

Geschichte der Landschaft in der Schweiz

Von der Eiszeit bis zur Gegenwart

Mit über 70 Abbildungen, Karten und Grafiken

Herausgegeben von

Jon Mathieu, Norman Backhaus, Katja Hürlimann, Matthias Bürgi

orell füssli Verlag

Seither gehören die Hirten und mehr noch die Kühe zum Inventar der national bedeutsamen Güter. Einen weiteren Impuls erhielten sie von der Schokoladenindustrie, die in den Jahrzehnten um 1900 einen rasanten Aufschwung nahm und die Symbole erfolgreich auf den Weltmarkt warf. Je nach ökonomischer und ideologischer Konjunktur wurden die Kühe sehr prominent in Szene gesetzt oder wieder etwas zurückgenommen. In den technik-begeisterten 1950er und 1960er Jahren verkaufte die Firma Suchard ihre Schokolade zum Beispiel mit urbaner Werbung, kehrte aber nachher, teilweise auf Druck der internationalen Abnehmer, wieder zur gewohnten alpinen *Suissitude* zurück, mit Milch, Kühen und Bergen. Von Zeit zu Zeit tauchten die Symbole auch physisch in den Städten auf. So sorgte eine Initiative der City Vereinigung Zürich 1998 dafür, dass Hunderte von bunt bemalten Plastikkühen der Limmatstadt einen hirteländischen Anstrich gaben.¹⁹²

Wahrgenommene Landschaft: Gelehrte, Schriftsteller und Künstler

Eine überlieferte Praxis

Im Jahr 1723 erschien in Leiden, in einer renommierten Reihe des Verlegers Pieter van der Aa, ein Werk mit dem Titel *Ouresiphonitēs Helveticus, sive Itinera per Helvetiae alpinas regiones (Helvetischer Bergwanderer oder Reisen durch die Alpenregionen der Schweiz)*. Das Werk umfasste vier Teile in zwei Bänden, gedruckt im Quarto-Format und mit reicher Illustration.¹⁹³ Es stammte von Johann Jakob Scheuchzer, Arzt und Gelehrter in Zürich, Autor von zahlreichen in Deutsch und Lateinisch erschienen Publikationen und Mitglied von mehreren europäischen Akademien, darunter der berühmten Royal Society of London for Improving Natural Knowledge. In dieser grossen Ausgabe präsentierte er den äusserst vielfältigen Stoff von neun Alpenreisen, die er jeweils während mehrerer Sommermonate in den Jahren 1702 bis 1711 durchgeführt hatte. Er widmete das Buch der Royal Society und wandte sich darin an die Gelehrten und Lernbegierigen aus ganz Europa, wo man zu solchen Zwecken noch das Latein verwendete.

Scheuchzer stellte sich als Erbe einer alten Praxis dar, die auf den Genuss der alpinen Natur, die Betrachtung der Landschaften und die Beobachtung von Land und Leuten abzielte. Tatsächlich begann er die erste Zeile des ersten Bandes mit einem langen Zitat des Zürcher Humanisten Conrad Gesner aus dem 16. Jahrhundert: »Ich habe mir vorgenommen [...] fortan, so lange mir Gott das Leben gibt, jährlich mehrere oder wenigsten *einen* Berg zu besteigen [...]. Denn welche Lust ist es, und, nicht wahr, welches Vergnügen für den ergriffen Geist, die gewaltige Masse der Gebirge wie ein Schauspiel zu bewundern und das Haupt gleichsam in die Wolken zu erheben!«¹⁹⁴

Scheuchzer hätte auch einen anderen Brief von Gesner zitieren können, in dem dieser von einer Besteigung des Pilatus berichtet. Der Autor lässt sich darin über die Freuden aus, die der Berg allen Sinnen bereitet: dem Tastsinn (dem ganzen Körper), dem Gehör, dem Geruch, dem Geschmack und natürlich dem Sehsinn: »Die Augen aber werden durch den wunderbaren und ungewohnten Anblick der Berge, Joche, Felsen, Wälder, Täler, Bäche, Quellen und Matten erfreut [...] Wenn du die Schärfe der Augen anstrengst, den Blick schweifen lassen und weit und breit hinaus und herumschauen willst, so fehlt es dir nicht an Warten und Felszinnen, auf deren Gipfeln du schon in den Wolken zu schweben scheinst. Wenn du dagegen vorziehst, den Blick auf das Nähere zu richten, so hast du grünende Wiesen und Wälder vor dir, ja du kannst sie durchwandern [...]«. ¹⁹⁵

Die zwei Briefe sind eine Verherrlichung der alpinen Natur, eine Hymne auf das Glück des physischen Schreitens und der Verzauberung durch die Aussicht. Aber es ist nicht die Aussicht allein: Gesner zählt alle Sinne auf und betont, dass jeder von ihnen zu den empfundenen Freuden beiträgt. Der *ganze Körper* hat teil am Genuss der Landschaft und Natur. Die Bergfahrten, die der Autor preist, umfassen auch die menschliche und soziale Welt, die Bauern und Hirten, denen er begegnet. Er beschreibt die Käseherstellung, die Viehhut, die Sömmerung und die saisonal benutzten Gebäude, die Weidenutzung und die lokalen Produkte. Der Berg ist eine vollständige Welt, die von den aus der Stadt hergewanderten Leuten nicht unterteilt wird; sie fügen nichts dazu und ziehen nichts davon ab.

