

Zeitschrift: Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern
Herausgeber: Naturforschende Gesellschaft in Bern
Band: 66 (2009)

Artikel: Albrecht von Hallers Einfluss auf die Landschaftsmalerei am Beispiel Johann Ludwig Aberlis
Autor: Pfeifer-Helke, Tobias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-324100>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TOBIAS PFEIFER-HELKE*

Albrecht von Hallers Einfluss auf die Landschaftsmalerei am Beispiel Johann Ludwig Aberlis

Albrecht von Hallers (1708–1777) Einfluss auf die bildende Kunst Berns im 18. Jahrhundert ist bisher nicht berücksichtigt worden.¹ Der Grund dafür ist die heutige Trennung der Disziplinen. In diesem Fall betrifft es die Literatur- und Kunstgeschichte. Dem im 18. Jahrhundert offenen Austausch von Literatur und Malerei nachzugehen, ist das Anliegen des vorliegenden Textes.² Es gilt zu klären, inwiefern die Dichtung Hallers Zeichnung und Malerei in Bern beeinflusste. Dazu soll den Berührungspunkten zwischen Haller und dem Neubegründer der Berner Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert, dem Zeichner, Maler, Radierer und Verleger Johann Ludwig Aberli (1723–1786) nachgegangen werden.³

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist ein Gemälde Johann Ludwig Aberlis mit der Ansicht von Sinneringen. Es befindet sich heute in der Sammlung Gugelmann in der Schweizerischen Nationalbibliothek (*Abb. 1*).⁴ Zu sehen ist die Aussicht von der Campagne der Familie von Diesbach mit der Alpenkette in der Ferne. Johann Rudolf von Diesbach, der als Offizier in sardischen Diensten stand, hatte 1729 den Landsitz errichten lassen. Ab 1775 gehörte das Anwesen dem ebenfalls als Offizier im Piemont tätigen Niklaus von Diesbach.⁵ Das weite Sinneringermoos, ein im 18. Jahrhundert feuchtes Weideland, bildet Rahmen und Sockel für die am Horizont in weissvioletten Farben schimmernden Berge.

Zu sehen ist ein Sommermorgen. Grüne Töne beherrschen das Bild, die durch fein gestufte Lasuren variiert werden. Dieser Grundakkord wird ergänzt durch bräunlichrote und goldgelbe Farben. Horizontal staffeln sich die Landschaftsschichten bis zum fernen Horizont. Die feine Lasurtechnik schafft einen Tiefensog ins Bild. Aus Gelb und Weiss entsteht eine glänzende Lichtstimmung. Die Bäume am rechten Berghang reflektieren die frühen Sonnenstrahlen. Eine dunkle Wolkenbank zieht eben davon und gibt den Blick auf die Alpen frei. Das kompositorische Gegenstück dazu bildet ein Baum links, in dessen Blättern das Licht spielt. Die akribische Feinmalerei lädt ein, die Details der Landschaft zu erforschen. Der Blick wandert über die Talsenke zu Feldern, Bäumen und Häusern, die in der Ferne als kleine Farbpünktchen angegeben sind. Eine Ortschaft sowie ein von der Morgensonne erhellter Kirchturm sind dort nur noch schemenhaft zu erkennen. Aberli zeigt vom erhöhten Standpunkt einen weiten Landschaftsausschnitt in

* Dr. Tobias Pfeifer-Helke, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Hodlerstrasse 8, CH-3011 Bern



Abbildung 1: Johann Ludwig Aberli, Ansicht von Sinneringen, Öl auf Leinwand, Sammlung Gugelmann, Schweizerische Nationalbibliothek Bern.

zartfarbigem Licht. Das Bild besitzt eine Vielzahl feinsten Valeurs, die durch eine ausgeklügelte Lasurtechnik erzielt wurden. Die Palette hellt sich schrittweise bis zum Hintergrund auf, wo sich die Landschaft im Äther auflösen scheint.

