

- ¹⁶ H. 12,5; B. 41,5; T. 17,7 cm. Brettstärke 1–1,3 cm.
- ¹⁷ An niedersächsischen Möbeln der Zeit fand ich es häufiger, daß Schlösser und Beschläge Teile der Schnitzerei verdecken, z. B. H. Kreisel 1968, Abb. 38.
- ¹⁸ Vgl. Dachdeckel-Truhen in Kloster Wienhausen, H. Kreisel 1968, Abb. 12.
- ¹⁹ Kohlhaussen 1928, Nr. 6, Taf. 3, 4.
- ²⁰ Heinrich Kohlhaussen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks (Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 5), München 1955, Abb. 119.
- ²¹ H. 14,5; B. 39; T. 28,5 cm. Brettstärken 1,1–1,4 cm und 1,4–1,7 cm. Diesen Kasten wohl erwähnt H. Kohlhaussen 1928, unter Nr. 107 B.
- ²² Heinrich Ottenjann, Alte deutsche Bauernmöbel, Hannover–Uelzen 1954, Abb. 250, 251. H. 14, B. 45, T. 24 cm. Brettstärke 1,5 cm.
- ²³ Mitt. des derzeitigen Direktors des Museumsdorfes Cloppenburg, Dr. Helmut Ottenjann, vom 4. 3. 1968. Dank seiner Freundlichkeit konnte ich das Kästchen in Cappenberg untersuchen.
- ²⁴ H. Kreisel 1968, Abb. 38, 39. – H. Appuhn, Meisterwerke, 1963, Taf. 114, – Schröder, a. a. O., Abb. 11.
- ²⁵ H. Kreisel 1968, Abb. 27. – H. Appuhn, Meisterwerke 1963, Taf. 69.
- ²⁶ Wolfgang Krönig, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, Abschnitt »Rosetten. Bedeutung u. Verbreitung«, 146–147; derselbe, Ein Vesperbild im Schnütgen-Museum zu Köln mit einem Exkurs über die Bedeutung der Rosetten, in: Wallr.-Rich.-Jb. 31, 1969, 7–24.
- ²⁷ Georg Streng, Das Rosettenmotiv in der Kunst- und Kulturgeschichte. München 1918.
- ²⁸ H. Appuhn, Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen. Über Kult und Kunst im späten Mittelalter, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte I, Köln 1961, S. 86.
- ²⁹ Hanns Bächtold-Stäubli, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin und Leipzig 1927–1942, I, Sp. 863f., V, Sp. 16f. – Karl-Heinz Clasen, Die Überwindung des Bösen, Ein Beitrag zur Ikonographie des frühen Mittelalters, in: Neue Beiträge deutscher Forschung, Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag, Königsberg 1943, S. 13–36.
- ³⁰ H. Appuhn, Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters (Die Jagd in der Kunst), Hamburg und Berlin 1964.
- ³¹ Z. B. Schränke in Kloster Isenhagen, wo erst der Dreißigjährige Krieg zu dem tiefen Einschnitt wurde, der das mittelalterliche Klosterleben endgültig beschloß. H. Appuhn, Isenhagen 1966, S. 79.
- ³² H. Kreisel 1968, Abb. 28, 45 u. a.
- ³³ Vgl. Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957, S. 20f. – H. Appuhn, Die Paradiesgärtlein des Klosters Ebstorf, in: Lüneburger Blätter 19/20, Lüneburg 1968/69, 27–36.
- ³⁴ Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig. – Otto Brandt, Arnold Oskar Meyer, Leo Just, Handbuch der Deutschen Geschichte 5; Athenaion-Bilderatlas zur Deutschen Geschichte, Frankfurt 1968. Farbtafel H.
- ³⁵ H. Appuhn, Isenhagen 1966, S. 58.
- ³⁶ Z. B. H. Kreisel 1968, Abb. 43.
- ³⁷ Z. B. H. Kreisel 1968, Abb. 297.
- ³⁸ Rudolf Wissell, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit, 2 Bde., Berlin 1929, I, S. 276 und 416.
- ³⁹ R. Wissell 1929, I, S. 205.

Der Wasserfall als Bildmotiv – Anregungen zu einer Ikonographie – von Max Schefold

Zur Klarstellung des Begriffs sei eine Definition des Geologen Friedrich Ratzel vorangestellt: »Im Wasserfall löst sich die ganze Masse eines Flusses von der Erde los, stürzt oder weht durch die Luft und löst sich in Wasserstaub auf; er verliert mit dem Zusammenhang die Farbe, wird milchweiß, wird undurchsichtig. Er stürzt als Masse, fliegt als Regen, schwebt als Wolke, die ununterbrochen sich bildet und vergeht. Die Auflösung des Zusammenhangs geht so weit, daß der Fluß wie ein Schleier hinausweht; doch können darin auch Strähnen zusammenhängenden Wassers übrig bleiben, die grünlich aus dem Weiß leuchten, und es liegt gerade in dem Verhältnis der aufgelösten und zusammenhängenden Wassermassen der Grund unzähliger Variationen über das Thema des fallenden Wassers. Das Weiß der Wasserfälle wiederholt dabei auf tieferer

Stufe des Gebirges das des Schnees, und wo diese Reservoirs der Gletscher und Firnbecken fehlen, sind auch die weißen Sturzbäche und Wasserfälle seltener«¹. Auffallend, wie der Geograph nicht nur die Bewegung charakterisiert, sondern das Phänomen auch in seinen Farben sieht.

Jede Epoche hat zu dem Naturereignis ihr eigenes Verhältnis; in irgend einer Weise versuchen die Menschen, sich mit ihm auseinander zu setzen. Noch bis in das 17. Jahrhundert hinein bedeutete ein über hohe Felsen herabstürzender Wasserstrom etwas Furchtgebietendes und Bedrohliches, ein seltsames Spiel chaotisch bewegter Kräfte, das Angst und Schauer weckte. Hilflos stand der Mensch der Übermacht der Natur, der entfesselten Gewalt des Elements gegenüber. Später ist an die

Stelle des Schreckens das Staunen über das Gewaltige und Erhabene, die Ehrfurcht vor der Macht des Schöpfers getreten, die solch Naturwunder geschaffen hat, die andächtige Bewunderung, dann die Begeisterung und Beglückung über die Schönheit des ungewöhnlichen Schauspiels. In unseren Tagen aber nimmt man wohl in freudiger Überraschung Kenntnis von dem Strömen und Rauschen, bemerkt aber mit kühlem Bedauern, wieviel wertvolle Kraft überschüssig in die Tiefe fällt und der Technik und Energiewirtschaft verloren geht. Der Mensch unserer Tage sieht keine Geister mehr über die Wasser schweben; er hat kein Ohr mehr für die ewig rauschende Melodie des Wasserfalls. Malerei und Graphik bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts mögen das Spiegelbild der wechselnden Gefühle der Menschen geben, die sie dem Wasserfall entgegenbringen.

Girolamo Muziano hat als erster die Wasserfälle bei Tivoli gemalt², die fortan durch Jahrhunderte hindurch den Landschaften die stärksten Anregungen vermittelt haben. Auch die nordischen Maler, die auf dem Weg in den Süden die Alpenländer durchzogen, haben ihre Motive weniger den einst nur Furcht erheischenden Alpen entnommen als der Landschaft um Rom, dazu gehören vor allen Paul Bril und Gaspard Dughet in ihren Ideallandschaften³. Allaert van Everdingen hat dagegen seine Anregungen aus Norwegen geholt, dem Land der höchsten und schönsten Wasserfälle; auch Jakob van Ruisdael läßt in seinen in tonigem Dunkel gehaltenen Wasserfällen, die im Walde über Felsen stürzen und sich in Gischt und Schaum auflösen, die wilde chaotische Natur ahnen, die er in dramatischer Bewegung schildert. Schon wirkt sich die Vorliebe des Barock für Wasserfälle bis zu Paul Post in Südamerika aus.

Im 18. Jahrhundert ist es wieder die ungestüme Gewalt der Elemente, die sich in Bildern etwa des Venezianers Marco Ricci oder des Deutschen Joachim Beich austobt. Abermals wird das Wilde, Düstere und Einsame des Hochgebirges als Erfüllung des neuen Ideals gesucht und kein Gegenstand vermochte der Sucht nach Spannung und Bewegung, nach leidenschaftlichem Pathos so sehr entgegen zu kommen wie ein Wassersturz. Während aber in der Ossianischen Landschaft die »Waldgebirge brüllen, die Winde im Gebirge heulen«, wird in der unschuldvollen heiteren Idylle eines Salomon Gessner der Wildbach zum harmlos sprudelnden und fröhlich plätschernden Gewässer im schattigen Walde oder in geheimnisvoller Grotte, wird das Donnern zur sanften Musik.

