



Ad. Quaker inv. sc. del.

Joh. Steiner sculpit.

B e s c h r e i b u n g

einer Reise, die im Jahr 1776 durch einen Theil der Bernischen Alpen gemacht worden

von

Jac. Sam. Wytttenbach,

Prediger im grossen Spittelthal, und Mitglied der physikalisch-öconomischen Gesellschaft zu Bern.

Die Ausflüchte in den verschiedenen Gegenden des Kantons und im Jahr 1776 durch einen Theil der Bernischen Alpen gemacht worden

Ich verreise in Begleitung des Hrn. Wolf und eines Freundes den 27. Juli 1776 früh von Bern, um noch an gleichem Tage nach Rauterbrunn zu kommen.

von Zürtingen zugezogen hat, von denen es durch Erbschaft an das ältere Haus Koburg, hernach an den Hohenzollernschen Stamm, so den Namen Koburg angenommen, und endlich im Jahr 1384 unter die Herrschaft von Bern gekommen ist.

Es würde unflätig die Mühe reichlich belohnen, wenn man die Berge um Thun mit Sorgfalt untersuchte, da dieselben verschiedene Mineralien verbergen, und schon wirklich einige Schichten von Steinkohlen

DER MALER IN SEINER LANDSCHAFT

«Die Merkwürdigen Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen»
von Caspar Wolf

Dem Andenken Louis Marins gewidmet

DAS FRONTISPIZ

Im Herbst 1777 kam ein junger Franzose, der in Straßburg Jura studierte, auf seiner Alpenrundreise auch nach Bern, wo er, Ramond de Carbonnières, das Haus des Verlegers Abraham Wagner besuchte, um das so genannte Wagnerische Cabinet zu besichtigen. Dort bewunderte er die Alpenlandschaftsbilder des Malers Caspar Wolf, die Wagner bei sich ausstellte. Besonders angetan hatte es ihm ein Portfolio mit aquarellierten Stichen, von denen er später schreiben sollte, dass es sich dabei um «die schönste Sammlung von Ansichten der Schweiz, die es gibt» handle.

Die Merkwürdigen Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung sind Ende Sommer 1777 unter der Regie von Abraham Wagner erschienen und im darauf folgenden Jahr unter dem Titel *Vues remarquables des montagnes de la Suisse* auch auf Französisch übersetzt worden. Es war ein wichtiges Unternehmen, aus wissenschaftlicher, ästhetischer und auch kommerzieller Sicht. Auf Exkursionen im Gelände war es von den beteiligten Hauptpersonen – allesamt passionierte Berggänger – lange Zeit vorbereitet worden; von dem Verleger selbst, dem Maler Caspar Wolf und dem Pastor Samuel Wytttenbach, dem Autor der erläuternden Texte, die den Bildern beigelegt worden waren. Letzterer beschäftigte sich leidenschaftlich mit Geologie, Hydrologie und Botanik. Dieses Unternehmen lag Abraham Wagner besonders am Herzen, er plante, im Anschluss an diese erste Ansichtsfolge weitere zu publizieren; aber finanzielle Schwierigkeiten zwangen ihn, die Realisierung dieses Vorhabens zunächst aufzuschieben und schließlich aufzugeben.

Der als Frontispiz erschienene Stich Balthasar Anton Dunkers erinnert an diese denkwürdigen Stunden (Abb. S. 36). Man sieht darauf, beinahe in der Mitte des Bildes, den Maler mit Palette und Pinsel in der Hand aufrecht vor seiner Staffelei stehen. Neben ihm die kleine Gruppe, die ihm aufmerksam bei der Arbeit zusieht. Gebildet wird sie von Wagner und, mit dem Rücken zum Betrachter und unter ihrem Sonnenschirm vor der brennenden Sonne geschützt, «Jungfrau Müller», die uns als «eine feurige Liebhaberinn (sic) der Alpen» vorgestellt wird. Dieser gut sichtbaren Gruppe im ersten linken Viertel des Bildes (vom Zentrum aus gesehen) entspricht eine andere Gruppe von Personen im letzten rechten Viertel, ganz im Vordergrund: Dort entdeckt man ganz rechts Wytttenbach, der die Angaben, die ihm von einem Bauern gegeben werden, in sein Heft einträgt. Der Bauer hält einen graduiereten Stab in der Hand, an dem ein sehr langes und wohl auch schweres Seil befestigt ist, der andere Bauer, der das zusammengerollte Seil auf dem Rücken trägt, krümmt sich jedenfalls

unter der Last. Ein junger Mann hilft ihm, das Seilpaket abzustellen; es könnte Caspar Wyss sein, ein von Wolf als Gehilfe engagierter Knabe, der den Beruf des Stechers erlernte. Man hat soeben die Höhe des berühmten Staubbachfalls ausgemessen. Es ist übrigens dieser Wasserfall am Eingang des Lauterbrunnentals im Berner Oberland, den Wolf gerade malt und an dessen minuziöser Beschreibung Wytttenbach gerade arbeitet. Man sieht die Kulisse des engen Tals zwischen den schroffen Felsen, von denen es eingefasst wird, nach rechts hinten in der Tiefe versinken: eine bereits im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wohl bekannte und für Reisen in der Schweiz zum absoluten Muss gewordene Landschaft.

Caspar Wolf hat sehr schöne Stiche und zahlreiche Gemälde von dieser Gegend geschaffen, in winterlicher Umgebung, wenn der gefrorene Wasserfall zu einem fahlen, mit vereinzeltem Glitzern durchsetzten Belag auf dem Felsen erstarrt ist, auf den die Winde seinen Wasserschleier geworfen haben; oder im Sommer, wenn es darum geht, das feine Spiel von Licht, Wasser, Dunst und Fels wiederzugeben. Gewiss, Dunkers Bild ist komplex und vereinigt die bevorzugten Motive der Reisenden, dargestellt als Folge von Themen und Orten, die mit den Alpen in Zusammenhang stehen: hier, von links im Hintergrund, die Brücke vor einem Wasserfall (eine Teufelsbrücke), der Lawinenkegel, der Gletscher und die zackigen Gipfel. Die Position des Malers weist jedoch dem Staubbach einen Ehrenplatz zu: Diese Landschaft als Titelblatt für die *Merkwürdigen Prospekte* zu wählen, heißt, Wolf innerhalb seines Motivs zu zeigen, wenn er gerade dabei ist, ein Bild zu erfassen, das eines der Embleme seines Schaffens ist, das aber auch einige ästhetische Schocks und wissenschaftliche Problemstellungen, mit denen Reisende in den Alpen konfrontiert worden sind, in sich vereinigt. Dunker macht sich einen Spaß daraus, die Unterschrift Wolfs auf beiden Seiten des Zentrums dieses Sticks anzubringen: Sowohl das neben dem Malkasten auf den Boden gelegte Gewehr als auch der Hund, der uns unter der Staffelei hindurch anschaut (der einzige Blick übrigens, der aus dem Bild hinausgeht), erscheinen sehr häufig in Wolfs Bildern. Der Blick des Malers bestimmt die Perspektive, angesichts der Tiefe des lichtdurchströmten Tals. Sein Auge, das zwischen dem Objekt (dem Wasserfall) und dem Bild, an dem er arbeitet, hin und her geht, scheint den Raum der Darstellung zu konstituieren. Die anderen Personen schauen nicht auf die Landschaft, sondern auf das Bild, auf dem Wolf diese wiedergibt, das für uns aber in einem opaken Schatten bleibt. Aber wir sehen die Landschaft, und wir sehen den Blick des Malers: Wir begreifen einerseits, dass sich der Maler der Pflicht der *Merkwürdigen Prospekte*: Zu sehen geben, das heißt, den Blick des immer zahlreicher werdenden Publikums, das die Schönheiten und Geheimnisse eines neuen geografischen Raums entdeckt, auszubilden. In Ramond de Carbonnières Kommentaren jedoch wird Wolf nicht erwähnt («Herr Wagner, der Herausgeber der schönsten Sammlung von Ansichten der Schweiz...», schreibt er), und auch Albrecht von Haller stellt in seinem Vorwort vor allem den Herausgeber in den Vordergrund, dessen Beharrlichkeit und Mut er lobt. Der Maler scheint ihnen mehr Handwerker als Schöpfer zu sein. Dunker jedoch schätzt die Rolle des Malers zweifellos höher ein als die der anderen Protagonisten, weist er ihm doch eine zentrale Position im Bildaufbau zu: eine Verbeugung vor einem Kollegen, ein Lob auf die eigene Zunft, aber auch ein Wissen um die Wichtigkeit bildlicher Darstellung in dieser Zeit der Entdeckung der Hochalpen. Wytttenbach, der Theologe und Naturwissenschaftler, erhält einen vergleichsweise bescheidenen Platz in Dunkers Dispositiv. Trotzdem lenken die Konstruktion der von links abfallenden Diagonale und das von links kommende

Licht (aus dem Osten, es ist also Morgen) das Auge des Betrachters auf ihn. Seine Tätigkeit besteht im Messen, im Schreiben und Beschreiben. Er ist ein Mann des Wissens im Dienst des Buches, und wohl auch deshalb befindet sich auf dem Medaillon sein renommierter Doppelgänger Albrecht von Haller. Tatsächlich steht die Stichsammlung unter der Schirmherrschaft Albrecht von Hallers, der das Vorwort verfasst hat und dessen Porträt das Medaillon auf der Titelseite ziert. Erinnern wir uns daran, dass Haller im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts durch seine Arbeiten in verschiedenen Fachbereichen europaweite Berühmtheit erlangt hat. Wegen seiner Studien zu den Alpenpflanzen trug er den Übernamen «Plinius der Schweiz». Er interessierte sich für die Gesteinsbildung und das hydrografische System und war in den letzten Jahren seines Lebens auch Direktor der Salinen von Bex. Seine Schirmherrschaft war für die Unternehmung nicht nur eine wissenschaftliche Bürgschaft, sie bereicherte es auch um die Erinnerung an sein Gedicht *Die Alpen*, erschienen 1732, 1749 auf Französisch übersetzt und oft wiederaufgelegt. Es ist ein Zeugnis der Begeisterung für die Berge im 18. Jahrhundert. Das Alpengebiet, das in diesem Gedicht als Referenz für die epische und die pastorale Beschreibung der Bergbevölkerung dient, ist, gemäß Haller selbst, das Berner Oberland, und die Beschreibung des Wasserfalls in Vers 351 bis 360 bezieht sich auf den Staubbach.¹ Diese Präzisierungen stammen vom Autor selbst. Zu entnehmen sind sie einer Anmerkung, die der Ausgabe von 1748 hinzugefügt und 1772 in der letzten noch zu Lebzeiten Hallers erschienenen Ausgabe vervollständigt worden ist.² Die Autorität Hallers strahlte also in verschiedener Hinsicht über den *Merkwürdigen Prospekten*. Sie garantierte nicht nur deren Richtigkeit und Objektivität, sondern adelte sie auch in literarischer Hinsicht. Dieses Zusammenspiel verschiedener Herangehensweisen ist ein der Entdeckung der Hochalpen im 18. Jahrhundert zugrunde liegendes Phänomen. Es lag Gelehrten, Dichtern und Malern fern, verschiedene Verstehensweisen in der jeweiligen Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand zu entwickeln, stattdessen erarbeiteten sie einen Zugang zu einer vereinten Welt.

