

Felix Meyer und Caspar Wolf : Anfänge der malerischen Entdeckung der Alpen

Autor(en): **Wegmann, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Gesnerus : Swiss Journal of the history of medicine and sciences**

Band (Jahr): **49 (1992)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521375>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Felix Meyer und Caspar Wolf

Anfänge der malerischen Entdeckung der Alpen

von Peter Wegmann

ZUSAMMENFASSUNG

Die Darstellung des Hochgebirges in der Malerei nahm ihren Anfang im späten 17. Jahrhundert. Unter den frühen Pionieren ragt Felix Meyer von Winterthur hervor, dessen Gletscheransichten im Zusammenhang mit den naturwissenschaftlichen Forschungen vor allem Johann Jakob Scheuchzers zu sehen sind. Einen Höhepunkt bilden die über 150 Alpendarstellungen, die der Aargauer Caspar Wolf im Auftrag des Berner Verlegers Abraham Wagner zwischen 1774 und 1778 ausführte. In ihnen manifestiert sich ein grosses Interesse nicht nur für die Topographie der Alpen, sondern auch für deren geologischen Aufbau und für die Wirkungsmechanismen in der Natur. Wolfs Gemälde sind schönster bildlicher Ausdruck der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Alpenbegeisterung, die wesentlich auf den Schriften von Haller und Rousseau beruhte und die zu einem rapiden Aufschwung des Tourismus in der Schweiz führte.

Die Entdeckung der Alpen in der Malerei geht einher mit den wissenschaftlichen Pionierleistungen in der Alpenforschung im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert. Die Alpen galten ja, mindestens noch bis ins 17. Jahrhundert, als ein Ort des Schreckens, des Chaos, dessen Gefährlichkeit abergläubische Vorstellungen noch zusätzlich unterstrichen. Um 1650 notierte etwa der Engländer John Evelyn, ein umfassend gebildeter und weitgereister Mann, nach der Überschreitung des Simplonpasses in sein Tagebuch¹:

«Die Alpen sind nicht nur eine unerfreuliche Schranke zwischen den wonnevollen Gärten Frankreichs und den Paradiesen Italiens, sondern überhaupt der Unratshaufen der ganzen Erde, den die Natur hier zusammengekehrt hat.»

Man mied daher das Hochgebirge; einzig die Pässe wurden überquert, doch war man froh, ein solches Abenteuer jeweils heil zu überstehen. So erstaunt es nicht, dass die ersten bildlichen Darstellungen aus dem Hochgebirge, die einen künstlerischen Anspruch erheben können, gerade entlang solcher Übergänge entstanden sind.

Zwar tauchen bereits seit dem Spätmittelalter vereinzelt Bergsilhouetten in Bildhintergründen auf. Leonardo da Vinci zeichnete um 1510 seine Gebirgsvisionen, und Roelant Savery, wie vor ihm schon Pieter Bruegel, setzte Reiseeindrücke aus den Alpen künstlerisch um. Gezielte Erkundungen setzten aber erst seit etwa 1650 ein, als der Holländer Jan Hackaert, vermutlich im Auftrag Amsterdamer Kaufleute, die Topographie der Handelsroute vom Rhein über den Splügenpass nach Italien in präzisen Zeichnungen festhielt, um an ihnen die Ausbaufähigkeit dieser für den Handel von Holland nach Italien kürzesten Strecke beurteilen zu können. Für dieses ehrgeizige Projekt erwog man sogar, den Rheinfluss zu sprengen, um ihn für den Schiffsverkehr zugänglicher zu machen. Bevor Hackaert ins Bündnerland zog, unternahm er, zusammen mit dem Zürcher Maler Conrad Meyer, eine Reise ins Glarnerland, wo die beiden sich in der Wiedergabe des für die Malerei neuen Motivs übten. Von seiner Reise brachte Hackaert grossformatige Zeichnungen nach Hause, die die Route von Chur bis gegen den Splügenpass ausführlich dokumentieren. Diese im Jahre 1655 entstandenen Blätter sind in dem sogenannten *Atlas van der Hem*, der sich jetzt in der Nationalbibliothek Wien befindet, eingebunden².

Eine nächste Etappe erfolgte um 1700. Die naturwissenschaftlichen Erkundungen der Alpen, an deren Anfang *Konrad Gessner* stand, gaben offenbar entscheidende Impulse für eine künstlerische Auseinandersetzung. Der Winterthurer *Felix Meyer* (1653–1713), der als ein Begründer der Schweizer Landschaftsmalerei gilt, malte, vermutlich während seines Aufenthalts in Bern 1699 bis 1703, das erste bekannte Gemälde, das eine Hochgebirgslandschaft mit einem Gletscher zeigt. Es ist der Untere Grindelwaldgletscher, dessen ausapernde Eisformationen sich wie ein barocker Gartenpavillon ausnehmen (Museum im Rathaus, Winterthur). Als Zeugnis, dass er die Örtlichkeit aus eigener Anschauung kennt, hat sich der Maler im Vordergrund zeichnend selbst dargestellt. Ein nur in einem Nachstich überliefertes Porträt Meyers vom Berner Maler Johannes Dünz zeigt den Künstler stolz an der Arbeit an einer Berglandschaft³.