Man kann sicher sein, dass Bewohner aus den alpennahen Städten, besonders Gelehrte und Landschaftsliebhaber, in den ungefähr hundertfünfzig Jahren, die Scheuchzer von Gesner trennen, die sommerlichen Ausflüge und Bergfahrten weiterführten. Wir besitzen nur wenige Berichte dazu in seltenen persönlichen Zeugnissen und in naturgeschichtlichen Werken. Johann Jakob Scheuchzer stellt sich ganz in diese alpine Überlieferung und versucht seinerseits, die Merkwürdigkeiten der Berge zu erforschen und bekannt zu machen. ¹⁹⁶ In bewundernswerten Landschaftsbeschreibungen verbindet er ästhetische Freude mit wissenschaftlicher Forschung. Wie Gesner liebt er das grossartige »Schauspiel der Berge« und betrachtet »mit den Augen des Leibes und der Seele die Erscheinungen dieses irdischen Paradieses«. ¹⁹⁷

Gesner und Scheuchzer schreiben gelehrtes Latein; es lohnt sich, die Ausdrücke zu untersuchen, mit denen sie das »Schauspiel« der deutschen Übersetzung näher charakterisieren. Gesner gebraucht das Partizip *spectando* (betrachtend, in Bewunderung anschauend), den Plural *spectacula* (die erblickten Dinge, manchmal die Naturwunder) oder den Substantiv *aspectus*, das Erblickte, das Gesichtsfeld. ¹⁹⁸ Seit der Renaissance wird die Alpenlandschaft als ein *wunderbares Schauspiel* aufgefasst, doch der visuelle Genuss ist untrennbar mit der körperlichen Wahrnehmung verbunden: Er wird vergrössert und vervielfältigt durch die Bewegung des Schreitens, das Einatmen der frischen Luft, die frugale Nahrung, die Gerüche und Geräusche. Zur Berglandschaft gehört seit jener Zeit das polysensorische, körperlich-sinnliche *In-der-Welt-Sein* der Menschen, für die der visuelle Genuss nur einer unter anderen bildet. Auch wenn das Latein keinen Ausdruck hat für das, was wir Landschaft nennen, bestätigen die beiden Gelehrten, dass es sich um eine Vermittlung zwischen sozialen und natürlichen Aspekten handelt, die nur durch die Beziehung zwischen der menschlichen Wahrnehmung und einer bestimmten Umgebung zustande kommt. ¹⁹⁹

Rousseau und die Neue Héloïse

Kurz nach dem Tod von Scheuchzer im Jahr 1733 fällt sein Werk dem Vergessen anheim. Einerseits hört das Latein auf, in Europa die Sprache der gelehrten und literarischen Kommunikation zu sein; andererseits veraltet seine Wissenschaft vor dem Hintergrund der Fortschritte der Naturforschung im 18. Jahrhundert und wird nicht mehr als Referenz betrachtet; die in der verschwommenen Struktur seiner aufeinanderfolgenden Reiseberichte verstreuten Beobachtungen erscheinen repetitiv, ungeordnet, wenig brauchbar. Eine 1746 veröffentlichte deutsche Teilausgabe kann die Erinnerung an ihn nicht aufrechterhalten. Der Abstieg dieses wichtigen Werks kommt einer Verkümmern der überlieferten Wahrnehmung der Alpenlandschaften gleich, die es versinnbildlicht hatte. Handelt es sich um einen absoluten Verlust, ein richtiges Verschwinden oder eher um eine teilweise Verdrängung? Um diese Frage zu beantworten, muss man die Geschichte der Repräsentation und Wahrnehmung der Alpenlandschaft in der europäischen Kultur mit einem

neuen Blick untersuchen und die überkommenen Ideen einer Kritik unterziehen.

