, 1998

Große, Karl, Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig, Bd. II, 1. St., 1898²

Hagedorn, Christian Ludwig v., „Lettre à un amateur de la peinture avec des Eclaircissements historiques sur un cabinet et les Auteurs des Tableaux, qui le composent, Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes, Dresden, 1755

Hagedorn, Christian Ludwig v., Betrachtungen über die Malerey, Bd. I - II, Dresden, 1762

Haller, Albrecht v., Versuch schweizerischer Gedichte, Biel, 1776

Haller, Albrecht v., Die Alpen und andere Gedichte, Ausw. und Nachw. v. Adalbert Elschenbroich, Nachdr., Stuttgart, 1994

Hamann, Richard, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig, Berlin, 1925

Hamann, Richard, Geschichte der Kunst, Berlin, 1935

Handbuch [Das] für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber bearbeitet von C. C. H. Rost, Bd. 2, Deutsche Schule, Zürich, 1796

Handrick, Willy, (Rez.), Ehrlich, Willy: Adam Friedrich Oeser. Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums im Winckelmann-Museum Stendal; in: Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 41, Stendal, 1977

Handrick, Willy, Geschichte der sächsischen Kunstakademien, Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis 1764-1815, Diss. (masch, unv.), Leipzig, 1957

Hansen, Klaus P., Empfindsamkeiten, Passau, 1990

Hauser, Arnold, Kunst und Gesellschaft, München, 1973

Herder, Johann Gottfried, Sämtliche Werke, Hrsg. Suphan, Bernhard, Berlin, 1885-1888, Nachdr., Hildesheim, 1967-1968

Heydenreich, Karl Heinrich, System der Ästhetik“, Bd.1, Leipzig, 1790

Hinderer, Walter, Christoph Martin Wieland, in: Deutsche Dichter, Aufklärung und Empfindsamkeit, Hrsg. Grimm, Gunter E., Max, Frank Rainer, Bd. 3, Stuttgart, 1990

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, Briefe die Schweiz betreffend, Frankfurt/Leipzig, 1776

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Bd.1-5, Leipzig, 1779-1785

Hocquél-Schneider, Sabine, Wiedereröffnung eines Kulturdenkmals, Gohliser Schlößchen; in: Leipziger Blätter, H. 33, 1998

Hocquél-Schneider, Sabine, Das Gohliser Schlösschen zu Leipzig, Hrsg. Freundeskreis „Gohliser Schlösschen“ e.V., Leipzig, 2000

Hoffmann, Johann Leonhard, Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbharmonie insbesondere mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen von Johann Leonhard Hoffmann, Halle, 1786

Hohendahl, Peter Uwe, Der europäische Roman der Empfindsamkeit, Wiesbaden, 1977

Hohendahl, Peter Uwe, Empfindsamkeit und Gesellschaftliches Bewußtsein. Zur Soziologie des empfindsamen Romans am Beispiel von La Vie de Marianne, Clarissa, Fräulein von Sternheim und Werther, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Hrsg. Martini, Fritz, Müller-Seidel, Walter, Zeller, Bernhard, Stuttgart, 1972 (XVI)

Hommel, Carsten, Carl Lampe, Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich, Leipzig, 2000

Hottinger, Johann Jacob; Sulzer, Johann Rudolf, Brelocken an´s Allerley der Groß- und Kleinmänner, Leipzig, 1778

Hutcheson, Francis, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue : in two treatises, London, 1738⁴, Reprint Farnborough, 1969

Jahn, Otto, Goethes Briefe an Leipziger Freunde, Leipzig, 1867²

Jahresheft, Museum der bildenden Künste Leipzig, 1994, Hrsg. Guratzsch, Herwig, Leipzig, 1994

Jensen, Jens Christian, Philipp Otto Runge, Leben und Werk, Köln, 1977

Justi, Carl, Winckelmann in Deutschland, Bd. I, Leipzig, 1866

Justi, Carl, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Bd. I-III, Hrsg., Rehm, Walter, Konstanz, 1956⁵

Käfer, Markus, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, in: Heidelberger Forschungen, H. 27, Heidelberg, 1986

Kaiser, Gerhard, Klopstock, Religion und Dichtung, Gütersloh, 1963

Kant, Immanuel, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, Nachdr. d. 1. Aufl. v. 1764, Frankfurt/M., 1993