Das Ansehen, das er sich mit solchen Gemälden verschafft haben muss, trug ihm von Seiten des italienischen Universalgelehrten Graf Luigi Ferdinando Marsigli, der unter anderem auch bei der Erbauung des Klosters Einsiedeln konsultiert wurde, den Auftrag ein, zweiunddreissig Bilder von Naturphänomenen aus dem Hochgebirge zu malen⁴. Der Zürcher Naturforscher Johann Jakob Scheuchzer war offenbar als Vermittler für diesen Auftrag tätig, denn in einem Brief vom 2.1.1704 aus Bregenz gab ihm



Felix Meyer (1653–1713)

Der Untere Grindelwaldgletscher und der Mettenberg (Winterthur, Rathaus)

Marsigli Anweisungen, wie er die von Meyer in Winterthur gefertigten Werke verpacken, bezahlen und ihm zusenden sollte⁵:

«Den Hl Mahler zu Winterthur habe ich beordert, sobald er fertig mit der mahlerey, so er die gelehrte nennet, bestehendt in curiosis von der Schweiz, dass derselbe bey Mhhl Doctor ablege, die alsdann Mhhl Doctor zu durchgehen belibe sowohl in der mahlerey als der Schrift nach gedunken darin zu besseren und zu changiren, die Curiosi von Zürich werden hirzu sagen, dass ich in frembden landen, was der mühe werth ist, zusammen gebracht habe.»

Ein Verzeichnis der heute anscheinend verschollenen Bilder Meyers zeigt, dass die Erforschung geologischer und meteorologischer Phänomene im Vordergrund stand. Einige davon sind durch Kopien Scheuchzers, die dieser in seiner um 1705 verfassten *Oreographia Helvetica oder Schweizerische Gebirgskunde*⁶ und in der 1723 erschienenen *Uresiphonites Helveticus, sive Itinera per Helvetiae Alpinas Regiones* verwendet hat, bekannt. Eine dieser Zeichnungen zeigt etwa den Unteren Grindelwaldgletscher mit beigefügten Erklä-

rungen, die die Abschmelzprozesse bei unterschiedlichem Sonnenstand beschreiben.

Solche ersten Ansätze wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts weitergeführt. Als vereinzelt Werke seien eine Darstellung des Grindelwaldgletschers des Baslers Emanuel Handmann um 1750⁷ sowie Heinrich Wüests imposanter «Rhonegletscher» (um 1775–80, Kunsthaus Zürich) erwähnt. Das 1760 bei Abraham Wagner, Sohn, erschienene Werk *Die Eisgebirge des Schweizerlandes* des Berners Gottlieb Sigmund Gruner enthält radierte Gletscheransichten der Kleinmeister Adrian Zingg und Johann Ludwig Aberli, die vor Ort Studien angefertigt hatten.

Der im Jahre 1735 in Muri im Aargau geborene *Caspar Wolf* gilt als der eigentliche Begründer der Alpenmalerei. Seine Gemälde übertreffen in der ausschliesslichen und konsequenten Behandlung des Motivs alles Bisherige und stellen darüber hinaus einen Meilenstein in der Entwicklung der realistischen Landschaftsmalerei im 18. Jahrhundert dar. Wolf erst hat die Alpen zu einem Hauptthema seiner Kunst erhoben, dies jedoch nicht nur aus eigenem Antrieb. Zwischen 1774 und 1778 hatte er im Auftrag des Berner Verlegers Abraham Wagner des Jüngeren, der bereits 1760 Gruners *Eisgebirge* herausgegeben hatte, über 150 Gemälde aus den Alpen geschaffen, die einen eigentlichen Zyklus bilden. Aus zeitgenössischen Quellen sind wir recht gut über deren Entstehung unterrichtet. Wagner plante die Herausgabe eines Stichwerks über die Alpen, wofür er gemalte Vorlagen brauchte. Johann Caspar Füssli berichtet in seiner 1779 erschienenen *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* über diesen Auftrag⁸:

«Herr Wagner von Bern, ein Mann, der die Wissenschaften und Künste schätzt und liebt, der die wunderbare Situation seines Vaterlandes kannte und bewunderte, glaubte der Welt ein angenehmes Geschenk zu geben, wenn er dieselbe durch getreue Copien von Seestücken die auf den höchsten Bergen liegen, von merkwürdigen Gletschern und Eisgebirgen, von Wasserfällen und Bergbrücken bekannt machte. Hierzu war ein geschickter Mahler erforderlich. Wagner machte mit etlichen einen Versuch; allein keiner that ihm ein Genügen. Diese ruhmvolle Unternehmung glücklich auszuführen, war unserem Wolf aufbehalten. [...] Wagner sah ein Gemählde von ihm: Hier hab ich meinen Mann gefunden!»

Wolf war für die Ausführung des Auftrags insofern prädestiniert, als er unmittelbar vorher, im Frühjahr 1773, eine Reise in die Zentralschweiz bis Engelberg unternommen hatte, von der er Studien nach Hause brachte. Wichtige Impulse empfing er auch während eines Aufenthalts um 1770 in Paris, wo ihn Philippe-Jacques Lautherbourg und Joseph Vernet mit ihren dramatischen, an Salvator Rosa geschulten Landschaftsszenen beeindruck-

ten. Dort war in jenen Jahren das Thema der Alpenlandschaft buchstäblich «salonfähig» und zur «anecdote moderne» geworden. Die 1761 erschienene Übersetzung von Salomon Gessners Werken, Marmontels Erzählung *La Bergère des Alpes* (1759), die Vernet zu einem Gemälde inspirierte (Salon 1763), sowie Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1760) bewegten die Gemüter. Die Alpen wurden

«nicht nur als idealer Schauplatz für die Darstellung des Adels in der Einfachheit des natürlichen Menschen der Bergbevölkerung, den schon Haller beschrieben hatte, entdeckt, sondern sie wurden jetzt auch adäquater Hintergrund für die Darstellung des Aufbruchs seelischer Kräfte»⁹.