KUNST UND NATURGESCHICHTE

Caspar Wolf war nur in dem Zeitraum von 1773 bis 1779 als Alpenmaler tätig, und nur vier Jahre davon arbeitete er für den Berner Verleger (von 1774 bis 1778). Die Mehrzahl der um die 170 Werke, die Wolf in diesem Zeitraum schuf, wurden nach dem Tod Abraham Wagners in die verschiedensten Richtungen weggegeben und praktisch vergessen. Vor 50 Jahren wurde sein Werk wiederentdeckt, und heute drängt es sich der Geschichte der Malerei geradezu auf, jenseits der Schweizer Kleinmeister, die es als eines der wichtigsten Zeugnisse der Landschaftsästhetik zwischen Joseph Vernet und Caspar David Friedrich, zwischen Aufklärung und Romantik, bei weitem übertrifft.

1 Hier zeigt ein Berg die mauergleichen Spitzen. / Ein Waldstrom eilt hindurch und stürzt Fall auf Fall. / Der dick beschäumte Fluss dringt durch der Felsen Ritzen. / Und schliesst mit gäher Kraft weit über ihren Wall. / Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile, / In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau. / Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Telle / Und das entfernte Tal trinkt ein beständiges Tau. / Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen, / Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken giesen.

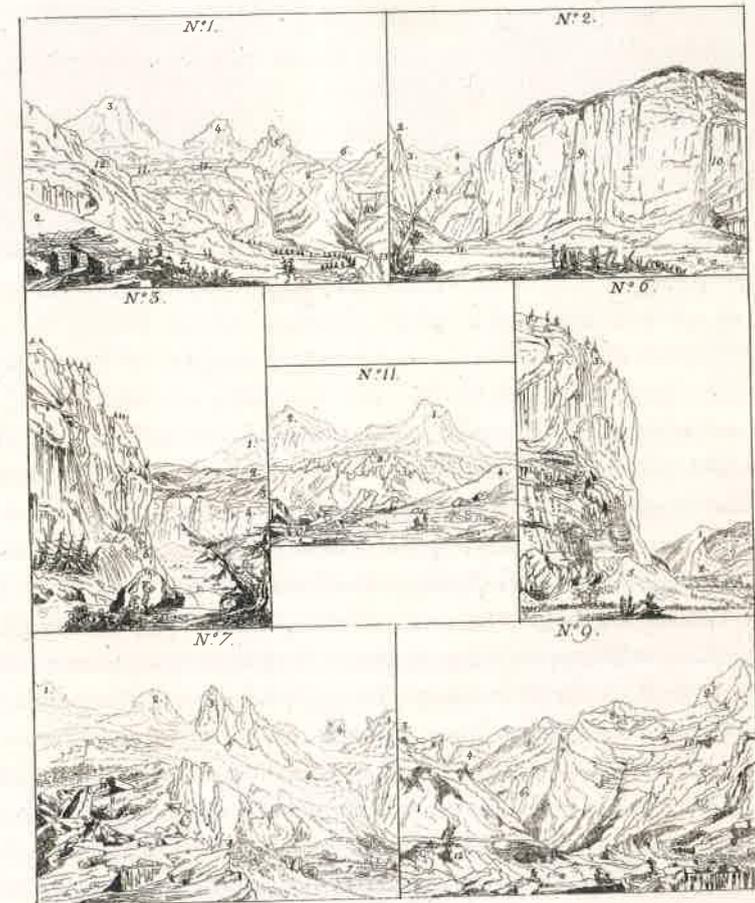
2 «In den schönen Wolfischen Aussichten», fügt Haller im Jahr 1777 an und nennt den Maler damit diesmal namentlich, «sieht man das in einem Nebel aufgelöste Wasser des Stroms.» In einer Ausgabe von 1773 stellte er sich selbst als bewundernden Wanderer vor, in exakt der Position, wie sie von den Personen auf Dunkers Stich eingenommen wird: «Den [vom Wasserfall gebildeten] Regenbogen habe ich gesehen und bin stundenlang stillgestanden, die seltene Erscheinung zu betrachten.»

Die von den Reisenden bewunderten Stiche sind bis heute wenig bekannt geblieben; dies wahrscheinlich deshalb, weil sie die Themen und Orte der großen Malerei aufnehmen und daher den Anschein erwecken, als Werke zweiter Klasse neben ihr herzugehen. In Wirklichkeit stand das von Abraham Wagner publizierte Portfolio aber nicht im Dienst der Malerei, wie das damals (und auch noch im 19. Jahrhundert) durchaus üblich war, als man dadurch Kunden auf ein bestimmtes Atelier aufmerksam machen oder die Nachfrage nach Werken befriedigen wollte, die weniger kosteten als die Ölbilder. Ganz im Gegenteil, die Stiche standen im Zentrum des Unternehmens, dessen Ziele ganz allein verlegerischer Art waren. Die von Wolf gemalten Bilder sollten bei der Anfertigung der Stiche, mit deren Herstellung und Reproduktion ein Künstleratelier beauftragt wurde, als Modelle dienen. Man kann sich vorstellen, dass das Portfolio, das aus der Presse von Wagners Druckerei hervorging, Gegenstand besonderer Sorgfalt gewesen ist, da von ihm der Erfolg alles Weiteren abhängen konnte. Ich möchte aufzeigen, dass diese Reihe von Bildern für sich genommen von Interesse ist. Ihre Bedeutung ist reichhaltig und faszinierend, vor allem im Hinblick auf den Maler selbst, der diese Arbeit als Einführung in seine Malerei betrachtet hat und damit die Prioritäten, die ihm von seinem Verleger auferlegt worden waren, letztlich in ihr Gegenteil gekehrt hat.

Aber was sind das für Stiche? Das Portfolio mit dem Titel *Merkwürdige Prospekte...* enthält zehn aquarellierte Bilder, auf denen Landschaften aus der Breithornregion und aus dem Lauterbrunnental zu sehen sind.³ Ein separates Blatt fasst die dargestellten Orte noch einmal in Form von nichtkolorierten Vignetten zusammen, wobei die Gipfel, Täler, Pässe und Gletscher mit Ziffern versehen sind, die auf die zu Beginn des Heftes gegebene «Description» verweisen (Abb. S. 41). Diese war von Samuel Wytttenbach verfasst worden. Sie beschreibt eine Reise durch das Berner Oberland, die Aufschluss darüber gibt, welche Wanderungen der Maler und der Pastor genau gemacht haben, um die topografischen Vermessungen durchzuführen und die Skizzen anzufertigen. Indem es den Reisenden diese Route unterbreitet, fungiert das Portfolio auch als illustrierter Reiseführer. Im Übrigen ist bekannt, dass die Texte Wytttenbachs auch als Broschüre gedruckt worden sind und dass Goethe den darin gegebenen Anweisungen gefolgt ist, als er das Berner Oberland besuchte.

In der Zeit, in der Wolf an seinem Landschaftswerk arbeitete, erschienen im Rahmen jener renommierten und vielfältigen Wissenschaft, die von der Renaissance bis zum Beginn des 19. Jahrhundert Naturgeschichte genannt worden ist, vermehrt Aufsätze über die Entstehung der Gebirge und über Theorien zu der Morphologie der Erde. Die Bücher über das Reisen in der Schweiz begnügten sich nicht länger mit den althergebrachten Theorien, obwohl die Auseinandersetzung zwischen den Verfechtern der Sintflut und jenen des unterirdischen Feuers (die man – nach dem Gott der Unterwelt – Plutonisten nannte) weiterhin den Diskurs bestimmte. Gelehrte wie Albrecht von Haller oder Gottlieb Sigmund Gruner (*Die Eisgebirge des Schweizerlandes*, erschienen 1760 bei Abraham Wagner) bezogen Position für oder gegen Buffon, der in dem Abschnitt «Théorie de la Terre» in seinem Buche *Histoire Naturelle* die gewagteste und neuartigste Synthese seiner Zeit präsentierte. Horace Bénédict de Saussure begann mit der Durchführung seiner Expeditionen, die ihn bis auf den

³ Ich beschreibe die Originalausgabe von 1777 (vordatiert 1776), von der das Aargauer Kunsthaus Aarau und die Schweizerische Landesbibliothek Bern vollständige Exemplare besitzen. Die Aquarellierung ist hier besonders subtil, dies macht die Überlegenheit dieser Ausgabe anderen (zum Beispiel Amsterdam, 1785) gegenüber aus. Es ist nicht unmöglich, dass Wolf sie selbst realisiert hat; auf jeden Fall hat er durch präzise Angaben Einfluss genommen, aber auch von der Hilfe talentierter Künstler profitiert.



Description



Tafel 1



Tafel 2

Gipfel des Montblanc führen sollten, von wo aus er – wie er dachte – eine globale und vollständige Sicht auf die Alpen haben würde, die das perfekte Verständnis der ganzen Kette ermöglichen sollte. Man begeisterte sich vielleicht weniger für Ammoniten und Fossilien, dafür mehr und mehr für Mineralogie, Botanik und Hydrografie. Man erfand Instrumente, um Höhen, Druck und Feuchtigkeitsgrad zu messen.

Wolfs Ehrgeiz gilt also nicht nur dem Bild, sondern auch der Wissenschaft, und aus heutiger Sicht könnte man sagen, dass er einen Beitrag zur ersten Intuition im Bereich der Geomorphologie, für die es diesen Namen damals noch gar nicht gab, geleistet hat. Den Angaben Wyttenbachs und Wagners folgend, charakterisierte er die Felsen durch ihre Färbung (was auf ihre mineralogische Zusammensetzung hindeutet) sowie durch ihre Struktur, die Auftürmungen oder Einstürze, was über ihre Geschichte, aber auch über ihre aktuelle Erscheinung Aufschluss gibt. Die Bilder, auf denen Wasserfälle zu sehen sind, zeigen sorgfältig die Wirkungen der Erosion auf die vom Wasser abgeschliffenen oder von Frost und Wind angegriffenen Felsen. Obwohl er nicht über das adäquate Wissen verfügte – die Theorien zur Umformung der Gletschermassen und deren Auswirkungen werden erst Mitte des 19. Jahrhunderts formuliert, zeichnete er mit viel Präzision das Trogtal, die Firnmulde oder den Gletschersee, welche durch die Gletscherverschiebung entstanden sind. Distanz- und Höhenverhältnisse sind so genau, wie sie damals nur möglich waren, und genaues Beobachten erhält so gut wie immer den Vorzug gegenüber der Emphase. Bei Wolf lässt sich eine empirische Haltung erkennen, die Kunst und Wissen eng verbindet und die der gebräuchlichen Formel, die unten an jedem Stich angebracht ist, einen neuen Sinn gibt: «C. Wolf ad nat pinxit» (nach der Natur gemalt), dies gilt nicht mehr nur für das Motiv, sondern bedeutet nun auch, die Entstehung und den Aufbau der Natur explizit werden zu lassen.

