

Von "Wunder-Bergen" und "Colossalischen Schreckensäulen" : die Entdeckung der Gletscher in der Schweizer Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Oberli, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **10 (2017)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872162>

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.

Von «Wunder-Bergen» und «Colossalischen Schreckensäulen». Die Ent- deckung der Gletscher in der Schweizer Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Matthias Oberli

Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert galten die europäischen Alpen endgültig als bezwungen. Nach mehreren gescheiterten Versuchen war es im Sommer 1786 einem Arzt und einem Jäger aus Chamonix gelungen, den bis auf 4810 Meter über Meer ragenden Montblanc als höchsten Berg des Kontinents zu besteigen.¹ Ein Vierteljahrhundert später, im August 1811, erreichte eine vierköpfige Seilschaft erstmals den 4158 Meter hohen Gipfel der Jungfrau.² Auf dem nunmehr entzauberten Massiv des Berner Oberlands hissten die erfolgreichen Alpinisten, zwei Seidenfabrikanten aus Aarau und zwei Walliser Gemsjäger, eine schwarze Fahne.³ Bereits im Herbst 1805 verkündet der französische Chef-Ingenieur Houdouart anlässlich der Eröffnung der durchgehenden Strassenverbindung zwischen Genf und Mailand in einer Depesche nach Paris, dass es keine Alpen mehr gäbe: «[...] vous pouvez enfin annoncer à sa Majesté impériale qu'il n'y a plus d'Alpes. Le Simplon est ouvert [...]»⁴

Definitiv vorbei scheinen in der napoleonischen Epoche also die Zeiten, in denen der gefürchtete Draco Helveticus in den einst schwer zugänglichen Schweizer Bergen sein Unwesen trieb; ganz so, wie es barocke Chronisten und Naturforscher noch im 17. und frühen 18. Jahrhundert wiederholt beschrieben und illustriert haben.⁵ In seiner 1770 zusammen mit dem *Atlas*

novus Reipublicae Helveticae erschienenen *Schweitzer-Geographie. Samt den Merkwürdigkeiten in den Alpen und hohen Bergen* macht Gabriel Walser reinen Tisch mit solchen Vorstellungen. Sein aufgeklärtes Fazit lautet: «Was Wagner, Scheuchzer und andere mehr von den Drachen geschrieben haben, ist alles ein blosses Hirngedicht und der Drachenstein zu Lucern ist nichts anders, als ein Agat, welcher durch Kunst ausgezieret worden. Man siehet keine Drachen, man hört von keinen mehr. Und was etwan vor alten Zeiten abergläubische, furchtsame Leute für Drachen angesehen, mögen wohl grosse Natern gewesen seyn.»⁶

Die hier geschilderte Entmystifizierung der Schweizer Bergwelt vollzog sich innerhalb des 18. Jahrhunderts. Bei diesem Prozess spielen die Gletscher, auf die wir im Folgenden unseren Fokus legen, eine zentrale Rolle. Sie sind gleichsam Indikatoren einer neuen Annäherung an die Natur und dies sowohl in wissenschaftlicher wie künstlerischer als auch – und ganz besonders – in wirtschaftlicher Hinsicht. Die Leitmotive der Tagung, «Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn», lassen sich denn auch an der Rezeption und Inszenierung der hochalpinen Gletscherwelt geradezu paradigmatisch untersuchen. Dabei werden wir die drei Stufen der Wahrnehmung, der Erforschung und der Verklärung der Gletscher durchschreiten. Freilich begehen wir bei dieser Erkundungstour nur selten kunsthistorisches Neuland. Verwiesen sei an dieser Stelle unter anderem auf die fundamentalen Beiträge von Bäschmann, Boerlin-Brodbeck, Pfeifer-Helke, Schaller, Stafford, Zumbühl und Zumstein.⁷ Ihre Erkenntnisse haben den Pfad für diesen Beitrag vorbereitet.

Die Wahrnehmung der Gletscher

Wenden wir uns also zunächst der Frage zu, ab wann und wie die Gletscher überhaupt in die kollektive Wahrnehmung gelangten.⁸ Bekanntlich sind die Alpen in der Schweiz allgegenwärtig. Immerhin besetzen sie rund zwei Drittel des eidgenössischen Territoriums.⁹ Von den städtischen Zentren aus sind sie seit alters in wenigen Tagesreisen erreichbar. Dementsprechend früh und prominent erscheinen Gebirge und ewiges Eis in der Kunst. Schon beim *Wunderbaren Fischzug* von Konrad Witz aus dem Jahr 1444 zeichnet sich in der Ferne deutlich der schneebedeckte Montblanc ab.¹⁰ Fortan bilden die Schweizer Alpen die Kulisse für Chroniken und Historienbilder, ohne dass aber topografische Exaktheit angestrebt würde oder sich gar ein eigenes Genre aus der Darstellung der Gebirgswelt entwickelt hätte.¹¹