Die herrschende These beteuert, dass die Alpen seit Mitte des 18. Jahrhunderts als unbekannter, bis dahin zurückgewiesener und gefürchteter Raum entdeckt (einige sagen sogar »erfunden«) wurden. Die historiografische Erzählung beruht auf der Idee einer Innovation durch Rousseau, der am Anfang der ganz Europa erfassenden Begeisterung für die Alpenlandschaft gestanden sei – freilich zusammen mit dem Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller. Dieses erscheint 1732 auf Deutsch, doch der europäische Erfolg dieses kurzen Texts stellt sich erst mit der französischen Übersetzung von 1749 ein und mit der darauf folgenden Rezeption durch die Meinungsführer der Aufklärung, die darin die Beschreibung eines »Naturmenschen« oder »guten Wilden« sehen. Dies ist nicht der Ort, um solche Fragen aus historischer Perspektive zu untersuchen. Eine aufmerksame Lektüre der Texte zeigt, dass Rousseau, und besonders seine 1761 erschienene *Neue Héloïse*, als ausserordentlich wirkungsvoller Antriebsriemen dienen, aber nicht als Ausgangspunkt. Rousseaus Werk verleiht den Ideen und Praktiken, die wir an zwei wichtigen Beispielen kennengelernt haben, neuen Schwung und passt sie einem neuen Publikum in einem gänzlich veränderten historischen Kontext an. Meines Wissens hat man bisher nicht bemerkt, dass Rousseau an mehreren Stellen die von Gesner und Scheuchzer noch lateinisch ausgedrückten Begriffe übernimmt. Eine kurze Studie des Begriffs *spectacle* (Schauspiel), der uns so gehaltvoll erschienen ist, zeigt, dass er eine literarische Quelle aufnimmt und verändert. Der Begriff findet sich im berühmten 23. Brief im ersten Teil des Romans, der in ganz Europa bewundert wurde. Der Held Saint-Preux erzählt darin von einem langen Ausflug in die »Walliser« Berge. Die so oft zitierten Passagen lauten: »Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles...« (»Denken Sie sich einmal die Abwechslung, Grösse, Schönheit von tausend erstaunenswürdigen Schauspielen...«) und »...le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens.« (»...das Schauspiel hat etwas Zauberisches, Übernatürliches, das Geist und Sinne entzückt.«).

Das Wort »spectacle« ist im Brief von einem ganzen Kranz von Bedeutungen umgeben, etwa durch die Begriffe »Szene« und »Theater«, ferner durch

die Beschreibung der schnell wechselnden Ansichten und der kontrastreichen, dramatischen oder beruhigenden Beleuchtungen. Das Gebirge bietet den Augen von Saint-Preux ein Fest von Bildern und Eindrücken, die er unter dem Aspekt des Spektakulären und als Theatralität der Natur darstellt. Im letzten Satz der Passage fasst er alles Empfundene in folgenden Worten zusammen: »Die ganze Zeit meiner Reise würde ich mit nichts als der Landschaft Annehmlichkeiten [Verzauberung] zugebracht haben ...«²⁰⁰

Die Ausdrucksweise ist oft kommentiert worden, besonders um zu belegen, dass die Landschaft seither ein Gegenstück bildet zur aufklärerischen Rationalisierung und zur »Entzauberung der Welt« (Max Weber), ja zur Säkularisierung und zum Verlust des Göttlichen.²⁰¹ Tatsächlich bezieht sich Rousseau nicht auf den »erhabenen Baumeister«; er beschwört eine Magie und etwas Übernatürliches, was für ihn nicht im transzendentalen Bereich liegt, sondern die unergründliche Aura des innerweltlichen Glücks hat.

Das Landschaftsschauspiel verliert bei Rousseau also die Merkmale des Staunens, wie sie den *Merkwürdigkeiten* der Renaissance- und Barockkultur eigen sind, zugunsten des Spektakulären. Es erfordert auch nicht mehr so stark die Beteiligung aller Sinne wie bei den humanistischen Ärzten. Die berühmten Gedanken über die Gebirgsluft, die man im selben 23. Brief der *Neuen Héloïse* liest (und die ebenfalls von Gesner und Scheuchzer herrühren), behandeln den visuellen Landschaftsgenuss und die Wohltaten der Höhenluft in ihrem gemeinsamen Auftreten, aber nicht mehr als wirklich untrennbar. Die Betrachtung der Natur und die Anerkennung ihrer Schönheit sind im Roman nicht mehr inhärent an den Körper und die Gesamtheit der Sinneseindrücke gebunden. Der Sehsinn ist seiner körperlichen Verankerung enthoben, und die Landschaft hat etwas von ihrem polysensorischen Reichtum verloren. Gleichzeitig erhalten die Beschreibungen der Bevölkerung der »Walliser« Täler, in denen Saint-Preux von seinen Kontakten erzählt, eine andere Färbung als die Schilderungen von Gesner und die Untersuchungen von Scheuchzer. Der Romanheld beschreibt die Bergbevölkerung von aussen und verleiht ihr eine Art Exotik. Man weiss, dass Rousseau nie einen Fuss in ein Seitental des Wallis gesetzt hat. Seine Beschreibungen sind allgemeiner Art und entbehren eines konkreten geografischen Bezugs. Seine Kenntnisse kommen von persönlichen Gesprächen mit den Brüdern Jean

André und Guillaume-Antoine Deluc und von den Lektüren, die er aber selten erwähnt. Das Lob des Hochlands, das er äussert, schafft einen Bruch mit dem Tiefland.