In der Ideallandschaft des deutschen Klassizismus klingt immer wieder das Motiv des Wassers, zumal des Wasserfalls, als barocke Reminiszenz an; als Versatzstück scheint es unersetzlich. Das begegnet uns bei Christian Reinhart, auf dessen Bildern die Wasser von den Bergen schießen, das ist bei Ferdinand Kobell ebenso wie bei August Friedrich Rauscher, bei Johann Friedrich Klengel wie bei Karl Ludwig Kaaz⁴, um nur einige Namen zu nennen. Bei dem Bilde der Jagd der Diana von Albert Christoph Dies von 1798 ist der in der Sonne strahlende, über Felsen sich ergießende Wasserfall der eigentlich bestimmende Faktor. Johann Jakob Strüdt aber fügt seiner Teufelsbrücke⁵ noch zusätzlich einen Wassersturz ein, um dem reißenden Bach eine weitere Steigerung zu verleihen.

Schon treten Spezialisten auf, wie in Württemberg der Fürstlich Hohenlohische Hofmaler in Öhringen Johann Jakob Schillinger⁶, der als Zeitgenosse von Wilhelm Heinse die Natur in äußerster Wildheit, in ihrer Urgewalt schildert. In seinen effektvollen Kompositionen läßt er die Elemente toben in sich überstürzenden Kaskaden, die riesige Felsblöcke überspülen und Schaum und Gischt aufsprühen lassen. Über schäumendem Gießbach schwingen sich geborstene Bogen halsbrecherischer Brücken. Von den Grotten und Cascatellen Tivolis abgesehen sind von seinen in stattlichen Maßen gehaltenen Temperabildern nur wenige topographisch festgelegt, so der Rheinfall oder der Fall bei Bellegarde im Kanton Fribourg.

Sein Leben lang hat Philipp August Harper, der Landschaftler der Hohen Karlsschule in Stuttgart, vom dem großen Erlebnis Tivoli gezeht (Abb. 1), das als Paraphrase in seinen Gemälden und Supraporten anklingt. Nicht umsonst meinte Goethe von den einzigartigen Naturschauspielen in Tivoli: »Es gehören die Wasserfälle dort mit den Ruinen und dem ganzen Komplex der Landschaft zu jenen Gegenständen, deren Bekanntschaft uns im tiefsten Grunde reicher macht«.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als die Cascatellen noch ungehemmt in das Tal des Anio stürzten, aus dessen Tiefe der Dampf heraufbrodelte, wird Tivoli noch einmal das große erhabene Thema der deutschen Romantik. Dabei braucht nur an Christian Reinhart und F. G. Gmelin, an Karl Fohr (Abb. 2) oder Friedrich Nerly erinnert zu werden, oder an Joseph Anton Koch und Martin von Rhoden, die in immer neuer Abwandlung das Thema angegangen haben. Der Fall des Velino bei Terni war schon schwerer von Rom aus erreichbar, hat aber trotzdem seine Maler gefunden.



Abb. 1 Adolf Friedrich Harper, Tivoli, Ludwigsburg, Schloß

Für die Schweiz des 18. Jahrhunderts, für die Literatur wie für die Malerei, gewinnt ein Wasserfall im Berner Oberland eigentümliche Bedeutung. Noch vor Jean Jaques Rousseau gibt Albrecht von Haller den entscheidenden Antrieb für das Erwachen eines neuen Naturgefühls. Er wagt den Vorstoß in die unwirtlichen Alpenregionen, die bis dahin als Grauen erregend gemieden wurden; er ist nicht nur beglückt von dem einfachen schlichten Leben der Landleute, sondern findet auch seine Bewunderung für die Natur im Aufbruch, für das Wilde der Berge, für die brausend niederstürzenden Gießbäche. In seiner Dichtung »Die Alpen«, die einer Forschungsreise ins Wallis ihre Entstehung verdankt und 1729 erschienen ist, finden sich Verse, die den Staubbachfall bei Lauterbrunnen beschreiben:

»Hier zeigt ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen,
 Ein Waldstrom eilt hindurch und stürzt Fall auf Fall.
 Der dick beschäumte Fluß drängt durch der Felsen Ritzen
 Und schießt mit jäher 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 Teile
 Und das entfernte Thal trinkt ein beständigs Tau.
 Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
 Die aus den Wolken fliehen und sich in Wolken gießen«.



Abb. 2 Karl Philipp Fohr, *Tivoli, Frankfurt/M., Städel*

Die wenigen Worte genügen, um zu erkennen, wie es Haller gelingt, unmittelbar beobachtete Einzelheiten gegenständlich klar zu umreißen oder sie in kleineren Ausschnitten zusammenzufassen, wenn er auch im Ganzen die Natur noch nicht als lebendige beseelte Einheit zu erfassen vermochte⁷. Noch 1776 schreibt der alte Haller zu den »Merkwürdigen Prospekten aus den Schweizer Gebürge« das Vorwort und weist dabei auf die Ansicht des Staubbaches von Caspar Wolf, dem Maler der Alpennatur, der Gletscher und Schluchten, hin, in der Wolf »das im Nebel aufgelöste Wasser des Strohms« in seiner Weise zum Ausdruck bringt und wie in Hallers Versen Wasser und Wolken miteinander vermählt.

Es ist ein Bild, das für die vielen späteren schweizer Veduten jenes großartigen Objekts zum Richtungspunkt geworden war. In seinem Reisetagebuch schreibt Angelo Quirini »Der Wasserfall versprüht in Tröpfchen, die so fein sind wie Dampf und als ganz zarter Staub in die Luft steigen, so daß die durchdringenden Sonnenstrahlen die schönsten Regenbogenfarben hervorzaubern. Ungefähr in der Mitte des steilen Felsens ist ein Vorsprung an

dem das Wasser mit verdoppelter Kraft in Gischt zerspritzt und sich zu einer noch weißeren Regenwolke erweitert...⁸« Der vielgereiste Christoph Meiners aber findet 1784 den Staubbach in seinen Briefen über die Schweiz bezaubernd und feenhaft und am schönsten bei Mondschein, wenn die Göttin der Nacht hinter der Jungfrau heraufsteigt.

Wenn Haller nur das optische Bild sieht und in erhabener Weise den vernünftig-sinnlichen Eindruck eines mechanisch bewegten Objektes wiedergibt, so erfüllt sich in Goethe eine ganz neue Art der Naturanschauung. Im Gesang der Geister über den Wassern, der angesichts des Staubbachs im Oktober 1779 Gestalt fand, wird die Naturerscheinung zum Gleichnis der Seele und damit in höhere geistige Zusammenhänge erhoben: »Wallt er verschleiernd leiserausend zur Tiefe nieder«. Das Bild des Schleiers⁹ ließe sich aber noch weiterverfolgen bis ins vorgerückte 19. Jahrhundert und zwar greift es Hippolyt Taine¹⁰ auf, freilich in nüchterner Prosa; was er über die Gave-Fälle in den Pyrenäen schreibt, könnte genauso für den Staubbach stehen.



Abb. 3 Joseph Anton Koch, Staubbach bei Lauterbrunnen, Zeichnung, Stuttgart, Staatsgalerie

Innerhalb unseres Themas nimmt Joseph Anton Koch eine Sonderstellung ein. Schon als Knaben hatten ihn, wie er erzählt, »Ströme, so über hohe Felsen in Tannenwälder hinunterstürzen und mit Wut über wildes Gestein daherbrausen«, beglückt.

Die aquarellierte Zeichnung des Staubbachfalls von 1792 in der Stuttgarter Staatsgalerie mit dem Vermerk »Tyroler Alpen, Berge mit ewigem Schnee bedeckt« (Abb. 3) ist nach Otto von Lutterotti¹¹ nicht vor der Natur, vielmehr »wohl nach einem Stich von Aberli, I. Meyer, F. Hegi oder anderen« entstanden. Die bezwingende Dramatik der Berglandschaft, die Art, wie die zackigen scharfkantigen Grate in unheimlicher Steilheit hinaufführen und den Eindruck gewaltiger Höhe erwecken, aus welcher der Wasserstrahl in kühner Kurve niederschießt, könnte höchstens einem Caspar Wolf zugemutet werden. Dabei ist die farbige Behandlung von hohem Reiz. Soll man der Notiz »Componiert und gezeichnet durch J. Koch« so wenig Vertrauen schenken? 1796 entsteht das Gemälde eines Wasserfalls, wahrscheinlich des unteren Reichenbachfalls im Rosenlauer, heute in der Hamburger Kunsthalle. Hier läßt Koch das Wasser in eine enge Felsschlucht hinabstürzen, deren geologisches Gefüge auf genaueste herausgeschält ist. Die ganze Komposition

ist auf den Gegensatz zwischen den zackigen braunen Felsen und der silbrig grauweißen Gischt des Wassers angelegt¹². Ersichtlich kommt es Koch darauf an, das Enge, Bedrohliche und Ausweglose einer Schlucht, die Elementargewalt stürzender Wasser so eindrucksvoll wie möglich zu machen. Deshalb steilt er die Komposition so auf, hält alles bedrängend nah im Vordergrund. Himmel und Ferne sind am obersten Bildrand nur eben angedeutet.

