

# Vom Rauschen der Natur zur idyllischen Musik

## Medienmetonymien und Mimesis-Reflexion bei Salomon Gessner

---

Nils Jablonski

Schon die Hirten in den Idyllen der Antike sind Mediennutzende, weil sie im gemeinsamen Gesangswettstreit den amönen Ort ihrer musikalischen Kurzweil mithilfe verschiedener Instrumente wie der Syrinx singend zur Anschauung bringen. Die Idylle erweist sich somit als das ästhetische Produkt einer Artikulation, die einerseits Medien hervorbringt und andererseits durch diese Medien ermöglicht wird. Versteht man das in der Idylle dargestellte poetische Tun, also den mittels verschiedener Instrumente begleiteten Gesang der Hirten, als wesentlichen Bestandteil der Praxis des ›Idylle-Machens‹<sup>1</sup>, lässt diese Praxis sich in Erweiterung der genuin selbstreferentiellen Anlage der Idylle, die als »Dichtung über das eigene Dichten und die eigene Dichtung«<sup>2</sup> gilt, konkretisieren: Das Idylle-Machen ist eine Mimesis, die ihre medialen Voraussetzungen nicht bloß thematisiert und reflektiert, sondern sie im praktischen Vollzug *als* Dichtung rekursiv überhaupt erst hervorbringt und inszeniert.

Das zeigen die Medienmetonymien bei Salomon Gessner: In »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs«<sup>3</sup> aus den *Idyllen* von 1756 beschreibt er das harmonische Zusammenkommen von vokaler Artikulation und instrumentaler Begleitung. Da die Erfindung dieser beiden Medien durch ein sich durch das gemeinsame Musizieren lieben lernendes Paar einem mimetischen

- 
- 1 Vgl. Nils Jablonski: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: J.B. Metzler 2019, S. 75.
  - 2 Ernst A. Schmidt: *Poetische Reflexionen. Vergils Bukolik*, München: Fink 1972, S. 107.
  - 3 Salomon Gessner: »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs« [1756], in: ders.: *Idyllen*, Stuttgart: Reclam 1973, S. 53–56.

Begehren der Naturnachahmung entspringt, stellt Gessners Idylle den Übergang von einem Rauschen der Natur zur idyllischen Musik dar. Dieser Übergang folgt insofern einer metonymischen Logik, als die verschiedenen Stufen der Naturnachahmung zu einer regelrechten Kaskade medialer Inventionen führen, die rekursiv auf das poetische Tun der beiden Protagonisten des Textes zurückwirken. So wird nachvollziehbar, dass die sich im Hirtengesang zu einer wohlklingenden Harmonie fügenden und durch die Erfindung von musikalischen Medien bewirkten mimetischen Verschiebungen ein artifizielles Sprechen ermöglichen, das stets zu Gehör bringt, was in der Idylle doch bloß virtuell erklingen kann: idyllische Musik. Diese konstituiert somit nicht nur eine idyllische Gemeinschaft, sie vermittelt auch einen doppelten Medienbegriff: Er umfasst die dargestellten Medien in der Idylle genauso wie die Medien der idyllischen Darstellung selbst.

Insofern man also die idyllische Mimesis analog einem Genus Verbi als Medium begreift, das grammatikalisch »einen vom Subjekt ausgehenden und auf das Subjekt bezogenen Vorgang«<sup>4</sup> ausdrückt, reflektiert Gessner in »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs« über sein eigenes poetisches Tun. Dieses wird als Mimesis nämlich genau jenem Spannungsfeld eingeschrieben, in dem der Zürcher Dichter seine Idyllen verortet:

Ich habe den Theokrit immer für das beste Muster in dieser Art Gedichte gehalten. Bey ihm findet man die Einfalt der Sitten und der Empfindungen am besten ausgedrückt, und das Ländliche und die schönste Einfalt der Natur; [...] Seine Gemählde kommen nicht aus der Einbildungs-Kraft [...], sie haben die angenehme Einfalt der Natur, nach der sie allemal gezeichnet zu seyn scheinen. Seinen Hirten hat er den höchsten Grad der Naivität gegeben, [...] und aller Schmuck der Poesie ist aus ihren Geschäften und aus der ungekünstelten Natur hergenommen. [...] Ich habe meine Regeln in diesem Muster gesucht [...]. Zwar weiß ich wol, daß einige wenige Ausdrücke und Bilder im Theokrit, bey so sehr abgeänderten Sitten uns verächtlich worden sind; dergleichen Umstände [...] hat Virgil, der Nachahmer des Theokrit, selbst schon weggelassen.<sup>5</sup>

4 »Genus Verbi«, in: Hadumod Bußmann (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft [1983], Stuttgart: Kröner 2002, S. 249.