Die Zusammenarbeit zwischen Wolf und Wagner begann im Sommer 1773 mit gemeinsamen Bergwanderungen, die sich bis 1776 wiederholten. Die beiden scheuten, wie Füssli schreibt, «keine Gefahr, und suchten alles auf, was die Natur Wunderbares und Fürchterliches in diesem Land aufweisen kann». Der Maler hatte gegen 200 Bildvorlagen von Schweizer Alpen- und Voralpenlandschaften zu liefern, während Wagner die Herausgabe von deren druckgraphischen Vervielfältigungen – hauptsächlich handkolorierte Umrissradierungen – besorgen sollte. Ziel war es, sie zu einem grossen Ansichtswerk mit Texten angesehener Wissenschaftler zu vereinigen. Als Mitarbeiter konnten Albrecht von Haller, der die Einleitung der ersten Stichaussgabe von 1777 schrieb, sowie der Berner Pfarrer und Naturforscher Samuel Wytttenbach gewonnen werden.

Wolf machte auf den Wanderungen, bei denen sich manchmal auch Wytttenbach anschloss, Ölskizzen auf Karton, die er in seinem Berner Atelier auf die Leinwand übertrug. Die Gemäldeversion wurde dann, teilweise erst im folgenden Jahr, ins Gebirge zurückgetragen und vor Ort verbessert. Manchmal hat der Träger mit dem Traggestell auf dem Rücken eine bequemere Route gewählt als der Künstler und seine Begleiter, die stets neue Erkundungen anstellten und keine Beschwerlichkeiten scheuten. Die Gemälde, als Grundlage des Ansichtswerks unverkäuflich, wurden im Hause Wagners in Bern zu einem «Kabinett» vereinigt und waren Interessenten zugänglich. Von ihnen konnten Repliken bestellt werden, die der Maler «in jeder beliebigen Grösse und auf das allerbilligste berechnet» anzufertigen sich erbot. Die Gemälde gelangten 1779 nach Paris, wo sie als Vorlagen für Farbstiche dienten. Unter der Leitung von Joseph Vernet wurden diese Arbeiten von Jean-François Janinet, der die Technik der Farb-Aquatinta zur höchsten Vollendung gebracht hatte, ausgeführt. Auf verschlungenen Wegen kamen die Gemälde schliesslich nach Holland ins Schloss Keukenhof

bei Lisse, wo sie erst um 1940 wieder entdeckt und durch den Basler Kunsthändler und Kunsthistoriker Willi Raeber in die Schweiz gebracht wurden.

Wolfs Alpendarstellungen sind ein faszinierendes Spiegelbild der Epoche der Aufklärung und des Sturm und Drang. In ihnen werden Aspekte sichtbar, die, eng ineinander verflochten, gleichsam den Puls der Zeit spüren lassen. Nachdem die wissenschaftlichen Erforschungen die Voraussetzungen für eine offene, interessierte Sehweise des Hochgebirges geschaffen hatten, konnte ein neues Naturgefühl sich entwickeln, das die Alpen nicht mehr als chaotisches Schrecknis empfand, sondern als eine erhabene Schöpfung, die eine positive Wirkung auf das Gemüt des Menschen ausübte. Eine neue Dimension eröffnete der Berner Universalgelehrte Albrecht von Haller mit seinem 1732 erschienenen Gedicht *Die Alpen*, in dem das Gebirge als Schauplatz eines glücklichen Arkadiens gepriesen wird. Unverdorben durch die Zivilisation, führen die Bergleute in idyllischem Einklang mit der Natur ihr bescheidenes Leben in Freiheit. Hallers Zivilisationskritik wurde später von Rousseau aufgegriffen und weitergeführt. Als Folge dieser Naturbegeisterung entwickelte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein reger Tourismus, da der empfindsame Mensch die Schauplätze von Rousseaus Helden aufsuchen und dabei dem Reiz des Erhabenen sich hingeben wollte. Solche vielfältigen Beziehungen sollen im folgenden an einigen besonders typischen Beispielen etwas näher aufgezeigt werden.

Im Zentrum des frühen Tourismus des 18. Jahrhunderts stand das Berner Oberland mit seinen leicht zugänglichen Sehenswürdigkeiten wie den Staubbachfällen oder den beiden Grindelwaldgletschern, die auch «Gletscher für Stutzer und Frauen» genannt wurden, weil sie, bequem erreichbar, bis ins grüne Tal hinabstiessen. Die erste von Wagner 1777 herausgegebene Folge von zehn Stichen enthält denn auch alles Ansichten aus dem Lauterbrunnental. Am engen Zugang zu diesem Tal liegt Gsteig mit seiner Holzbrücke über die Lütschine. Auf Wolfs Gemälde (Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur) geht der Blick talaufwärts, vorbei an den Abhängen der Schynigen Platte links in Richtung Männlichen, der im Hintergrund rechts, von lichtigem Dunst zart eingehüllt, aufragt. Bei der auf den ersten Blick konventionellen Komposition sind Ähnlichkeiten mit niederländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts, etwa mit Gemälden von Roelant Savery und Jan Both, aber auch, worauf die Tierstaffage hinweist, Anklänge an Hirtenidyllen des Rokoko in der Art Salomon Gessners nicht zu übersehen. Gerade in den Staffagefiguren offenbart sich aber das Neue: Während rechts Säumer mit



Caspar Wolf (1735–1783)