Das erste Bild der Reihe ist eine bildliche Programmerklärung (Tafel 1). Von einem Panoramapunkt aus sieht man das Tal, die Wasserfälle, die Gletscher, die Gipfel und die Landschaften der großen Kette der Berner Alpen. Dies alles wird in den folgenden Bildern aus der Nähe zu sehen sein. Der Horizont ist unermesslich weit, und es sind mehrere Themen und Orte zu sehen, wodurch dieses Bild einer Art «Ideallandschaft» oder «Paysage

Composite», wie es auf Französisch heißt, gleicht, einem von Wolf mehrmals praktizierten Genre, das sich dadurch auszeichnet, dass in einer einzigen Ansicht weit auseinanderliegende Landschaftselemente aneinandergereiht werden (wie beispielsweise auch auf Dunkers Titelbild, siehe auch Abb. S. 36). Die Perspektive wird hier ein wenig manipuliert, und das Themenverzeichnis tendiert dazu, die Zahl der von einem Standort aus sichtbaren Gegebenheiten zu überschreiten.

Auch das zweite Bild ist eine Gesamtansicht und zeigt das Lauterbrunnental mit dem Staubbach (Tafel 2). Die folgenden Bilder zeigen weitere Ansichten von den Wasserfällen des Tals, die Perspektive und die klimatischen Bedingungen werden jedoch variiert: Sonnenlicht, das den brodelnden Schaum der aufeinander folgenden natürlichen Becken im ersten Wasserfall des Staubbachs erleuchtet und ein Schillern erzeugt, so dass man meinen könnte, die raue Natur der Alpen wolle mit dem Tivoli konkurrieren (Tafel 4); seitliches Licht bei Sonnenuntergang, wenn die Schatten länger werden und die Formen der Felsfalten und der von anhaltenden Wolkenbrüchen eingekerbten Felsstücke zu unterstreichen scheinen (Tafel 8); Wind, der das Wasser hochpeitscht, einem wogenden Schal gleich, der zu den Wolken aufsteigen will (Tafel 5, die die Eindrücke, die es Haller angetan hatten, so trefflich wiederaufnimmt); der vor Kälte erstarrte Wasserfall, den der Frost in eine Art weiße, gerade Röhre verwandelt hat, an deren unterem Ende sich Eisklumpen und Raureif anhäufen (Tafeln 3 und 6). Auf gelungene Art und Weise beschreiben diese Bilder die Metamorphosen des Wassers – dampfflüssiger Staub, Schaum, eine fein fallende Wasserdecke, Schnee, Eis –, sie spielen auf bewundernswerte Art mit der feuchten Klarheit und den verschwimmenden Nuancen, welche die Aquarellfarben ermöglichen, und sie stellen die Welt von Luft und Bewegung des durch das Licht verherrlichten Wassers und die starre Welt des winterlichen Frosts einander gegenüber.

Wie auf dem ersten Bild zu sehen ist, entstehen die Wasserfälle ursprünglich aus den Gletschern, deren sommerliche Schmelze jeweils mehrere Wasserläufe nährt. Zwei Stiche präsentieren Ansichten des Breithorngletschers, einer traurigen und chaotischen Welt von Felsspitzen, Gletschermassen und Geröllfeldern (Tafeln 7 und 9). Auf diesen zwei Bildern scheint alles in Bewegung zu sein: Die Felswände machen den Anschein, als ob sie abheben wollten, die Gletschergebilde wirken ausgelassen, sie brechen ein und türmen sich auf, steigen und sinken, Wellen gleich. Dies ist dadurch zu erklären, dass sich die Darstellung des Hochgebirges im 18. Jahrhundert noch stark an der Sichtweise der Erdgeschichte orientierte, also gleichzeitig ein Bild für Aufbau und Einsturz war. Die Erinnerung an die Wassermassen der Sintflut oder – für die Verfechter plutonistischer Theorien – an das Urfeuer bleibt den Bergen, deren Erscheinung immer etwas Konvulsives hat, eingeschrieben. Trotzdem, die Helligkeit der Oberflächen, die das Licht zurückwerfen, die subtilen Farbtöne des Eises (von Dunkelblau bis zum reinsten Weiß), das Tonige des Himmels, auf dem die Wolkenspiele stattfinden, die grelle Ausgestaltung der Grate und Gipfel – Wolfs ganze Kunst nimmt dieser Welt den Schrecken, der früher von ihr ausging, und bildet sie neu in gemaltem Glanz.

DEN BLICK ZEIGEN

Es ist gut, zu verstehen, dass Wolf sich nicht damit zufrieden gibt, Gesehene Dinge zu reproduzieren, sondern dass er seine Werke komponiert und die Anschauung eines künftigen Betrachters konstruiert. Einer der verblüffendsten Aspekte dieser Stichfolge ist, dass der Landschaftsmaler sich bei seiner Tätigkeit darstellt, dass er seine Ar-



Tafel 3



Tafel 4



Tafel 5



Tafel 6

beitsbedingungen und die Entstehung der vom Zuschauer bewunderten Bilder zu sehen gibt. Dadurch liefert er Angaben dazu, wie er seine Kunst und deren Funktion in der Kultur seiner Zeit begreift.

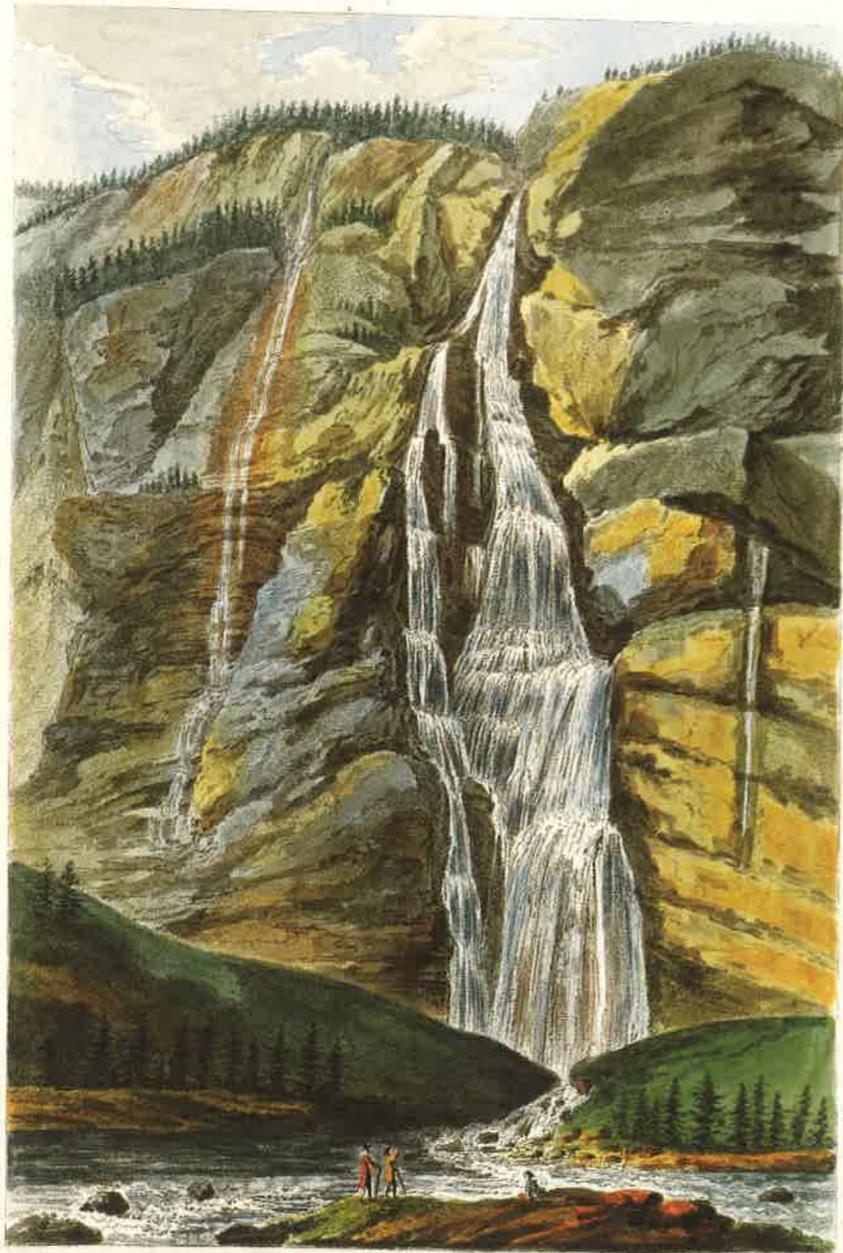
Tatsächlich ist auf fast allen Stichen die Anwesenheit des Malers zu erkennen, stets in Begleitung einer oder mehrerer Personen. Das erste Bild gibt das Thema vor (Tafel 1, Detailansicht, S. 48): Links unten entdeckt man im Kontext eines pittoresken Genrebildes, das die Armut der Hirtenfamilien in den Hochalpen aufzeigt, das Zusammentreffen des Malers und seines Exkursionsbegleiters (bei dem es sich wahrscheinlich um seinen Famulus, den jungen Caspar Wyss, handelt, der auch auf dem Frontispiz zu sehen ist); der Maler trägt rote Kleidung, der Gehilfe ist in Blau gekleidet; die Farben ihrer Kleider heben sich deutlich von dem weißen Grund der Gletschermassen ab. Beide Personen sind auf mehreren Stichen wiederzuerkennen, sie erscheinen dort jeweils als Figuren einer Reiseerzählung, eines Berichtes über eine Exkursion, deren einzelne Etappen durch die Bilder veranschaulicht werden.⁴ Der Lehrling trägt einen Sack, in dem sich die rechteckigen Kartontäfelchen und die Farben, die Wolf für seine Skizzen benötigte, befinden; mal bewundert er – neben seinem Lehrer, auf einen Bergstock gestützt, stehend – einen Wasserfall (Tafel 2, Detailansicht S. 48), mal sitzt er, vor dem Gletscherwind Schutz suchend, hinter einem Felsblock, während der Maler zeichnet (Tafel 3, Detailansicht S. 49). Denn dieser ist oft zeichnend auf dem Motiv zu sehen. Die zwei interessantesten Bilder in dieser Hinsicht sind die, die den Breithorn-gletscher zeigen. Auf dem einem sieht man ganz rechts außen vier winzige Figuren an einem Gletschersee stehen: Zu erkennen ist die rote Kleidung des Malers und das Blau seines Gehilfen; eine aufgestellte Staffelei trägt die Leinwand, auf der die Landschaft gemalt wird, die wir betrachten (Tafel 7, Detailansicht S. 49). Auf dem andern beugen sich zwei Personen über den Abgrund der Gletscherkante; der eine, der seinen Hut zu verlieren fürchtet, kniet am Boden und streckt vorsichtig den Kopf vor; es ist zwei-

⁴ Eigentlich von mehreren Exkursionen, denn die jahreszeitlichen Variationen (Sommer/Winter) verweisen auf mehrere Besuche an den gleichen Stellen.

fellos Wagner, der hier auf ganz schön respektlose Art und Weise dargestellt wird (Tafel 9, Detailansicht S. 50). Der Maler, der ein bisschen dahinter auf einem Felsstück sitzt, zeichnet die Szene, die wir sehen. Alles geschieht so, als ob er die andern mit seinem Blick auf den Abgrund betraut hätte, nicht ohne von dieser Verdoppelung zu profitieren: Denn er gibt seinen Blick zu sehen, ohne von dem Schwindel befallen zu werden, den wir aus der ängstlichen Vorsicht der knienden Person erahnen, den wir sogar nachempfinden können, wenn sich unser Auge im blauen Widerschein der senkrechten, vom Abgrund am Rand des Blattes angehauchten Wand verliert.