Kantzenbach, Friedrich Wilhelm, Geschichte des Protestantismus von 1789-1848, Gütersloh, 1969

Karpf, Michael und Almut, Georg Raphael Donner - Adam Friedrich Oeser - Johann Joachim Winckelmann: Edle Einfachheit und stille Größe; in: Aust.Kat. Georg Raphael Donner 1693-1741, Hrsg. Österreichische Galerie Wien, Wien, 1993

Karthaus, Ulrich, Sturm und Drang und Empfindsamkeit, in: Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Hrsg. Best, Otto F., Schmitt, Hans-Jürgen, Bd. 6, Stuttgart, 1979

Kat. der Großen Kunstausstellung „Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten“, Dresden, 1908

Kat. Deutsche Zeichnungen 1720-1820, Der Bürger und seine Welt, Weimar, 1958

Kat. Ausst. „500 Jahre Kunst in Leipzig“, Leipzig, 1965

Kat. Leipzigs städtisches Kunstgewerbemuseum im Wiederaufbau, Neuerwerbungen 1946-49, Leipzig, 1969

Kat. Runge und seine Zeit, Hrsg. Hofmann, Werner, Hamburg, 1977

Kat. Barock in der Slowakei, Hrsg. Keleti, Magda, Viechbach, 1989

Kat. der Handschriften der sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Bd.V, Dresden, 1986

Kat. Der Englische Garten zu Wörlitz, Hrsg. Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium, Berlin, 1987

Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover Landesgalerie, Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Hannover, 1990

Kat. Mozart in Sachsen, Hrsg. Richter, Brigitte; Oehme, Ursula, Leipzig, 1991

Kat. Goethe und die Kunst, Hrsg., Schulze, Sabine, Frankfurt/M./Weimar, 1994

Kat. Klassizismus-Romantik- Realismus, Zwickau, 1994

Kat. Gemälde, Museum der bildenden Künste Leipzig, 1995

Kat. Leipzig Stadt der Wa(h)ren Wunder, 500 Jahre Reichsmesseprivileg, Veröffentlichungen des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Hrsg. Rodekamp, Volker, Leipzig, 1997

Kat. Die deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts, beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, bearb. v. Gröning, Maren; Sternath, Marie Luise; Hrsg. Oberhuber, Konrad, Wien, Köln, Weimar, 1997

-
- Kat.** Goethe, Boerner und die Künstler ihrer Zeit, Düsseldorf, 1999
- Kawerau, Waldemar**, „Aus Magdeburgs Vergangenheit“, Halle, 1886
- Keil, Georg**, Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause, Leipzig, 1849
- Keiser, H.W.**, Gemäldegalerie Oldenburg, München, 1967²
- Keller, Ina Maria**, Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts, (1971), Berlin, 1981
- Kemp, Wolfgang**, Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Diss., Tübingen, 1973
- Kemper, Hans-Georg**, Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 6/I, Empfindsamkeit, Tübingen, 1997
- Kiesling, Ernst**, Adam Friedrich Oeser, in: Kunst und Wissenschaft. Bildende Künste. Ad. Fr. Oeser, o. S., in der ersten Beilage zum Leipziger Tageblatt und Anzeiger, Morgenausgabe, Nr. 40, 18. März 1899
- Kimpel, Dieter**, Entstehung und Formen des Briefromans in Deutschland, Diss, Wien, 1961
- Klasen, Franz Josef**, Über das Bild des Auferstandenen und seinen Verlust in der Geschichte der deutschen Kunst, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris, 1991
- Klopstock, Friedrich Gottlieb**, Sämtliche Werke, Hrsg. Schmidlin, Hermann, Stuttgart, 1839
- Klopstocks** sämtliche Werke, Leipzig, 1839
- Klueting, Harm von, Hrsg.**, Der Josephinismus: ausgewählte Quellen zur Geschichte der thesesianisch-josephinischen Reformen, Darmstadt, 1995
- Klueting, Harm von**, „Bürokratischer Patriotismus“; in: Patriotismus, Hrsg. Birtsch, Günter, Jhg. 4, Heft 2, Hamburg, 1989
- Knebels Briefwechsel**, Hrsg. Varnhagen, Ense van, Mundt, Th., Bd. II, Leipzig, 1836
- Koch, Friedrich**, Christian Fürchtegott Gellert, Poet und Pädagoge der Aufklärung, Weinheim, 1992
- Körner, Gudrun**, Zur Theorie der Bildhauerkunst in der deutschen Aufklärung, Diss., Berlin, 1990