Als schwer passierbare und unwirtliche Gegend interessiert die Bergwelt die Stadtbewohner des Mittelalters nur marginal. Dies ändert sich ab der frühen Neuzeit markant. Mit der zunehmenden Bedeutung von Bergwirtschaft, alpinem Bergbau und Handelswegen rücken die Gebirgstäler immer stärker in das Bewusstsein der städtischen Bevölkerung. Sie sind ein wichtiger Faktor der Herrschaftsausübung und der finanziellen Einkünfte geworden.

Als einer der Ersten macht Sebastian Münster in seiner *Cosmographia* Mitte des 16. Jahrhunderts einer breiten Leserschaft die Schweizer Gebirgswelt bekannt. In seiner Beschreibung des Wallis, wo «sind die berg an manchem ort also gäch, das einem grauset hinauf zu sehen»,¹² kommt Münster auch auf den Rhonegletscher und auf die Eismassen im Allgemeinen zu sprechen. Das Gletschereis, so Münster, schmelze kaum und müsse mindestens zwei- bis dreitausend Jahre alt sein. An vielen Stellen sei der Gletscher unergründlich tief und öffne sich in grossen Schründen von mehreren hundert Metern. In der Sommerhitze würden sich die Eisformationen spalten und gäben von sich «so ein grausams krachen/gleich als woelt dz ertrich brechen.» Münster schildert auch die Nutzung der Gletscher durch die einheimische Bevölkerung als Kühldepot für Fleisch und er führt die heilsamen Kräfte des Eises bei akutem Fieber an.¹³

Von einem breiteren Publikum werden die Gletscher erstmals im 17. Jahrhundert wahrgenommen, und zwar mit wachsender Besorgnis. Sich häufende Nachrichten bezeugen das unaufhaltsame Vordringen der Eismassen und die damit verbundene Bedrohung von Häusern, Wäldern und Alpweiden. In diesem Sinne sind auch die wiederholten Gesuche der Gemeinde Grindelwald an den Berner Rat um Zinsnachlass zu verstehen.¹⁴ Darin argumentieren die Gemeindevertreter mit Einbussen, die durch die Verwüstungen der wachsenden Gletscher entstanden seien. In der Tat ist der europaweit zu beobachtende Vorstoss der Gletscher im 17. Jahrhundert die Folge einer «Kleinen Eiszeit», die damals den ganzen Kontinent erfasste.¹⁵

In einer der ersten detailgetreuen Darstellungen eines Schweizer Gletschers überhaupt werden genau diese wirtschaftlich bedrohlichen Aspekte hervorgehoben. Der Berner Maler und Kartograf Joseph Plepp steuerte für Matthäus Merians 1642 erschienene *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae* unter anderem eine Ansicht von Grindelwald bei (Abb. 1).¹⁶ Ganz den Kompositionsprinzipien der Zeit verpflichtet, führen drei Staffagefiguren im linken Vordergrund die Betrachter in das eigentliche Sujet ein.¹⁷ Der reitende Kavalier und seinen beiden Begleiter sind der Motivwelt der

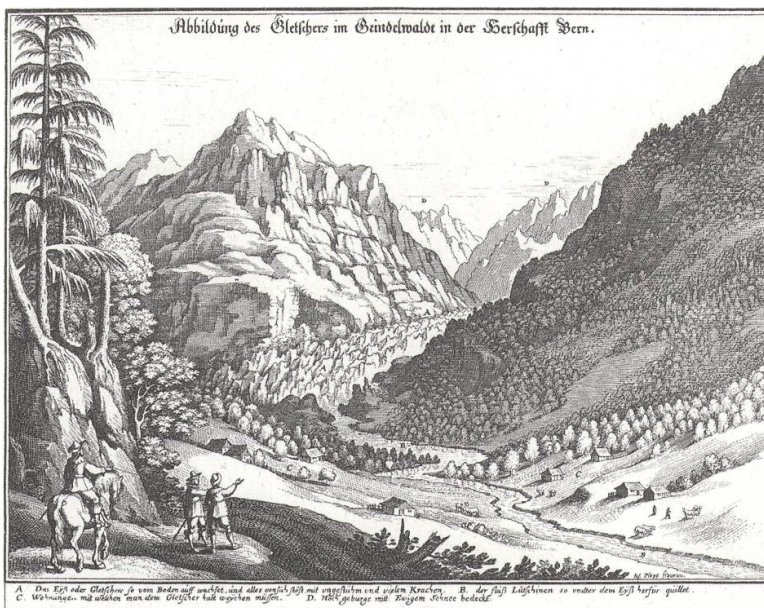


Abb. 1 Joseph Plepp, *Abbildung des Gletschers im Grindelwald in der Herrschaft Bern*, vor 1642, in: Matthaeus Merian, *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae*, Frankfurt a. M. 1642