Gewiss, Wolf hat das Thema des abgebildeten Malers nicht erfunden, aber er verleiht ihm eine einzigartige Wirkung, jenseits der Bedeutung, die ihm traditionellerweise zukommt. Wie wir wissen, geben der Maler und seine Begleiter den Maßstab an, je winziger sie sind, desto weiter erscheint die Landschaft, sodass die Menschen von der Größe der Natur fast negiert zu werden scheinen – ein Effekt, der dem Stil des Erhabenen eigen ist. Sie haben aber auch eine Zeugnisfunktion, die in einer Unternehmung, bei der exaktes Beobachten gefordert wird, von großer Wichtigkeit ist; insofern bereichern sie die Wissenschaft um den Reiz der ausgestandenen Gefahr. Außerdem bilden sie eine etwas eigenartige Signatur, die in vielen Werken Wolfs zu finden ist.⁵ Aber sie bewirken noch mehr: Sie bewegen den Betrachter zum Nachdenken über Kunst und Erkenntnis. So winzig und verloren er in der unermesslichen Welt des Hochgebirges auch erscheint, der Maler hat die Macht, sich diese Welt anzueignen, sie wahrnehmbar zu machen, indem er sie nach bestimmten Regeln gestaltet und ihre Wirkung durch seine Kunst weitergibt. Der Nachdruck, mit dem Wolf die rechteckigen Kartontstücke und die Leinwände, auf denen er zeichnet und malt, zu sehen gibt, lässt die Intensivierung von Wissen und Vergnügen in der Beobachtung erahnen, dies gilt auch für die Darstellung der Staffelei, die unten rechts auf dem den unermesslichen

⁵ In den Gemälden sind einige Variationen dieser Signatur zu finden; manchmal stehen das Gewehr oder auch der Hund, der ihn begleitet, für den Maler. Dunker spielt humorvoll auf diese Elemente an und setzt den Blick des Malers und die Verdoppelung der Darstellung in das Zentrum seiner Komposition.



N^o 8.
Chûte du Myrrenbach
dans la Vallée de Lauterbrunn, Canton de Berne

à BERNE chez M. Wagnier, Libraire de la Cour

Tafel 8



Glacier du Breithorn, vers le Crandhorst

Tafel 7



Glacier du Breithorn

Tafel 9

Breithorn-gletscher zeigenden Bild aufgestellt ist – zerbrechlich, winzig, trotzdem souverän und sogar ein bisschen spöttisch (Tafel 7, Detailansicht S. 49).

Die Lust am Spiel, ja gar an der Provokation, ist bei Wolf nicht zu unterschätzen. Er ist nicht mit Poussin zu vergleichen, ist weder Theoretiker noch spekulativ. Er denkt sein Werk unmittelbar, wenn man so sagen darf, indem er dessen einzelne Apekte voneinander isoliert und einen nach dem andern entwickelt. So zeugt die in dieser Stichfolge klar erkennbare verdoppelte Darstellung weniger von einer intellektuellen Haltung oder einer künstlerischen Affektiertheit, sondern lässt auf eine Vorliebe für Variation und Spiel im Umgang mit Themen und Praktiken der Landschaftsmalerei schließen. Wolf geht in seinen Bemühungen um das Detail so weit, dass er deutlich die zwei Phasen seiner Arbeit auf dem Feld darstellt, erscheinen sie ihm doch beide als wichtige Bestandteile seiner Kunst: Tatsächlich hatte er die Gewohnheit, auf seinen Kartontäfelchen Zeichnungen anzufertigen und sie mit Farben zu akzentuieren, um dann im Atelier an seinen Gemälden zu arbeiten. Anschließend nahm er die Gemälde mit an die Orte, von denen die Ansichten stammten (wobei er seine Staffelei teilweise an kaum zugängliche Orte zu tragen hatte), um sie dort zu verifizieren und zu korrigieren.

«Merkwürdige Prospekte»: Die etymologischen Zwillinge Prospekt und Perspektive sind für die Aufklärer zwei Aspekte des gleichen Prozesses, bei dem der Blick den Raum, auf den er sich richtet, mittels der Herstellung eines zweidimensionalen Diagramms von der physischen Wirklichkeit zu beherrschen vermag. So wie seine Zeitgenossen Verfahren zur präzisen Messung von Größen, die von den Sinnen nicht bestimmt werden können, entwickelten, betrachtete auch Wolf dieses Diagramm als ein allein dem Maler zur Verfügung stehendes Werkzeug. Durch die Vermittlung dieses «optischen Instruments» wird das Verhältnis, zu dem der Mensch verdammt zu sein scheint, umgekehrt, da das Größte im Kleinsten enthalten ist und der Abgrund, die Unermesslichkeit und auch die Zeit durch ihre Darstellung in der Malerei gebändigt werden; es stellt sich ein neues Verhältnis ein zwischen der unmöglichen globalen Sicht und der zweidimensionalen Darstellung, die nun plötzlich an Kostbarkeit und Intensität gewonnen hat. Die «Mise-en-abîme» des Blicks und seiner Werk-



Tafel 1, Detailansicht



Tafel 2, Detailansicht

zeuge führt uns zum Kern der Funktion von Landschaftsdarstellungen: Abenteuer einer einzigartigen Wahrnehmung, zurückgelegte Strecke eines Körpers, Austausch zwischen Mensch und Natur, Anzeichen für den Versuch eines Individuums, sich die Welt anzueignen – eine Landschaft ist aber auch etwas, das man mit andern Menschen teilt, eine (oft unbewusste) Wiederverwendung von überlieferten Kulturmodellen; in dieser Hinsicht ist sie eine konstruierte, identifizierbare und beredte Natur.

EINE REISE IN ZWEI ZEITEN

Auf Tafel 10 sind der Maler und sein Gehilfe in einer Winterlandschaft zu sehen. Links der bedrohlich aussehende Himmel mit einer, in einem Wirbel aufsteigenden, dunklen Wolke, er nimmt mehr als einen Drittel des Blattes ein; rechts ein von eisenhaltigen Ablagerungen geröteter Felsen, Moos, eine Wintersonne, ein schwacher Wasserstrahl, Eisstücke, die sich von einer gefrorenen Masse losgelöst haben, und an einem Felsvorsprung zerschellen. Und ganz unten am Blatt, als ob sie aus dem Rand des Bildes herausgekommen wären, die beiden Männer – Rot und Blau auf weißem Grund. Sie steigen langsam auf und hinterlassen mit ihren einsinkenden Schritten Abdrücke, die unser inneres Auge bis zu dem Lichtfleck verlängert, auf den sie zugehen und den sie mit einer doppelt gepunkteten Linie zu überziehen im Begriff sind. Ihre Schritte werden bald auf der weißen Decke eingraviert sein. Die hinterlassenen Spuren sind gleichzeitig Zeichnung und Aufzeichnung der Reise und ihrer Darstellung. Durch sie erweist sich das Subjekt (hier ist es der Maler, es könnte aber jeder beliebige Reisende sein) als doppelt anwesend, im Ereignis der Entdeckung und in der verständigen Rekonstruktion durch die Kunst.

Aber schauen wir noch genauer hin: Auf der linken Seite sind alle Bewegungen aufsteigend: Obwohl ihre Schritte tief einsinken, steigen die Männer mit froher Entschlossenheit bergan; ein bisschen weiter oben bildet die von der Sonne angeschienene, helle Fläche eine ansteigende Schräge; noch weiter oben steigen die Wolkenmassen in die Höhe. Im Gegensatz dazu sind alle dynamischen Linien auf der rechten Seite abfallend: Wasserfall,



Tafel 3, Detailansicht



Tafel 7, Detailansicht

herunterfallende Eisstücke, am Felsen herunterhängende Stalaktiten. Und in der Nähe des Bildzentrums entsteht eine faszinierende Kreiselwirkung: Das vorstehende Felsstück, das verkrümmte Baumskelett, der Vorsprung, auf dem die Eisstücke zerschellen, die Eisstücke selbst, im Moment, in dem sie zerspringen; und, noch zentraler, der bläuliche Eisbüschel, der sich wölbt, wie ein Strauß von erstarrtem Wasser – all dies scheint im Bann eines die Bewegungen der Wolken fortsetzenden Strudels zu sein.

Nur das Auge eines Betrachters, der sich in einer optimalen Position befindet, könnte all diese internen Dynamiken des Bildes erfassen. Dieses Auge gibt es; oder besser gesagt, es wird von dem Bild eingefordert: als Instanz, von der aus die totale Kohärenz der ins Auge gefassten Darstellung wahrnehmbar wäre. Mit anderen Worten, die Darstellung konstruiert einen idealen Standort, auf dem der Betrachter sich zu befinden hat, wenn er auf einmal in den Genuss der Totalität der vor ihm ausgebreiteten Landschaft kommen will. Dieser Ort ist eine optische Fiktion, die einen irgendwo vor dem Gemälde schwebenden Betrachter annimmt, genug weit hinten, um alle Linien und Dynamiken des Bildes zu erfassen. Stellen wir uns vor, wir würden eine solche Position einnehmen: Mit einem eintauchenden Blick und wie von sehr weit oben sieht man den unteren Teil des Bildes (die beiden im Schnee aufwärts steigenden Männer), und aus der Froschperspektive erkennt man den höchsten Punkt der Felswand, von wo das Wasser herunterstürzt. So verhält es sich mit allen Bildern dieser Reihe, wenn man sie aus der Nähe betrachtet: Nehmen wir zum Beispiel Tafel 3, auf der von oben das weiße Rechteck des Blattes, auf dem der Maler zeichnet, und von unten (aus der Froschperspektive) die oben auf der Felswand stehenden Wettertannen zu erkennen sind. Die Seitenansicht wird auf die gleiche Weise konstruiert, wie ein Blick auf die zwei Bilder des Breithorns (Tafeln 7 und 9) zeigt. Wolf überträgt die Regeln des gleichmäßigen Aufbaus der Vedutenmalerei auf die Hochgebirgslandschaften, die er als einer der Ersten malt, die aber auch von Disproportionen, Ungleichgewichten und Brüchen gekennzeichnet sind. Damit gibt er dem Wissensentwurf der Aufklärung seine Zustimmung. In dem Bewusstsein der Zeit manifestiert sich in der von Wolf geforderten erschöpfenden Ansicht der Wille zum globalen Verstehen, von dem der aufgeklärte, wissenschaftliche Verstand angetrieben wird; sie symbolisiert



Tafel 8, Detailansicht



Tafel 9, Detailansicht

ihn in einem bildlichen Dispositiv. Das ideale Auge ist ein geometrischer Blick aus der Ferne, ein <enzyklopädischer> Blick, der dazu beiträgt, die wilde Natur der Berge als eine vernünftige, der menschlichen Erkenntnis zugängliche Anordnung zu begreifen.