Das Malerische der Natur

Aberlis Beherrschung amöner, transitorischer und atmosphärischer Landschaftseffekte sowie die daraus resultierende Verehrung des Malers durch die Zeitgenossen lässt sich aus Heinrich Rieters Biographie des Berner Malers erschliessen.⁶ Rieter erwähnte, dass Aberli in den Sommermonaten meist früh am Morgen in die Natur ging, um seine Studien anzufertigen. Die Farben seien in diesen Stunden noch kräftig und leuchtstark. Anhand eines Gemäldes der Aussicht auf den Thuner See erörterte er Aberlis malerische Technik. Dabei konzentrierte sich Rieter fast ausschliesslich auf die Handhabung von Farbe und Licht. Er beschrieb, wie silberweisse Schaumkämme die frühmorgendliche Sonne reflektieren, die sich noch hinter dem Niesen verbirgt und so die Bergsilhouette akzentuiert. Die Schat-

ten zeigen fahle blaugrüne Farben. Ausführlich diskutierte er, welche Pigmente Aberli für die Darstellung zu Rate zog. Schliesslich würdigte er das zarte Verschmelzen der Landschaft mit dem Himmel am Horizont. So zeigten die Eisgebirge ein reines Blau, das sich kaum von der Himmelsfarbe unterscheidet. Und das leuchtende Weiss der fernen Gipfel wetteifere mit den Wolken. Auf diese Weise sei es Aberli gelungen, «den lieblichen Silberton des kühlen Sommermorgens» einzufangen.⁷

Die Darstellung dieses sogenannten Silbertons, eine Kombination aus hellem Sonnenlicht und Luftperspektive in grossen Entfernungen, die besonders an wolkenlosen Sommermonaten in der Natur beobachtet werden kann, war ein Qualitätsmerkmal der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts. Die Maler experimentierten mit hellen Lasuren und zarten transparenten Farbschleiern. Zu den Künstlern, die solche Effekte beherrschten, gehörten beispielsweise Joseph Vernet und Jakob Philipp Hackert. Der Dresdner Akademiedirektor Christian Ludwig von Hagedorn war von der Raffinesse begeistert, mit der Licht- und Luftwirkungen von den niederländisch-holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts beherrscht wurde. Nicolaes Berchem sei in der Lage gewesen, einen dünnen Nebel über die Natur zu legen und vermochte damit «durch die Hülle fast durchsichtiger Farben» eine Abendstimmung zu imaginieren.⁸ Als unerreichbar galten die von Sonne getränkten Landschaften Claude Lorrains, dessen Farbigkeit für die gesamte Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts vorbildlich war.

Rieters Beschreibung der Maltechnik Aberlis unterstreicht die oben gemachten Beobachtungen. Neben der genauen Erfassung der Topographie gelang es ihm, einen Augenblick innerhalb des zyklischen Tagesverlaufs festzuhalten. Sucht man dafür nach einem Terminus technicus der Kunstliteratur, ist der Begriff des Malerischen zu nennen. Christian Ludwig von Hagedorn definierte die «mahlerische Wirkung» als «die Abwechslung des Hellen und Dunkelen, vermöge des Lichts, des Schattens und der Localfarben» und nannte Maler, die diese perfekt beherrschten.⁹ Lodewijk de Vadder und Lucas van Uden seien die Maler von Sonnenaufgängen gewesen, Claude Lorrain, Jan Both und Adam Pynacker waren Spezialisten für ruhige Abendstimmungen und Adam Elsheimer bezeichnete er als den Maler des hellen Morgens. Eine kurze Passage sei hier zitiert:

«Ein blasser Purpur mischt sich diesseits der blauerer Ferne, ins nähere Blau, und unterbricht die weislichgelben Streifen der noch näheren Thäler, die der Nebel verlassen hat. Die Sonne hat schon mehr Gewalt genommen, und ihr forschendes Licht verliert sich in den Oefnungen und Fußsteigen der waldigten Anhöhen des mittleren Grundes. Disseits desselben darf der nähere Fluß blaulichter schimmern, und die Schönheit des heiteren Himmels kann sich hier in dem reinsten Spiegel zeigen. [...] und alles arbeitet, die Mannichfaltigkeit zur Übereinstimmung zu erhöhen.»¹⁰

Der künstlerische Wert eines Landschaftsgemäldes entschied sich für Hagedorn nicht anhand der Themen, Inhalte oder Exaktheit der Topographie, sondern auf-

grund der Darstellung spezieller Situationen der Natur. Das sah der Zürcher Dichter und Maler Salomon Gessner im *Brief über die Landschaftsmahlerey* ebenso: «Man kann einen zerfallenen Schweinestall mahlen, und ein Bäuerchen das ganz lustig da an die Wand pißt, und eine Lache daneben, und dabey alles Spiel von Schatten und Licht, und die Zauberey des Colorits.»¹¹