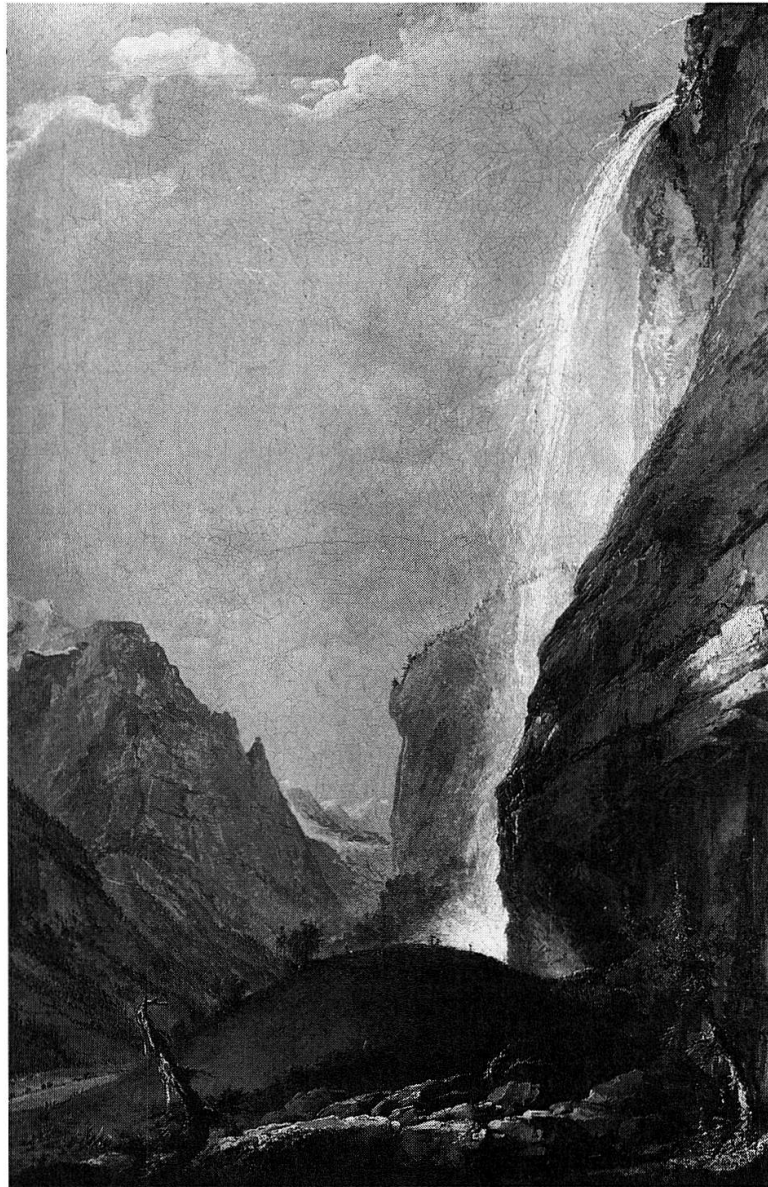
Holzsteg über die Lütschine bei Gsteig (Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur)

ihren Lasten kaum auffallen, ist das Bergbauernpaar, das über die in der Mitte auf einem mächtigen Felsklotz aufliegende Brücke schreitet, prominent an die höchste Stelle ins Bild gesetzt. Der Felsen ist zum Sockel geworden, auf dem das Paar, silhouettiert gegen den Himmel, der dort am hellsten leuchtet, wie ein Denkmal aufragt. Wolf war, wie bereits erwähnt, nicht der erste, der das Bild der Alpenbewohner verklärte. Albrecht von Haller hatte aber in seinem Gedicht nicht nur das natürliche, bescheidene Leben der Bergbewohner hervorgehoben, sondern auch den freiheitlichen Aspekt betont¹⁰.

«Die Natur in ihrer ursprünglichen Unberührtheit wurde zum Symbol und Garanten einer möglichen besseren Gesellschaft. Nicht die Abkehr von der Natur, sondern die Suche nach der Harmonie mit der Natur sollte eine Gesellschaft möglich machen, in der Freiheit und Gerechtigkeit herrschten.»

In den unwegsamen Gebirgen Europas glaubte man die Spuren einer unverdorbenen Gesellschaft zu finden, Reste jenes «Goldenen Zeitalters», das seit Virgil und Ovid in arkadischer Ferne besungen wurde. So bekam das Bild der

Alpen als Hort der Freiheit durchaus gesellschaftspolitische Sprengkraft. Im Gegensatz zu den maroden, intriganten Fürstenhöfen im unfreien, feudalen Europa bestimmen die Bergbewohner ihr karges Leben selbst. Nicht zufällig war Wilhelm Tell damals als Freiheitsheld in ganz Europa bekannt. Voltaire etwa betrachtete ihn als den einzigen existierenden Nachkommen der griechischen Demokratie. Friedrich Schiller, der Tell das klassische Denkmal



Caspar Wolf (1735–1783)
Der Staubbachfall im Lauterbrunnental
(Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur)

setzte, gab dieser Alpenbegeisterung in der *Braut von Messina* mit grossem Pathos Ausdruck:

«Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,
Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.»

Die Anziehungskraft, die die Alpen auf ein breiteres Publikum ausübten, hat Wolf in seiner Ansicht des Unteren Staubbachfalls veranschaulicht (Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur). Eine Gruppe von Reisenden, die, mit Schirmen bewaffnet, das berauschte Phänomen hautnah erleben will, steht am Fusse des Wasserfalls auf einem Hügel. Sie bildet den Grössenmassstab, der die Höhe des Falls, an dessen Fusse ein Regenbogen entstanden ist, eindrücklich veranschaulicht. Goethe gehörte im Oktober 1775 ebenfalls zu jenen Besuchern. Seine Eindrücke hat er unmittelbar darauf in dem Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* umgesetzt. Auch die jungen englischen Adligen legten auf der Kavaliertour durch Europa, deren Hauptziel die antiken Sehenswürdigkeiten Italiens bildeten, hier gerne einen Halt ein. Für eine solche Käuferschaft dürften Wolfs Stichwerke sowie seine eigenhändigen Repliken bestimmt gewesen sein.