Ein solcher, rein theoretischer Betrachtungspunkt wäre atemporal. Denn bei unseren Stichen werden, wie gesagt, zwei verschiedene Zeitlichkeiten eingesetzt: die der dargelegten Umgebung (die Reisen des Malers) und die der realen, visuellen Tätigkeit, auf die sich ihr Betrachter einlässt und die sich mit einem Spaziergang innerhalb des Bildes vergleichen ließe. Für die Analyse bieten sich zwei Richtungen an, sie sind einander entgegengesetzt, und doch sind beide Erfolg versprechend.

Zunächst entsteht eine Spannung aus der Unmöglichkeit, diese beiden Momente in Übereinstimmung zu bringen. Die dargestellte Reise bringt die von dem Auge des Betrachters unternommene mit sich und stimuliert sie. So sehen wir auf einigen Bildern, wie der Maler stillsteht, ein Phänomen beobachtet und es mit einer Handbewegung seinem Begleiter zeigt: So zum Beispiel auf dem Bild *Première chute du Staubbach* (Tafel 4, Detailansicht S. 51). Dort zeigt die Hand des Malers in einer Abwärtsbewegung auf den von der Sonne gebildeten Regenbogen über dem schäumenden Wasser. Oder auch auf dem Bild *Chute du Mürrenbach* (Tafel 8, Detailansicht, oben links). Diesmal hebt der Maler seinen Arm, um auf etwas, das sich sehr weit über ihm befindet, zu zeigen: Zweifellos auf die gewaltigen Felsgesimse, die zuoberst auf der Felswand ins Gleichgewicht gebracht zu sein scheinen wie die Blöcke eines von einem Riesen errichteten Schutzwalls. Der auf diese Weise gezeigte Gegenstand zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich, er wird zu einem der <Zentren> des Bildes. Während die Stiche eine große Vielfalt von Fokalisationspunkten aufweisen, zeigt der dargestellte Maler immer nur auf einen davon. Unser Auge bleibt frei und bahnt sich seinen eigenen Weg, schafft sich seine eigenen Reiseetappen. Wie zum Beispiel die Kulisse der Täler, die in der Tiefe versinken und vom Blick des Betrachters durchsucht werden. Wie die Gletscherspitzen, die herumspringenden Gämsen, die stillen Wiesen, der Zaun aus zusammengeflochtenen Pfählen in der Nähe des Wasserfalls, das Pfarrhaus des Pastors und der Weiler, für den dieser sorgt, die fahlen Farben der Felsen, die Geröllhalde, die vom Wind geplagten



Tafel 4, Detailansicht



Tafel 5, Detailansicht

Tannen, der blaue Himmel... Das Auge wandert auf dem Blatt, geht auf und ab, wird von den Wolken angehaucht, hält schließlich bei einem Gegenstand an und flieht wieder in die Tiefe eines Berghangs. Gefangen von Details, bewegt, instabil, bricht es ohne Unterlass mit jeglicher Art von programmierter Anschauung: «Der Blick senkt und verliert, und doch schaut das Auge mit der extremstmöglichen Schärfe», schreibt Louis Marin.⁶

Außerdem ruft die unbewegte Aufmerksamkeit des Malers, der auf diesen oder jenen Gegenstand zeigt, eine Übereinstimmung zwischen dem Augenblick der Reise und dem der Betrachtung hervor. Und tatsächlich stellt der Maler auch eine Möglichkeit dar, die jeder Reisende hat und die ihn zum Anhalten vor einem Gegenstand oder einem außergewöhnlichen Schauspiel bewegt, zu einem Erstarren in einer Art <materieller Ekstase>. Der Wasserfall, über dem sich ein Regenbogen gebildet hat, die gewaltigen Kalkbänke, der Gletscherstrom, dies sind alles keine zufällig aus einem Fluss von Eindrücken ausgewählte Details mehr, sondern sie drängen sich als die Realität selbst auf, als eine absolut gesetzte Natur, deren Entdeckung eine veritable emotionale und ästhetische Erschütterung bewirkt. In seinen Briefen aus der Schweiz beschreibt Goethe an verschiedenen Stellen diesen Zustand, in dem das Ich und die Landschaft gemeinsam in sich größer werden:

Wenn wir einen solchen Gegenstand zum erstenmal erblicken; so weitert sich die ungewohnte Seele erst aus, und es macht dies ein schmerzlich Vergnügen, eine Überfülle, die die Seele bewegt und uns wohlhlüstige Tränen ablockt. Durch diese Operation wird die Seele in sich grösser, ohne es zu wissen, und ist jener ersten Empfindung nicht mehr fähig. Der Mensch glaubt verloren zu haben, er hat aber gewonnen; was er an Wollust verliert, gewinnt er an innerem Wachstum. Hätte mich nur das Schicksal in irgend einer grossen Gegend heissen wohnen, ich wollte mit jedem Morgen Nahrung der Grossheit aus ihr saugen (...)

⁶ Vgl. Louis Marin: «Paysages extrêmes, à l'occident», zitiert nach Daniel Arasse: *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, S. 158–167. Dort heißt es weiter: «Die Bildeinstellung der Welt öffnet sich an jedem ihrer Orte (...) auf die unendliche Vielfältigkeit der Welt.»

Innehalten und lange Momente an einem Ort verweilen – ein ganzes Leben kann von dieser Welt, die in uns ungeahnte Räume eröffnet hat, in ihren Bann gezogen werden! Nicht nur, dass es die beiden Zeitlichkeiten der Reise und der Kunst nicht mehr gibt; es gibt überhaupt keine zeitlichen Trennungen mehr, vielmehr zieht sich der Mensch in sein Inneres zurück, er gewinnt die Fähigkeit, zu bewundern, von einem Gefühl erfüllt zu werden, das über jegliche Art von Schönheit hinausgeht und zu einer Identifikation mit der Ewigkeit der Natur führt. Der Augenblick des erstmaligen Entdeckens, diese von der Anschauung eines erhabenen Schauspiels – das gleichzeitig Schmerz und Freude erzeugt und das Goethe mit Bezugnahme auf den englischen Philosophen Burke beschreibt – hervorgerufene Erschütterung wird von dem neu gewonnenen Bewusstsein über die Beständigkeit der Welt übertroffen. Goethe fährt fort:

Ich entwickelte mir noch ein tiefes Gefühl, durch welches das Vergnügen auf einen hohen Grad für den aufmerksamen Geist vermehrt wird. Man abndet im Dunkeln die Entstehung und das Leben dieser seltsamen Gestalten. (...) Die Zeit hat auch, gebunden an die ewigen Gesetze, bald mehr bald weniger auf sie gewirkt. (...) Man fühlt tief, hier ist nichts Willkürliches, hier wirkt ein Alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz.

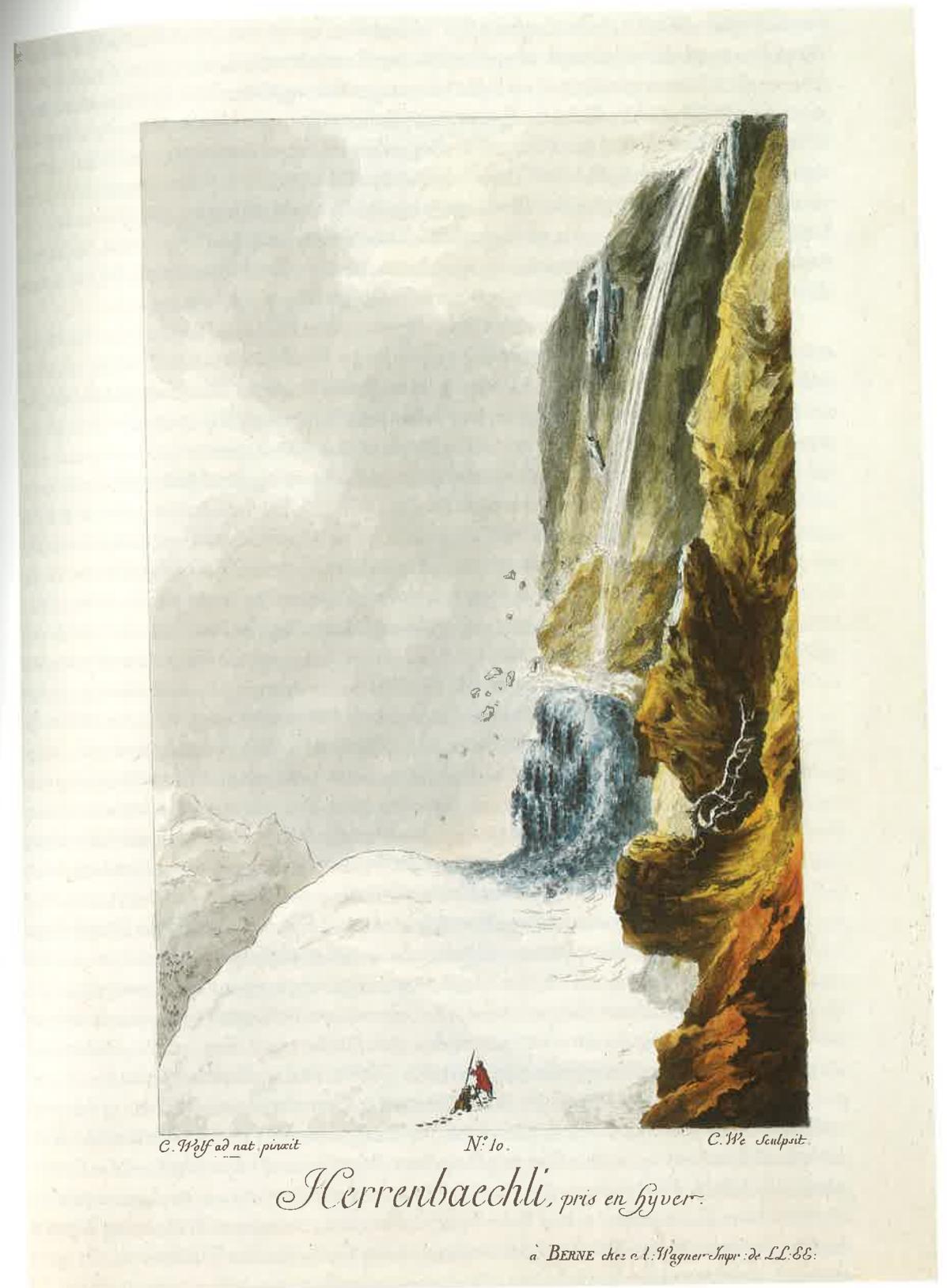
Es scheint mir, dass dieser Text und das im gleichen Zeitraum entstandene Alpenwerk Wolfs einander nicht ganz fremd sind, dass der Text uns hilft, einen Aspekt der Stiche besser zu verstehen, der uns von deren künstlerischer Virtuosität verborgen werden könnte. Voluntarismus, Beherrschen der Technik und das Projekt der wissenschaftlichen Beschreibung sind nicht allein maßgebend bei Wolf. Der ordnungsliebende und zurückhaltende Künstler und Reisende ist von der großen pantheistischen Vision, wie Goethe sie entwickelt, wie erleuchtet, ohne dass er in der Lage wäre, sie in Worte zu fassen; seine geduldige Suche nach Richtigkeit wird dadurch erhöht und geadelt. Auch sie ist ein Kind des Entzückens und führt zu einem vertieften Bewusstsein über unsere Verbindung mit der Natur.