niederländischen und der italianisanten Landschaftsmalerei entliehen. Ihre Gesten verweisen auf den zentralen Gegenstand, den am Fuss des Mettenbergs vorrückenden und mit «A» gekennzeichneten Gletscher. Dazu besagt die Bildlegende: «Das Eyss oder Gletscher so vom Boden auff wachset und alles von sich stösst mit ungestüm und vielem Krachen.» Im Mittelgrund verstreut sind die einzelnen Bauernhäuser, die von den Eismassen bedroht werden, wie dies auch die Bildunterschrift ausführt.

Im erläuternden Text wird der Gletscher als «miraculum naturae» und als «rechter Wunder-Berg» bezeichnet.¹⁸ Zugleich stellt der Autor das Anwachsen der Gletscher in Analogie zu den Eruptionen des Ätna und des Vesuv. So werden die Gletscher zu einem Faszinosum der Urgewalten der Natur, was ihre Attraktion begründet. Einer langsam fliessenden Lava aus Eis gleich drohen sie das kultivierte Land allmählich unter sich zu begraben. Von daher ist auch die Standortwahl des Künstlers zu verstehen. Nicht bei der Gletscherzunge selbst, wo die Eismassen besser und eindrücklicher zu sehen wären, bezieht er Stellung, sondern in sicherer Distanz – ganz so, wie es in damaligen Schilderungen von Naturereignissen der Fall ist, etwa in Merians Darstellung des Vesuv-Ausbruchs von 1631.

Einen noch entfernten Standort als Plepp nahm drei Jahrzehnte später der ebenfalls aus Bern stammende Maler Albrecht Kauw ein.¹⁹ In seinem Panorama von Grindelwald (Abb. 2) stellt Kauw zwischen Wetterhorn, Mettenberg und Eiger die beiden Gletscher dar, wo «die Eisschroffen

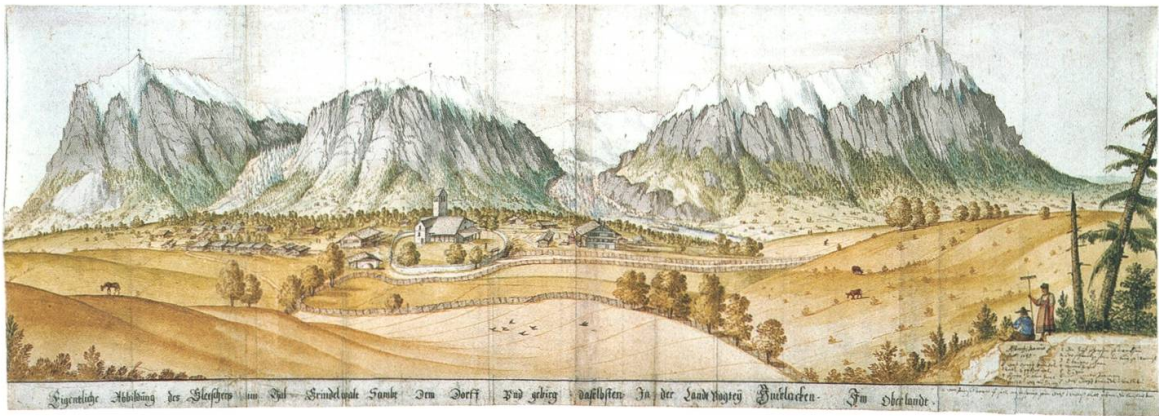


Abb. 2 Albrecht Kauw, *Eigentliche Abbildung des Gletschers im Thal Grindelwald Sambt dem Dorff und gebirg daselbsten*, 1669, Aquarell, 27,5 × 79,8 cm, Bernisches Historisches Museum, Bern