Kötzsche, Rudolf, Höhezeiten aus der Geschichte Leipzigs als Universitätsstadt, in: Leipziger Kalender, Bd. XV, 1942

Kreuchauf, Franz Wilhelm, Historische Erklärungen der Gemälde welche Herr Gottfried Winckler in Leipzig gesammelt, Leipzig, 1768

Kreuchauf, Franz Wilhelm, Gellerts Monument, Leipzig, 1774; in: Wustmann, Gustav, Franz Wilhelm Kreuchaufs Schriften zur Leipziger Kunst, 1768-1782, Leipzig, 1899

Kreuchauf, Franz Wilhelm, Oesers neueste Allegoriegemälde, Leipzig, 1782, in: Wustmann, Gustav, Franz Wilhelm Kreuchaufs Schriften zur Leipziger Kunst, 1768-1782, Leipzig, 1899

Kris, Ernst; Kurz, Otto, Die Legende vom Künstler, Frankfurt/M., 1995

Kruft, A., Geschichte der Gartentheorie, München, 1991

Krüger, Renate, Das Zeitalter der Empfindsamkeit, Leipzig, 1972

Kruse, Joachim, Johann Heinrich Lips, 1758-1817, Coburg, 1989

Kuhn, Herrmann, Leipzigs Bauwesen von Dauthe bis Gutebrück (ca.1770-1825), Diss. TH., Dresden, 1923

Kühn, Paul, Zum hundertsten Todestag von Adam Friedrich Oeser, o.S. in: Kunst und Wissenschaft, als zweite Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten, Nr. 77, 18. März 1899

Kunze, Max, Winckelmann und Oeser; in: Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser, Hrsg. Kunze, Max, Stendal, 1977

Kurze Theorie der empfindsamen Gartenkunst, oder Abhandlung von den Gärten nach dem heutigen Geschmack, o. A., o.O., 1786

Kurzwelly, Albrecht, Die Leipziger Akademie unter Adam Friedrich Oeser und ihre ersten Schüler; in: Leipziger Kalender, Bd. XI, Leipzig, 1914

Küster, Karl Daniel, Sittliches Erziehungs-Lexicon, 1. Probe, Magdeburg, 1773

Lammel, Gisold, Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig, 1986

Landschaft und Landschaften im 18. Jahrhundert, Hrsg. Wunderlich, Heinke, in: Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 13, Heidelberg, 1995

Laugier, Marc Antoine, Observations sur l'architecture, Paris, 1765

Lavater, Johann Caspar, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Winterthur/Leipzig, 1775

Lehfeldt, Paul, Bau und Kunstdenkmäler Thüringens, Bd. 4, Jena, 1915

Leipziger Kunstblatt, Nr. 8 (16. Sept. 1817)
Nr. 9 (18. Sept. 1817)

Leipziger Zeitung, Wissenschaftl. Beilage, Leipzig 1886, No. 59, No. 61,
Leipzig 1887, No. 55

Lessing, Gotthold Ephraim, Wie die Alten den Tod gebildet: eine Untersuchung von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin, 1769

Lessing, Gotthold Ephraim, „Über die Auferstehung“, 1777 und „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger“, 1778; in: Theologiekritische Schriften I und II, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Bearb. v. Göbel, Helmut, Bd. 7, München, 1976

Lessing, Gotthold Ephraim, Gesammelte Werke, Hrsg. Paul Rilla, Bd. 9, Berlin, 1954

Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns, Nachdr., Hrsg., Petsch, R., Darmstadt, 1910

Maeck-Gérard, E., Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, in: Forschungen zur Villa Albani, Hrsg. Beck, H. u. Bol, P. C., Berlin, 1982

Magirius, Heinrich, Nikolaikirche Leipzig, Schnell, Kunstführer Nr. 1870, München/Zürich, 1991

Magirius, Heinrich, Die Umgestaltung des Innenraums der Nikolaikirche durch Johann Friedrich Carl Dauthe (1785-1797), in: Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Heft 38, o. O., 1990

Magirius, Heinrich, Nikolai-Kirche Leipzig, Berlin², 1991

Maisak, Petra, Arkadien: Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt/M./Bern, 1981