Das malerische Repertoire zur Darstellung natürlicher Effekte erarbeitete sich Aberli als Autodidakt. Auf seine Ausbildung bei Heinrich Meyer in Winterthur konnte er sich dabei nicht berufen. Dort hatte er eine Ausbildung als Flachmaler erhalten. Doch woher stammten die entscheidenden Anregungen? Wodurch wurde sein Interesse für die Landschaftsmalerei geweckt?

Mit dem Umzug von Winterthur nach Bern 1741 begann für Aberli eine neue Ära als Maler. Erst hier begann sein Interesse für die Landschaftsmalerei. Dies lag an dem kulturellen Klima in der Stadt an der Aare. Wegweisend wurde die Dichtung Albrecht von Hallers.

Die «poetische Mahlerey»

Haller steht am Beginn der naturbeschreibenden Poesie des 18. Jahrhunderts. Er leitete mit Gedichten wie «*Die Alpen*» von 1729 eine neue Ära der Literaturgeschichte ein.¹² Seine Dichtung wurde von den Zeitgenossen als «poetische Mahlerey» bezeichnet. Der Begriff stammte von dem Zürcher Johann Jacob Breitingen. Eine Definition findet sich im zweiten Abschnitt seiner *Critischen Dichtkunst*.¹³ Breitingen stützte sich dabei an zahlreichen Stellen auf Hallers Gedichte. Seine Gedanken sollen deshalb hier kurz ausgeführt werden.

Breitingen empfahl den Dichtern, in literarischen Beschreibungen auf Formen, Farben, Schatten und Lichter der Natur zu achten. Nur wenn diese Dinge mitkommuniziert würden, könne sich der Leser eine Situation als tatsächlich existent vorstellen. Erst durch situative Zustandsbeschreibungen wirke das Geschriebene unmittelbar. Empfindungen wie Rührung oder Entzücken aber auch Angst und Furcht seien somit steuerbar. Die Poesie solle sich dafür an der Malerei orientieren. Erst wenn dem Betrachter die beschriebenen Szenen vor dem inneren Auge entstehen, wirken sie mit Nachdruck auf das Gemüt. Der Gesichtssinn besitze den unmittelbarsten Zugang zu unseren Empfindungen. Die Malerei und deren Fähigkeit visueller Eindrücke habe eine grosse Wirkung auf das Publikum.

In Breitingens Literaturkonzept spielte die Malerei eine tragende Rolle. Er benötigte sie als Medium, mit Hilfe dessen der Leser nicht nur auf die Gestalt natürlicher Dinge hingewiesen wurde, sondern auch auf Farben, Schatten, das Licht sowie atmosphärische und transitorische Effekte. Diese darzustellen, war der Malerei des 18. Jahrhunderts vorbehalten. Im Unterschied zu anderen Gattungen bestand ihr Vorzug in der genauen Wiedergabe visuell-sinnlicher Phänomene der Natur.

Damit zeichnete Breitinger eine spezifische Fähigkeit der Malerei besonders aus. Andere Aspekte wie die Darstellung von Gemütsbewegungen, das Erfassen eines bestimmten Zeitpunktes einer Handlung oder die Verbildlichung moralischer Werte schloss er damit aus. Dagegen betonte Breitinger die Erfassung situativ variabler Stimmungen in der Natur. Damit forcierte er ein Verständnis von Malerei, das über den Realitätscharakter des Topographischen hinaus reichte und das visuell-ästhetische Vergnügen in den Vordergrund schob. Das Sinnliche sei der direkteste Weg, um das Publikum unmittelbar zu affizieren. Es sei gewünscht und empfohlen, dass sich der Dichter des Mittels malerischer Bildbeschreibungen bediene.