5 S. Gessner: »An den Leser« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 15-18, hier S. 17f.

Im Vorwort seiner *Idyllen* legt Gessner also nicht nur Rechenschaft ab über sein poetisches Tun sowie seinen Mimesis-Begriff, er perspektiviert beide auch genealogisch, indem er sich auf Theokrit beruft, dessen Idyllendichtung er im Sinne einer *imitatio* nachahmt, sie gleichsam aber – wie schon der römische Dichter Vergil vor ihm – durch moderate Anpassungen für seine Zeit aktualisiert, sodass Gessners idyllische Mimesis des antiken Vorbilds gleichsam als *inventio* erscheint. Im größeren Kontext der den gesamteuropäischen Poetik-Diskurs des 18. Jahrhunderts bestimmenden *Querelle des Anciens et des Modernes* über die Vorbildfunktion der Antike für die Dichtung der Gegenwart erweist Gessner sich somit zwar nicht als ein progressiver Vertreter, jedoch bewirkt er sehr wohl eine nachhaltige Modernisierung der Idylle: Seine Texte avancieren zum neuen Gattungsmuster und werden zur Folie für die idyllentheoretischen Auseinandersetzungen bis hinein ins 19. Jahrhundert.<sup>6</sup>

Die idyllische Mimesis als Medium zu begreifen, wird durch Marshall McLuhans berühmte Formel »The medium is the message« nahegelegt, denn sie impliziert, dass das Medium, das zur Artikulation einer Botschaft gebraucht wird, dieser Botschaft schon eingeschrieben ist, und zwar insofern »die gestaltende Kraft bei Medien die Medien selber sind«<sup>7</sup>. Friedrich Kittler weist diesbezüglich auf die metonymische Logik von McLuhans Medienbegriff hin, denn die wörtliche Übersetzung der Formel, »daß das Medium selber die Botschaft«<sup>8</sup> sei, meine letztlich, dass »der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium ist«<sup>9</sup>. Kittlers Erläuterung ist für den Status der Medien, die die idyllische Mimesis darstellt und gleichsam zur Darstellung nutzt, besonders beachtenswert, weil sie auf die nachfolgend zu untersuchende Rekursivität des poetischen Tuns verweist, das die Idylle konstituiert und in und mit ihr zur Anschauung kommt.

Mit Blick auf diese metapoetischen Implikation der Rekursivität des Idylle-Machens liegt der nachfolgenden Untersuchung gestaffelt eine dreifache These zugrunde: Das als idyllische Musik im Hirtengesang sich manifestierende Idylle-Machen ist 1. als eine rekursiv auf sich selbst verweisende dichterische Praxis zu begreifen, die 2. durch ihre metonymische Organisation die Idylle zum »Medium ihrer eigenen Poetizität«<sup>10</sup> macht,

6 Vgl. N. Jablonski: *Idylle*, S. 257ff.

7 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle* [1964], Düsseldorf: Econ 1968, S. 28.

8 Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999, Berlin: Merve 2011, S. 28.

9 Ebd.

10 N. Jablonski: *Idylle*, S. 130.

sodass sich 3. das in und mit ihr artikulierende poetische Tun als Reflexion über die entweder als klassische *imitatio* oder aber als progressive *inventio* zu begreifende Mimesis erweist. Darüber hinaus zeigt Gessners Idylle, inwiefern zwei Paradigmen des Idyllischen miteinander verkoppelt sind, weil die Artikulation als notwendige mediale Voraussetzung der Gemeinschaft deren Konstitution zu ihrer idyllischen Botschaft macht.

## Idyllische Musik

Gessners »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs« kann insofern als »Urszene« der Idylle gewertet werden, als der Text die Erfindung der idyllischen Musik sowie der für sie notwendigen Medien darstellt. Daher ist diese Idylle ein »protologischer Mythos«<sup>11</sup>, worauf bereits die temporale Verortung der präsentierten Diegese in einer auf das Goldene Zeitalter verweisenden Vor-Zeit hindeutet. Dies wird zu Beginn des Textes mit der Metapher von der »Jugend der Tage«<sup>12</sup> zum Ausdruck gebracht, die auf eine arkadisch-mythische Entwicklungsstufe der Kultur verweist, als alle Menschen noch »unverdorben«<sup>13</sup> und die noch »jungen Künste«<sup>14</sup> aus dem »Bedürfnisse der Unschuld«<sup>15</sup> im Entstehen begriffen sind. In diesem vorkulturellen Zustand ist der Mensch also vor allem durch seine musische Disposition gekennzeichnet. Implizit liegt dieser Disposition ein mimetisches Begehren zugrunde, denn das ästhetische Unschulds-Bedürfnis der Menschen besteht darin, die »Schönheiten der Natur zu empfinden«<sup>16</sup>. Inwieweit dies durch deren buchstäbliche Nachahmung gelingt, beweist die Protagonistin des Textes: ein Mädchen, wie kein anderes »so schön« und »so zärtlich gebildet«<sup>17</sup>, dessen poetisches Tun zur Erfindung des Gesangs als idyllischem Medium führt.

Das Mädchen verlässt allmorgendlich seine einfache Behausung, die aus »an den Stämmen nahestehender Bäume«<sup>18</sup> befestigten »Schilf und Tann-

---

11 Ebd., S. 131.

12 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 53, Vers 1.