so wachsen.»²⁰ Am rechten Bildrand ist der sitzende Künstler zu erkennen. Eine Heuerin schaut ihm bei der Arbeit über die Schultern. Die Integration der zeichnenden Rückenfigur erfreut sich nicht nur bei Kauw²¹, sondern in der gesamten topografischen Malerei der Schweiz fortan grosser Beliebtheit.²² Der im Bild anwesende Künstler soll «die Wahrhaftigkeit der aufgrund von Feldstudien gezeichneten Ansichten» verbürgen.²³ Gleichwohl, ein Augenschein vor Ort macht deutlich, dass es sich bei Kauws Ansicht vielmehr um eine gekonnte Verschmelzung verschiedener Fern- und Nahveduten handelt. Den Quellen zufolge war das kleine Aquarell als Vorlage für ein repräsentatives Gemälde im Schloss Spiez vorgesehen.²⁴ So ist dieses Landschaftsbild primär als topografische Dokumentation des herrschaftlichen Besitzstandes zu verstehen und weniger als phänomenologische oder gar ästhetische Annäherung an die Eisformationen.

Die Erforschung der Gletscher

Die empirische Herangehensweise an die Gletscher manifestiert sich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Sie hat ihren Ausgangspunkt in Zürich mit dem berühmten Universalgelehrten Johann Jakob Scheuchzer.²⁵ Der Arzt und Naturforscher war die eigentliche Triebkraft sowohl für die wissenschaftliche wie auch für die künstlerische Erkundung der Gletscher vor Ort.²⁶

Scheuchzer unternahm jeweils im Sommer ausgedehnte Erkundungsreisen in die Schweizer Berge. Dabei sammelte er systematisch Informationen zu Fauna und Flora, zu Flüssen und Heilquellen ebenso wie zu Kristallen, Formen der Milchverarbeitung und natürlich auch zur Beschaffenheit

der Berge und Gletscher.²⁷ Begleitet wurde der emsige Gelehrte bei seinen Expeditionen von Künstlern, etwa seinem Porträtisten Johann Melchior Füssli sowie vermutlich Felix Meyer und Anna Waser, die später Illustrationen für seine Schriften beisteuerten.

Ab 1706 begann Scheuchzer mit der Publikation seiner *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlands*.²⁸ Zwei Jahre später erschien in London und mit finanzieller Unterstützung von Mitgliedern der Royal Society – neben anderen auch Isaac Newton – unter dem Titel *OYΠΕΣΙΦΟΙΤΗΣ HELVETICUS, sive, Itinera Alpina Tria* eine lateinische Fassung, die auf ein entsprechend grosses Publikum abzielte. Ihr folgte 1723 eine erweiterte, vierbändige Ausgabe.²⁹ In all diesen Schriften berichtet Scheuchzer ausführlich über die Gletscher, ihre Beschaffenheit und ihre Lage. Gleichzeitig veröffentlichte sein Zürcher Kollege Johann Heinrich Hottinger 1706 die erste monografische, allerdings nicht illustrierte Abhandlung zu den Schweizer Gletschern.³⁰

Künstlerische Zeugnisse, die in direktem Zusammenhang mit Scheuchzers Erkundungen stehen, sind die Gletscherdarstellungen von Johann Melchior Füssli und von Felix Meyer. Beide Ansichten entstanden wohl zwischen 1703 und 1705 und prägten die Wiedergabe und Wahrnehmung der vordringenden Eismassen nachhaltig.

Das Gemälde des aus Winterthur stammenden Felix Meyer (Abb. 3) zählt zu den frühesten seiner Art.³¹ Es entstand als Teil einer Serie aus 32 Ansichten von Schweizer Naturphänomenen und Himmelserscheinungen. Auftraggeber war Luigi Ferdinando Marsigli aus Bologna – auch er ein enthusiastischer «uomo universale», der engen Kontakt zu Scheuchzer pflegte.³² Als eines der wenigen Gemälde des Zyklus scheint dieses Bild nicht in die Sammlung Marsiglis gelangt zu sein. Es wurde bis 1790 im Raritätenkabinett der Winterthurer Kunst- und Wunderkammer aufbewahrt.

Meyer zeigt in Frontalansicht die sich bis zum schneebedeckten Fiescherhorn hin erstreckenden Eismassen des Grindelwaldgletschers in bläulich-grünem Kolorit. Flankiert werden sie links durch den Mettenberg und rechts durch den zum Eiger führenden Hörnligrat. Blickfang in der symmetrisch ausgewogenen Komposition ist das Gletschertor, aus dem sich das milchig weisse Wasser ergiesst. Wie schon bei Kauw, so ist auch hier der Künstler links unten in Rückenansicht dargestellt. Sein Begleiter weist unterdessen mit einem Wanderstock auf die Eisformationen. Doch damit der hochalpinen Besucher nicht genug: Insgesamt sind in der Szene neun