DAS GANZE UND DAS DETAIL

In den Beobachtungen, die er dem Text von Coxe hinzufügt, entwirft der junge Ramond de Carbonnières mit Hilfe von Materialien, die er sich durch Lektüre angeeignet hat, umfassende Erklärungsmodelle. Diese dienen sowohl dazu, von der Entstehung der Alpen zu berichten, als auch die auf dem eigenen Weg angetroffenen rätselhaften Details zu verstehen. Dass seine Beschreibungen des Lauterbrunnentals und des Staubbachs in einer Beziehung zu dem Werk von Wolf und Wyttenbach stehen, ist klar ersichtlich. Er beginnt mit einer pseudogeologischen Hypothese – einer terrestrischen Träumerei – und stellt sich vor, wie das Tal durch einen Bruch in der Kontinuität der Kette entstanden sein könnte, bei

einer Art von Revolution, die in diesem Bergmassiv stattgefunden hätte, so dass die Bäche, die alle von rechts nach links flossen, alle auf einmal von der Erde verschwunden und in dem sich unter ihnen öffnenden Schlund verstreut worden wären. Der Riss wäre ursprünglich zweifellos weniger breit gewesen; aber anhaltende Erdrutsche hätten ihn erweitert und wären gleichzeitig die Ursache der kleinen Hügel, die sich dicht bei den Felswänden erheben und die mir durch ihre Gestalt das Geheimnis ihrer Entstehung zu verraten scheinen.

Die Unklarheit der angegebenen Ursache (eine Art von Revolution) verhält sich umgekehrt proportional zu den zahlreichen und unterschiedlichsten Details, über die sie Aufschluss gibt: Fließrichtung des Wassers, Geröll, Aufbau der Felsen, die Morphologie



Herrenbaechli, pris en hyver.

à BERNE chez e. l. Wagner Impr. de L.L. 88.

der Gegend... Diese Art von theoretischer Spekulation entspricht der in den *Merkwürdigen Prospekten* angelegten erschöpfenden Anschauung: Es wird möglich, alles zu sehen oder alles zu verstehen, indem es auf einen einzigen Ursprung zurückgeführt wird. Und was noch interessanter ist: Die globale Sicht, die Ramond de Carbonnières entwirft, kann insofern mit der Stichfolge in Verbindung gesetzt werden, als sie ebenfalls vom Ganzen auf die Teile kommt und sich zwischen Anekdote und Theorie hin und her bewegt: «Darf ich es wagen, eine Idee zu formulieren, die mir bei der Durchquerung des Lauterbrunnentals gekommen ist...?» fragt er sich und fährt fort in einer Kombination von Feststellung und Hypothese, Indikativ und Konjunktiv: «Diese Beobachtung veranlasste mich zu einer weiteren (...). Und wenn dieses Tal nun in Wirklichkeit nichts als ein zufällig entstandener Riss wäre...»

Bei seiner Beschreibung des Staubbachs erwähnt Ramond explizit das Portfolio mit den Stichen, das er bei Wagner bewundert hatte. Sein Bericht ist weit mehr als eine Schilderung seiner eigenen, vor Ort gemachten Beobachtungen, er ist eigentlich als Beschreibung von Wolfs Bilderfolge und als Wiederaufnahme von Wyttenbachs Texten zu verstehen. Der obere Teil des Wasserfalls, schreibt er,

ist ein einzigartiges Phänomen, das zu zeichnen und zu beschreiben gleichermassen schwierig ist: In dem Moment, in dem der Wildbach dem Bett, in dem er durch das Tal fließt, entweicht, erfasst der Wind einzelne Wassertropfen, die zu leicht sind, um mit der ganzen Wassermasse hinunterzufallen, um sie nach eigener Lust und Laune durch die Luft zu tragen und sie dann, lange bevor sie zu Regen würden, wieder zu entlassen. Dem Betrachter bietet sich das einzigartige Schauspiel eines kleinen Bächleins, das wie ein Silberband durch die Luft treibt [vgl. Tafel 5]. Der interessanteste Teil des Staubbachs löst sich in einen ziellos umherirrenden Nebel, der von weitem die Alpweiden benetzt, und in Wolken, die in die Atmosphäre aufsteigen, auf; ohne die Erhebung, die in der Mitte des Staubbachfalls einen Teil des Wassers, das bereits um den Teil, der zu Regen wurde, eingeschränkt worden ist, aufhält, käme auf dem Boden nichts als ein leichter Dunst an; was aber von diesem Felsen angesammelt wird, tropft an ihm herunter und bildet am Fuss des Berges ein kleines Rinnsal, das kaum wahrnehmbare Überbleibsel eines bemerkenswerten Baches. (...) Im Winter wehrt sich der Bach eine Weile lang gegen das Gefrieren; aber bei grosser Kälte kondensiert das auf Tropfen reduzierte Wasser zu Eiskörnern und führt auf subtile Weise die Bildung dieser Art von Meteor in der Atmosphäre vor. Dieser Hagel fällt mit grässlichem Lärm und kündigt das komplette Gefrieren des Baches an, welcher sich schon bald als ein am Rand des Bachbetts aufgehängter, gewaltiger Eiswürfel präsentieren wird, dessen Volumen anwächst, bis er von seinem Gewicht weggerissen wird und mit einem Getöse, das schon beinahe dem eines Donners oder einer Lawine gleichkommt, auf die unter ihm liegenden Eisbaufen fällt, [Tafel 6, und als Variation Tafel 3].

Ramond, der während des Sommers 1777 in Lauterbrunnen war, kannte den winterlichen Wasserfall nur von den Ansichten Wolfs; die Idee an sich, jahreszeitliche Unterschiede zu beschreiben, stammt aus den *Prospekten*. Was Ramond hinzufügte, ist die Erwähnung des lauten Geräusches, das die Eisstücke verursachen, wenn sie herunterfallen. Darüber kann ihm während seiner Reise berichtet worden sein, oder er kann es bei Wyttenbach nachgelesen haben. Bei ihm jedoch nimmt dieses Geräusch eine Wildheit an, die noch dadurch verstärkt wird, dass sein Stil all seinen Beschreibungen einen «romantischen» Effekt verleiht. Hinzukommt, dass die Sensibilität für die Welt der Geräusche in allen von Ramond verfassten Textstellen sehr präsent ist. Allein dadurch ließe sich seine Sensibilität von der eines Reisenden wie William Coxe unterscheiden. Indem er die Anekdote, das narra-

tive Pendant zum bildlichen Detail, als Hinweis auf das Ganze behandelt, verleiht Ramond ihr eine höhere Bedeutung, und allein durch sie gelingt es ihm, die Erfahrung in ihrer Gesamtheit und das Merkwürdige der Berge zu erfassen und wiederzugeben. William Coxe hatte bei seiner Besichtigung des Staubbachfalls ein anderes berühmtes Detail festgehalten:

Heute schien die Sonne direkt auf ihn [den Wasserfall] und bildete in seinem oberen Teil einen extrem leuchtenden Miniatur-Regenbogen. Dieser Regenbogen war halbkreisförmig, als ich noch ein wenig entfernt davon stand, und je näher ich kam, desto mehr krümmte er sich, bald kamen die beiden Enden zusammen, und er bildete einen perfekten Kreis, dessen Farben von einer berausenden Leuchtkraft waren. (...) Mit jedem weiteren Schritt sah ich, wie der Regenbogenkreis immer schwächer wurde; als ich unmittelbar unter dem Wasserfall stand, war er gänzlich verschwunden.

Zweifellos stellt sich Coxe, unter dem Vorwand, eine erstaunliche Anekdote zu erzählen, selbst zu sehr in den Vordergrund, er gibt dieser fast den Charakter einer Versuchsbeschreibung. Der Leser von heute vernimmt zwar die Anekdote, doch ihre sprachliche Verarbeitung vermag die Intensität nicht auf ihn zu übertragen. Es sei daran erinnert, dass die *Merkwürdigen Prospekte* den Regenbogen des Wasserfalls dreimal zeigen: Auf den Tafeln 2 und 5 sieht man, wie sich die winzigen Umrisse auf dem Hügel im unteren Teil des Bildes dem Wasserfall nähern und sich dann wieder davon entfernen, wie Coxe es getan hat; hier ist der Regenbogen nur ein zusätzliches Detail. Auf der Tafel 4 dagegen erfreut sich der dargestellte Maler, da er gut positioniert ist, an der ganzen Palette – suggeriert Wolf selbst diese Metapher? – des Lichtprismas! Sein ausgestreckter, auf den perfekten Kreis zeigender Finger weist nicht nur auf ein analysierbares Phänomen hin, sondern auch auf eine farbige Magie, Emblem eines Ortes, der aus Licht und Dunst besteht, aus Feuer und Wasser, eines Ortes, dessen Kraft der Gegenwärtigkeit spürbar wird.

Dennoch spürt man bei Wolf, dass seine Bemühung zur Analyse die Beschreibung innerhalb der Grenzen des wissenschaftlichen Verstandes hält. Einige Berichte überschreiten die Grenzen, die die Malerei sich hier setzt, und vermitteln uns ein feines und umfassendes Verständnis der Gefühle, die der Wasserfall in den Gemütern des ausgehenden 18. Jahrhunderts auszulösen vermochte. Die Affekte werden manchmal bis zum Äußersten ausgebreitet; die Metaphern bringen die Herrschaft der Vernunft ins Wanken. Ein gutes Beispiel dafür ist die Schilderung von Jean-André De Luc. Der Autor reiste in Begleitung von «Madame S.», einer englischen Aristokratin, die im Umfeld der Königin von England, der Adressatin von De Lucs 1778 erschienenem Buch, verkehrte. Die junge Frau, deren Reaktionen beobachtet und aufgeschrieben wurden, diente dem experimentierfreudigen De Luc als emotionaler Resonator. Er beschreibt einen morgendlichen Gang zum Wasserfall, zu der Tageszeit, wenn die Sonne die Westhänge des Tals vollständig bescheint. Zunächst muss die Böschung erklimmen werden, die aus Felsversatzstücken und Schwemmland, welches von dem herunterstürzenden Wasser angehäuft worden ist, besteht. Es ist eine Anhäufung, die eine Art «Zuckerbrot» bildet, erklärt er, und er vergleicht den Ort mit einem Vulkankrater. Seither bestimmt das Bild von der Vermischung der Elementargewalten die Beschreibung, die nun geradezu fantastisch wird:

Wir blickten nur auf, um ein wenig zu verschmaufen, und in diesem Moment glaubten wir den oberen Teil ganz im Feuer stehen zu sehen. All der Regen fiel in den Krater, ohne sich jedoch in dem Rund zu verteilen; und die Sonne stand so zu uns und zum unteren Teil der Säule, dass sich oben in dem Moment ein Regenbogen bildete. Und was für ein Regenbogen! Man kann sich nichts Strahlenderes vorstellen als die Farben, aus denen er sich zu-

sammensetzte. Die, die uns zuerst in die Augen sprang, war das Rot; es war uns, als ob eine heftige Flamme aus dem Krater käme, und gleichzeitig schien uns der Wasserfall darüber wie eine Rauchsäule.