Der Triumph des Spektakulären

In seiner Mittlerfunktion zwischen einer heimischen Tradition und der modernen europäischen Kultur auf dem Weg ihrer Formierung spielte Rousseau eine zweideutige Rolle: Er überlieferte etwas von der in der Natur empfundenen menschlichen Entfaltung und vom Genuss der Landschaft, zusammen mit dem Interesse für die alpinen Gesellschaften. Doch er trennte den Blick vom Körper, indem er das Spektakuläre und die Schaulust verherrlichte und die Dominanz des *Skopischen* in der Landschaftsthematik vorbereitete. Das Wort *skopisch* wird hier im Sinn seiner griechischen Wurzel verstanden: bezogen auf den Blick und das Visuelle. Das Verb *skopeo* bedeutet beobachten, untersuchen, (von oben und von fern) betrachten; und die *skopia* ist der Beobachtungspunkt, der Höhepunkt. Bei der modernen Theoretisierung der Landschaft, die mit dem Triumph der geometrischen Perspektive zusammenfiel, wurde dieser Aspekt über Gebühr privilegiert. Besonders in Frankreich hat das Konzept der *artificialisation* (Verkünstlichung) aus der Landschaft einen nahezu abstrakten Begriff gemacht.²⁰²

Die Trennung, die bei Rousseau im Entstehen ist, kommt in der Kultur der Aufklärung ganz zum Tragen. Sie führt zu Formen der Abstraktion in der Wahrnehmung der schweizerischen Landschaft, wie sie sich in der Schematisierung und in der Tendenz zur Wiederholung bei den Repräsentationen und den sozialen Praktiken zeigt. Nennen wir einige Beispiele. Die Entwicklung ist offensichtlich bei den Landschaftsbildern, besonders bei den *Ansichten* (*vues, vedute*), die in der visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts die piktorale Umsetzung des Landschaftsschauspiels waren. Die Malerei und die kolorierten Stiche der schweizerischen Kleinmeister von Johann Ludwig Aberli (1723–1786) bis in die 1830er Jahre wurden durch einen zunehmenden Erfolg beim lokalen und ausländischen Publikum getragen, führten aber zur Vervielfältigung der Gemeinplätze. Die Erzeugnisse dieses vorindustriellen Bildhandwerks dienten zuerst als Markenzeichen der Aneignung für diejeni-

gen, welche die Reise gemacht haben, und später als Ersatzprodukte in immer weiteren Bevölkerungskreisen; im 19. Jahrhundert mündete die Klein-kunst in die Erscheinung der Fotografie und der Postkarte – es war ein Triumph des Skopischen über das Polysensorische.

Die Verdrängung des Körpers durch den Blick manifestiert sich auch in der Grand Tour der jungen englischen Aristokraten, die wenig Neigung zum Fussmarsch haben und nur aus ihren Kutschen steigen, um einen nahen Aussichtspunkt zu besuchen. Ferner zeigt sich die Verdrängung im Tourismus: Er profitiert vom Prestige der Reisen und vom Landschaftsgeschmack der wohlhabenden und gebildeten Klassen in Europa und mündet in das zunehmend gewinnbringende Geschäft, das man Mitte des 19. Jahrhunderts »Fremdenverkehr« nennen wird und das sehr weitgehend auf die Anziehungskraft der spektakulären Orte baut. Diese Attraktion wird in den Reiseführern in Form von Sternen kodifiziert und bald von den Sightseeing-tours übernommen. Damit geht eine Abnahme der Aufmerksamkeit für die Alpenbewohner einher, denen man Klischees von Hirten und eines arkadischen Lebens überstülpt. Laurent Tissot hat gezeigt, dass die englischen Touristen im 19. Jahrhundert die Schweiz durchstreifen ohne das Bedürfnis, Einheimische zu sehen, als ob diese gar nicht existieren würden.²⁰³

Dennoch fehlten weder das Polysensorische noch der Sinn für Transzendenz (jetzt in das *Erhabene* verwandelt) zur Gänze in den Texten, Bildern und Praktiken, namentlich in der Bewegung der *Empfindsamkeit*, die stark von Rousseau durchdrungen ist: Man denke an Louis Ramond de Carbonnières, den ersten Übersetzer von William Coxe und Autor der *Observations du traducteur* (Bemerkungen des Übersetzers) und der Reisetappen, die er selbst durchführte (1781), oder an einen Roman wie *Oberman* (1804) des französischen Schriftstellers Étienne Pivert de Senancour, dessen Hauptfigur immer wieder versucht, ihre Liebe für die Schweizer Landschaft körperlich zu erfahren.