Abb. 3 Felix Meyer, *Der untere Grindelwaldgletscher*, 1703–1705, Öl auf Leinwand, 56 × 76 cm, Museum Briner und Kern, Winterthur

Personen auszumachen, die den «Wunder-Berg» bestaunen. In räumlicher Staffelung verdeutlichen sie sitzend und stehend die immense Grösse der Eismassen. Die Distanz zum Motiv, wie wir sie noch bei Plepp und Kauw beobachten konnten, ist in dieser Ansicht weitgehend aufgegeben. Scheuchzer attestiert Meyers Gemälde in seinen *Itinera Alpina* denn auch einen hohen Grad an Authentizität. Mehr als einmal, so der Autor, sei der Künstler zu den Gletschern gegangen, «ut ad vivum eos delinearet».³⁵

Frühere Betrachter erkannten in den bizarr ausapernden Eisformationen Reminiszenzen an einen barocken Gartenpavillon.³⁴ Noch ergiebiger wird die Suche nach Entsprechungen allerdings bei der Reiseliteratur zu den Altertümern Italiens. Vergleichen wir das von Ausbrüchen durchsetzte Gletschertor mit Egidius Sadelers Ansicht eines antiken Rundtempels (Abb. 4), so sind sowohl in der Bildanlage wie auch in der Staffierung deutliche Parallelen auszumachen.³⁵ Diese Koinzidenz erschöpft sich jedoch nicht allein in formaler Hinsicht. Seit jeher impliziert die Ruine als Pars pro Toto das Diktum «Roma quanta fuit, ipsa ruina docet [Wie gross Rom einst war, lehren selbst seine Ruinen]» und lässt einstige Grösse erahnen.³⁶ Betrachten wir das Gletschertor als – zugegebenermassen ephemere – Ruine



Abb. 4 Egidius Sadeler,
Un tempio rotondo, Kupferstich,
 in: *Vestigi delle antichità di
 Roma Tivoli Pozzuolo et altri
 luoghi*, Prag 1606

der jahrtausendealten Eismassen, so manifestiert sich auch da das Prinzip des beeindruckenden Fragments, das den Rückschluss auf die Unermesslichkeit des Eisgiganten gestattet. Damit stossen wir in die damals aktuelle Diskussion der Landschaft als Spiegel der Natur vor. Thomas Burnet zog bereits 1680 in seiner *Theologia Sacra Telluris* die Analogie, Berge seien Ruinen, die von der einstigen Herrlichkeit der Natur zeugten.³⁷ Noch weiter ging Georges-Louis Leclerc de Buffon. In seiner ab Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinenden *Histoire Naturelle* deklarierte er – wie schon Bäschmann aufgezeigt hat – das eigentliche Ende der Natur:³⁸ Sie sei ein Schutthaufen, eine Ansammlung vegetabiler Ruinen, die es wegzuräumen und zu bekämpfen gelte. Auch Scheuchzer deutete die Berge und Gletscher als Überreste der nachsintflutlichen Epoche. In ihrer äusseren Erscheinung sah er Zeugnisse eines kunstvollen göttlichen Bauplans, den der geneigte Betrachter wie ein Archäologe zu deuten vermöge: «Liebet einer die Antiquiteten, so siehet er mit grösster Lust an die vielfältig gebrochene, in ordentliche Lager abgetheilte obere Erden-Rinde als traurige überbleibseln der Sündfluth, wilde und steile Felsen, tieffe Hölen, einen ewigen Schnee und berghohe Eisberge, in mitten des heissesten Sommers: mit einem Wort, ein Theatrum oder Schauplatz der unendlichen Macht, Weissheit und Güte GOTTES.»³⁹

Meyers Gletscherbild hatte Signalwirkung und wurde in zahlreichen Radierungen reproduziert. In Bern kopierte es Johann Rudolf Huber d. Ä. als kleinere Version.⁴⁰ Zudem integrierte Huber das Motiv auch in sein Porträt Albrecht von Hallers. Der Autor des epochalen Gedichts *Die Alpen* von 1729 posiert mit Feder, Tintenfass und Notizbuch vor Meyers Aussicht auf das Gletschertor und das Fiescherhorn (Abb. 5).⁴¹



Abb. 5 Johann Rudolf Huber d. Ä.,
Bildnis Albrecht von Haller, 1736,
 Öl auf Leinwand, 80,6 × 63,5 cm,
 Privatbesitz