Anlässlich einer Reise mit Wagner und Wyttenbach hat Wolf selbst bei der Vermessung der Höhe des Falls mitgeholfen, was in dem von Balthasar Dunker entworfenen Frontispiz der ersten Stichaussgabe von 1777 dargestellt ist. Wolf malt vor dem Wasserfall an einer mächtigen Staffelei; dies ist der Beweis, dass Wolf die im Atelier begonnenen Gemälde wirklich im Freien vollendet hat. In einem Freundesalbum beschreibt Wyttenbach dieses Blatt¹¹:

«Wolf mahlte da eine Gegend. Wagner steht ihm zu einer, und Jgfr Müller, eine feurige Liebhaberinn der Alpen, zur andern Seite. An der andern Ecke der Vignette bringen die Bergleute von Lauterbrunn die Stricke, mit welchen ich die Höhe des Staubbaches gemessen hatte, und ich werde daneben als schreibend erbärmlich vorgestellt.»

Der exponierte Standort des Malers möglichst nahe am Objekt wird im Subskriptionsprospekt zu Wagners Gemälden eigens hervorgehoben¹²:

«Le Kupferbaechlein, agité par le vent, & qui a sa chute tout près de la grande cascade, semble se jeter par-dessus celle-ci comme un fil d'argent par un mouvement ondoyant, parce qu'il se trouve plus près de la place où cette vue fut prise, & se précipitoit presque pardessus la tête du peintre.»

Sogar im Winter scheute sich der Maler nicht, draussen zu malen. Auf einer Ansicht desselben Falles (Bern, Kunstmuseum), dem Schnee und Eis ein völlig anderes Kleid verliehen haben, sitzt Wolf mit den Malutensilien auf einem Stein, wie als Dokument seines Martyriums in der Kälte. Es wird überliefert, dass seine Gesundheit dabei arg in Mitleidenschaft gezogen wurde, so dass er bereits 1783, vier Jahre nach Vollendung des Auftrages, starb. In einer etwas späteren Beschreibung aus dem Jahre 1839 fasst der Geograph Robert seine Wintereindrücke zusammen¹³:

«Wenn der Frost die Wasser des Staubbachs erfasst, verwandeln sich die aufgelösten Rinnsale und der Gisch in dichten Hagel, der unter lautem Tosen niedergeht. Dies kündigt das Erstarren zu Eismassen, die Eissäule im oberen Teil, an. Der Umfang und das Volumen dieses riesenhaften Eiszapfens mehren sich, bis er unter dem Gewichte bricht, sich vom Felsen löst und mit einem schrecklichen Krachen zu Tale stürzt.»

Im Gegensatz zu allen bisherigen Malern zeigt Wolf nicht nur die Sehenswürdigkeiten, die von den bewohnten Tälern aus gesehen werden können; er



Caspar Wolf (1735–1783)
Der Untere Grindelwaldgletscher mit Lütschine und dem Mettenberg,
(Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur)

dringt auf seinen Wanderungen auch in bisher unbekannte Gebiete vor, was sich an Ansichten des damals stark vorstossenden Unteren Grindelwaldgletschers belegen lässt. Zweimal hat er das steil aufragende Gletscherende mit der in der Mitte sich öffnenden Eisgrotte gemalt, der ein Zufluss der Lütchine entströmt (Kunstmuseum Bern und Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur). Dahinter dehnt sich die bizarr aufgetürmte, in zahlreiche Séraacs aufgelöste Gletscheroberfläche aus. Gestikulierend stehen drei Männer vor dem Eis, anscheinend Naturwissenschaftler, die die Abschmelzungsprozesse untersuchen, während im Vordergrund zwei weitere Männer, auf einem Stein sitzend, den erhabenen Natureindruck im Gespräch zu ergründen suchen. Eine dritte Fassung (Kunsthaus Aarau, Inv. 1947.242) zeigt dieselbe Ansicht, jedoch bei einem Gewitter: ein Bild, das in seiner Dramatik kaum zu überbieten ist. Aus düsteren, zwischen den Gipfeln hängenden Wolken schlägt ein Blitz ins Eis, erschreckt nimmt ein Rudel Gamsen Reissaus. Mit solchen Werken trifft Wolf den Nerv der Epoche. Die wilde Erhabenheit des Hochgebirges erweist sich als idealer Tummelplatz für die brodelnden Gefühle der Gesellschaft am Vorabend der Revolution.

Der Begriff des Erhabenen entwickelte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, bis hin zu Kant und Schiller, zu einem Schlüsselbegriff der damaligen Philosophie und Ästhetik. 1757 veröffentlichte Edmund Burke seinen Essay *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, in dem er die Wirkung der ungebändigten Natur auf das menschliche Gemüt beschreibt. So heisst es etwa¹⁴:

«Whatever is terrible with regard to sight, is sublime too.»

Der Schweizer Ästhetiker Johann Georg Sulzer untersucht in seiner 1771 erschienenen *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* unter dem Stichwort «Erhabenes» die Wirkung der Natur auf das Gemüt des Menschen¹⁵:

«Die Schönheiten der leblosen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, dass er kein bloss irdisches, aus blosser Materie gebildetes Wesen sey. Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art entwickeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeigt uns Scenen, wo wir das Grosse, das Neue, das Ausserordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauer erwecken. [...] Wer [fühlet] nicht seine Schwäche und Abhänglichkeit von höheren Kräften, wenn er die gewaltigen Massen überhangender Felsen sieht?»