Verschiedene Spuren kann man auch im Alpinismus finden, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht und sich dem Tourismus eher entgegenstellt als ihn begleitet. Er verherrlicht den heldenhaften Körper des Bergsteigers, feiert die Sicht vom Gipfel als Eroberung und bringt so physische Perzeption und Bewegungsgefühl in die skopische Erfahrung. Durch

die Kontakt- und Temperaturempfindungen wird der Tastsinn sehr bedeutungsvoll für die Landschaftswahrnehmung. Auch die romantischen Dichter und Maler, die manchmal starke Wanderer sind, stellen den Körper und die Transzendenz ins Zentrum ihrer Betrachtungsweise. In der Malerei bemüht sich die Genfer Schule mit François Diday und Alexandre Calame um neue Darstellungen, indem sie die Schweizer Landschaften dramatisieren und einen Aussenblick, der von der grossen europäischen Romantik stammt, in einen nationalen Rahmen übertragen.

Historische Variationen – das Beispiel des Rheinfalls

Ich möchte diese Entwicklung jetzt genauer analysieren, und zwar am Beispiel eines viel besuchten und daher für die Schweizer Landschaft repräsentativen Orts: des Rheinfalls. Dabei konzentriere ich mich auf eine Dokumentation aus Texten und Bildern. Johann Gottfried Ebel erklärt in der ersten Auflage seines Reiseführers von 1793: »Eine der merkwürdigsten Naturszenen der Schweiz ist der Rheinfall bey dem Schloss Laufen [...]. Vom Schloss steigt man herab, und begiebt sich, ohne zuerst in den Pavillon auf Mitte Weges zu treten, gleich auf das kleine Gerüst dicht an dem Fall.«²⁰⁴ In der dritten Auflage von 1810, die bis in die 1840er Jahre für die Reisenden eine wichtige Rolle spielte, zeigt sich Ebel in seinen Ratschlägen ganz dem Skopischen ergeben. Ausgiebig benutzt er die Metaphorik des Theaters. Nachdem man den Rheinfall vom Holzgerüst aus beobachtet hat, fährt Ebel fort, muss man wieder hinaufsteigen und sich einen Moment im Pavillon unter der Schlossterrasse aufhalten, um die Ansicht des Flusses von der Höhe aus zu geniessen, wo sich das Wasser bricht. Nachher soll man gemäss seinem Rat-schlag ein Schiff nehmen, das Becken unter dem Fall überqueren und das Phänomen vom Schloss Wörth am rechten Ufer betrachten. Dort hat man eine Gesamtansicht. Nachher geht es zu den Mühlen von Neuhausen, wo der Fluss in seiner ganzen Breite, die Klippen inmitten des Wasserfalls und das Schloss Laufen auf dem Felsen sichtbar sind.

Die Attraktion des Orts beruhte also nicht nur auf seinem aussergewöhnlichen Charakter, sondern auch auf der Tatsache, dass man die Beobachtungspunkte und Perspektiven vervielfältigen konnte. Mit dem in vielfältiger

Gestalt erscheinenden Wasserfall präsentierte sich der Ort als ein ideales *visuelles Dispositiv*. Diese Verherrlichung der Aussicht variierte seit der Renaissance und unterlag im 18. Jahrhundert einem einschneidenden Wandel, wie die frühen Bilder zeigen.

Wir beginnen mit einer topografischen Ansicht, die in ihrer ersten Form von Matthäus Merian festgehalten wird (Abb. 23). Die Wahrnehmung der Landschaft ist darin durch die Wahl eines Beobachtungspunkts bestimmt, den man als *allwissend* bezeichnen könnte. Das Bild wird in der Kavalierspersione konstruiert, von einem fiktiven Punkt aus, von wo man nicht nur den Fall sieht, sondern die ganze Landschaft, die Schlaufen des Flusses und das Relief des Landes, bis zur Stadt Schaffhausen, von der man im Hintergrund Kirch- und Stadttürme sieht. Eine solche Ansicht verbindet den Blick auf die Landschaft mit einer topografischen Karte und offenbart alle Geländefaltungen vor einem Auge, dem nichts entgeht. In der Mitte des Bildes zieht der Rheinfall die Aufmerksamkeit auf sich durch die bezaubernde Darstellung des in grossen und dichten Schwallen die Wand herabstürzenden Wassers.