13 Ebd., Vers 4.

14 Ebd., Vers 5.

15 Ebd., S. 54, Vers 3.

16 Ebd., S. 53, Vers 7.

17 Ebd., S. 53, Vers 6f.

18 Ebd., Vers 15f.

Ästen«<sup>19</sup> gefertigt ist, um »die Gegend zu sehen, wie sie im Thau glänzt, und den Gesang der Vögel im nahen Hain zu horchen«<sup>20</sup>. Das Horchen wird zum Ausgangspunkt eines poetischen Tuns<sup>21</sup>, das sich zunächst als mimetische Nachahmung im Sinne einer *imitatio* manifestiert: »Entzückt saß sie dann da und horchte, und suchte ihren Gesang nachzulallen. Harmonischere Töne flossen itzt von ihren Lippen, harmonischer, als noch kein Mädchen gesungen hatte; was ihre liebliche Stimme von eines jeden Gesang nachahmen konnte, ordnete sie verschieden zusammen.«<sup>22</sup>

Der Vogelgesang, der den Gegenstand der Mimesis des Mädchens bildet, ist »ein Regel-loses Jauchzen der Freude«<sup>23</sup> und damit noch keine idyllische Musik, sondern vielmehr deren Ursprung in Form eines Rauschens, wie es Ro-

19 Ebd.

20 Ebd., Vers 18ff.

21 In Gessners Idyllen ist das Horchen (und im synonymen Gebrauch das Belauschen) ein wesentlicher Bestandteil des poetischen Tuns und gleichzeitig dessen Voraussetzung: In der Idylle »Milon« wird der titelgebende Hirte überhaupt erst dadurch zu seinem Gesang animiert, dass er den Gesang der Hirtin Chloe belauscht. Das wiederum weckt in Milon ein mimetisches Begehren zur Produktion idyllischer Musik, weil er den Gesang instrumental begleiten möchte: »Ich habe dich behorcht, Chloe! o ich habe dich behorcht! da du an jenem Morgen beym Brunnen sangest [...] und deinen Gesang würdest keine Flöte besser begleiten als meine.«; S. Gessner: »Milon« [1756], in: ders., Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 21-22, hier S. 21, Vers 6-14. Das Belauschen bzw. Horchen ist stets eine heimliche Aktivität im Verborgenen, deren Reziprozität auf ein sich anbahnendes Liebesverhältnis zwischen den wechselseitig Lauschenden hindeutet. So gesteht Chloe Milon ihre Liebe, nachdem sie seinem Gesang zugehört hat: »So sang Milon der Hirt auf dem Felsen, als Chloe in dem Gebüsch ihn behorchte; lächelnd trat sie hervor [...]; Milon, du Hirt auf dem Felsen, so sprach sie, ich liebe dich [...].«; ebd., S. 22, Vers 11-14. Angesichts der dem Horchen impliziten Heimlichkeit kann es zudem eine gemeinsame Aktivität der Liebenden sein, die außerdem eine Alternative zum gemeinsamen Musizieren darstellt, wie es der Hirte Menalkas in der Idylle »Menalkas und Äschines, der Jäger« beschreibt, als er singend von seiner Geliebten berichtet: »und o wie froh sind wir, wenn wir bey einer rauschenden Quelle im schattichten Busch sitzen! sie singt dann, o wie schön singt sie! und ich begleite ihren Gesang mit der Flöte; unser Gesang tönt dann weit umher, und die Echo singet uns nach; oder wir behorchen den schönen Gesang der Vögel, die von den Wipfeln der Bäume und aus den Gebüschern singen.«; S. Gessner: »Menalkas und Äschines, der Jäger« [1756], in: Ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 47-49, hier S. 49, Vers 22-28.

22 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 53, Vers 20-25.

23 Ebd., Vers 10f.

land Barthes als »immenses lautliches Geflecht«<sup>24</sup> beschreibt. Als ein solches kann das Rauschen »nur das Geräusch einer Geräuschlosigkeit«<sup>25</sup> sein, das sich bei Gessner durch den Vogelgesang manifestiert. Da es den Anstoß für das auf ein mimetisches Begehren gründendes poetisches Tun darstellt, das die Natur nachahmen will, verweist das Rauschen der Natur in Gessners Idylle wie Barthes' Geräusch der Geräuschlosigkeit auf eine »Leerstelle des Sinns«<sup>26</sup>. Es ist nun ebendiese Leerstelle, die das Mädchen beim Belauschen des Vogelgesangs aufhorchen lässt, weil sie sein genuines Bedürfnis, »die Schönheit der Natur zu empfinden«<sup>27</sup>, in ein mimetisches Begehren zur Naturnachahmung transformiert. Indem das Mädchen zunächst auf den Gesang der Vögel horcht und diesen somit aus dem Rauschen der Natur isoliert, um ihn dann nachzuahmen und schließlich das Nachgeahmte zu einem harmonischen Ganzen zu ordnen, wandelt sich die idyllische Mimesis von einer *imitatio* zu einer *inventio*: »So sang sie, und unvermerkt schmiegt sich ihre Worte sich harmonisch in süßstönendem Maaß nach ihrem Gesang; voll Entzücken bemerkte sie die neue Harmonie gemessener Worte.«<sup>28</sup> Auf diese Weise erfindet das Mädchen das Medium des Gesangs als den ersten von zwei Bestandteilen der idyllischen Musik.<sup>29</sup>

Analog zur Komplementarität der beiden im Titel der Idylle benannten Medien präsentiert der Text ihre Erfindung verkoppelt mit dem Zusammenfinden eines Liebespaares: Der vom Mädchen neu erfundene Gesang muss sich bewähren; deshalb begibt es sich weiterhin jeden Morgen in den Hain, um seine »neue Kunst zu üben«<sup>30</sup>. Dabei wird es von einem Jüngling behorcht, der sich dort zur Jagd aufhält. Ihn berauscht der harmonische Gesang des Mädchens so sehr, dass er »sucht' ihr Lied nachzuahmen«<sup>31</sup>. Bei seinen

24 Barthes, Roland: »Das Rauschen der Sprache« [1975], in: ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 88-91, hier S. 89.