Zwei Jahre zuvor schuf Koch ein Aquarell des Schmadribachfalls im Berner Oberland und zwar im obersten Lauterbrunnental, (Abb. 4, in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel). »Einsortfesselnder Anblick ist dargestellt: Wie von der weißen breitgelagerten Pyramide des Breithorns in vielen Rinnsalen, Bächen, Fällen sich die Wasser der Lütchine lösen, dann aus dem baumlosen Hochgebirge über den äußersten Felsenrand in das beginnende waldige Tal herniederstürzen, dann in dem jungen wilden Tal von einer Schlucht hin und her geworfen werden, bis sich zuletzt all das weiß aufschäumende und zerstäubende Wasser im ersten Talboden zum kühlblauen Flusse sammelt, immer noch munter, mit springenden Wellen, vom steinigen Bachbett bewegt und doch, nach all den Katarakten, nun zum Fließen beruhigt. Aus jedem Wasserfall läßt sich ein Bild machen. Die Schellenberg, Wolf, Bentz, Lory, Juillerat, Volmar und andere Schweizer Maler haben es bewiesen; Aberli, Peter Birmann haben davon gelebt. Hier aber ist von einem Mann, der nie eine Vedute gemalt hat, etwas anderes gegeben; nicht ein Wasserfall in der Nahsicht überwältigten Staunens, sondern ein Ganzes in der begriffenen Größe der Überschau. Vom wolkenumschwebten Gipfel bis zur ersten Fermate im Talboden ein einziges, großes, ineinander gehängtes Geschehnis; in vier Sätzen gleichsam die brausende Symphonie der Geburt des Wassers im Hochgebirge. Das hatte mit dem ganzen Einblick in die Struktur des Gebildes vielleicht noch keiner gegeben. Es konnte wohl nur einer, der selbst im Hochgebirge geboren war¹³.«

Erst in Rom fand die Komposition ihre in großem Stil geformte Ausführung; 1811 ist die Leipziger Fassung vollendet, die Münchener erst 1821; zeitlich dazwischen lagen die Wasserfälle von Tivoli. In Kochs Atelier in Rom sieht der junge Ludwig Richter das Bild in seiner zweiten Fassung, das ihn tief beeindruckte; in seinen Lebenserinnerungen schreibt er dazu (Kapitel 13): »Wie der mächtige Gießbach aus von Wolken umgürteten Schneelagen herabstürzt, aus dem dunklen Tannen-



Abb. 4 Joseph Anton Koch, Schmadribachfall, Aquarell, Basel, Kunstsammlung

walde hervorschäumt und wie besonders im Vordergrund die tobende Eile der wilden Wellen, die sich über Stämme und Steine wälzen, ausgedrückt war, das entzückte mich über die Maßen.«

Die Komposition bedeutet gegenüber der ersten Fassung eine erhebliche Steigerung. Der Schmadribachfall ist nun wirklich in seiner Uferscheinung, der Aufbau des Gebirges in seinem ganzen geologischen Zusammenhang erfaßt. Der zweimalige Effekt der schäumenden, die Luft weithin mit weißem Wasserdunst erfüllenden Wasserfälle hat sich zum Haupteindruck des Gemäldes vergrößert. »In der großartigen Komposition ist das tragende Motiv die gewaltige Stufung des Gebirges von dem im Vordergrund noch von Laubbäumen bewachsenen, noch von Mensch und Tier bevölkerten Vorlande her über die Zone des dunklen Nadelwaldes

bis zu der des nackten Gesteins und schließlich der Eiwelt des Gletschers und der schneeigen Gipfel empor. Den Wasserfall selber zeigt Koch, wie er sich als das Schmelzwasser des Gletschers tief in den Felsen geschnitten hat, wie er, links und rechts von dünnen Rinnsalen begleitet, tobend und stäubend hinabstürzt, wie das Wasser dann hinter den Tannen verschwindet, um hinter einem gischtumspritzten Felsen wieder hervorzuschäumen, bis er schließlich auf flacherem Grunde angelangt, breiter und auch hier wieder verzweigt, in kleineren Wellen über die im Bachbette liegenden Steine dahinschießen kann¹⁴.«

Im Hochgebirge wie im Mittelgebirge kann es sich immer nur um relativ bescheidene Wassermassen handeln, im Gegensatz zum Rheinfeld, bei dem ein mächtiger Strom plötzlich von höheren auf eine

tieferer Stufe seines Laufs niederstürzt, was nur in tieferliegenden Teilen der Erde denkbar ist. Entscheidend ist hier der Eindruck des Mächtigen und Ehrfurcht erweckenden der stürzenden Wasser und des aufgischenden Schaums. Noch mehr als für das Auge die schreckenregende Erscheinung auf den Menschen wirken mag, ist der Eindruck des Getöses auf das Ohr. Schon aus dem 15. Jahrhundert ließen sich Beispiele von Berichten aufzeigen; von bildlichen Darstellungen immerhin seit der Mitte des 16. Jahrhunderts¹⁵. Beschränkt sich ein anonymes, 1561 datierter Holzschnitt¹⁶ noch auf das Idealbild eines Wassersturzes, so gibt Sebastian Münster in seiner Kosmographie von 1541 ein für seine Zeit bezeichnendes Urteil ab: »Ein Vierthel Meil oder minder under der Stadt laufft der Rhein durch viele Felsen und Schrofen und da er zum understen Felsen kompt, falt er oben herab durch etlich staffelechte Felsen, etwa an zehn oder zwölf Klafter hoch. Es ist ein grausam Ding anzusehen. Dieser Fall heißt zu unseren Zeiten am Lauffen. Es wird dies Wasser, so es oben herabfällt, zu einem ganzen Schaum; es stäubt über sich, gleich wie weisser Rauch. Da mag kein Schiff herabkommen, anders es fiel in Stücken. Es mögen auch keine Fisch die Höhe dieses Felsens übersteigen, wenn sie schon so lange krumme Zähne hätten, wie das Meerthier Rosmarins oder Mors genannt.«

Bei Merian mischt sich in das Grausen eine spürbare Lust am Gewaltigen, an der wilden Bewegtheit der aufschäumenden Gischtmassen und an den wilden Felskulissen. Die tatsächliche Höhe des Falls wird durchgehend überschätzt. Allmählich tritt die Angst vor der Dämonie der übermächtigen Natur zurück, langsam verliert sich der Schrecken vor der furchtgebietenden Erscheinung. Bei Klopstock und Lavater werden Gefühle der Begeisterung erweckt, die sich bis zu religiösem Pathos, zu einem Hymnus auf die Größe und Macht des Schöpfers, steigern. Wilhelm Heinse als Mann des Sturm und Drang schwelgt in Superlativen, er spricht von dem »ungeheuersten Krieg der Riesenkräfte der Natur gegeneinander, das unergründlich tiefe Brausen schlägt ihm mit entzückender Majestät in die Ohren« ... »Die Allmacht ihrer Kräfte zieht donnernd die kochenden Fluten herab, und gibt den ungeheuren Wassermassen die Eile des Blitzes. Es ist die allerhöchste Stärke, der wütendste Strom, des größten Lebens, das menschliche Sinne fassen können. Der Mensch steht klein wie ein Nichts davor da und kann nur bis ins Innerste gerührt den Aufruhr betrachten¹⁷.«

Daneben lese man in der Schweizerreise nach, was Goethe^{17a} von dem »schaumströmenden Sturze des gewaltigen Rhein« schrieb. Auch von seiner Hand gibt es übrigens einen Wasserfall an der Reuß vom Jahr 1775, eine lavierte Pinselzeichnung¹⁸. Überraschend, was der junge Joseph Anton Koch anlässlich einer Ferienreise, die er von der Hohen Karlsschule in Stuttgart aus unternommen hatte, an Worten findet, um von dem großen Eindruck des Rheinfalls zu berichten; seine Worte in seinem Tagebuch¹⁹ gehen hier weit über das hinaus, was er in den Zeichnungen auszusagen vermag. Bezeichnend ist, daß Koch gerade dort die stärksten Eindrücke empfängt, von wo aus der Rheinfall gewissermaßen im Profil erscheint, wie ihn Maler des späten 18. Jahrhunderts wie J. J. Schalch (im Museum Allerheiligen in Schaffhausen) und Ludwig Hess gegen 1790 (Kunsthau Zürich) gemalt hatten.