Maisak, Petra, Johann Wolfgang Goethe Zeichnungen, Stuttgart, 1996

Maler Müller, Idyllen, Hrsg. Otto Heuer, Leipzig, 1914

Mandelkow, Karl Robert, Hrsg. Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. I, 1764-1808, München, 1988³

Marx, Harald, „...den guten Geschmack einzuführen.“, Persönlichkeiten und Richtungen der Dresdener Malerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in: Dresdener Hefte, 6.Jhg., Heft 7, Dresden, 1988

Mendelssohn, Moses, Ästhetische Schriften in Auswahl, Hrsg. Best, Otto F., Darmstadt, 1994³

Mendelssohn, Moses, Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, Leipzig, 1757; in: Gesammelte Schriften in 7 Bänden, Leipzig, Bd. I, 1843

Merkle, Kurt, Das Denkmal König Friedrichs des Großen in Berlin, Berlin, 1894

Meyer, J. H., Geschichte der Kunst, Hrsg. Holtzhauer, H, Schlichting, R., Weimar, 1974

Michel, Petra, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus, München, 1984

Mildenberger, Hermann, Heinrich Friedrich Füger, Theatervorhang-Entwürfe für Wien und Hamburg; in: Weltkunst, Heft 6, München, 1987

Mildenberger, Hermann, Im Blickfeld der Goethezeit I, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Kunstsammlungen zu Weimar, Berlin, 1998

Miller, Norbert, Der empfindsame Erzähler, Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts, München, 1968

Morus, Samuel Friedrich Nathale, Dogmatik oder kurzer Begriff der christlichen Religion für künftige Religionslehrer, Halberstadt, 1795²

Müller, Hella, Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts, Hannover, 1957

Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 10, München, 1841

Nationale Forschungs- u. Gedenkstätten der klass. Deutschen Literatur in Weimar
Hrsg., Titelpuffer zu Wielands Werken 1818-1882, Weimar, 1984

Nestler, Gerhard, Adam Friedrich Oeser. Eine Monographie, Diss. (masch., unv.), Leipzig, 1926

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Leipzig,
Bd. XIII, 1770
Bd. XVII, 1775
Bd. XXXV, 1788
Bd. LXIII, 1800

Neue sächsische Kirchengalerie, Chemnitz I u. II, Leipzig, o. D.

Niedersächsische Tageszeitung, Nr. 86, 1936

Nivelle, Armand, Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin, 1960

Novalis, Blütenstaub, in: Athenaeum. Hrsg. Schlegel, August Wilhelm; Schlegel, Friedrich, Bd. I, Berlin, 1798

Oehler, Richard, Adam Friedrich Oeser, Goethes Lehrer als Buchillustrator, in: Gutenberg Festschrift, Mainz, 1925

Oehmig, Christiane, Der Rote Turm im Schloßpark Belvedere bei Weimar; in: Weimarer Klassikerstätten, Geschichte und Denkmalpflege, Bearb. v. Beyer, Jürgen; Seifert, Jürgen, Bad Homburg, Leipzig, 1995

Oeser Schüler; An Herrn Oeser, bey dem Anfange des 1767ten Jahres, Leipzig 1767

Oeser, Adam Friedrich, Schreiben an Herrn v. Hagedorn, Leipzig, 1779

Ostarhild, Friedrich, St. Nikolai zu Leipzig, Berlin, 1964

Panofsky, Erwin and Gerda, The „Tomb in Arcady“ at the „Fin-de Siècle“; in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd.XXX, Köln, 1968

Panofsky, Erwin, Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen; in: Sinn und Deutung, in der bildenden Kunst, Köln, 1975

Pasch, Gerhart, „Ein schönes Schauspielhaus!“, Die klassizistische Umgestaltung der Nikolaikirche; in: „...die ganze Welt im kleinen...“, Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig, Hrsg. Ullmann, Ernst, Leipzig, 1989

Pasch, Gerhart, Umbau und Neuausstattung von St. Nikolai Ende des 18. Jahrhunderts, in: Vergessene Altdeutsche Gemälde, Hrsg. Guratzsch, Herwig, Leipzig, 1997

Pauli, Gustav, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin, 1925

Payne Knight, Richard, The Landscape. A didactic Poem in three Books, London, 1794, Reprint Farnborough, 1972