Als Beispiel verwies Breitinger auf die Gedichte Albrecht von Hallers. Der Berner Gelehrte schilderte die Farbtöne der Natur, beispielsweise den harmonischen Kontrast von grünen Wäldern und gelben Feldstreifen, beobachtete Sonnenuntergänge und die sich wandelnden Farben, sah Schatten und Helligkeitswerte in der Landschaft. Detailliert beschrieb er die Farben eines von der Sonne gereiften Apfels oder das in einem Baum spielende Licht. Das waren poetische Mittel, die Breitinger als Muster dem Dichter an die Hand gab.

Die Situation in Bern

In Bern begeisterte sich ein gebildeter Kreis um Salome und Vinzenz Bernhard Tschanner für den Stil der naturbeschreibenden Poesie. Tschanner bekleidete hohe Verwaltungsämter, war Historiker, Dichter, Übersetzer, Agrarökonom, Mitglied der Helvetischen Gesellschaft und einer der wichtigsten Protagonisten zeitgenössischer Literatur.¹⁴ Seine Ambitionen schlugen sich in der Einrichtung einer Lesegesellschaft in Bern nieder. Um eigene Publikationen herauszugeben, mit Veröffentlichungen zu handeln und Bücher in den europäischen Metropolen zu tauschen, hatte er bereits 1758 gemeinsam mit einer kleinen Zahl Berner Aristokraten die Typographische Gesellschaft gegründet, die aus einer Druckerei mit angeschlossener Buchhandlung bestand. Auslöser war Tschanners Ärger über Druckfehler in seinen französischen Übersetzungen nach Schriften von Friedrich Gottlob Klopstock, Christoph Martin Wieland und Friedrich von Hagedorn. Mit Albrecht von Haller verband ihn eine lebenslange Freundschaft.

Aberli kannte sowohl die Tschanners als auch deren Freundeskreis. Er fertigte durch Vermittlung von Vinzenz Bernhard das Frontispiz für Johann Georg Zimmermanns Abhandlung *Vom Nationalstolz*. Weitere Aufträge für die Familie wie eine Ansicht des Blumenhofs bei Kehrsatz – im Besitz von Niklaus Emanuel Tschanner – lassen sich nachweisen.¹⁵ Ein deutlicher Beleg für die Nähe Aberlis zum Kreis der Tschanners ist mit seiner Radierung der Ansicht Berns von Süden gegeben, die auf eine Textpassage aus Hallers *Über den Ursprung des Übels* zurückzuführen

ist.¹⁶ Die Radierung illustrierte das Gedicht und bezieht sich auf folgende Passage:

«Auf jenen stillen Höhen,
Woraus ein milder Strom von stäten Quellen rinnt,
Bewog mich einst ein sanfter Abend-Wind,
In einem Busche still zu stehen.
Zu meinen Füßen lag ein ausgedehntes Land,
Durch seine eigne Größ umgränzet,
Worauf das Aug kein Ende fand,
Als wo Jurassus es mit blauen Schatten kränzet.
Die Hügel decken grüne Wälder,
Wodurch der falbe Schein der Felder
Mit angenehmem Glanze bricht;
Dort schlängelt sich durchs Land, in unterbrochnen Stellen,
Der reinen Aare wallend Licht;
Hier lieget Nüchtlands Haupt in Fried und Zuversicht
In seinen nie erstiegenen Wällen.»¹⁷

In einer Anmerkung verwies Haller darauf, dass es sich dabei um die Aussicht vom Gurten bei Bern handelt. Im Jahr des Erscheinens von *Aberlis Ansicht* 1758 kauften die Tscharners das «Bellevue» am Fusse des Berges. Den Namen hatte die Campagne von der herrlichen Aussicht auf Stadt und die umliegenden Weiden und Wälder, auf die sich dahinschlängelnde Aare und das ferne Juragebirge. Hier traf sich der Tscharnersche Kreis gern in den Sommermonaten. Den Kauf dürfte die Passage aus Hallers Gedicht angeregt haben. *Aberlis Ansicht* entstand etwas oberhalb des Landsitzes am Hang.