25 Ebd., S. 90.

26 Ebd., S. 96.

27 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 53, Vers 7.

28 Ebd., Vers 31-34.

29 Anders als in der klassischen Rhetorik erweist sich die *inventio* im Fall des Idylle-Machens also tatsächlich als ein »Schöpfungsvorgang«; Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik [1963], München: Hueber 1967, S. 24. Dieser ist zudem nicht auf die *res*, sondern die *verba* und damit auf die durch die Sprache zur Verfügung stehenden basalen medialen Voraussetzungen zur idyllischen Artikulation gerichtet.

30 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 54, Vers 6.

31 Ebd., Vers 9f.

imitierenden Versuchen macht der Lauschende nun selbst eine »neue Erfindung«<sup>32</sup>, nämlich die des Saitenspiels: »Indeß spielte seine Hand mit der angespannten Saite des Bogens, und ein lieblicher Ton gieng von der Saite, und der Jüngling horchte und wiederholt' erstaunt den Ton«<sup>33</sup>, um so »die liebliche Verschiedenheit der Töne, der schwächern und stärkern Saiten«<sup>34</sup> auszutesten. Wie beim Mädchen und dem Vogelgesang weckt auch beim Jungen das Horchen ein mimetisches Begehren. Jedoch scheint das dadurch initiierte poetische Tun mehr ein Produkt des Zufalls, wenn aus dem Spiel mit dem Bogen ein neues musikalisches Medium wird.

Von nun an geht »der Jüngling, so oft der Morgen kam, die neue Kunst zu üben in den dichten Hain«<sup>35</sup>, um dort auf der zum Musikinstrument umgeformten Waffe »harmonisch begleitende Töne«<sup>36</sup> für den Gesang des Mädchens zu finden und diesen durch seine Mediennutzung musikalisch zu komplementieren. Die künstlerische Ambition des Jünglings scheint zunächst jedoch vergebens, denn »man sagt, er habe lang umsonst gesucht, und viele Töne haben den Gesang nicht begleiten wollen«<sup>37</sup>. Durch göttlichen Beistand lernt der Jüngling aber doch noch das Saitenspiel, denn »ein Gott sey im Hain ihm erschienen, und habe die Saiten der Layer harmonisch geordnet und seine Lieder ihm vorgespielt«<sup>38</sup>. Auch wenn Hermes als Erfinder der Lyra gilt<sup>39</sup>, so ist es Apollo, der es auf dem zu seinem Symbol gewordenen Instrument zur Meisterschaft gebracht hat.<sup>40</sup> Daher kann es nur der Musagetes selbst sein, der dem Jüngling und seiner idyllischen Mimesis musikalische Schützenhilfe gibt: Durch die Neuordnung der Saiten schafft er die mediale Voraussetzung dafür, dass der Jüngling die ihm vorgespielten Lieder nachahmen kann. In diesem Fall geht also die *imitatio* durch den Jüngling aus der Intervention des Gottes hervor, die ihrerseits eine *inventio* darstellt.

32 Ebd., Vers 24.

33 Ebd., Vers 20ff.

34 Ebd., Vers 32f.

35 Ebd., S. 55, Vers 1f.

36 Ebd., Vers 4.

37 Ebd., S. 55, Vers 4ff.

38 Ebd., Vers 6ff.

39 Vgl. »Hermes«, in: Wilhelm H. Roscher (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I/II: Euxistratos-Hysiris, Leipzig: B. G. Teubner 1886-1890, Sp. 2342-2432, hier Sp. 2373.

40 Vgl. »Apollo«, in: Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon [1770], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, Sp. 327-347, hier Sp. 332.

Nachdem der Jüngling durch göttlichen Beistand sein Instrument wahrhaft zu spielen gelernt hat, wird das Mädchen erstmalig auf die ihm noch unbekannten Klänge des neu erfunden Saitenspiels aufmerksam und fragt: »welche liebliche Stimme mischet sich in meinen Gesang?«<sup>41</sup> Offenbar zählt das Mädchen die unbekannte »Stimme« zu dem wohlbekannten Rauschen der Natur, da es als ihren Urheber einen »gefiedert[en] Bewohner dieses Hains«<sup>42</sup> vermutet. Allerdings ist weder ein Vogel noch eine andere Quelle auszumachen, weshalb das Mädchen sich von einem Traum getäuscht wähnt: »Oder – – diese Stimme hab ich noch nie im Hain gehört, wenn ich mich betrogen hätte? Mich täuscht doch kein Traum?«<sup>43</sup> Unterdessen setzt es seinen eigenen Gesang fort, den der noch unentdeckte Jüngling weiterhin auf seiner Lyra begleitet. Das verschafft dem Mädchen nun die Gewissheit, sich nicht durch einen Traum getäuscht zu haben: »nein, ich habe mich nicht betrogen, jeden Ton hat die Stimme begleitet.«<sup>44</sup> Daraufhin tritt »der Jüngling aus dem Gebüsch hervor«<sup>45</sup> und gibt sich mit der »Leyer unter dem Arm«<sup>46</sup> zu erkennen: »O du schönes Mädchen! sprach sein sanftlächelnder Mund mit lieblicher Stimme, kein beflügelter Bewohner des Hains hat deinen Gesang nachgesungen; Ich war es, der deinen Gesang mit diesen Saiten begleitete.«<sup>47</sup>