Pepper, D. Stephen, Guido Reni, Oxford, 1984

Perk, Loesch, „Die Belohnung sitzt in dem Wolcken...“, Die Landesbibliothek erwarb Briefe von Adam Friedrich Oeser; in: Nachrichten aus der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, H. 1, 1995

Petrocá-Pleskotová, Anna, Maliarstvo 18. storocia na Slovensku, Bratislava, 1983

- Pikulik, Lothar**, „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, Köln/Graz, 1966
- Piles, Roger de**, Cours de la Peinture par Principes, composé par Mr. de Piles, Paris, 1708
- Platner, Ernst**, Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte, T. 1, neu, durchaus umgearb. Ausg., Leipzig, 1784
- Price, Lawrence Marsden**, Shakespeare as pictured by Voltaire, Goethe, and Oeser; in: The Germanic Review, Ed. Columbia University Press, Bd. XXV, New York, 1964
- Propyläen**, Goethe, Johann Wolfgang v., Hrsg., Tübingen, Bd. I-III, 1798-1800, Nachdr., Stuttgart, 1965
- Pückler-Limpurg, Siegfried v.**, Der Klassizismus in der deutschen Kunst, München, 1929
- Ramler, Karl Wilhelm**, Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler, Leipzig, 1774
- Ramler, Karl Wilhelm**, Kurzgefaßte Mythologie oder Lehre von den fabelhaften Göttern, Halbgöttern und Helden des Alterthums, Berlin, 1792
- Rasch, Wolfdietrich**, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im Deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts, Halle, 1936
- Rave, Paul Ortwin**, Gärten der Goethezeit, Leipzig, 1941
- Richter, Kurt Albrecht**, Beiträge zum Bekanntwerden Shakespeares in Deutschland, 3. Th., Oppeln, 1912
- Ripa, Cesare**, Nova iconologia: nella quale si descrivono diverse imagini di virtu, vitii, affetti, passioni humane, arti ..., Padua, 1618
- Rózsa, Gy.**, Chodowiecki, Oeser und Ferenc Kazinczy; in: Acta Historiae Artium, Hrsg. Vayer, L., Bd. XXVIII, Budapest, 1982
- Rosenmüller, Johann Georg**, Ein Wort der Ermunterung an christliche Religionslehrer, Leipzig, 1808
- Rossmässler, Adolf**, Gründliche Anweisung zeichnen zu lernen, zum Privat- und Selbstunterricht, in einer Folge von 26 Lehrblättern mit erklärendem Text nach A. F. Oeser, Leipzig, 1832
- Rost**, Kunsthandlung, Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstichsammlung, alter, neuer und seltener Blätter berühmter Meister, Handzeichnungen und Kupferstichwerke, deren

erste Partie aus dem Oeserschen Nachlasse kommt, nebst einer Landkarten-Sammlung, Leipzig, 1800

Rost, Kunsthandlung, Verzeichnis von Original-Gemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen A. F. Oeser, Directors und Professors des Churfürstl. Sächs. Akademie der bildenden Künste zu Leipzig, Leipzig, 1800

Rümann, Arthur, Adam Friedrich Oeser, Bibliographie, Berlin, 1931

Rumohr, Carl Friedrich v., Italienische Forschungen, Hrsg., Schlosser, Julius, Frankfurt/M., 1920

Runge, Philipp Otto, Runge, Briefe und Schriften, hrsg. und komm. Betthausen, Peter, Berlin, 1983

Sachsens Kirchengalerie, Bd. 1 u. 7, Dresden, o. D.

Sauder, Gerhard, Empfindsamkeit, Bd. I, Stuttgart, 1974

Salentin, Ursula, Anna Amalia, Wegbereiterin der Weimarer Klassik, Köln/Weimar/Wien, 1996

Schefold, Max, Der Wasserfall als Bildmotiv, Anregungen zu einer Ikonographie, in: Aachener Kunstblätter, Nr. 41, 1971

Scheuchzer, Johann Jakob, „Physica sacra“, 4. Bde., Ulm, 1731-1735

Scheuchzer, Johann Jakob, „Itinera per Helvetia alpinas regiones facta annis 1702-11“ (2 Tle. London, 1708); deutscher Titel: „Naturhistorie des Schweizerlandes“, Zürich, 1716-18

Schikorsky, Isa, Gelehrsamkeit und Geselligkeit, Abt Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem in seiner Zeit, Hrsg. Pollmann, Klaus Erich, Braunschweig, 1989