Kühner noch ist der Blick auf den Grindelwaldgletscher von der Bänisegg, von der aus Wolf drei Bilder malte, die, allerdings mit einer Lücke und einer



Caspar Wolf (1735–1783)

*Blick von der Bänisegg über den Unteren Grindelwaldgletscher und das Fiescherhornmassiv
(Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur)*

Überschneidung, zusammen ein Rundpanorama ergeben¹⁶. Auf zwei der Bilder sind jeweils drei Alpinisten mit Stangen zu sehen, die sich auf einem Felsvorsprung niedergelassen haben, vermutlich die Teilnehmer der abenteuerlichen Bergtour: Wyttenbach, Wolf und Wagner. Das Gemälde, das den Blick von der Bänisegg über das Eismeer auf den Zäsenberg und das Fiescherhornmassiv darstellt (Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur), zeigt eine ausschliesslich aus Fels und Eis bestehende Landschaft, die wie für alle Ewigkeit daliegt. In ihr wird die majestätische Grösse der Natur als erhabene Schöpfung Gottes ansichtig. Fürst Hermann von Pückler-Muskaus Beschreibung des Rhonegletschers aus dem Jahre 1808 trifft diese Stimmung genau:

«Ein weisses Gewand war über die ganze Natur gebreitet und das Blau des Himmels die einzige Abwechslung... Kaum würde die schaffende Phantasie etwas so majestätisch schauerhaft Grosses erreichen, als hier die Natur in ihrer einsamen Werkstatt, von ewigem

Schweigen umgeben, aufgestellt hat; kein lebendes Wesen, kein Baum, keine Pflanze zeigt sich mehr dem erstarrten Blick, kein Laut unterbricht die totenähnliche Stille, nichts bewegt sich, als die geheimnisvoll vorüberziehenden Wolken¹⁷.»

Der Standort des Malers liegt einiges über der Baumgrenze auf etwa 2040 m¹⁸. Von hier aus offenbart sich eine phänomenale Aufsicht auf die verschiedenen Gletscherströme, die majestätisch zusammenfliessen. Der höher gelegene nördliche Fieschergletscher hinter dem Zäsenberg streckt seine Ausläufer aus wie ein unheimliches Tier seine Pranken. Hier wird unmittelbar anschaulich, dass der schreckhafte Mensch im Mittelalter an solchen Orten Teuflisches witterte, was auch Wytttenbach in seinem Reisebericht vom August 1776 zum Ausdruck bringt:

«Hier hat der Gletscher nur sehr wenig Fall und bildet eine sanft abhängende wellichte Fläche, die man bisher sehr uneigentlich das Eismeer genannt, und durch diese falsche Benennung verleitet, durch allerhand Fabeln ausgeschmückt hat.»

Wytttenbach, der als aufgeklärter Wissenschaftler gegen solche Vorstellungen ins Feld zieht, sucht natürliche Erklärungen. So beschreibt er das merkwürdige Phänomen des sogenannten Schwarzen Bretts (oder Heisse Platte), einer unten vom Tal her sichtbaren Stelle des Gletschers, wo

«seit undenklichen Zeiten nie kein Eise haftet, und darum zu der Vermuthung Gelegenheit gegeben, als wenn an diesem Berge Gährung und Wärme erregende Schwefelkiese oder gar heisse Quellen wären.»

Nüchtern setzt er solchen Spekulationen ein Ende¹⁹:

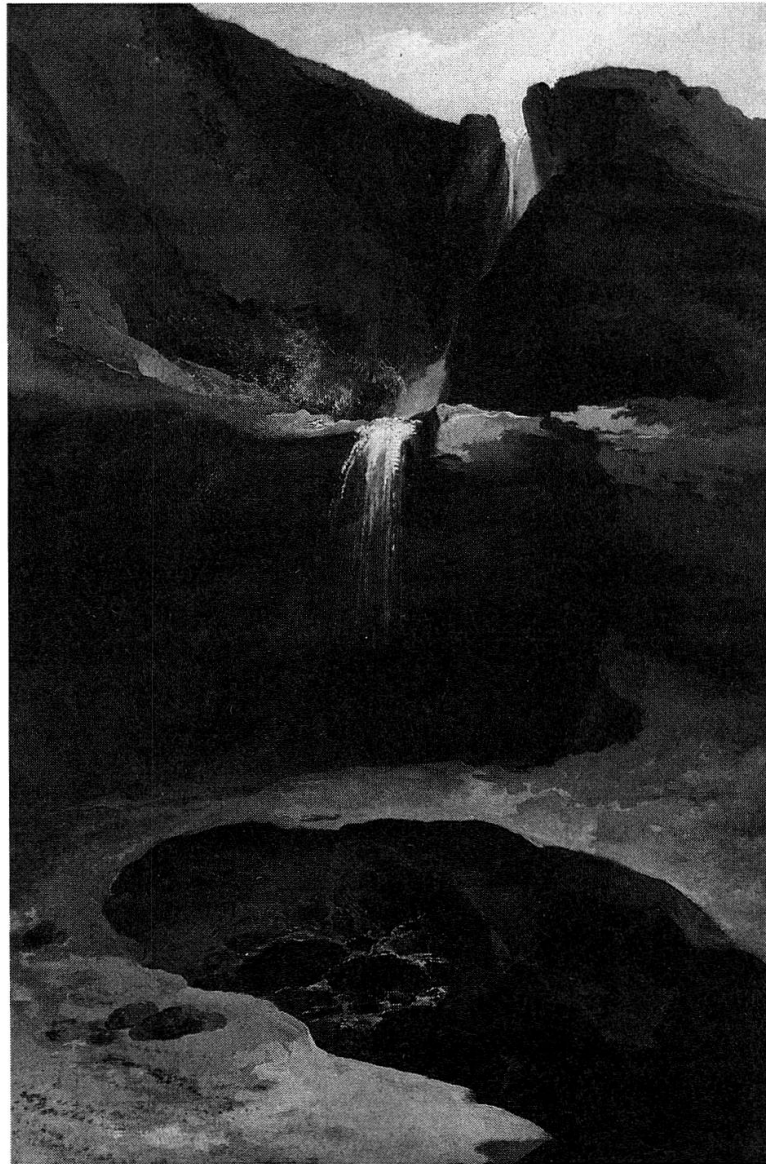
«Ich konnte aber von Bäniseck aus deutlich sehen, dass das ganze Geheimnis dieser Erscheinung darinn bestehe, dass der Fels daselbst senkrecht abgeschnitten, und dem hervorrückenden Eise keinen Grund darbiete, wie ich denn auch wirklich, während meines zweystündigen Aufenthaltes auf erwähntem Standorte, fast alle Augenblicke grosse Eismassen über diesen Felsen herunterfallen gesehen, welche in die Abgründe zwischen dem Gletscher fortgerollt sind.»