Ebenfalls weite Verbreitung erfuhr Johann Melchior Füsslis Ansicht des Rhonegletschers. Erstmals 1708 in Scheuchzers *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlands* publiziert, diente diese Vedute in den folgenden Jahrzehnten als Vorlage für zahlreiche weitere Illustrationen.⁴² International bekannt wurde Füsslis Ansicht des Rhonegletschers insbesondere durch ihre Einfügung als Randvignette in Scheuchzers Schweizerkarte *Nova Helvetiae Tabula Geographica* von 1712, die in ganz Europa Verbreitung fand.⁴³ Vergleichen wir die erste Ansicht mit späteren Auflagen, so fällt auf, dass Füssli, wie schon Meyer, die Gletscherlandschaft mit Staffagefiguren bevölkert und die Szenerie dramaturgisch ins rechte Licht rückt. In der Scheuchzer-Ausgabe von 1708 erscheint der Rhonegletscher noch menschenleer. Die Gletscherzunge, eine ungeheure Eismasse in der Form eines Brotlaibs, wie es spätere Beobachter beschreiben werden, ist hell erleuchtet, während die Eispyramiden noch im Schatten der hoch aufragenden Berge liegen.

Bereits in der publikumswirksamen Separataufgabe, die Füssli 1710 unter dem Titel *Verschiedene Rare Berg-Prospect des Schweyzer Lands* herausbrachte, sind auf allen Ebenen der Bildtiefe Besucher des Naturschau-

spiels auszumachen (Abb. 6).⁴⁴ Die Eispyramiden laufen nun spitzer zu, sie werden heller beleuchtet, die Bergflanken erscheinen steiler und teilweise gar überhängend. Es ist auch diese «touristische» Fassung, die in Scheuchzers *Natur-Historie des Schweitzerlandes* Eingang finden wird.⁴⁵ In Nachstichen von Füsslis Ansicht, wie beispielsweise in David Herrlibergers kolorierter Fassung, werden die Eismassen noch spektakulärer in Szene gesetzt.⁴⁶ Auch Adrian Zingg, der Füsslis Rhonegletscher um 1760 reproduziert, verleiht den Eispyramiden durch eine dramatische Beleuchtung mehr Plastizität und kristalline Formen.⁴⁷

Letztlich vermögen aber auch solche künstlerischen Retuschen nicht darüber hinwegzutäuschen, dass es sich sowohl bei Füsslis Radierung wie auch bei Meyers Gemälde primär um konstruierte und systematisierte Naturwiedergaben handelt. Dies macht ein Vergleich mit frühen fotografischen Aufnahmen deutlich.

Die Verklärung der Gletscher

Mit dem Erscheinen von Hallers Alpengedicht (1729) setzt die Epoche ein, in der die Berner Wissenschaftler und Künstler allmählich von Zürich die Führerschaft in der Erkundung, in der Darstellung und letztlich auch in der Inszenierung der Schweizer Berge und ihrer Gletscher übernehmen. 1751

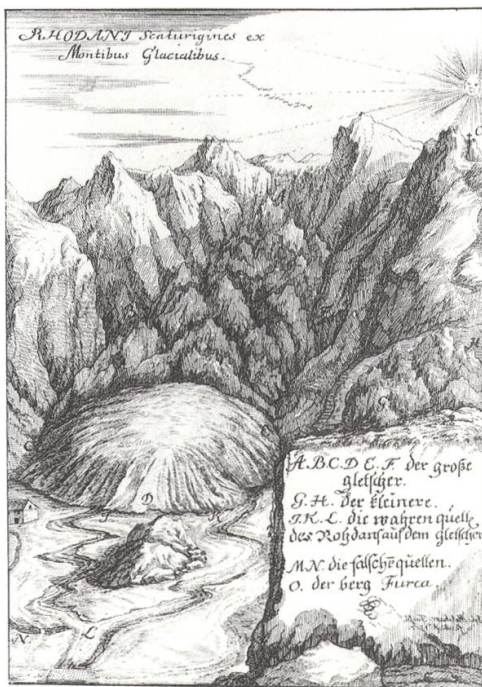


Abb. 6 Johann Melchior Füssli, *Der Rhonegletscher*, 1710, Radierung, 25,7×18,5 cm, in: *Verschiedene Rare Berg-Prospect des Schweyzer Lands*, Augsburg 1710

veröffentlichte der Berner Gelehrte und Pfarrer Johann Georg Altmann seinen *Versuch einer historischen und physischen Beschreibung der helvetischen Eisbergen*. Der Autor rezipiert und säkularisiert in seinem Werk die bisherigen Beobachtungen von Hottinger und Scheuchzer und er reichert diese mit eigenen Eindrücken an, die er bei einer Reise nach Grindelwald gesammelt hat. Als Titelpuffer des Traktats dient eine Ansicht des unteren Grindelwaldgletschers, die ihrerseits auf einem Gemälde Emanuel Handmanns beruht.⁴⁸