Es kommt vor, dass <Madame S.> angesichts des Schauspiels, das die Berge bieten, in Ohnmacht fällt, dermaßen bewegen sie die Größe und die Schönheit dieser Phänomene. In Lauterbrunnen schützt sie schließlich der nur schrittweise mögliche Zugang zu der Herrlichkeit vor ihrer eigenen Empfindsamkeit: Es muss geklettert werden, und der Regenbogen in seiner Ganzheit zeigt sich ihren entzückten Augen nur nach und nach. Dies sei auch eine lebendige Lektion in Optik, die ihr hier von der Natur erteilt werde, erklärt De Luc, entspricht doch die Berechnung der Brechungswinkel des Lichts dem wachsenden Gefühl der Bewunderung.

Auch Goethes Reise bietet die Möglichkeit, Wolfs Bilder mittels dieser Art des Verstehens im Nachhinein zu erhellen und zu beleben. Am 14. Oktober, dem Tag, an dem er den Staubbach besichtigt hatte, sandte Goethe einen Brief an Charlotte von Stein, der auch das Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* enthält. Ich werde dieses sehr bekannte Gedicht, diese schöne Allegorie, in der der Mensch mit den Elementen verglichen wird, an dieser Stelle nicht weiter kommentieren.⁷ In den *Briefen aus der Schweiz* finden sich keine Aussagen zum Staubbach, denn dieser Teil von Goethes Reise kommt dort nicht zur Sprache, und der Besuch im Lauterbrunnental bleibt unerwähnt. Dagegen wird der Besuch beim am Eingang zum Wallis liegenden Pissevache-Wasserfall als außergewöhnliche Erfahrung beschrieben, und alle von Wolf in seinen *Prospekten* behandelten Themen kommen dabei wieder zur Sprache:

Endlich traten wir vor den Wasserfall, der seinen Ruhm vor vielen andern verdient. In ziemlicher Höhe schießt aus einer Felskluft ein starker Bach flammend herunter in ein Becken, wo er in Staub und Schaum sich weit und breit im Wind herumtreibt. Die Sonne trat hervor und machte den Anblick doppelt lebendig. Unten im Wasserstaube hat man einen Regenbogen hin und wieder, wie man geht, ganz nahe vor sich. Tritt man weiter hinauf, so sieht man noch eine schönere Erscheinung. Die luftigen schäumenden Wellen des obern Strahls, wenn sie gischend und tüchtig die Linien berühren, wo in unseren Augen der Regenbogen entsteht, färben sich flammend, ohne dass die aneinander hängende Gestalt eines Bogens erschiene; und so ist an dem Platze immer eine wechselnde feurige Bewegung. Wir klettern dran herum, setzen uns dabei nieder und wünschten ganze Tage und gute Stunden des Lebens dabei zubringen zu können. Auch hier wieder, wie so oft auf dieser Reise, fühlten wir, dass grosse Gegenstände im Vorübergehen gar nicht empfunden und genossen werden können.

Der Leser wird in diesem Text Goethes Bemühungen um eine genaue Beschreibung bemerkt haben, die Präzision der Anmerkungen, das Fehlen von Emphase, der Verzicht auf stilistische Effekte. Die Einzigartigkeit und das Entzücken werden dadurch nur noch lebendiger: Der ganze Text scheint dazu bestimmt zu sein, in seiner Eigenartigkeit die

7 Des Menschen Seele / Gleich dem Wasser; / Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es, / Und wieder nieder / Zur Erde muss es, / Ewig wechselnd. // Strömt von der hohen, / Steilen Felswand / Der reine Strahl, / Dann stäubt er lieblich / In Wolkenwellen / Zum glatten Fels, / Und leicht empfangen, / Wallt er verschleiend, / Leisrauschend / Zur Tiefe nieder // Ragen Klippen/Dem Sturz entgegen, / Schäumt er unmutig / Stufenweise/Zum Abgrund. // Im flachen Bette / Schleicht er das Wiesental hin, / Und in dem glatten See / Weiden ihr Antlitz / Alle Gestirne. // Wind ist der Welle/Lieblicher Buhler; / Wind mischt vom Grund aus / Schäumende Wogen. // Seele des Menschen, / Wie gleichst du dem Wasser! / Schicksal des Menschen, / Wie gleichst du dem Wind:

Glut des Wassers, diese «immer wechselnde feurige Bewegung» zur Erscheinung zu bringen und damit eine Trennung der Elementargewalten zu dementieren. Auch hier wird ein Augenblick, den man für belanglos halten könnte, zum Zentrum der von dem Ort vermittelten Eindrücke, so sehr, dass er ein Gefühl von Ekstase, ein Begehren außerhalb der Zeit erzeugt.

WOLKENBLÄTTER

Betrachten wir noch ein letztes Beispiel für diese Art des Verweisens vom Detail auf das Ganze. Lässt man die Stiche *Revue* passieren, so fällt einem das Phänomen des bewölkten Himmels auf, nicht nur wegen seines häufigen Vorkommens, sondern auch wegen seiner Schönheit. Auf das letzte Bild der Serie (Tafel 10) ist in diesem Zusammenhang schon kurz eingegangen worden. Tafel 6 ist auf vergleichbare Art aufgebaut: Das rechte obere Drittel wird gänzlich vom Himmel eingenommen. Auf Tafel 5 nehmen die Wolken eine noch wichtigere Stellung ein. Andere Bilder, die des Breithorns (Tafeln 7 und 9), zeigen einen über den ganzen oberen Teil des Blattes horizontal angeordneten Himmel. Nur auf einem Stich ist der Himmel auf ein Minimum reduziert, auf einen engen Streifen, der an den oberen Rand gedrängt wird (Tafel 8): Wolf will damit einen Eindruck von der Höhe und der Masse der aufgetürmten Kalkfelsblöcke vermitteln. Aber auch in diesem Bild ist es der Himmel, der den Raum konstituiert, denn dadurch, dass in weiter Ferne und großer Höhe noch Wolken zu sehen sind, wird der Effekt der Froschperspektive verstärkt; der Himmel erspart dem Betrachter klaustrophobe Ängste und eine Einschränkung des Blicks: Mit einem Wort, er macht ihm das Geschenk eines Horizonts.

Es ließe sich sagen, dass Wolf innerhalb seiner *Prospekte* Himmelsblätter, Wolkenlandschaften schafft. Der Blick des Betrachters kann sie vom Rest isolieren und für sich alleine anschauen, in ihnen umherwandern. Er folgt den Bewegungen der Wolken, wie sie in Wirbeln aufsteigen oder sich unter Veränderung ihrer Form seitwärts bewegen; er beobachtet ihre Farbnuancen, die verschiedenen Grautöne, die Lichtfransen an den Rissen ihrer Ränder. Die Wolke ist als Malerei in der Malerei zugleich Gegenstück und Begleiterin von Granit und Eis. Jenseits ihrer Formen, die man als instabil empfindet (sie sind ohne Linien gezeichnet, es wurden ihnen keinerlei Grenzen gesetzt), wird das Auge von den blauen Schlünden des Firmaments angezogen, das manchmal einigen Lichtstrahlen Durchlass gewährt (Tafel 3). Beinahe zeitgleich mit Cosenz und noch vor Turner hat Wolf sein Gespür für diese Form des Pittoresken bewiesen, in einer manchmal fast theatralischen Größe. Er versteht es, die ganze Ausdruckskraft der Wolken wahrnehmbar zu machen, vom dunklen Saum eines Winterhimmels bis hin zum cremefarbenen Schimmer der Kumuluswolken im August. Wie Cosenz und noch mehr natürlich dann Turner schenkt Wolf den Wolken eine spezifisch bildliche, genauer gesagt aquarellistische Aufmerksamkeit: Die Affinität des Aquarells zu der wässrigen Klarheit eines veränderlichen Himmels, dessen Bildung in permanenter Erweiterung begriffen ist, wird in den Stichen offensichtlich.

Obwohl es angesichts des Kenntnisstandes der Zeit nicht möglich war, ganz exakt zu sein – die erste systematische Klassifizierung der Wolken wurde von Luke Howard Anfang des 19. Jahrhunderts vorgelegt –, präsentiert Wolf mit seinen Stichen einen geradezu repräsentativen meteorologischen Querschnitt. Er vermittelt dem Reisenden ein Zeugnis über das in Entstehung begriffene Wissen über die Wettervorhersage, die für den Berggänger ja von großer Wichtigkeit ist. Dieses neue Wissen entsteht dank der Aufmerksamkeit, die gelehrte Entdecker der Alpen der Wolkenbildung, den atmosphärischen Druckverhält-

nissen, den Winden und der Messung der Luftfeuchtigkeit widmen. Alles Fragen, die bei einem Saussure oder einem Gruner, in den Beschreibungen Marc Théodore Bourrits und vor allem bei dem Genfer Jean André De Luc, dem Erfinder eines Luftfeuchtigkeitsmessgeräts und Autor des 1772 erschienen und weit verbreiteten Buches *Recherches sur les modifications de l'atmosphère*, einen wichtigen Platz einnehmen.

In seinen *Briefen aus der Schweiz*, aus denen ich hier ein letztes Mal zitiere, zeigt sich auch Goethe begeistert von den Wolken, die er an verschiedenen Stellen minuziös beschreibt.⁸ Man kann sagen, dass mehrere der großartigen Landschaften, die er im Verlauf seines Berichts schildert, ebenfalls Wolkenlandschaften sind, beschrieben in einer Sprache, die präzise und metaphorisch zugleich ist. Hier einer der erstaunlichsten Abschnitte:

Ich bin an die Türe getreten, ich habe dem Wesen der Wolken eine Weile zugesehen, das über alle Beschreibung schön ist. Eigentlich ist es noch nicht Nacht, aber sie verhüllen abwechselnd den Himmel und machen dunkel. Aus den tiefen Felsschluchten steigen sie herauf, bis sie an die höchsten Gipfel der Berge reichen; von diesen angezogen scheinen sie sich zu verdicken und von der Kälte gepackt in Gestalt des Schnees niederzufallen. (...) Die Wolken, die sich hier in diesem Sacke stossen, die ungebeuren Felsen bald zudecken und in eine undurchdringliche öde Dämmerung verschlingen, bald Teile davon wieder als Gespenster sehen lassen, geben dem Zustand ein trauriges Leben. Man ist voller Abndung bei diesen Wirkungen der Natur. Die Wolken, eine dem Menschen von Jugend auf so merkwürdige Lufterscheinung, ist man in dem platten Lande doch nur als etwas Fremdes, Überirdisches anzusehen gewohnt. Man betrachtet sie nur als Gäste, als Streichvögel, die unter einem andern Himmel geboren, von dieser oder jener Gegend bei uns augenblicklich vorbeigezogen kommen; als prächtige Teppiche, womit die Götter ihre Herlichkeit vor unsern Augen verschliessen. Hier aber ist man von ihnen selbst, wie sie sich erzeugen, eingehüllt, und die ewige innerliche Kraft der Natur fühlt man sich abndungsvoll durch jede Nerve bewegen.