Genau zur selben Erklärung kommt ein Jahr später, 1777, Horace Bénédict de Saussure, der grosse Pionier der Alpenforschung und Erstbesteiger des Mont Blanc, anlässlich seines Gletscherbesuchs²⁰.

Links von diesem Gletscher, in der Bildmitte, liegt, vom Eis rund umschlossen, die Alp des Zesenbergs mit seiner Alphütte, von der es in der 1779 wohl von Wytttenbach verfassten Beschreibung der Gemälde in Wagners Kabinett heisst²¹:

«A la gauche du glacier est le Zesenberg avec son chalet; ce n'est pas sans de grands dangers, qu'on y conduit quelquefois les brebis & les chevres par-dessus le glacier: On voit encore d'ici la partie de la plaine du glacier, qu'on appelle mal-à-propos la mer glaciale.»

In aller Abgeschlossenheit, inmitten der überwältigenden Eiskulisse mit ihren drohenden Schrecknissen, hat der Mensch einen äussersten Vorposten errichtet und trotzt, auf sich allein gestellt, der Natur seine harte, karge Existenz ab: eine Robinsonade auf einer einsamen Insel im Eismeer.



Caspar Wolf (1735–1783)
Der Gletschenschuss im Lauenental mit Schneebrücke
(Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur)

Wolfs Interesse für die Geologie, seine Faszination vom Aufbau und der Wirkungsweise der Natur, lässt seinen Blick mit analytischer Schärfe in die anstehenden Schichten dringen. Er zeigt, wie die verschiedenen Gesteinsarten der Verwitterung durch Wasser, Luft und Eis anheimfallen, wie wenn diese Elemente miteinander im Kampfe lägen. Besonders eindringlich sind zwei Ansichten des Geltenschusses im Lauenental (Kunstmuseum Basel und Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur), wo die Erosionskraft des Wasserfalls in einem beinahe vegetationslosen Felsenkessel veranschaulicht ist. Die letztere, nahsichtigere Fassung wurde offenbar im Frühjahr gemalt, da am Fusse des Wasserfalles noch Resteis liegt, durch das sich das Wasser hinten hindurchgefressen hat, während es vorne von der Luft allmählich abgeschmolzen wird, so dass sich eine elegant geschwungene Eisbrücke gebildet hat. Man sieht auch Moränenschutt auf dem Eis liegen. Hier fehlt nun jeglicher Vergleichsmaßstab, so dass der Betrachter des Naturschauspiels inmitten der mahlenden Naturkräfte alleingelassen wird: Einzig ein kleines Stück Wolkenhimmel befreit vom Schrecken über diese Steinwüste.

Doch Wolf begnügt sich nicht nur mit der Aufsicht auf solche Felsformationen, in zahlreichen Gemälden dringt er in sie hinein. So sind Darstellungen von Höhlen eine besondere Spezialität des Malers geworden, die ihm den Zunamen «Höhlenwolf» eingetragen haben. Bei diesem Gang zu den verborgenen Urgründen der Natur, zu den Urmüttern sozusagen, zu Hades in die Unterwelt oder zur Schmiede des Vulkans geht der Blick ins Innere, in die anstehende Erdrinde, die ihre Geschichte offenbart. Es kommt zur Begegnung mit der Vergangenheit der Welt, zur Suche nach dem, «was die Welt im Innersten zusammenhält» (Goethe). Nicht umsonst sind auf dem Titelblatt der zweiten Stichaussgabe von 1777 Fossilien und Mineralien dargestellt als Spuren der Erdgeschichte, die seit dem 18. Jahrhundert systematisch erforscht wurde.

Auf einer Darstellung des Inneren der Bärenhöhle bei Welschenrohr (Kunstmuseum Solothurn) steht der Maler unerschütterlich zeichnend in einer grossartigen Kaverne, die ihn kellerartig umfängt. Etwas Licht dringt gerade noch von aussen ein. Der Bau der Natur wird strukturell analog zu architektonischen Gebilden aufgefasst. Gott erscheint gleichsam als Baumeister des Kunstwerks Natur, das somit kein ungeordnetes Chaos, sondern eine vernünftige Schöpfung darstellt.