Das Jahr 1760 markiert sozusagen das Fanal für die Erstürmung der Gletscher. Nicht nur unternimmt in diesem Jahr Horace-Bénédict de Saussure von Genf aus seine erste ausgedehnte Erkundungstour auf den Eisfeldern bei Chamonix. Im gleichen Jahr erscheint in Bern Gottlieb Sigmund Gruners *Die Eisgebirge des Schweizerlandes*. Das Werk umfasst neben 680 Seiten Text auch 20 Tafeln mit Gletscheransichten sowie detaillierte Karten. Als Stecher für alle Tafeln konnte Gruner den aufstrebenden Adrian Zingg gewinnen. Dieser arbeitete in Bern im Atelier von Johann Ludwig Aberli,⁴⁹ der zur Leitfigur der Schweizer Landschaftsvedute avancierte, nicht zuletzt indem er intensiv die Berge und Gletscher des Berner Oberlands vor Ort studierte und in wegweisenden kolorierten Stichen wiedergab (Abb. 7). Wie Gruner in seiner Einleitung gesteht, habe er selbst nur die wenigsten Gletscher vor Ort in Augenschein genommen. Der Grund für diese Unterlassung sei der enorme Aufwand einer Begehung aller Gletscher, die der Autor mit mindestens 1000 Stunden veranschlagt.⁵⁰

Gruners Schrift *Eisgebirge* ist im Wesentlichen eine Kompilation der bisherigen Erkenntnisse zu den Gletschern. Sie bedient sich ausgiebig bei den Publikationen von Scheuchzer, Hottinger und Altmann und fügt den Entlehnungen ergänzende Beobachtungen und Wegbeschreibungen hinzu. Immer wieder kommt der Autor dabei auch auf den Nutzen der Gletscher für Natur und Mensch zu sprechen, ganz im Sinne Albrecht von Hallers; ein Zitat aus dessen Alpengedicht ziert denn auch das Frontispiz von Gruners Abhandlung: «Der Berge wachsend Eis, des Felsens steile Wände, sind selbst zum Nutzen da, und tränken das Gelände.»

Als glaziologische Enzyklopädie versammelt dieses Werk sowohl überlieferte Gletscherdarstellungen wie auch eigens dafür geschaffene Ansichten. So begegnen wir in Gruners Übersichtsschau bereits altbekannten Kompositionen wie denjenigen von Füssli und Meyer. Zugleich legt sie neue und geradezu spektakuläre Ansichten vor, die eine deutlich jüngere Generation aus dem Umfeld von Johann Ludwig Aberli geschaffen hat. Zu diesen



Abb. 7 Johann Ludwig Aberli,
*Der untere Grindelwald-
gletscher*, 1768, kolorierte Um-
rissradierung, 21,5 × 31 cm

Zeichnern gehören neben Aberli selbst, der die Titelvignette für Gruners *Eisgebirge* schuf, die Künstler Daniel Düringer, Samuel Hieronymus Grimm (siehe Abb. 8), Johann Heinrich Koch, Gabriel Walser und der für die Stichreproduktion zuständige Adrian Zingg.

Die topografische Exaktheit der Gletscherdarstellungen dieser jüngeren Schweizer Künstler ist beeindruckend. Fernab der Passstrassen und Hospize nahmen sie im Hochgebirge die Gletscher ins Visier, so auf der Blüemlisalp, im Wildstrubelgebiet oder beim Lauteraargletscher (Abb. 8). Dabei waren ihnen in einigen Fällen wohl auch optische und kartografische Instrumente behilflich, deren Anwendung ab Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr in Mode kam.⁵¹

Die Vermessung der Gletscher, das Abschätzen ihres gigantischen Umfangs ist ein neues und wesentliches Merkmal der Auseinandersetzung mit dem Naturphänomen. Gruner vermag im Vergleich mit früheren Schriften und Abbildungen das Vorstossen der Eismassen zu belegen. Er nennt akribisch die von den Gletschern verursachten Zerstörungen und er weist eindringlich auf die vielfältigen Gefahren, die den Besucher der Gletscher erwarten: «Dieses ungeheure Eisthal stellt eine grausam verwildete und mit Schrecken erfüllte Gegend vor, in welche Niemand hinkommt, als diejenigen, die von der Neubegierde mit Gefahr des Lebens dahin geführt werden; da nichts als viele hundert Fuss hoch auf einander gethürmtes Eis, von hohen Schneefirsten und Eiswänden umschlossen, zu sehen ist.»⁵² Trotzdem ist es gerade auch diese Bedrohung, die Gruners explizite Bewunderung evoziert, wenn er in seinem Hymnus an die Natur schreibt: «Du