Das wirkt sich schon in Kochs Zeichnungen (Abb.5) aus, wie er im Gegensatz zu der relativ friedlichen Frontalansicht mit dem Zollhaus in einer Schrägsicht vom Drahtzug aus den Fall nicht nur eng zusammendrängt sondern ihn auch auffallend hoch erscheinen läßt; dabei wird das Brodeln und der aufsteigende Dampf besonders stark zum Ausdruck gebracht. Dann bringt er den Rheinfall noch in einer Nahaufnahme von der gegenüberliegenden Seite zu Füßen der Burg Laufen in unmittelbarer Nähe der hart überm Wasserspiegel verlaufenden Galerie, wobei es ihm gelingt, das gewaltige Strömen zwischen den scharfumrissenen Felskulissen glaubhaft zu machen. Dazu nun das geschriebene Wort Kochs: »Hier sah ich den schönsten Theil des mit donnernder Kraft herabstürzenden Stroms, welcher in milchweiß schäumenden Wogen über chaotisch übereinander geworfene, schwarze gezackte Felsmassen und Trümmer mit donnerndem Gebrüll und unermeßlicher Kraft wütend darniederstürzt. Hier sieht man nichts als Staub, Sturm, Wind, entsetzlich dareinschmetternde Kraft. Hier kochen, brausen, krachen und peitschen sich auseinander die wütend über trotzende Felsen herabgeschleuderten Wellen, welche schnell dem grausen Abgrund zueilen. Hinten nach kommen unzählige und unermeßliche, welche die vorderen ereilend, sie mit verstärktem Schlag mit sich hinunter schleudern. Hier hub ich meine Augen auf und sahe Wunder, eine unermeßliche Wassermasse schäumte darnieder und war anzusehen wie ein durch ein entsetzliches Erdbeben auseinander schmetternder Berg, welcher im Staub aufgelöst, darniederstürzt. Der ungestüme Fluß schlägt fürchterlich tönend an die von seiner Wut bebenden Felsen, welche ihm kräftig zu widerstehen sich



Abb. 5 Joseph Anton Koch, Rheinfall, Zeichnung, Stuttgart, Staatsgalerie

standhaft erkühnen. Im Abgrunde siedet schäumend der tobende schneeweiße Fluß, dessen stark geschleuderten donnernden Wellen sich wild zerteilen und himmelan hoch steigen, wo sie die erschütterte Luft durchschwirren und sich als Regen wiederum oben zu Anfang des tobenden Flusses niederlassen, um wieder hinaufgedonnert zu werden. . . « Wesentlich ist aber, was Koch als Fazit für sich selbst zieht: »Die zwei dem Sturz trotzig entgegenstehenden Felsen gaben mir ein Bild der unerschütterlichen Standhaftigkeit. Lehrreich ist ihr Anblick für mich. Sie streiten mit stolzen Fluten, welche sie zu zerstören suchen, sie bleiben aber, auf ihre Kraft vertrauend, standhaft und unüberwindlich stehen«. Was hier auf Koch einwirkt, ist das Schauspiel einer Bewegung, die zwischen Höhe

und Abgrund, Anfang und Ende durchaus als sich begrenzter Kreislauf erlebt ist. Von Ankunft und Weiterströmen der Wassermassen ist nicht die Rede, umsomehr von dem Gegeneinander der Kräfte und Richtungen. Die Seele aber wird wie der Strom selber bewegt und aufgerufen zum Handeln, Aufstand, Befreiung, Verteidigung der menschlichen Freiheit²⁰.

Es fällt schwer, neben der dithyrambischen Beschreibung Heines und den in ihrem Vokabular so verwandten faszinierenden Worten des jungen Koch Beispiele aus der Malerei zu finden, die großartig genug wären, um sie daneben stellen zu können, auch nicht Bilder von Caspar Wolf und Ludwig Hess (Abb. 6), oder von Felix Meyer, der das Phänomen in eine kühne Überschaullandschaft einbaut mit dem Hintergrund weither herangezogener Gebirge. So scheint es nicht ganz abzuweisen, wenn Rosenwall grundsätzlich die Möglichkeit bestreitet, ein solches Schauspiel künstlerisch zu bewältigen: »Das was an einem Wasserfall eigentlich bewunderungswürdig ist, die ewig wechselnden Formen der Wassermassen, der hin und herziehenden Nebel, der tobende Wellenschlag oberhalb, das zischende Aufbrausen, Aufbrodeln und Zurückprallen unterhalb des Falls, und endlich der zauberhafte Schimmer des Regenbogens, dieses alles ist ja ganz unmöglich durch eine Zeichnung, die doch nur einen Moment davon erfassen kann, nachzubilden²¹.«

Um und nach 1800 wird die Zahl der Bilder des Rheinfalls unüberschbar, und kein Schweizer Landschaftler hätte es versäumt, das erhabene Natur-



Abb. 6 Ludwig Hess, Rheinfall, Zürich, Kunsthaus

schauspiel festzuhalten, das jeden wie ein Magnet anziehen mußte; kaum ein Vedutenzyklus ist erschienen, in dem er nicht vertreten wäre. In allen Spielarten des Übergangs von der Romantik zum Realismus entstehen die Veduten, meist dem Geschmack des reisenden Publikums entsprechend im Geist des Biedermeier. Nur die Engländer nehmen eine Sonderstellung ein, J. W. Turner verleiht seiner von romantisch-heroischem Geist erfüllten Landschaft von 1806 kosmischen Atem. Mit apokalyptischer Wucht bricht dort der Fall hell belichtet unter einem ossianischem Himmel zwischen den Felsen hindurch. Am Gegenufer spannt sich wie eine Verheißung ein Regenbogen²². Kaum einem andern gelingt es, in den Wassermassen den Eindruck rasender Bewegung zu erwecken, allenfalls W. H. Bartlett in dem von William Beatties herausgegebenen Stahlstichwerk »Switzerland« vermag das unheimlich Flutende, die großen gerundeten Formen des Falles festzuhalten.

Gehörte das Naturwunder des Rheinfalls als Gegenstand lebhaftester Bewunderung zu einer der größten, in zahlreichen Bildern verherrlichten europäischen Sehenswürdigkeiten, so zählen neben dem Sonnenaufgang auf dem Rigi, den Ufern des Genfer Sees und allenfalls neben dem Grindelwaldgletscher die Wasserfälle im Berner Oberland zu den Dingen, die ein in die Schweiz Reisender auf alle Fälle sehen mußte. Der Staubbachfall im Tal von Lauterbrunnen und die in mehreren Absätzen herabstürzenden Reichenbachfälle im Rosenloui bei Meiringen sind geradezu Wallfahrtsorte der empfindsamen Welt geworden. Als Folge der zahllosen Reisen ergibt sich das Bedürfnis der naturbegeisterten Fremden nach künstlerisch geformten Dokumenten, nach Veduten. Bei der Frage, welche Objekte in besonderem Maße in die Vedute Eingang fanden, fällt auf, daß sich diese fast ganz auf das Berner Oberland konzentrieren. Dies liegt nicht allein darin, daß sich gerade in diesem Raum die Wasserfälle häufen, sondern hängt auch mit dem Besucherstrom zusammen, der sich vorzugsweise in jene Gegend ergießt und dementsprechend seine Wünsche nach Veduten geltend macht; dazu kommt, das Bern als Hochburg der Schweizer Vedutemaler den günstigsten Ausgangspunkt bietet.

Vom Staubbachfall und dem Reichenbach war schon die Rede. Der Schmadribachfall, den Koch in die Kunst einführte, war für den Fremdenstrom doch schon zu abgelegen, um für den Vedutemaler eine größere Nachfrage zu garantieren. Am Briener See findet der Giessbach mancherlei Darstellung, um Meiringen der Handeckfall an der Aare

und der Alpbachfall. In Graubünden wäre an den Innfall bei St. Moritz und den Fall des Hinterrheins in der Rofla zu denken, im Wallis insbesondere an den mächtigen Fall der Salanfe, Pissevache genannt, im Rhônetal unterhalb Martigny²³. Die Wasserfälle in den Tälern um Glarus waren schon seltener ein Gegenstand der Darstellung.

Bei der außerordentlich hohen Produktion an Veduten gerade in der Schweiz ist ein Überblick kaum möglich, so daß wir uns mit Andeutungen begnügen müssen²⁴. Um hier ein genaues Bild zu erzielen, müßte freilich das umfassende Bildmaterial, allein in Zürich, in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, im Schweizerischen Landesmuseum und der Zentralbibliothek, zumal die zahllosen Vedutenzyklen²⁵ durchgearbeitet werden.