Indem der Jüngling und das Mädchen also in der Idylle zueinander finden, kommen auch die beiden von ihnen erfundenen Medien zusammen: der Gesang und das Saitenspiel. Erst das buchstäbliche Zusammenspiel dieser beiden Medien ergibt also die idyllische Musik, die sich ihrerseits somit als das Produkt eines kollaborativen poetischen Tuns erweist: So wie das Mädchen und der Jüngling gemeinsam musizieren, wirken in ihrem jeweiligen poetischen Tun, das zur Erfindung der beiden Medien für die idyllische Musik führt, auch *imitatio* und *inventio* als die zwei Seiten idyllischer Mimesis produktiv zusammen. Unter Mimesis wird gemeinhin jene Nachahmung verstanden, die Aristoteles in seiner *Poetik* als konstitutiv für die antike Dichtung herausstellt: »Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und

41 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 55, Vers 18f.

42 Ebd., Vers 21f.

43 Ebd., Vers 27.

44 Ebd., Vers 35f.

45 Ebd., S. 56, Vers 1.

46 Ebd., Vers 2.

47 Ebd., Vers 3-7.



die Dithyrambendichtung [...]: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.«<sup>48</sup> Diesem Mimesis-Postulat folgt auch das Mädchen, wenn es die Vögel im Hain nachahmt. Im Sinne einer *imitatio* bedeutet Mimesis in diesem Fall dann tatsächlich »Nachahmung der Natur in der Kunst als dichterische Darstellung«<sup>49</sup>.

Der Jüngling beginnt sein poetisches Tun zunächst ebenfalls mit einer *imitatio*, indem er »sucht' ihr Lied nachzuahmen«<sup>50</sup>. Damit unternimmt er letztlich aber eine Mimesis der Mimesis: Anders als zuvor das Mädchen ahmt er nicht das Rauschen der Natur nach, sondern dessen Imitation in Form des Gesangs, der bereits das Produkt eines poetischen Tuns ist. Gessner präsentiert in seiner Idylle also einen mimetischen Kurzschluss: Der Versuch der Nachahmung des Gesangs auf dem ehemaligen Bogen des Jünglings ist zunächst nicht erfolgreich; erst durch göttlichen Beistand wird das mimetische Begehren des Jünglings zu einem erfolgreichen poetischen Tun. Dazu ahmt er auf dem durch Neuordnung der Saiten geschaffenen Instrument nun die ihm von dem behilflichen Gott vorgespielten Lieder nach, sodass das Saitenspiel zum komplementären Medium der idyllischen Musik werden kann. Erst in der Begleitung des Gesangs wird aus der vermeintlichen *imitatio* des Jünglings eine *inventio*. Dergestalt wandelt sich der mimetische Kurzschluss zu einer mimetischen Rückkopplung, weil Gesang und Saitenspiel erst zusammen die idyllische Musik konstituieren. Indem Gessner sie in Form einer Idylle virtuell »erklingen« lässt, inszeniert er mit seinem Text die dichterische Praxis des Idylle-Machens als eine Mimesis, die ihre medialen Voraussetzungen im praktischen Vollzug als Dichtung überhaupt erst hervorbringt und die stets *imitatio* wie auch *inventio* ist.

## Idyllische Gemeinschaft

Dass es auf ebendiese buchstäbliche Vergemeinschaftung von Mädchen und Jüngling, Gesang und Saitenspiel, *imitatio* und *inventio* ankommt, damit aus dem Rauschen der Natur die idyllische Musik werden kann, vermittelt der Text durch das Zusammenfinden des musikalischen Paares: Von Anfang an ist

48 Aristoteles: Poetik, Stuttgart: Reclam 1982, S. 6.

49 Stichwort »Mimesis«, in: Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur [1955], Stuttgart: Kröner 1964, S. 427.

50 S. Gessner: Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs, S. 54, Vers 9f.

der Jüngling in Liebe für das Mädchen entbrannt, denn sobald dessen Gesang endet, »sitzt Schwermuth in [seinem] Busen«<sup>51</sup>. Entsprechend erweist sich die Bekränzung des Mädchens wie auch des Jünglings mit Blumen bei ihrer ersten Begegnung als Hochzeitsschmuck<sup>52</sup>, der symbolisch die sich vollziehende Verbindung der beiden als Duettpartner und als Liebespaar anzeigt. Diese »Doppelverbindung«<sup>53</sup> präsentiert der Text als eine genuin idyllische, weil er beständig zwischen der ambivalenten Paar-Semantik vexiert: Wenn der Jüngling zum Mädchen sagt, er sei »entzückt«, weil dieses ihm vergönne, »mit dir in den Hain zu gehen, an deiner Seite sizend«<sup>54</sup>, bezieht sich das genauso auf ihre künftige Verbindung als Liebespaar wie auch auf ihre musikalische Partnerschaft, denn das Mädchen erwidert darauf: »froh bin ich, wenn dein Saitenspiel meine Lieder begleitet«<sup>55</sup>.