Wegen der verengten Perspektiven im Vordergrund ist das Wasserbassin verkürzt; dort bilden sich Strömungen und Wirbel, die mit der für den Manierismus charakteristischen Genauigkeit abgebildet sind. Merians Kunst erscheint in dieser Zeichnung in ihrem ganzen Reichtum. Der Raum ist darin ebenso entfaltet wie jedes Detail sorgsam herausgearbeitet. Vom Blätterwerk der Bäume bis zu den Giebeln des Schlosses, vom Zugangsweg bis zu den Schiffen, welche die Waren flussabwärts transportieren: Die Wirklichkeit ist in ihrer ganzen Fülle berücksichtigt und zeigt sich dem das Blatt absuchenden Auge nach und nach. Jedes Fenster des Schlosses Wörth (das als Zollhaus diente) ist verzeichnet, jeder Ruderer, jedes Fass und jeder Ballen beim Landesteg. Auf der linken Seite bemerkt man das Gerüst neben dem Fall, Fischetz genannt, und den hinführenden Treppenweg. Dies weist darauf hin, dass die Ansicht des Rheinfalls schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Attraktion war und dass man Lachse in grosser Zahl fing, die bei ihrer Wanderung flussaufwärts im Bassin aufgehalten wurden.

Man weiss, dass die von Merian benutzte Darstellungsweise ein bemerkenswert langes Leben hatte und seine Bildtafeln während mehr als hundert Jahren reproduziert wurden. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen aber

Eigentliche Bildnuß des Grossen Wasserbruchs oder Falls ins im Lauffen Cataractæ Rheni genandt.



Rhenus flu.

A. Lauffen. B. Zollhaus in Lauffen. C. Allhier werden die kauffmans güter wider zu Stulen. D. Neuhofen doff. E. Flürlogen. F. Stadt Schaffhausen. G. Wisen doff. H. Bencken.

Abb. 23: Der Rheinfall 1654 nach Matthäus Merian: »Eigentliche Bildnuss des Grossen Wasserbruchs oder Falls des Rheins im Lauffen Cataractæ Rheni genandt«.

Burgerbibliothek Bern

neue Ansichten. Ein Wendepunkt zeigt sich in der *Neuen Topographie* von David Herrliberger, der dem Rheinfall zwei Stiche widmet. Beim ersten handelt es sich um eine ziemlich ungeschickte topografische Zeichnung. Der zweite stammt von Daniel Düringer und ist ganz erstaunlich (Abb. 24). Düringer stellte sich auf die rechte Flussseite ins Dorf von Neuhausen, ziemlich hoch und weit entfernt und schaute nach unten. Man könnte sagen, dass er eine Zeichnung nach der Art des zeitgenössischen französischen Malers Jean-Honoré Fragonard machen wollte, bei dem alles Bewegung, Verbiegung, Ausdehnung ist. Es ist nicht mehr klar, wo sich der Wasserfall befindet: Die ganze Landschaft scheint zu zittern und nimmt durch Übertragung teil an den



Abb. 24: Der Rheinfall um 1756 nach Daniel Düringer: »Ryhnfall, bey dem Schloss Lauffen im Zürich Gebiet.«
Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel

schäumenden Wasserstrahlen, an den Gegenströmungen, am Dampfen des Flusses. Diese beiden Stiche verdeutlichen die Zäsur, die durch das grosse Werk von Herrliberger geht: auf der einen Seite das topografische Bild in der Tradition des beschreibenden Manierismus (wenn auch weniger virtuos als Merian); auf der anderen Seite das Pittoreske, Ausdruck einer neuen Sensibilität, die eine neue Beziehung zur belebten Natur und eine vermehrte Ästhetik bei der Bildorganisation und der Themenwahl sucht. Beim Rheinfall präzisiert der Referenztext, die Szene sei »auf eine Mahler-Manier abgebildet« worden.

Bemerkenswert an dieser zweiten Darstellungsweise ist auch ihre Doppeldeutigkeit. Sie erfasst die körperliche Emotion, deren Funktion und historische Rolle wir abschätzen wollen. Sie öffnet den Blick für die Vielfalt der Beobachtungspunkte, ein modernes, essenziell skopisches Thema, dessen Bedeutung wir bei Ebel gesehen haben. Doch mit der Kultur der Empfindsamkeit fallen die beiden Phänomene bald auseinander: Die Vielfalt der Beobachtungspunkte wird in den Ansichten (*vedute*) inszeniert, die den Raum des Wasserfalls und seine Umgebung aus verschiedenen Perspektiven beschreiben; und die engen Bildeinstellungen in Froschperspektive drücken die emotionale Intensität aus, die durch die körperliche Nähe hervorgerufen wird.