Um nur einige Künstlernamen zu nennen, wäre nocheinmal Caspar Wolf zu erwähnen, der den wahren Charakter und die erhabene Majestät der Hochgebirgswelt als früher Bergsteiger selbst erlebt hat und es versteht, in Visionen von dämonischer Wildheit die Struktur der Berge zum Ausdruck zu bringen, gehörte er doch zu denen, die vor den Gefahren kühner Bergwanderungen nicht zurückgeschreckt sind und den Bann lösten, der bis dahin das Hochgebirge vor den Unternehmungen der Menschen geschützt hatte. So tritt geographisch-naturwissenschaftliches Interesse an die Stelle schauernder Verehrung von Eis und Wasserstürzen des Hochgebirges. Auch vor Winterdarstellungen ist Wolf nicht zurückgeschreckt. So hat er den in Eis erstarrten Staubbach in einem Gemälde von 1775 im Kunstmuseum Bern festgehalten, das Matthias Pfenniger radierte, ebenso den Schiltbach im Lauterbrunnental²⁶, in seinen herben harten Formen ein Bild des unheimlichen und unbarmherzigen Winters.

Schon um 1768 malte Johann Ludwig Aberli den Staubbach, als er gemeinsam mit Georg Schütz eine Reise durch das Berner Oberland unternahm. Bei seinem Stich »La Vallée Oberhasli« tritt der Reichenbachfall immerhin beiläufig in Erscheinung. Der Schüler Aberlis, der Berner Heinrich Rieter, dann Samuel Frey oder der Zürcher Johann Heinrich Meyer haben sich alle mit dem Motiv des Wasserfalls befaßt. Durch seinen langjährigen Wohnsitz in Unterseen bei Interlaken saß Niklas Franz König in unmittelbarer Nähe der wichtigsten Objekte. Eine ungewöhnliche Nahaufnahme des obersten Staubbachfalles hat Gabriel Lory gestaltet, wobei unter der trockenen Grotte die

Äpler wohlbehütet von den darüberstürzenden Fluten ihr Feuer anfachen. Neben dem Rheinfall stammen von ihm auch eindrucksvolle Darstellungen des oberen Reichenbachfalles bei Rosenlaur, von Hürlimann radiert²⁷, und des Handeckfalls an der oberen Aare; der Pissevache aber erscheint in der radierten Folge Lorys für das 1820 in London erschienene Werk »Pittoresque Tour from Geneva to Milan by the Simplon«.

Dem Winterthurer Johann Ulrich Schellenberg ist es um den kristallinen Aufbau der Felsmassen zu tun, so etwa bei seiner Radierung »Ein fürchterlich Passage neben einem sehr wilden Wasserfall, eine Stunde ob Stegen auf dem St. Gotthard« oder die »Zweifache Cascade oder Wasserfälle eine halbe Stunde ob Wassen auf dem St. Gotthardsweg«. Sein auf kubischen Teilformen zusammengebautes Gebirge ist ein aus der Rationalität des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts geborener Versuch, Felsaufbau und stürzende Wasser als mechanistisches System zu erfassen und graphisch zu bewältigen²⁸.

Der Basler Peter Birmann zeigt, wie aus den reichen Schätzen seiner Aquarelle und Sepiablättern, meist stattlichen Formats, im Basler Kupferstichkabinett hervorgeht, nicht nur eine lebhaft vorliebende Klamm und Schlucht wie die Via Mala, der Pfaffensprung am St. Gotthard oder die Tamina-schlucht bei Ragatz, im Schwarzwald das tiefeingeschnittene Höllental, sondern ein wahrhaft leidenschaftliches Interesse an Wasserfällen. Neben den Cascatellen und der Neptungrotte in Tivoli gibt es den Fall des Velino bei Terni, dessen Wasserdunst das ganze Tal erfüllt. Abgesehen von Wasserfalllandschaften voll Pathos und dramatischer Spannung zeigt er in mehreren Fassungen den Fall des Scacoglio am Splügen, dessen Ausströmen in der Tiefe in kleineren Katarakten breit entwickelt wird, ebenso den zwischen gewaltigen Felswänden niederstürzenden Fall des Bayeren-Bachs beim Walensee, dessen mächtige Höhe durch die volle Ausnutzung des Bildformats, wobei dem Himmel nur ein kleiner Fleck gegönnt ist, imponierend zum Ausdruck kommt. Bei der Teufelsbrücke ist das eigentliche Thema die schäumenden Wasserstürze der Reuß; bei den zahlreichen Fassungen des Rheinfalls, von immer neuen Blickpunkten gesehen, fesselt stets die dramatische Steigerung der aufgepeitschten Wogen. Noch wären der Reichenbachfall oder die Kaskaden der Birs bei Lauffen und der Giessen bei Basel zu erwähnen.

In der Begeisterung zu unserem Thema steht Samuel Birmann seinem Vater und Lehrer Peter

Birmann kaum nach. Schon allein in den zahlreichen Skizzenbüchern sind mannigfaltige Wasserfall-Bilder zu finden. Da zeichnet er den Pissevache (1825), den Stäubibach im Schächental (1824) und den Fall von Turtmann; später entstehen Ansichten des Reichenbachs, der Wasserfälle im Bögental und des »trübenden Bachs« bei Engelberg, noch 1836 die Sieben Brunnen an der Lenk jenseits des Wildstrubel. Mehrfach erscheint das Motiv des Schmadribachs; auf eine Kopie der Koch'schen Komposition (1822) folgte eine eigene Fassung (1827). Ein Vergleich mit Kochs Aquarell von 1794 »mit Samuel Birmann zeigt die zwei grundsätzlich verschiedenen Haltungen der beiden Romantiker: Koch baut den Berg als mythische, lediglich in erdlicher Geschichte aus sich heraus entwickelte Gestalt, als einen ins Geognostische überhöhten Organismus auf. Bei Birmann dagegen wirkt die magische Qualität der Romantik: Die Wald- und Felspartien mit den stäubenden Wassern erstehen als überdeutlicher Traum im Mittagsglast aus dem Leeren, aus der bloßen Andeutung der unteren Blattpartie, und oben werden Firn und Grate wie schwebend und ohne Zusammenhang mit dem Mittelstück evoziert«²⁹.

Aus mehreren Darstellungen der Jahre 1828/29 der Gegend am Zäsenberg zu Füßen der Schreckhörner am unteren Grindelwaldgletscher entwickelt Samuel Birmann eine auch farbig faszinierende Szenerie von Wasserfällen zwischen zwei Gletscherrassen, in der die bläulich-weiß gleißenden Wasser über dem tiefen Blau bizarr aufgerissener Eisschründe strahlen. Durch eine phantastisch veränderte Perspektive der Felswände wird die Landschaft ins Visionäre, einem Alptraum gleich, verwandelt und gesteigert (Abb. 7)³⁰.

Bleuler, Vater und Sohn, in Schaffhausen, haben sich ganz auf den Rheinfall konzentriert; dem liebenswürdigen Johann Jakob Biedermann liegt die Landschaft des Thurgaus näher als die Dramatik des Hochgebirges, die seinem Bild des Pissevache mangelt. Auch Jean Antoine Linck, der als Genfer besonders den Walliser und Savoyer Alpen zugetan war, hat dessen Kaskaden gezeichnet.

In Genf ist es Wolfgang Adam Toepffer, der sich mit Vorliebe der pittoresken Möglichkeiten des Motivs annimmt und Maximilian de Meuron, der schon zu François Diday und Alexander Calame führt, den beiden Spätromantikern auf schweizer Boden, bei denen Ruisdael und Everdingen erneut in hohem Ansehen stehen. Bei beiden werden die



Abb. 7 Samuel Birman, Wasserfälle zwischen Gletschern bei Grindelwald, Basel, Kunstsammlung

Wasserstürze mit ihrer düsteren Elementarität der Naturgewalten zum bevorzugten Bildinhalt. Sie wissen, daß es darauf ankommt, das von der Kraft des Wassers bloßgespülte und nun offen zu Tage tretende steinerne Grundgerüst in seiner Plastizität klar in Erscheinung zu bringen, wie sehr das Aufreißen der Bildtiefe durch eine gassenförmige Anordnung mit stark sich verkürzenden Uferdiagonalen die Dynamik erhöht, aber auch, wie die effektvolle Einbeziehung atmosphärischer Erscheinungen, deren Überbetonung allerdings leicht zur Theatralik führt, die Bildwirkung steigert³¹.