Die Konsequenz daraus, wenn zwei Partner nicht nur musikalisch, sondern auch als Liebende zusammenkommen (und es dauerhaft bleiben), macht Gessners Idylle »Der Herbstmorgen« zu ihrem Gegenstand. Wie alle Texte aus den 1772 veröffentlichten *Neuen Idyllen* kennzeichnet auch diesen die Tendenz einer idyllischen »Heimeligkeit«: Während die *Idyllen* von 1756 einzelne idyllische Szenen arrangieren, präsentieren die *Neuen Idyllen* mithin umfangreiche Narrativierungen, die sich vor allem um den Themenkreis der Familie drehen und angesichts der Vermittlung bürgerlicher Werte nachgerade moralisierend erscheinen. Dies gilt für »Der Herbstmorgen« im Besonderen, weil hier die idyllische Musik zur Allegorie der Ehe avanciert: Als der Hirte Micon am Morgen eines sonnigen Herbsttages »[i]n frohem Entzücken«<sup>56</sup> aus dem Fenster seiner Hütte die umgebende Landschaft überblickt, wird er von der durch »das frohe Gebrüll der Heerden, und die Flöten der Hirten [...], und den Gesang der muntern Vögel«<sup>57</sup> erzeugten klanglichen Atmosphäre derart ergriffen, dass der Phonophile in »frommer Begeisterung«<sup>58</sup> einen eigenen Lobgesang anstimmt und ihn auf der Lyra begleitet:

---

51 Ebd., Vers 19.

52 Ebd., S. 55, Vers 13 sowie S. 56, Vers 1f.

53 N. Jablonski: *Idyllen*, S. 137.

54 S. Gessner: *Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs*, S. 56, Vers 14f.

55 Ebd., Vers 17f.

56 S. Gessner: »Der Herbstmorgen« [1772], in: ders.: *Idyllen*, S. 95-97, hier S. 95, Vers 12f.

57 Ebd., Vers 14ff.

58 Ebd., Vers 18.

Möchte ich, ihr Götter! Möchte ich mein Entzücken, meinen Dank euch würdig singen. Alles, alles glänzt in reifer Schönheit, alles überströmt in vollem Segen [...]. Schön, schön ist die ganze Gegend, in des Herbstes feyerlichem Schmucke. Glücklich ist der, dessen unbeflecktes Gemüth keine begangene Bosheit nagt; der seinen Segen zufrieden genießt, und, wo er kann, Gutes thut. [...]. Jede Schönheit, jede Freude, genießt sein frohes Gemüthe; ihn entzückt jede Schönheit des wechselnden Jahres, jeder Segen der Natur. Aber gedoppelt glücklich ist, der sein Glück mit einer Gattin theilt, die Schönheit und jede Tugend schmückt; einer Gattin, wie du bist, geliebte Daphne!<sup>59</sup>

Mit Bezug auf Micons persönliches Glücksempfinden wird aus dem Lob der Natur ein Preis der Ehe und der eigenen Gattin. Das harmonische Zusammensein mit Daphne vergleicht der Hirte sodann mit dem Zusammenspiel der Flöten in der idyllischen Musik: »Seit Hymen uns verband, ist jedes Glück mir süßer. Ja, seit Hymen uns verband, war unser Leben wie zwo wohlgestimmte Flöten, die in sanften Tönen das gleiche Lied spielen; kein Mißton stört die süsse Harmonie, und wer es hört wird mit Freud' erfüllt.«<sup>60</sup>

Dieses idyllische Lob bringt die nachgerade biedermeierlich erscheinende Ökonomie ehelicher Arbeitsteilung sowie ein entsprechend heteronormatives Weiblichkeitsbild zum Ausdruck, denn Daphne sorgt in ihrer Rolle als Ehefrau durch »holde Geschäftigkeit«<sup>61</sup> für die »[w]irthschaftliche Ordnung und Reinlichkeit«<sup>62</sup> des Haushalts. Zugleich wirkt die von Micon in und mit seinem Gesang artikulierte Harmonie der Ehe rekursiv auf sein eigenes ästhetisches Empfinden zurück:

Schöner ist mir der Frühling, schöner der Sommer und der Herbst; und, wenn der Winter um unsre Hütte stürmet; dann, beym Feuerheerde, an deiner Seite, unter Geschäften und sanftem Gespräche, fühl ich ganz die Anmuth häuslicher Sicherheit. Bey dir eingeschlossen mögen Winde wüten, und Schneegestöber die ganze Aussicht rauben: Dann erst fühle ichs, wie du mir alles bist.<sup>63</sup>

Analog den beiden Medien des Gesangs und des Saitenspiels in Gessners »inventiver« Idylle über deren Erfindung von 1756 tritt in »Der Herbstmorgen«

59 Ebd., Vers 20–96,1.

60 Ebd., S. 96, Vers 2ff.

61 Ebd., Vers 21.

62 Ebd., Vers 13.

63 Ebd., Vers 22–28.

aus den *Neuen Idyllen* von 1772 die Ehe an die Stelle der beiden Instrumente, die die idyllische Musik konstituieren, weil deren Harmonie es Micon überhaupt erst möglich macht, erstens die Natur in ihrer vollen Schönheit wahrzunehmen und zweitens genau das in seinem Lobgesang zu artikulieren. Die Ehe wird hier also zu jenem Medium, das Micon (ge)braucht, um jenes menschliche Grundbedürfnis zu befriedigen, das laut Gessners »Die Erfindung und des Saitenspiels und des Gesangs« eben darin besteht »die Schönheit der Natur zu empfinden«<sup>64</sup>.