Im Jahr 1776 publiziert der Naturforscher Johann Gerhard Andreae aus Hannover zwei Ansichten, die dem neuen Paradigma in der Geschichte der Landschaftswahrnehmung entsprechen. Die erste zeigt den ganzen Wasserfall aus der Obersicht. Die zweite wählt auf erstaunlich freie Art eine enge Bildeinstellung von unten, von einem Punkt am Fuss des Wasserfalls beim Gerüst von Fischetz. Der Blick befindet sich auf derselben Höhe wie das Naturphänomen und beschreibt das Spiel des Lichts auf dem Wasser, mit überraschenden Formen, belebt von den beiden Klippen in der Mitte (Abb. 25). In ihrem Kontrast illustrieren die beiden Ansichten die Abwechslung zwischen dem Blick aus der Ferne und aus der Nähe, die Beschreibung in Form von Veduten und die Versenkung im Phänomen, das Skopische und das Physische. In seinem Brief erläutert Andreae die Merkmale dieser doppelten Perspektive:²⁰⁵ »Hier, wo man Gelegenheit hat, den Wassersturz von unten und in der Nähe eines Schrittes zu beschauen, hier nimt (sic) im Gemühte Erstaunen und Entsezen die Stelle der Bewunderung ein.« Auf der anderen Seite die Vielfalt der Beobachtungspunkte, das Spektakel der Ansichten: »Allein, in

Wahrheit, es verdienete, ja es erforderte dieser prächtige Wasserfall aus zehn und mehr verschiedenen Gesichtspunkten abgezeichnet zu werden ...«

Die Ikonografie bricht also mit den alten, unbeweglichen und übervollen topografischen Abbildungen, um die Beobachtungspunkte zu vermehren und Nahsichten einzuschliessen. Diese Darstellungsweisen werden wiederholt und variiert, bis die Reiseansichten seit den 1860er Jahren von der Fotografie abgelöst werden und bis zu den Amateurfotografen von heute.



Abb. 25: Der Rheinfall 1776 nach Johann Gerhardt Andreae, *Briefe aus der Schweiz*: »von dem Zürichischen Ufer betrachtet«.

Burgerbibliothek Bern

Romantische Wirkungen

Man könnte viele andere Ansichten analysieren, sie vermehren sich Ende des 18. Jahrhunderts und während des ganzen 19. Jahrhunderts. Einige Überlegungen möchte ich zum Schluss der romantischen Wahrnehmung der Wasserfalllandschaft widmen.

Bei jeder seiner drei Schweizer Reisen besuchte Johann Wolfgang Goethe den Rheinfall. Seine Beschreibungen zeigen einen Bruch im Verhältnis zur Aufklärung. Im September 1797 notierte er eine ausführliche und genaue Beschreibung des Orts in seine Hefte, die posthum publiziert werden sollten. Er besuchte den Wasserfall am Morgen, am Nachmittag und erneut in der Abenddämmerung. Goethe hielt fest, wie er die Zugangswege hinauf- und hinabstieg, sich beim Gerüst aufhielt, von einem Ufer zum anderen wechselte, mit dem Wirt des Schlosses Wörth sprach, nach Schaffhausen zurückkehrte, um später wieder den Wasserfall zu besuchen und die Ansicht in der Dämmerung zu geniessen. Er bewundert den Regenbogen, der sich durch die zerstiebenden Wassertropfen bildet, wenn man nahe beim Fall ist, das Farbenspiel, das sich beim Sonnenuntergang verstärkt und vervielfältigt, die Strömungen, die im Bassin gegeneinander ankämpfen, die grünen Färbungen in der Tiefe, den Schaum, der sich in den Wellen bildet und auflöst. Durch die Lektüre von Reiseberichten kennt Goethe die interessanten Aussichtspunkte. Er betrachtet den Rhein von oben, dann vom Dorf Neuhausen. Von einer Anhöhe schaut er auf die Hügel auf beiden Seiten des Flusses, ihre Bepflanzung, ihre Reben, unten die breite Schlaufe des Flusses und das Massiv der hohen Berge in der Ferne.

Doch Goethe beschränkt sich nicht auf die Ansicht allein. Diese ist eher der Vektor einer umfassenderen Empfindung. Er lässt den durch das Naturphänomen hervorgerufenen Eindruck in seinem Innern lange nachwirken. Wie an gewissen anderen Stationen seiner Schweizer Reisen erfährt er eine Erschütterung durch das Erhabene und versucht, diese in einem sehr weiten Sinn zu verstehen. Der Schlüssel des Naturschauspiels befindet sich für ihn zweifellos in einem neuen Gefühl, das mit dem geologischen Verständnis der Erdgeschichte entstanden ist: das tiefe Zeitgefühl, versinnbildlicht in der beständigen Bewegung des Wassers, immer gleich und immer neu, unverändert, aber auch übersteigert durch die monströse Grösse des