«EINEN DER'S SÄH UND EINEN DER'S BESCHRIEBE»

Es ist gut erkennbar, dass die Natur hier nicht so aufgefasst wird, wie es ein aufklärerischer Philosoph tun würde, sondern als ein Zusammenspiel von Kräften, für die der Mensch empfänglich ist, als Ausbreitung einer Art von objektivem Lyrismus, dem Habitat der Geister und Metamorphosen. Es ist ebenfalls zu erkennen, dass die Erfahrung einer intimen Kommunikation mit einer immanenten Gottheit über die ästhetischen Kategorien hinausgeht. Und dennoch kommt in der gleichen Epoche auch das Bewusstsein nicht zu kurz, und der Mensch beginnt, sich selbst zu beobachten. Es gibt viele Stellen, an denen Goethe seine eigenen Reaktionen beschreibt und sich als Akteur seiner selbst zeigt, der sein durch die Absorption in der Welt der Natur verlorenes Selbst wiederzugewinnen versucht. Um ein Wort zu gebrauchen, das Goethe selbst benutzt: Er berichtet von seiner Erfahrung des Erhabenen (in den Briefen, die er aus der Schweiz an Charlotte von Stein schreibt, erscheint dieser Begriff häufig), jedoch nicht ohne sich die Freiheit zu nehmen, sein eigenes Verständnis darüber zu bilden, vor allem im Hinblick auf die Aufgabe der Darstellung, der er sich als Künstler verschrieben hat:

⁸ Man weiß, dass diese Begeisterung von Dauer sein wird und dass sie auf entscheidende Weise in den Studien Howards wieder aufgenommen worden wird.

Meine Beschreibung fängt an unordentlich und ängstlich zu werden, auch braucht es eigentlich immer zwei Menschen, einen der's säh und einen der's beschriebe.

Dies schreibt er bei seiner nächtlichen Ankunft in Chamonix, als er zum ersten Mal den Montblanc erblickt.

Die Philosophie des Erhabenen versuchte im 18. Jahrhundert, diese Spannung zwischen Außersichsein und Wiederzusehkommen, die eine Landschaft manchmal erzeugen kann, bis in ihre extremsten Konsequenzen durchzudenken. Wolf nimmt die Theorien, die zur Zeit seiner Touren in den Alpen am anerkanntesten waren, durchaus wahr. In Paris verkehrte er im näheren Umfeld Joseph Vernets, und er hatte die Gelegenheit, dessen Schiffe in Seenot und Gewitter auf dem Meer zu bewundern. Er hat mehrere Bilder gemalt, die sich explizit auf das Erhabene beziehen: *Gewitter und Blitzschlag am Unteren Grindelwaldgletscher* (Abb. 33) oder *Der Rhonegletscher von der Talsoble bei Gletsch gesehen* (Abb. 90), die sich beide im Aargauer Kunsthau Aarau befinden, gehören zu den ganz großen Werken dieser Art im Bereich der Landschaftsmalerei. In den *Merkwürdigen Prospekten* wären als Anzeichen dafür der Gletscherstrom im Vordergrund des ersten Sticks sowie die zackigen Gipfel und die Abgründe zu nennen, die allesamt zum Spektrum der erhabenen «Gegenstände» gehören. Das von Abraham Wagner herausgegebene Portfolio scheint sich der Dimension des Erhabenen nicht auszuliefern – auch wenn es sie erahnen lässt – und Maß und Kontrolle zu bevorzugen. Das lässt den Schluss zu, dass auf diesen Stichen ein mit einem ästhetischen Entzücken verbundener Wille zum Wissen über die Bedrohung und den Exzess, worauf das Erhabene beruht, vorherrscht.

Aber muss man wirklich mit dieser Interpretation enden? Das Portfolio wieder schließen und festlegen, dass alles, was sich dem Erhabenen als Pathos der Darstellung widersetzt, auch strikt davon zu trennen ist? Könnte es nicht auch ein lichterfülltes Erhabenes geben, ein Erhabenes der Liebe zum Verstehen, das jedoch keineswegs vorgäbe, vor Ironie oder Besänftigung gefeit zu sein?

Am Dienstag, dem 17. Oktober 1779, hielt sich Goethe nach seiner Rückkehr von einer Exkursion ins Berner Oberland, bei der er das Glück hatte, Zeuge all der grandiosen Naturschauspiele zu werden (das Gedicht über den Staubbach entstand am 14. Oktober), in Bern auf und verbrachte drei Stunden mit Diskussionen über Mineralogie, Geologie und Botanik bei Samuel Wyttenbach. Zweifellos wurde aber auch über Malerei gesprochen, zumal über die *Merkwürdigen Prospekte*. Es ist bekannt, dass Goethe, der zur Zeit des *Werthers* selbst ein Maler zu sein glaubte, sehr gerne Künstlerateliers besuchte. In Bern hat er die Werke Aberlis gesehen, die er sehr lobte. Wolf hingegen wird in seinen Briefen nicht erwähnt: Goethe hatte nämlich gar nicht die Gelegenheit, das *Wagnerische Cabinet* zu sehen, denn die Bilder Wolfs waren dort Ende Sommer 1779 abgehängt worden, um nach Paris transportiert zu werden. Etwa einen Monat nach seiner Rückkehr nach Weimar, im Februar 1780, schreibt Goethe jedoch an den Berner Pastor. Er dankt ihm für seine Gastfreundschaft und für die erhaltenen Ratschläge, und nicht ohne ein gewisses Insistieren bittet er ihn, ihm «das versprochene Exemplar» der *Prospekte* zukommen zu lassen.⁹ In diesem Zeitraum nämlich nahm Goethe die Notizen seiner Schweizer Reise sowie die verschiedenen Unterlagen, die ihm dabei helfen sollten, seine Erinnerungen zu rekonstruieren, wieder zur Hand. Er plante einen Text, den er in seinem engeren Kreis in Weimar vorlesen wollte und an dem er

⁹ «...und nehme mir die Freiheit, Sie an das versprochene Exemplar Wagnerische Prospekte zu erinnern...» (An Samuel Wyttenbach, 18. Februar 1780.)

im Verlauf des Frühlings 1780 arbeiten sollte: die *Briefe aus der Schweiz*. Auf das Erhabene wird dort, wie bereits gesehen, an verschiedenen Stellen Bezug genommen. Definiert wird es zum einen durch die «außergewöhnlichen Gegenstände» und die «unbeschreibliche Schönheit» der Naturschauspiele (diese Begriffe kommen in Goethes Text häufig vor) und zum andern durch die menschliche Fähigkeit, sich vor ihnen zu verdoppeln: Auch brauchte es eigentlich immer zwei Menschen, einen der's sah und einen der's beschrieb.

Sehr wahrscheinlich trat Goethe den *Merkwürdigen Prospekten* nicht mit der geduldrigen Aufmerksamkeit und der Bemühung zu verstehen entgegen, wie wir es hier getan haben. Auf jeden Fall macht es nicht den Anschein. Er hat sie betrachtet, wie man zu seiner Zeit Landschaftsmalerei zu betrachten pflegte: ein bisschen, um Orte wiederzuerkennen, die man kannte oder schätzte, aber vor allem, um klassifizierte und theoretisierte ästhetische Empfindung wieder heraufzubeschwören: das Schöne, das Große, das Pittoreske und, jenseits all dieser Kategorien, das Erhabene. Wir haben gesehen, dass es vor allem auf die Verdoppelung der Seele angesichts der sie begeisternden Schauspiele zurückzuführen ist, wenn Goethe bestimmte Objekte und Orte als erhaben betrachtet. Daher rühren die beiden Instanzen, die im Menschen entstehen, die eine zutiefst erschüttert und verwirrt, die andere Herrin ihrer selbst. Ist dies nicht genau das, was Wolf zeigen will, wenn er den Maler in seinem Werk darstellt, wenn er sich objektiviert und seinen Blick beschreibt? Er hat sich selbst zu seinem Gegenstand gemacht, wodurch die gemalte Landschaft damit betraut wird, die Höhe und die Intensität der empfundenen Gefühle zu verdeutlichen.

Aus dem Französischen übersetzt von Daniel Cuonz

Eine kürzere Version dieses Textes erschien unter dem Titel:

«Caspar Wolf et les Vues remarquables...: l'art et l'artiste en représentation dans la peinture de paysage», in: *Visualisation. Concepts et symboles du XVIIIe siècle européen*, Hrsg. Roland Mortier, Berlin 1999, S. 217–226 und in: Reichler, Claude: *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genf 2002; deutsch: *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und Alpen*, Zürich 2005.

QUELLEN

Das Werk Wolfs:

Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung. Bern 1776 [1777].
Raeber, Willi: *Caspar Wolf (1735–1783). Sein Leben und sein Werk*. Zürich 1979. Dies ist ein grundlegendes Werk, es enthält einen klug zusammengestellten Katalog des Werks.
Siehe auch: *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 1980.

Texte von Goethe:

Goethes Schweizer Reisen. Basel 1958.

Die Zitate aus der Korrespondenz (einschließlich des Gedichts «Gesang der Geister über den Wassern») stammen aus: *Goethes Briefe*, 4. Band, Weimarer Ausgabe, 1889.

Andere Texte:

De Luc, Jean-André: *Lettres physiques et morales sur les montagnes et sur l'histoire de la terre*. La Haye 1787, 1. Bd.

Haller, Albrecht von: *Die Alpen und andere Gedichte*. Stuttgart 1965.

Lettres de M. William Coxe à M. William Melmoth, sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse. Traduites de l'anglais et augmentées des observations faites dans le même pays par le traducteur. [Ramond de Carbonnières], Paris 1782.

Reichler, Claude und Ruffeux, Roland: *Le Voyage en suisse. De la Renaissance au XXe siècle*. Paris 1998.

Verwendete Studien:

Arasse, Daniel: *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris 1992, S. 158–167.

Badt, Kurt: *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*. Berlin 1960.

Berque, Augustin: *Les Raisons du paysage*. Paris 1995.

Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hrsg. von W. Strube, Hamburg 1980.

Candaux, Jean-Daniel: «Naissance de la cascade alpestre». In: *Chemins, regards et autres traces dans la montagne*. Revue de géographie alpine, collection «Ascendances». Grenoble 1998.

Damisch, Hubert: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.

Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik von Robert Steiger, Bd. II, 1776–1788. Zürich 1983.

Goethe-Handbuch, Bd. 3, «Prosaschriften», hrsg. von Bernd Witte und Peter Schmidt. Stuttgart/Weimar 1997.

Hauptmann, William: *La Suisse sublime vue par les peintres voyageurs*. Ausst.-Kat. Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano/Genf 1991.

Heidmann Vischer, Ute: «Idéal, image mythifiée et tableau (peint d'après la vie)». Muralt, Virgile, Scheuchzer et les trois temps de la représentation de la nature dans *Les Alpes de Haller*. In: *Colloquium Helveticum* 14, 1991.

Roger, Alain: *Court Traité du paysage*. Paris 1997.

Saint Girons, Baldine: *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris 1993.

Dies.: *Le paysage et la question du sublime*. Ausst.-Kat. Nationalmuseum Valencia, 1997.

Schaller, Marie-Louise: *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern, 1750–1800*. Bern 1990.

Wismer, Beat, und Kneubühler, Theo: *in Nebel aufgelöste Wasser des Stromes – Hommage à Caspar Wolf*, mit Michael Biberstein, Gloria Friedmann, Per Kirkeby, Theo Kneubühler, Richard Long, Hugo Suter, Anna Winteler. Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1991 (Schriften zur Aargauischen Kunstsammlung 1).