Wiederholt hat Wolf die Beatushöhle am Thunersee gemalt. Sie hat ihren Namen nach dem Heiligen Beat, den der Basler Franziskanermönch Daniel Agricola der christlichen Hagiographie beifügte. Der heilige Eremit soll hier

einen Drachen als Symbol des Aberglaubens kopfüber in den Thunersee gestürzt haben, um danach dessen Höhle zu bewohnen. Die Ruinen seiner Kapelle sind auf dem Gemälde im Kunsthaus Aarau (Inv. 1947.250) noch zu erkennen. So ist hier ein historischer Ort dargestellt, der gleichsam drei Stufen menschlicher Erkenntnis repräsentiert: die ursprüngliche heidnische Epoche des Aberglaubens, den Sieg des Glaubens und jetzt das Zeitalter der Vernunft. Götzenkult, Glaube und Wissen lösen sich ab. Vor der Höhle dokumentiert der malende Wolf diesen Prozess. Neben ihm sitzt eine vernünftige Gruppe von Reisenden, die den Schauerreiz der alten Höhle genießt, wohl nicht ganz ohne Stolz, dass es das aufgeklärte Zeitalter doch schon «so herrlich weit» gebracht hat.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Gabriele Seitz: *Wo Europa den Himmel berührt. Die Entdeckung der Alpen*, München und Zürich 1987, S. 128.
- 2 Vgl. Gustav Solar: *Jan Hackaert. Die Schweizer Ansichten 1653–1656. Zeichnungen eines niederländischen Malers als frühe Bilddokumente der Alpenlandschaft*. Dietikon/Zürich 1981. Sowie: Bruno Weber: *Graubünden in alten Ansichten*. Chur 1984.
- 3 Vgl. Margarita Russell: *Images of Reality, Images of Arcadia, Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections*. Ausstellungskatalog Oberlin u. a., 1989/90, S. 24, 128.
- 4 Adolf Reinle: Luigi Ferdinando Marsigli, Nachtrag zu «Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 13, Basel 1952, S. 170–181.
- 5 Brief Marsigli an Scheuchzer in der Zentralbibliothek Zürich, Mscr. H 311, p. 101–103.
- 6 Zentralbibliothek Zürich, Mscr. H 92; Abbildung in Zumbühl (wie Anm. 7), S. 202.
- 7 Heinz J. Zumbühl: *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts*, Basel 1980, S. 186.
- 8 Zitiert nach: Willi Raeber: *Caspar Wolf, 1735–1783, Sein Leben und sein Werk*. Aarau 1979, S. 57.
- 9 Yvonne Boerlin in: *Katalog der Ausstellung: Caspar Wolf, Landschaft im Vorfeld der Romantik*. Kunstmuseum Basel 1980, S. 30.
- 10 Dario Gamboni und Georg Germann (Herausgeber): *Katalog der Ausstellung: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*. Kunstmuseum Bern 1991, S. 393.
- 11 Raeber (wie Anm. 8), S. 67 und Abb. 29.
- 12 Raeber (wie Anm. 8), S. 360, No. 21.
- 13 Kat. Bern 1991 (wie Anm. 10), S. 397.
- 14 Zitiert nach: Kat. Basel 1980 (wie Anm. 9), S. 46.
- 15 Band I, S. 653.
- 16 Zumbühl (wie Anm. 7), Falttafel in der Beilage.
- 17 Zitiert nach Seitz (wie Anm. 1), S. 142.
- 18 Zumbühl (wie Anm. 7), S. 31.
- 19 Ebd. S. 32, Anm. 57.
- 20 Ebd. S. 33.
- 21 Raeber (wie Anm. 8), S. 360, Nr. 33.

Summary

Felix Meyer and Caspar Wolf: the beginnings of the discovery of the Alps by the painters

The representation of Alpine regions in painting began in the late 17th century. Felix Meyer of Winterthur (Ct. of Zurich), a prominent pioneer, was the first to make paintings of glaciers that must be seen within the context of natural sciences, especially the research of Johann Jakob Scheuchzer. The development of Alpine painting culminates in more than 150 landscapes, commissioned by the Bernese publisher Abraham Wagner, and painted by Caspar Wolf of Aargau from 1774 to 1778. These paintings are evidence of a vast and growing interest, not only in the topography of the Alps but also in their geological structure and in the working of nature. Wolf's paintings are a most beautiful expression of the enthusiasm for Alpine regions which has grown since the mid-18th century. This interest is due essentially to the writings of Haller and Rousseau and has contributed to the rapid rise of the Swiss tourist industry.

Résumé

Felix Meyer et Caspar Wolf: les débuts de la découverte des Alpes par les peintres

La représentation en peinture de la haute montagne commence vers la fin du 17^e siècle. Parmi ses pionniers les plus éminents il faut nommer Felix Meyer (1653–1713) de Winterthur; ses vues de glaciers reflètent les recherches scientifiques effectuées surtout par J. J. Scheuchzer de Zurich. La peinture alpine atteint un comble précoce avec les tableaux de l'Argovien Caspar Wolf (1735–1783), au nombre de plus de 150, peints entre 1774 et 1778 pour l'éditeur Abraham Wagner de Berne, qui produisit sur cette base une édition d'estampes. Les peintures de Wolf manifestent son intérêt pour la géologie des Alpes et pour l'action des forces de la nature; en même temps, elles documentent l'enthousiasme croissant de l'époque pour la nature alpine, enthousiasme allumé surtout par Haller et Rousseau.

Dr. phil. Peter Wegmann
Konservator Stiftung Oskar Reinhart
Stadthausstrasse 6
8400 Winterthur