Schiller, Friedrich, Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795, Nachdr., Stuttgart, 1997

Schindler, Herbert, Nazarener, romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg, 1982

Schlesinger, Joachim, Die Freimaurer in der Stadt Leipzig, Leipzig, 1993

Schmidt, Paul Ferdinand, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, VIII. Jhg., Leipzig, 1915

Smith, Adam, Theorie der sittliche Gefühle, übers.u. hrsg. von, Kosegarten, Ludwig Theobul, Leipzig, 1996

Schmitt, Wolfgang, Die pietistische Kritik der „Künste“, Untersuchungen über die Entstehung einer neuen Kunstauffassung im 18. Jahrhundert, Köln, 1958

Scholke Horst, Bearb., Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt, Porträts des 18. Jahrhunderts, Bestandskatalog, Leipzig, 2000

Schöbel, Johannes, Die frühe Geschichte der Leipziger Kunstakademie unter Berücksichtigung der Meißner Zeichenschule und des Universitätszeichenmeisters, Dipl.-Arbeit, Leipzig, 1965

Schubart, Chr. Fr. Daniel, „Das Glück der Empfindsamen“; in: Deutsche Chronik auf das Jahr 1774, Hrsg. Chr. Fr. Daniel Schubart, St. 31, Augsburg/Ulm, 1774

Schuchardt (Schuch.), Christian, Goethes Kunstsammlungen, beschrieben. 3 Thle., Jena, 1848-49

Schulze, Friedrich, Adam Friedrich Oeser und die Gründung der Leipziger Akademie, Leipzig, 1940

Schulze, Friedrich, Adam Friedrich Oeser „Der Vorläufer des Klassizismus“, Leipzig, o. D.

Sedelmayr, Hans, Verlust der Mitte, Salzburg, 1963

Seiler, Georg Friedrich, „Religion nach Vernunft und Bibel in ihrer Harmonie“, Erlangen, 1798⁷

Selbmann, Rolf, Das Denkmal Goethe und Schiller als Doppelstandbild in Weimar, Tübingen, 1993

Seume, Johann Gottfried, Über Oeser. Nekrolog; in: Der Neue Teutsche Merkur, 6. St., 1799

Seyderhelm, Bettina, Studien zur Denkmalkunst des Frühklassizismus
- Kunstgeschichtliche Untersuchungen zu Goethes Denkmalentwürfen und zu den Denkmälern der Künstler seines Umkreises, Bd. 1 u. 2, Göttingen, 1998

Shaftesbury, Anthony A. Earl of, Characteristics of men, manners, opinions, times : With an introduction by Stanley Grean, Hrsg. John M. Robertson, 2 Bde. [in 1 Bd.], Indianapolis, 1964

Soerensen, Bengt Algot, Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Frankfurt, 1972

Soerensen, Bengt Algot, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen, 1963

Spalding, Johann Joachim, Über den Werth der Gefühle in dem Christenthum, Leipzig, 1784⁵

Stahl, Annette, der Christuszyklus in der Leipziger Nikolaikirche von Adam Friedrich Oeser, unv. Magister-Arbeit, Freie Universität Berlin, 1993

Starnes, Thomas C., Christoph Martin Wieland. Leben und Werk, Bd. I, 1987

Steinmetz, Christel, Amor und Psyche, Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, Diss., Köln, 1989

Stenzel, Jürgen, Ewald Christian von Kleist; in: Deutsche Dichter, Aufklärung und Empfindsamkeit, Hrsg. Grimm, Gunter E.; Max, Frank Rainer, Bd. 3, Stuttgart, 1990

Sternes, Laurence, A sentimental journey through France and Italy by Yorick. A new ed., London, 1780

Stieglitz, Christian Ludwig, „Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind“, Bd. 1-5, Leipzig, 1792-98

Stubbe, Wolf, Philipp Otto Runge, Bild und Symbol, München/Zürich, 1977

Stübel Moritz, Christian Ludwig von Hagedorn, Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1912

Sulzer, Johann Georg, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, Bd.1-4, Leipzig, 1792-94², Nachdr., Hildesheim, 1967-1970

Szondi, Peter, Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. 1, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung, Frankfurt/M., 1991⁵

Teutscher Merkur, 3. u. 4., Vierteljahr, 1781
 , 3. u. 4., Vierteljahr, 1785
 , 1. u. 2., Vierteljahr, 1799