Die Pathetik der Spätromantik wirkt sich besonders sichtbar im Stahlstich aus; da können die Felsen nicht steil und mächtig genug sein, die Tiefe der Via Mala und die Enge der Taminaschlucht und das Tosen der Wasser unter der Teufelsbrücke nicht grausig genug geschildert werden. Auch die

Staffage wird einbezogen. Wenn der Wanderer, erfüllt von der Einsamkeit der Klüfte sich in andächtiger Bewunderung scheu auf waghalsigem Felsenriff über den Abgrund beugt, so soll die Gefährlichkeit der Situation glaubhaft gemacht werden. Die Kleinheit der Figur soll die nötige Proportion zur Umwelt geben, soll zeigen, wie fast erdrückend das Naturphänomen auf den Menschen wirkt.

Ein schwäbischer, nur wenig bekannter Maler sei hier noch eingeschaltet, der im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts, von unbändiger Reiselust beseelt, jahraus jahrein in die Schweizer Berge zog und dabei auch eine leidenschaftliche Liebe zu Wasserfällen gewann. Was Karl Urban Keller^{31a} nirgend erreichen konnte, hat er aufgenommen, sei es im Berner Oberland, im Linthtal bei Glarus, im Bergell oder zu Füßen der Bernina, aber auch den

gewaltigen Tosafall im Formazzatal oder die Pissevache.

Die Wasserfälle im hohen Norden fanden erst spät im vorgerückten 19. Jahrhundert ihre Entdeckung durch die Maler und nur zögernd haben sie sich dessen trotz des an sich so reichen Bestandes angenommen. So malte Johann Claussen Dahl, der seine eigene Vorliebe für Wetter, Sturm und Wasserstürze hegte, die Trollhätta-Fälle in Schweden und zeichnete in Norwegen (1826) den Rjukanfoss und den Folgumfoss³²; Christian von Ezdorf und Christian Morgenstern hielten Fälle in Norwegen fest. In südlichen Ländern, etwa in den französischen Alpen oder in den Pyrenäen, zumal dem berühmten Zirkel von Gavarnie, in Schottland oder allenfalls in Nordamerika läßt sich die Beliebtheit des Wasserfalls gerade in der Spätromantik am ehesten nach der Häufigkeit des Vorkommens in Stahlstichwerken beurteilen. Wie groß gerade in Schottland das Interesse war, bekundet das Werk »Scotland«, in London erschienen 1836, von William Beattie mit den Stahlstichen von Bartlett u. a.

Auch in lithographischen Werken werden mit Mitteln der Romantik die Wasserfälle in den Hochtälern und wilden Schluchten des schottischen Berglandes herausgestellt, dessen trostlose Einsamkeit die armselige Vegetation wie die düsteren Nebelschwaden und wütend über dem Abgrund kreisende Geier betonen.^{32a} Was Nordamerika betrifft, möge man in den zahlreichen Bänden von Meyers Universum blättern, um, ganz abgesehen von den Schnellen des Niagara, so manchen berühmten und oft gewaltigen Wasserfällen, wie die des Mississippi, von Cattershill, bei Patterson oder die Trentofalls zu begegnen.

Doch nun zurück zu den Alpen. Wir haben bei den schweizer Beispielen gesehen, wie sehr die Vedutenmalerei aufs engste mit der Intensität des Reizens verzahnt ist. Freilich verfügen die Ostalpen an sich schon über eine weit geringere Zahl an großartigen Wasserfällen, andererseits hat der Fremdenstrom in den deutschen und österreichischen Alpen gegenüber der Schweiz weit später und auch bescheidener eingesetzt, der für die Vedutenmaler die Voraussetzung für eine umfassende Tätigkeit gegeben hätte. So imponierend die Krimmeler Wasserfälle auch sein mögen, mit denen des Berner Oberlands verglichen, sind sie als Gegenstand der Malerei und Graphik kaum in Betracht gekommen. Dabei seien nur die Namen von Georg Petzold und J. Fischbach genannt. Wenn das Salzkammergut gegenüber Tirol wieder besser vertreten ist,

so ist dies lediglich der stärkeren künstlerischen Durchdringung, vor allem von Seiten der Wiener Maler, zu verdanken. Dort konzentriert sich das Wenige, um nur einige Hinweise zu geben, etwa um den Waldstrub bei Hallstatt, wir denken an Johann Engleitner 1970, der auch den Spraterbachfall malte, an Fischbach und F. G. Waldmüller³³, dann an die Rettenbachwildnis bei Ischl³⁴ und den Schwarzbachfall bei Golling durch Rudolf Alt und Thomas Ender. Dazu wäre der Traunfall bei Gmunden zu erwähnen, den schon Merian in die österreichische Topographie aufnahm und den Carl Conti 1790 und Joh. Nepomuk Schödlberger 1821 sowie Jakob Alt und Ferdinand Runk, gestochen von Johann Ziegler, malten. Der Wasserfälle von Bad Gastein, dem Charakteristikum des berühmten Badeorts, haben sich u. a. Jakob Strüdt, der Wiener Thomas Ender 1825 und Jakob Alt angenommen, von Stahlstichen in Reisewerken ganz abgesehen³⁵. In einem reizvollen Gouacheblatt hat der Wiener Martin von Molitor den Lassingfall in Niederösterreich festgehalten^{35a}.

Als Wasserfallspezialisten im Lande Salzburg könnte man August Franz Heinrich Naumann bezeichnen.

Unter dem Eindruck des Schmadribachfalls von J.A.Koch malt Ludwig Richter das Bild des Watzmanns bei Berchtesgaden, in das er einen rauschenden Bach einbaut, der sich durch eine Felsenkluft drängt und in zwei Fällen in die Tiefe stürzt. Nebenbei erwähnt, zeichnet er 1823 den Fürstenbrunn am Untersberg bei Salzburg und den Wasserstrahl bei Lend bei Gastein. Richter ist aber auch auf Kochs Spuren dem Schmadribachfall selbst nachgegangen, wobei er in seiner Zeichnung ihn jedoch in einen größeren landschaftlichen Zusammenhang gebracht hatte³⁶.

Von deutscher Seite wäre sonst noch an den Münchener Georg Dillis zu denken, der, gewissermaßen geschult an den Kaskaden von Tivoli, neben dem Ohlstadter wiederholt Wasserfälle im Rahmen von Ideallandschaften malt³⁷. Von Heinrich Heinlein wären innerhalb seiner großräumigen Gebirgslandschaften Wasserfälle in Tirol nachzuweisen, von dem Dresdener Albert Zimmermann, der im Sinne von Ruisdael und Everdingen pathetische Wasserfälle schuf, etwa der Wassersturz in der Ramsau, den auch der junge Adalbert Stifter malte.

Die tiefe Wirkung der Wasserfälle im Mittelgebirge liegt für das Auge des Freundes der Natur in ihrem

Eingebettetsein in den umgebenden Wald. Neben aller Bewegung, dem Tosen und Rauschen des Wassers ist es das beherrschende, scharf umrissene Auftreten innerhalb der Landschaft, dann aber die starke Bildhaftigkeit dank der ausgeprägten Rahmung durch Felswände und das Dunkel hochragender Tannen, wodurch sich der Wasserfall dem Maler als ungewöhnlich effektvolles Objekt anbietet. Im Schwarzwald, dessen künstlerische Entdeckung erst spät und zwar kaum vor dem beginnenden 19. Jahrhundert einsetzt, handelt es sich nur um wenige Beispiele, da die sie bedingenden Steilstufen, über die die Bäche hinabstürzen, auf die tief eingerissenen, zum Rheintal hinabführenden Talrinnen beschränkt sind. Die Täler aber sind dort ohnehin schon so tief eingesägt und eingengt, daß sich kaum mehr Kaskaden bilden können. Wiederum stehen die Darstellungen, gerade die auf Stichen und Steindrucken, die um 1830 der Zahl nach ihren Höhepunkt erreichen, in stetigem Wechselverhältnis zu der wachsenden Zahl der Besucher, die auch hier den Wunsch hegen, Veduten auch der Wasserfälle als Erinnerung mit nach Hause zu nehmen. Der Bedeutendste, nicht nur im Schwarzwald, sondern im ganzen deutschen Mittelgebirge, ist der Triberger Wasserfall, der in sieben einzelnen Fällen von insgesamt 150 Meter Höhe herabstürzt und nicht mit Unrecht mit dem Gießbach am Briener See verglichen wird³⁸.