Die Protagonisten beider Idyllen – also das Mädchen und der Jüngling auf der einen und Micon und Daphne auf der anderen Seite – figurieren und performieren also jeweils eine idyllische Doppelverbindung als musikalisches wie auch als Liebespaar. Auf der Metaebene verweist das letztlich auf die Musikalität aller Dichtung<sup>65</sup>, deren metrische Gestaltung jener Kopplung von vokalem Gesang und instrumentaler Begleitung entspricht, wie Gessners »inventive« Idylle sie im Zusammenspiel von Mädchen und Jüngling als Erfindung der idyllischen Musik allegorisiert. Durch dieses Zusammenspiel wird aus einer Mimesis als *imitatio* eine Mimesis als *inventio*: Zwar sind sowohl der Gesang des Mädchens als auch das Saitenspiel des Jünglings aus Nachahmungen hervorgegangen, als idyllische Musik bilden sie jedoch ein gänzlich neuartiges ästhetisches Phänomen, das mehr ist als bloß nachahmender »Widerhall«<sup>66</sup>. Die idyllische Musik macht also das Rauschen der Natur produktiv, weil sie es nachahmend in eine »neue Harmonie«<sup>67</sup> umgestaltet. Hierin liegt das Gessner'sche Novum in Bezug auf die Modernisierung der idyllischen Mimesis, die sich von einer bloßen *imitatio* zur *inventio* wandelt.

Deren antikes Paradigma stellt die bei Ovid beschriebene Erfindung der Syrinx durch den Satyr Pan dar: So berichten die *Metamorphosen* (I, 689–712) davon, wie sich die Nymphe Syrinx durch ihre Schwestern in Schilfrohr verwandeln lässt, um den Nachstellungen des bockbeinigen Hirtengottes zu entgehen. Als dieser statt der Begehrten die Halme ergreift, bringt er sie durch seinen Seufzer der Enttäuschung zum Klingen. Davon inspiriert, fertigt er aus dem Schilf ein Musikinstrument, das im Gedenken an die Nymphe deren Namen erhält. Pan nutzt die Syrinx letztlich für eine Selbsttäuschung, da er glaubt, die mit ihr erzeugte Musik sei die Stimme der Geliebten. Auch der

64 Ebd., S. 53, Vers 7.

65 Vgl. F. Kittler: *Philosophie der Literatur*, S. 20f.

66 S. Gessner: *Der Herbstmorgen*, S. 56, Vers 18.

67 Ebd., S. 53, Vers 34.

Erfindung dieses idyllischen Mediums liegt ein mimetisches Begehren zugrunde, weil die Syrinx die Stimme der verwandelten Nymphe nachahmen soll.

In Form einer Ekphrasis greift Gessner diesen antiken Mythos in der Idylle »Der zerbrochene Krug« auf und erweitert die Erfindung der Hirtenflöte um eine medienmetonymische Dimension:

Denn auf dem Krug war gegraben, wie Pan voll Entsetzen am Ufer sah, wie die schönste Nymphe, in den umschlingenden Armen, in lispelnden Schilf sich verwandelte; Er schnitt da Flöten von Schilfrohr, von ungleicher Länge, und klebte mit Wachs sie zusammen, und blies dem Ufer ein trauriges Lied. Die Echo horchte die neue Musik und sang sie dem erstaunten Hain und den Hügeln.<sup>68</sup>

Der Klang des Instruments, den Pan – wie in Ovids *Metamorphosen* beschrieben – für die Stimme der Geliebten hält, wird bei Gessner zum Gegenstand einer weiteren Nachahmung durch die Nymphe Echo, die die im Syrinxspiel vermeintlich ertönende Klage der Schwester weiterträgt. Die Nymphe verschiebt damit die Mimesis auf die nächste Stufe: Durch Nachahmung des Klangs der Syrinx ahmt sie die Schwester nach. Das von Echo (der Nymphe) erzeugte Echo (als Nachahmung einer Nachahmung) erweist sich hier als metapoetische Metapher für eine mimetische *imitatio*. Den Gegensatz dazu stellt das Rauschen dar, das in Gessners Idylle »Die Erfindung des Saitenspiels und Gesangs« den Initiator einer Kaskade poetischen Tuns bildet und so als metapoetische Metapher für eine mimetische *inventio* erscheint.