Wasserfalls. Die Notizen im Heft enden mit diesem Satz: »Leichte Windstösse kräuseln lebhafter die Säume des stürzenden Schaums, Dunst schien mit Dunst gewaltsamer zu kämpfen, und indem die ungeheure Erscheinung immer sich selbst gleich blieb, fürchtete der Zuschauer dem Übermass zu unterliegen und erwartete als Mensch jeden Augenblick eine Katastrophe.«²⁰⁶

Ein dramatischer Gegensatz zwischen der unermesslichen Dauer der Erde und der Zerbrechlichkeit des menschlichen Lebens: Die Romantiker werden dieses Zeitgefühl bei der Ansicht des Wasserfalls teilen. Der Unterschied ist hier klar, sowohl zu den unbeweglichen Topografien von Merian wie zur Bewunderung der Humanisten für die Landschaften. Betrachten wir die Drucke von William Bartlett von 1836, der eine vom rechten Flussufer aus, der andere vom linken.²⁰⁷ Das erste Bild (Abb. 26) ist von einem ungewöhn-



Abb. 26: *Der Rheinflall 1836 nach William Bartlett: »The Castle of Laufen (Above the Rhine Fall at Schaffhausen)«.*

Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

lichen Ort auf der Höhe des Falls bei den Mühlen von Neuhausen aufgenommen und gleicht der Vision eines Sturms: Die ganze Landschaft scheint die Beute eines mächtigen Windes zu sein, widergespiegelt in den herabstürzenden, glänzenden Wasserströmen, die Schaumkronen und Dämpfe aufwerfen. Man vermeint, das konstante Tosen zu hören, denn Bartlett bringt die etablierte Teilung zwischen Ansicht und Eintauchen in der Landschaft durcheinander. Die Froschperspektive und die Links-rechts-Diagonale bringen eine Art Widerstandslinie hervor, von den Felsen über dem Wasser bis zu den Pappeln und Schlossdächern. Bemerkenswert sind die Beleuchtungen, denn es handelt sich um ein Nachtbild. Das wechselnde Licht bringt auf dem Wasser helle Flecken hervor und zeichnet am Horizont die Architektur des Schlosses nach – eine düstere, ganz mittelalterliche Stimmung.



Abb. 27: *Der Rheinflall 1836 nach William Bartlett: »The Fall of Schaffhausen (from the Fischetz)«.*

Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne

Der zweite Stich ist noch erstaunlicher (Abb. 27). Er zeigt das Holzgerüst des Fischetz aus der Nähe, mit einer vom Gischt des Wassers durchnässten Person, die durch die Gewalt des Phänomens hingerissen ist. Der Beobachter wird sie natürlich als Vermittler seiner eigenen Einbildung auffassen. Man kann diese Zeichnung nicht besser kommentieren als mit einer Passage, die Victor Hugo 1839 bei seinem Besuch des Rheinfalls festhielt: »Ich habe dies unerhörte Ding so eben gesehen, ich befinde mich nur einige Schritte davon entfernt. Ich höre sein Getöse. Ich schreibe Ihnen, ohne zu wissen, was mir in den Kopf kommen wird. Die Ideen und die Bilder häufen sich hier in bunter Menge untereinander an, sie überstürzen, stossen, zermalmen sich und verfliegen in Dunst, in Schaum, in Getöse, in Gewölke. Ich habe in mir selbst gleichsam ein ungeheures Brodeln. Es ist mir, als hätte ich den Rheinfall im Hirn.«²⁰⁸

Wie der Reisende Victor Hugo ist die Person von Bartlett in ein Naturphänomen eingetaucht. Sie ist umgeben von Wasserdunst, der sie nässt und blendet, vom Lärm, der sie betäubt, vom Luftzug, der sie umreisst. Durch den Ansturm auf ihre Sinne vermischt sie sich mit dem Wasserfall. Bartlett und Hugo führen den Beobachter zum Höhepunkt der Immersion in das Phänomen – ein Höhepunkt der körperlichen Verstrickung in die Landschaft.

Auf diese Weise hat sich mit der für die Aufklärung charakteristischen Rationalisierung eine Trennung zwischen dem Skopischen und dem Körperlichen in der Beziehung der Menschen zur alpinen Landschaft ergeben. Diese sollen in der Geschichte der Landschaftswahrnehmung nie mehr eine Wiedervereinigung feiern können. Das Glück des ganzheitlichen Blicks für die Landschaft ist der Moderne verwehrt. Sie kennt nur Verdunkelung, Heimsuchung und Masslosigkeit des Körperlichen. Im 20. Jahrhundert wird die Phänomenologie versuchen, die verlorene Ganzheit der wahrnehmenden Menschen wiederzufinden und sie der Welt wieder zuzuführen.