Tscharner kannte das Gedicht bis in die Details, hatte er es doch in die französische Sprache übersetzt. Es ist gut vorstellbar, wie die Berner Gesellschaft hier am Fuss des Gurten mit Hallers Dichtung in den Händen den Garten und die umgebende Landschaft durchstreifte. Zu den Gästen des «Bellevue» gehörte auch der deutsche Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld. Dessen literarisches Erstlingswerk *Über das Landleben*, welches 1767 in der Typographischen Gesellschaft in Bern gedruckt wurde, bezog sich auf das Anwesen der Tscharners. Die naturschwärmerische Publikation pries die Vorzüge des Landlebens und gehört zur Gattung der beschreibenden Naturpoesie. So nimmt die Schilderung transitorischer, amöner, atmosphärischer und farbiger Phänomene der ländlichen Natur einen breiten Raum ein. Die Form der «poetischen Mahlerey» wählte Hirschfeld bewusst, wie an einer Stelle deutlich wird: Die malerische Natur, meinte er, könne viel besser von dem Maler als durch den Dichter dargestellt werden. Und er fährt fort, dass er aus diesem Grund Künstler wie den befreundeten Johann Ludwig Aberli beneide, der mit dem Pinsel dazu viel leichter in der Lage sei.¹⁸

Die Stelle belegt einerseits die Wertschätzung des Landschaftsmalers Johann Ludwig Aberli im Freundeskreis der Tscharners. Andererseits macht sie den Stellenwert

der epochalen Leistung Albrecht von Hallers und seine Rezeption in Bern deutlich. Die literarische Form der naturbeschreibenden Poesie beeinflusste Aberli und dessen künstlerisches Umfeld. Einige seiner Kollegen waren nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller. Dazu gehörte der Schüler Samuel Hieronymus Grimm und der aus Norddeutschland stammende Radierer Balthasar Anton Dunker, dessen *Morgengesang des Landschaftmahlers* ebenfalls zur Gattung der beschreibenden Naturpoesie zu rechnen ist.¹⁹

Die Begeisterung für die optischen Qualitäten der Natur war in Bern neu. Die malerische Betrachtungsweise erweiterte agrarische Interessen, die allein unter ökonomischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten standen. Deren Repräsentanz war in Bern in erster Linie die Oekonomische Gesellschaft, die sich durch eine gezielte Agrarpolitik auszeichnete und damit eine wichtige Rolle innerhalb der europäischen Aufklärung spielte. Die Gesellschaft galt als vorbildlich. Zu ihren Mitgliedern gehörte auch Vinzenz Bernhard Tschärner. Durch die ästhetisch-malerische Erweiterung der Diskussionen über die Landschaft erhielt der in Bern gepflegte utilitaristische Umgang mit der Natur eine neue Facette. Nun waren Weiden, Wiesen und Wälder nicht mehr allein Rohstofflieferanten und die Flüsse nicht nur Transportwege für den Güter- und Holztransport, sondern gleichzeitig Objekte visuell-ästhetischer Kontemplation. Der Erfolg der malerischen Naturpoesie in Bern dürfte gerade damit zu erklären sein, dass sich die literarische Strömung nahtlos mit den wirtschaftlichen Interessen verbinden liess. Die Natur war gleichzeitig nützlich und schön.

Aberlis Malerei blieb von diesen Entwicklungen nicht unberührt. Deutlich sah er das Potenzial der naturbeschreibenden Poesie für die Landschaftsmalerei, die damit die engen Grenzen der topographischen Landesaufnahme überschritt. Er erkannte, dass Hallers Dichtung die Tür in ein neues Gebiet aufstieß. Wenn die Malerei in der Lage war, den von der Poesie eingeschlagenen Weg auch für das Tafelbild fruchtbar zu machen, so eröffnete sich damit ein neues Feld für die Landschaftsdarstellung. Die Malerei stand an der Schwelle zur Landschaftskunst, ohne ihre ältere Funktion – die der Dokumentation – ablegen zu müssen. Diese Gewissheit beflügelte die Diskussionen um die Naturnachahmung. Ohne Zweifel wird es sehr lebendige Diskussionen in den Berner Ateliers gegeben haben, bei denen es um so handfeste Dinge wie die korrekte Farbenwahl zur Darstellung eines Sonnenaufgangs, einer Abendstimmung oder einer glitzernden Wasserfläche ging. Es gehört zu den Leistungen des Berner Malers, den Nutzen der Poesie Hallers für die Malerei erkannt zu haben. Dies dürfte einer der Gründe gewesen sein, weshalb sein Atelier auch zur Anlaufstelle einer jüngeren Malergeneration wurde.