Auch hier wird noch 1786 von der furchterregenden Wildheit und der Unermeßlichkeit und dem Ungestüm der reißenden Wasser gesprochen, die die Seele zu einer übernatürlichen Aufregung erheben. »Hier erregt die unglaubliche Geschwindigkeit, mit welcher man Welle auf Welle herabstürzen sieht, beynahe Schwindel und der unaufhörliche Donner, mit dem die gewaltigen Stöße widerhallen, durchschüttert den ganzen Körper³⁹.« Wir erleben hier noch einen Grad von Empfänglichkeit für den »Zorn des Waldstroms«, für dessen zischendes Geheul, der uns Heutigen verlorengegangen ist. Interessant ist übrigens, wie in einer Beschreibung von Triberg das akustische Problem des Wasserfalls angeschnitten wird. So schreibt Friedrich Ludwig Bühlren in seinen Bildern aus dem Schwarzwald (1828–31): »Bald ist das Getön ein Sieden vom sanften Sausen bis zum stärksten Windgebrause, dann ein Schlagen, vom Plätschern bis zum Klopfen von vielen Eisenhämmern, dann ein dumpfes donnerähnliches Rollen, dumpf wie fernes Gewitter oder laut, wie wenn schweres Geschütz über eine Brücke auf schneller Flucht fahren würde.«

In Triberg versuchen die Maler entweder die ganze Folge der bei all ihrer scheinbaren Regelmäßigkeit in ihren Stufen stets die Richtung ändernden und dabei immer neu gehemmten Kaskaden zusammenzufassen, oder aber wird nur ein Teil herausgegriffen. Als erster hat 1815 der Heidelberger Georg Wilhelm Issel den Wasserfall in einer frischen, ganz unkonventionellen Naturstudie aufgenommen und darin die Gischt und das Strudeln überzeugend verdeutlicht. Ihm folgen die Stuttgarter Karl Urban Keller und Christian von Martens; Carl Frommel und Johann Friedrich Helmsdorf aus Karlsruhe (Abb. 8) hatten beide ihren Blick in Tivoli geschult; In glücklicher Verbindung von tiefem poetischem Gefühl und gesundem Realismus sind sie der Wiedergabe der Stimmungsgewalt des Spiels der Wasser inmitten des Waldschattens gerecht geworden.

Für das Phänomen des Wasserfalls ist bezeichnend, daß Allerheiligen, von wohlflorierenden kleinen Badeorten umgeben, weit mehr Besucher seiner Wasserfälle wegen als seiner Klosterruine anzog, was eindeutig aus der Fülle der Veduten hervorgeht. Noch 1795 spukt dort Angst und Grauen: »In der jähren Tiefe rauscht ein Waldstrom über Steine und entwurzelte Bäume hin und sein schauerliches Tosen in dieser Wildnis erfüllt die Seele mit Grauen. . . Ich konnte mich kaum losreißen von diesem Fleck, alle Schauer der Einsamkeit und des Erhabenen umgeben mich⁴⁰.«

Noch mehr als im Schwarzwald besitzt ein Wasserfall in der Schwäbischen Alb hohen Seltenheitswert. Die früheste der mannigfaltigen Darstellungen des Uracher Wasserfalls geht schon auf das Jahr 1789 zurück; auch der württembergische Hofmaler Johann Jakob Müller hat ihn gemalt, doch sind hier in der Verherrlichung die Dichter, zumal Gustav Schwab, den Malern entschieden überlegen.

In der Sächsischen Schweiz wäre der Wasserfall bei Langhennersdorf zu nennen, den Ludwig Richter gezeichnet und Lacey in den Stahlstich übertragen hat⁴¹. Dort wie auch im Welzheimer Wald im Württembergischen kann man heute noch kleinen Wasserfällen begegnen, die mangels nötiger Wasserfülle nur auf besonderen Wunsch ihrer Pflicht zu strömen nachkommen und es dem Wanderer überlassen bleibt, durch Ziehen einer Falle den Fluß des gestauten Wassers in Bewegung zu bringen. Dabei wird die Erinnerung an einen solchen Fall wach, abgebildet in der in Nürnberg 1795 erschienenen Serie von Aquatintablättern von Viktor Heideloff,



Abb. 8 Friedrich Helmsdorf, Triberger Wasserfall, Karlsruhe, Kunsthalle

die »Ansichten des Herzoglich württembergischen Landsitzes Hohenheim, zu dem man unter Ausnutzung von Quellen, dem Publikum wohlweislich verborgen, in Staubecken das so kostbare Naß ansammelte, um es im unteren Teil des Gartens in festlicher Stunde vor den staunenden Gästen über Tuffelsen stürzen zu lassen«. Herzog Karl Eugen hatte nichts geschaut, um diese Felsenanlagen ganz nach dem Geschmack und den Forderungen der Zeit auszugestalten, galt es doch, »eine Nachbildung der berühmten Szene zu Tivoli« zu geben und dabei »das beschränkte Revier zu einem einsamen, feierlich-melancholischen Aufenthalt zu machen«. Ist dann der Fall »in voller Tätigkeit, so hat die ganze Parthie eine schauerliche Größe, die die Zuschauer hinreißt«.

Wir haben dabei an das Zeitalter des Klassizismus angeknüpft, das den künstlichen Wasserfällen im Landschaftsgarten die Tendenz nach einem Höchstmaß an Naturtreue und natürlicher Energie zu verleihen trachtete. Die Vorläufer dazu sind nicht die streng architektonisch gefügten und gebändigten Wassertreppen des Barocks wie etwa in Wilhelmshöhe die vom Oktogon herabstürzende Kaskade des G. F. Guerneri, sondern reine Kunstschöpfungen besonderer Art wie etwa die Fonte di natura in der Villa d'Este, dem Beispiel einer ungewöhnlich weitgehenden Naturnachahmung⁴². Wiederum den Gegenpol hierzu als völlige Unterordnung des Wassers unter die Architektur bildet ein Haus von Ledoux⁴³, das in einer ungeschlachtet schweren Steintonne den aus einer Schlucht strö-

menden Gießbach »La source de la Louë« aufnimmt und ihn als streng geformten Wasserfall in einen See ausspeit.

Neben Hohenheim sei nur an den kleinen Wassersturz in der Eremitage von Arlesheim bei Basel, einem bezeichnenden Beispiel der empfindsamen Zeit erinnert, wiedergegeben auf einer Federzeichnung von Samuel Birmann von 1814, oder an den von Karl Kurtz dargestellten Fall bei der Apollogruppe im Park von Schwetzingen. Ein prägnanteres Beispiel bietet der Park von Wilhelmshöhe. Dort ließ man aus dem scheinbar ruinös gewordenen römischen Äquadukt, gleichsam ungewollt seine Umgebung verlassend, aus eindrucksvoller Höhe den Wasserfall herniederstürzen. Johann August Nahl und Eduard Primavesi gegen

1800 und um 1825 Johann Heinrich Bleuler aus Schaffhausen haben den Fall im Bilde festgehalten⁴⁴. »Die gleichsam von der Natur dahin geworfenen Felsengruppen, über welche sich eine beträchtliche Wassermenge schäumend herabwältzt, gewähren einen äußerst überraschenden Anblick. Die Kunst scheint hier mit der Natur gewetteifert zu haben, um den Freund romantisch-schöner Naturszenen bis zum höchsten Grad der Täuschung zu führen«. Wie in Hohenheim durfte auch der Wasserfall unter der Teufelsbrücke »nur auf gegebene höchste Erlaubnis des Kurfürsten angelassen« werden⁴⁵. Wie die Nachahmung römischer Ruinen, die man, meist in verkleinertem Maßstab, in den Englischen Garten verpflanzte, Erinnerungen an Romreisen bedeuteten, so sollten die künstlichen Wasserfälle an die Kaskaden in Tivoli erinnern, weit weniger an die in den Hochgebirgen der Schweiz.

ANMERKUNGEN

¹ Friedrich Ratzel, *Kleine Schriften*, I, München und Berlin 1906.

² Gerstenberg, Kurt, *Die ideale Landschaftsmalerei*, Halle 1923, 37.

³ Vgl. von Bril, *Die Landschaft mit dem hl. Franz von 1599* (Rom, S. Cecilia in Trastevere (K. Gerstenberg, 1923, Abb. X, 2) und die Ruinenlandschaft mit Wasserfall in Braunschweig (K. Gerstenberg, 1923, Abb. XLIX, 1), von Dughet *die ideale Landschaft mit Wasserfall und Tempel von Tivoli um 1640* in der *Galerie Doria* (K. Gerstenberg, 1923, Abb. L, 2).

⁴ Geller, W., *150 Jahre Deutsche Landschaftsmalerei*, Dresden 1951, 9.

⁵ *Klassizismus und Romantik in Deutschland*. Sammlung Schäfer. Austellg., Nürnberg 1966, Nr. 30.

⁶ *Graphische Sammlung der Staatsgalerie in Stuttgart*.

^{6a} Vergl. u. a. W. Krönig, Philipp Hackert und Russland, mit einem Verzeichnis der in Russland befindlichen Gemälde Hackerts. – Wallraf Richartz-Jahrbuch Band XXVIII 1966, Abb. 158.

⁷ Frommer – Im Obersteg, 1., *Die Entwicklung der Schweizer Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Basel 1945, 60.