Insofern mit Barthes gilt, dass »rauschen heißt, die Verflüchtigung des Geräuschs zu Gehör bringen«<sup>69</sup>, ist eine unter dem Paradigma der *inventio* stehende idyllische Mimesis – die (in metonymischer Rekursivität) diejenigen Medien zur Darstellung bringt, die das poetische Tun voraussetzt, um überhaupt darstellbar zu werden – eine »(sprachlich-symbolische) Materialisation ihres eigenen Rauschens«<sup>70</sup>. Gessners Idylle der doppelten Erfindung von Saitenspiel und Gesang handelt daher indirekt von der Erfindung der Sprache selbst, denn nach Barthes ist es deren Rauschen, das jene »Leerstelle des Sinns«<sup>71</sup> anzeigt, die das Mädchen dadurch »füllt«, dass es den Gesang

68 S. Gessner: »Der zerbrochene Krug« [1756], in: ders.: Idyllen, S. 35–37, hier S. 36.

69 R. Barthes: Rauschen der Sprache, S. 88f.

70 N. Jablonski: Idyllen, S. 132.

71 R. Barthes: Rauschen der Sprache, S. 90.

erfindet und dieser zusammen mit dem Saitenspiel des Jünglings letztlich idyllische Musik wird. Diese ist ihrerseits notwendig, um die »natürliche« Regellosigkeit des Vogelgesangs in eine symbolische Ordnung zu überführen, die diejenige der (dichterischen) Sprache ist. Da sie somit die mediale Grundlage für die *inventio* einer »neu[en] Harmonie«<sup>72</sup> bildet, ist die Sprache selbst das idyllischste aller Medien.

Je nach zugrundeliegendem Mimesis-Begriff kann der Gebrauch dieses Mediums entweder als Echo<sup>73</sup> oder aber als Rauschen erfolgen, weil die Sprache – wie Gessners poetisches Tun – zwischen diesen beiden metaphorischen Polen verortet ist: In intertextuellem Bezug auf seine Vorbilder Theokrit und auch Vergil transformiert Gessner das Echo der antiken Gattung in das produktive Rauschen der modernen Idyllendichtung. Als Mimesis ist diese nicht einfach nur *imitatio*, sondern auch *inventio*, denn für Gessners poetisches Tun gilt dasselbe wie für dasjenige des Mädchens und des Jünglings in »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs«, wo es heißt: »lieblicher wird es seyn als der Widerhall«<sup>74</sup>. Weil die von Gessner begründete Idyllendichtung mehr ist als ein Echo der Antike, geht es ihr eben nicht um eine Nachahmung der Natur – vor ebendieser warnt der Zürcher Dichter ja nachgerade, wenn es in seiner Idylle »Der Wunsch« heißt:

Denn, was entzückt mehr als die schöne Natur, wenn sie in harmornischer Unordnung ihre unendlich manigfaltigen Schönheiten verwindet? Zukühner Mensch! was unterwindest du dich die Natur durch weither nachahmende Künste zu schmücken? [...] ihre Manigfaltigkeit und Verwirrung hat die Natur nach geheimen Regeln der Harmonie und der Schönheit geordnet, die unsere Seele voll sanften Entzückens empfindet.<sup>75</sup>

Die »Zukühnheit« von Gessners Idyllen – den frühen von 1756 wie auch den späteren von 1772 – und seines poetischen Tuns liegt eben nicht in einer *imitatio* der Natur; vielmehr ist es deren *inventio*, die den Gegenstand idyllischer Mimesis bildet. Auf diese Weise kann die Idyllendichtung im modernen Sinne jenes Bedürfnis befriedigen, das laut Gessners »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs« zur ästhetischen Grunddisposition des Menschen ge-

72 S. Gessner: Der Herbstmorgen, S. 54, Vers 3f.

73 Vgl. den Beitrag von Jakob Heller in diesem Band.

74 S. Gessner: Der Herbstmorgen, S. 56, Vers 18.

75 S. Gessner: »Der Wunsch« [1756], in: ders.: Idyllen, S. 66-72, hier S. 68f.

hört – nämlich »die Schönheit der Natur zu empfinden«.<sup>76</sup> Aus diesem Grund ermöglicht die Gattung der Idylle seit dem 18. Jahrhundert eine spezifisch literarisch-künstlerische Naturerfahrung, als deren mediale Voraussetzung sie – im metonymischen Kurzschluss – selbst erscheint.

## Literaturverzeichnis

- »Mimesis«, in: Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur [1955], Stuttgart: Kröner 1964.
- Aristoteles: Poetik, Stuttgart: Reclam 1982.
- Barthes, Roland: »Das Rauschen der Sprache« [1975], in: ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 88-91.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft [1983], Stuttgart: Kröner 2002.
- Gessner, Salomon: »An den Leser« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 15-18.
- : »Milon« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 21-22.
- : »Der zerbrochene Krug« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 35-37.
- : »Menalkas und Äschines, der Jäger« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 47-49.
- : »Die Erfindung des Saitenspiels und des Gesangs« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 53-56.
- : »Der Wunsch« [1756], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 66-72.
- : »Der Herbstmorgen« [1772], in: ders.: Idyllen, Stuttgart: Reclam 1973, S. 95-97.
- Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon [1770], Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- Jablonski, Nils: Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen, Berlin: J. B. Metzler 2019.
- Kittler, Friedrich: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin: Merve 2011.
- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik [1963], München: Hueber 1967.

76 S. Gessner: Der Herbstmorgen, S. 53, Vers 7.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle [1964], Düsseldorf: Econ 1968.

Ovid: Metamorphosen, Stuttgart: Reclam 1971.

Roscher, Wilhelm H. (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I/II: Euxistratos-Hysiris, Leipzig: B. G. Teubner 1886-1890.

Schmidt, Ernst A.: Poetische Reflexionen. Vergils Bukolik, München: Fink 1972.