Literatur- und Quellenhinweise

- ¹ Im Sachregister der Bibliographia Halleriana existiert kein Eintrag zum Lemma «Malerei» oder «bildende Kunst». Siehe Hubert Steinke und Claudia Profos (Hrsg.): Bibliographia Halleriana. Verzeichnis der Schriften von und über Albrecht von Haller, Schwabe Verlag, Basel 2004.
- ² Siehe auch Tobias Pfeifer: Albrecht von Haller und das Sinnliche der Bilder, in: Jean-Daniel Candaux, Alain Cernuschi, Anett Lütteken und Jesko Reiling (Hrsg.): Albrecht von Haller zum 300. Geburtstag, Themenheft Nr. 1 der Schweizerischen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts 2008, S. 108–122.
- ³ Zu Aberli siehe Frédéric Charles Lonchamp: J.-L. Aberli (1723–1786). Son temps, sa vie et son œuvre, Librairie des Bibliophiles, Paris 1927; Bernhard Geiser: Johann Ludwig Aberli (1723–1786). Leben, Manier und graphisches Werk, Dissertation Universität Bern 1929, Jordi & Co., Belp 1929; Charlotte König-von Dach: Johann Ludwig Aberli 1723–1786 (= Bernensia, Bd. 2), Galerie Stuker, Bern 1987 sowie Tobias Pfeifer-Helke: Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli (1723–1786), die kolorierte Schweizer Vedute und das Malerische der Natur, Phil. Diss. Halle/Saale 2006 (im Druck).
- ⁴ Schweizerische Nationalbibliothek Bern, Graphische Sammlung, Sammlung Gugelmann, Inv.-Nr. Aberli R2.
- ⁵ Zur Campagne Sinneringen siehe Wolf Maync: Bernische Campagnen. Ihre Besitzergeschichte, Bächler, Wabern 1987, S. 58–61.
- ⁶ Heinrich Rieter: Biographie des Mahlers Johann Ludwig Aberli von Winterthur, in: Helvetisches Journal für Literatur und Kunst 1802, Heft 1, S. 34–44, Heft 2, S. 139–152 sowie 1804, Heft 3, S. 249–271.
- ⁷ Ebd., S. 252.
- ⁸ Christin Ludwig von Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey, 2 Teile, Wendler, Leipzig 1762, S. 253.
- ⁹ Ebd., S. 357.
- ¹⁰ Ebd., S. 371.
- ¹¹ Salomon Gessner: Brief über die Landschaftsmahlerey, in: Johann Caspar Füssli: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, Bd. 3, Orell, Gessner und Comp., Zürich 1770, S. XXXVI–LXIV, hier S. LVI.
- ¹² Das Konzept der «poetischen Mahlerey» kann hier nur sehr verkürzt dargestellt werden. Aus der Fülle der Literatur zum Thema soll an dieser Stelle auf Friedrich Kammerer: Zu Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1909 sowie Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750, Tübingen 1998 (mit weiterführender Literatur) verwiesen werden.
- ¹³ Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst, Faksimiledruck der Erstausgabe von 1740, Metzler, Stuttgart, 1966, Bd. 1, S. 29–51.
- ¹⁴ Zu Tschärner siehe Enid Stoye: Vincent Bernard de Tschärner (1728–1778). A Study of Swiss Culture in the Eighteenth Century, Phil. Diss. Fribourg 1954.
- ¹⁵ Siehe dazu Marie-Louise Schaller: Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750–1800, Stämpfli, Bern 1990, S. 208–210 sowie Abb. 245–248.
- ¹⁶ Aufgeführt bei Lonchamp 1927 (wie Anm. 3), S. LI, WV B-48; Geiser 1929 (wie Anm. 3), S. 77, WV 92 sowie Schaller 1990 (wie Anm. 3), S. 21, Abb. 4.
- ¹⁷ Albrecht von Haller: Über den Ursprung des Übels, in: Ludwig Hirzel (Hrsg.): Albrecht von Hallers Gedichte, Huber, Frauenfeld 1882, S. 119.
- ¹⁸ Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Das Landleben, 2. Auflage, Crusius, Leipzig 1768, S. 208.
- ¹⁹ Balthasar Anton Dunker: Morgengesang eines Landschaftsmahlers, in: Drs.: Schriften, Walthard u. Baudard, Bd. 2, Bern 1785, S. 186.