⁸ Massucchetti, L., und A. Löhner, *Die Schweiz und Italien, Kulturbeziehungen aus zwei Jahrhunderten*, Zürich, Köln 1941, 26.

⁹ Ein dem Staubbach verwandter Fall im Yosemite-Tal in Kalifornien trägt bezeichnenderweise den Namen »Brautschleier«.

¹⁰ Mitgeteilt bei Fr. Ratzel, 1906, in: *Der Wasserfall*.

¹¹ Lutterotti, O. v., J. A. Koch, Berlin 1940, 280, Nr. 620.

¹² Schrade, Hubert, *Deutsche Maler der Romantik*, Köln 1967, 55.

¹³ Überwasser, Walter, *Der Schmadribachfall von Joseph Anton Koch*. – *Öffentliche Kunstsammlung, Jahresberichte 1941–45, 84–98*. – Frey, in der *Wiener Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1950. – O. R. von Lutterotti in *Artis*, November, 20 ff.

¹⁴ Beenken, H., *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, 161.

¹⁵ Schefold, M., *Die Bodenseelandschaft*, Konstanz 1961.

¹⁶ Bourquin, Marcus, *Die Schweiz in alten Ansichten und Schilderungen*, Konstanz 1968, Abb. 222.

¹⁷ Heinse, Wilhelm, *Tagebücher von 1780 bis 1800*. Sämtl. Werke, Hg. Carl Schüddekopf, 7, Leipzig 1909. – Auszugsweise übernommen bei M. Schefold, *Die Bodenseelandschaft. Alte Ansichten und Schilderungen*, Konstanz 1961.

^{17a} Vergl. auch: Hilde Zaloscer, *Malende Dichter und dichtende Maler*. – Josef Strzygowski-Festschrift. Zum 70. Geburtstag dargebracht von seinen Schülern. Klagenfurt 1932 p. 189–192 (Hinweis W. Krönig)

¹⁸ Münz, Ludwig, *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Wien 1949, Abb. 33. – Die früher ihm zugeschriebene Zeichnung des Staubbachfalls gibt Münz der Großherzogin Amalie (Abb. 47).

¹⁹ Musper, Th., *Das Reisetagebuch von Joseph Anton Koch aus dem Jahre 1791*. – *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 56, 1935. – O. v. Lutterotti, 1940, 280.

²⁰ H. Beenken, 1944, 160.

²¹ Rosenwall, *Malerische Ansichten und Bemerkungen auf einer Reise durch Holland, die Rheinlande, Baden, die Schweiz und Württemberg*, Mainz 1818.

²² Guyan, Walter Ulrich und Hans Steiner, *Der Rheinfall*. Schweizer Heimatbücher, 83, Bern 1958.

²³ Vgl. die Beschreibung bei Alexander Dumas, *Reiseeindrücke 1832, II, Von Aix bis zum Gemmi*, Leipzig 1836.

²⁴ Von Nachbarländern ausgehend, von denen schon Gesamtbearbeitungen wie etwa in Baden-Württemberg (Schefold, M. *Alte Ansichten aus Württemberg*, Katalog Bd. 2, Stuttgart 1957 und Schefold, *Alte Pläne und Ansichten von Baden*, Weissenhorn 1971) vorliegen, dürften für die Schweiz ohne weiteres auf 10 bis 12000 Dokumenten angenommen werden, eine Zahl, die kaum zu hoch gegriffen sein dürfte. So würde sich allein für Wasserfälle schon eine recht stattliche Summe ergeben. Verglichen mit dem Triberger Wasserfall etwa im badischen Schwarzwald, bei dem allein dreißig Gemälde und graphische Darstellungen nachge-

wiesen werden konnten, lassen sich ungefähr entsprechende Zahlen für die schweizer Objekte abschätzen!

- ²⁵ Vgl. die Aufstellung bei M. Bouquier, 1968, 299 ff. und, was den Rheinfall betrifft, bei M. Schefold, Bodenseelandschaft, 1961.
- ²⁶ R. Nicolas und A. Klipstein, Die schöne alte Schweiz. Die Kunst der Kleinmeister, Stuttgart-Zürich 1925, Tfl. S.67, S.66.
- ²⁷ C. von Mandach, Schweizer Land vor hundert Jahren. Die Kunst der Lory, Bern 1935, Tfl. 7.
- ²⁸ Y. Boerlin-Brodbeck, Die Alpen in alten Stichen und Zeichnungen. Ausstellung im Kunstmuseum, Basel 1969/70.
- ²⁹ Y. Boerlin-Brodbeck, 1969, 23.
- ³⁰ Ulrich Christoffel, Der Berg in der Malerei, Zollikon 1963, 72, Tafel. 31.
- ³¹ Fromer-Im Obersteg, 1945, 139.
- ^{31a} Schefold, Max, Zu den Schweizer Reiseskizzen von Karl Urban Keller. – Zeitschrift f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 27, 1970, S. 137–153.
- ³² Ostby, Leif, Johann Christian Dahl, Nationalgalleriet, Oslo 1957.
- ^{32a} A. Pichot, Vues pittoresques de l'Ecosse. Dessinees par F. A. Pernot, executees sur pierre par P. Lauters. Bruxelles 1827.
- ³³ Grimschitz, Bruno, F.G. Waldmüller, Salzburg 1957, Abb.68.
- ³⁴ Schwarz, Heinrich, Salzburg und das Salzkammergut, Wien-München 1957, Abb. 169.

- ³⁵ Marks, Alfred, Oberösterreich in alten Ansichten. Linz o. D., Abb. 158; für die folgenden: H. Schwarz, 1957, 136, 6, 145.
- ^{35a} Aquarelle und Handzeichnungen. Christian M. Nebehay Wien, Katalog XXI, Abb. 36
- ³⁶ Hans Joachim Neithardt, Ludwig Richter, Wien und München o. D., Abb. 92.
- ³⁷ Meddeder, H., Georg von Dillis Leben und Werk, Oberbayr. Archiv, 84, München 1961.
- ³⁸ Schefold, M., Wasserfälle im Schwarzwald und auf der Alb in romantischer Schau. – Beiträge zur Landeskunde, Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg 1964, Nr. 1.
- ³⁹ Tagebuch eines Reisenden, veröffentlicht in der Schwäbischen Chronik auf das Jahr 1786. Mitgeteilt in den Monatsblättern des Badischen Schwarzwaldvereins 1898, 204.
- ⁴⁰ Ochsenheimer, Ferdinand, Streifereien durch einige Gegenden Deutschlands, Leipzig 1795.
- ⁴¹ Tromlitz, A., Romantische Wanderung durch die Sächsische Schweiz. Leipzig (um 1836).
- ⁴² Rose, Hans, Spätbarock, München 1922, 63.
- ⁴³ Yvan Christ, Orojets et Divagations de Claude Ledoux, Paris 1961.
- ⁴⁴ Lometsch, Fritz, Wilhelmshöhe. Natur und Formgeist in dem schönsten Bergpark Europas. Alte Ansichten und Pläne, Kassel 1961.
- ⁴⁵ Döring, W., Beschreibung des kurfürstlichen Landsitzes Wilhelmshöhe bei Cassel, Cassel 1804.

Tanzen. Zu einem Bildmotiv um 1900

von Heinrich Theissing

»Zuvörderst scheint es dir gänzlich unbekannt zu sein, daß die Tanzkunst nicht eine neuere Erfindung ist und nicht vor kurzem, wie etwa zur Zeit unserer Großväter oder ihrer Ahnherren, angefangen hat, sondern diejenigen, die den Ursprung des Tanzes am richtigsten herleiten, werden dir sagen, daß die Tanzkunst zugleich mit der ersten Erschaffung der Welt und mit jenem uralten Eros entstanden und in die Erscheinung getreten sei. Der Reigen der Sterne und die verschlungene Bewegung der Planeten zu den Fixsternen und ihre taktmäßige Vereinigung und ordnungsvolle Harmonie sind Proben des ursprünglichen Tanzes.«

Lucian: Über die Pantomimik¹.

Die Stilbewegung der Jahrhundertwende griff entscheidend in Theorie und Ausdruckssprache der bildenden Künste ein und wurde zu einem Ereignis, das vielfältigen Erscheinungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts den Anstoß gab. Aus Reformbestrebungen erwachsend, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts anzukündigen begannen, wird der Art Nouveau heutzutage von der Kunstgeschichtsforschung als Wegbereiter des holländischen »Stijls«, des russischen Konstruktivismus und des Bauhauses begriffen². So folgenreich zeigte er sich, daß noch Künstler der Gegenwart sich auf seine Darstellungsformen besonnen haben. Bestimmte Erscheinungsformen der Pop Art, Op Art und Psychedelic Art – bis hin zu den Trivialformen des Comic Strip und der Werbung –