Thümmler, Sabine, Landschaftsmotive im Innenraum Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800; in: „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert, Hrsg. Wunderlich, Heinke, Heidelberg, 1991

Tintelnot, Hans, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und Europäische Wirkung, München, 1951

Uhde-Bernays, Herrmann, Hrsg., Unbekannte Briefe Winckelmanns; in: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. I, o. O., 1921

Ulferts, Gerd-Dieter, „Denkmale“ für einen Helden der Aufklärung. Bildkünstlerische Reaktionen auf den Tod Herzog Leopolds von Braunschweig 1785, in: Braunschweig-Bevern, Ein Fürstenhaus als europäische Dynastie 1667-1884, Braunschweig, 1997

Verdi, Richard, On the Critical Fortunes - and Misfortunes - of Poussin's „Arcadia“; in: The Burlington Magazine, N. 911, London, 1979

Vogel, Julius, Zu Adam Friedrich Oesers hundertjährigem Todestag; in: Leipziger Zeitung. Wissenschaftliche Beilage, Nr. 34 (21. März 1899)

Volkman, Johann Jakob, Neuauflage von Sandrats „Teutscher Academie“, 1675, o. O.

Voigt, Christian Friedrich Traugott, Ein Beitrag zur Charakterzeichnung des unsterblichen Mannes, Leipzig, 1792

Waetzoldt, Wilhelm, Stilepoche, Theorie und Diskussion, eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Auszug aus Rumohrs Italienische Forschungen, Hrsg. Waetzoldt, Wilhelm; Por, Peter; Sándor, Radnóti, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris, 1990

Wegner, Reinhard, Architektur um 1800, (erscheint vorauss. in München, Sommer 1999)

Weiland, Werner, Der Stein des guten Glücks“ im Garten am Stern; in: Goethe-Jahrbuch, Hrsg. Hahn, Karl-Heinz, Bd. 103, Weimar, 1986

Weimarer Ausgabe, Goethes Werke, hrsg. im Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919, Nachdr., München, 1987

Weimarer Klassikerstätten, Geschichte und Denkmalpflege, bearb. v. Beyer, Jürgen, Seifert, Jürgen, Katalog, Der Schloßpark Tiefurt, Bad Homburg/Leipzig, 1995

Michael Wenzel, Adam Friedrich Oeser und Weimar, Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus, (Magister Arbeit), Heidelberg, 1995

Michael Wenzel, Adam Friedrich Oeser und Weimar, Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus, Weimar, 1999

Werner, Charlotte Marlo, Goethes Herzogin Anna Amalia, Fürstin zwischen Rokoko und Revolution, Düsseldorf, 1996

Wiedemann, Conrad, Zwischen Nationalgeist und Kosmopolitismus. Über die Schwierigkeiten der deutschen Klassiker, einen Nationalhelden zu finden; in: Patriotismus, Hrsg. Birtsch, Günter, Jhg. 4, Heft 2, Hamburg, 1989

Wieland, Dieter, Historische Parks und Gärten, Hrsg. Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bd. 45, Bonn, 1993

Winckelmann, Johann Joachim, Briefe, Hrsg. Walter Rehm, 4 Bde., Berlin, 1952-57

Winckelmann, Johann Joachim, Kleine Schriften und Briefe, Hrsg. Senff, Wilhelm, Weimar, 1960

Winckelmann, Johann Joachim, Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Nachdr., Hrsg. Uhlig, Ludwig, Stuttgart, 1991

Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterung, Hrsg. Uhlig, Ludwig, Stuttgart, 1991

Winckelmann, Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums, 1756, Nachdr., Darmstadt, 1993

Winckelmann, Johann Joachim, Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht in derselben, Dresden, 1763

Winckelmann, Johann Joachim, Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst, Dresden, 1766

Wotruba, Charlotte, Die Plastik Leipzigs und seiner Umgebung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Leipzig, 1934

Wustmann, Gustav; Rezension zu Alphons Dürrs' Oeser-Monographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 15. Bd., Leipzig, 1880

Wustmann, Gustav, Aus Briefen Friederike Oesers, in: Quellen zur Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig, 1891

Ziemke, Hans-Joachim, Lebensläufe nazarenischer Künstler, in: Kat. Die Nazarener, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (Hrsg.), Frankfurt/M., 1977