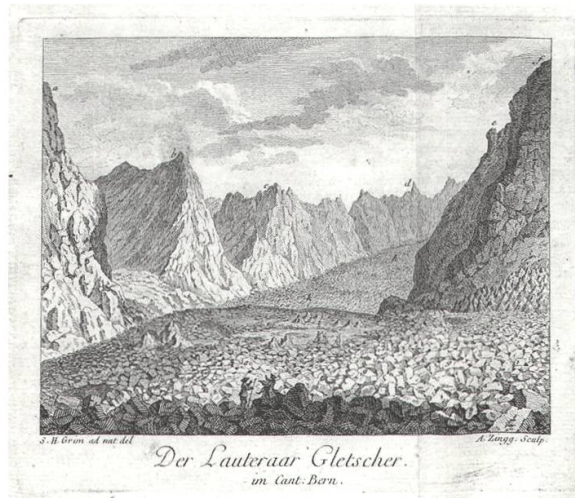


Abb. 8 Adrian Zingg nach Samuel Hieronymus Grimm, *Der Lauteraargletscher*, 1759–1760, Radierung, 12,5 × 16 cm, in: Gottlieb Sigmund Gruner, *Die Eisgebirge des Schweizerlandes*, Bern 1760

verbindest diese fürchterliche, aber zugleich majestätische Einfalt unnachahmlich mit unendlicher Schönheit und Manchfaltigkeit.»⁵³

In solchen Äusserungen zeigen sich die Prinzipien des «delightful horror» in geradezu idealtypischer Art und Weise. Edmund Burke kommt in seiner 1757 erschienen Schrift vom Erhabenen und Schönen auch auf die Monumentalität und Unendlichkeit von Landschaften zu sprechen: «Unendlichkeit hat die Tendenz, den Geist mit derjenigen Art frohen Schreckens zu erfüllen, die die eigentümlichste Wirkung und das sicherste Merkmal des Erhabenen ist.»⁵⁴ Grösse der Dimension, so der Engländer weiter, sei eine mächtige Quelle des Erhabenen. Die Wirkung einer rauen und gebrochenen Oberfläche ist Burke zufolge stärker als die einer glatten und polierten, eine senkrechte Fläche habe mehr Kraft, erhaben zu wirken, als eine schiefe, und das Hinabblicken in Abgründe berühre wohl stärker als das Hinaufsehen in die Höhe. Damit nimmt er den Eindruck vorweg, den Goethe nach der Besichtigung des Rhonegletschers in seinem Tagebuch mit dem «Grauen der unfruchtbaren Thäler»⁵⁵ umschrieb. Auch de Saussure zielt in seiner 1786 veröffentlichten Publikation *Voyages dans les Alpes* auf das sublime Potenzial der Gletscher. Er empfinde die Eismassen ähnlich wie die plötzlich gefrorene See nach einem wilden Sturm, erklärt der Genfer Naturforscher.⁵⁶

In den 1770er Jahren setzte eine nie zuvor gesehene Produktion von Gletschergemälden ein. Diese Werke bedienen ein Publikum, das sich an der schier unendlichen Grösse der Gletscher, an ihrer rauen Erscheinung und an den tiefen Spalten ergötzt. Wie bei Piranesis *Carceri* und Ansichten antiker Monumente (Abb. 9) wird das Objekt durch einen tiefen Betrachterstand-

punkt ins Kolossale übersteigert, während ameisengrosse Menschen es bestaunen.⁵⁷ Die formale und inhaltliche Parallelisierung antiker Ruinen mit den von der Zeit geformten Alpen, die wir bereits bei Scheuchzer gesehen haben, ist nicht zufällig. Gelehrtenzirkel dieser Zeit fanden ebenso Gefallen an der überwältigenden Grösse griechischer und römischer Tempelreste wie an den bizarren und monumentalen Formen der Schweizer Gebirgswelt. Es sind also wiederum Forscher, nun allerdings vermehrt solche des Altertums, die sich als Auftraggeber und systematische Sammler von Gletscherdarstellungen profilieren und das Bildgenre dadurch weiterverbreiten.

Der Impetus zu dieser neuen Welle von Darstellungen der Schweizer Gletscher geht zu Beginn der 1770er Jahre von England aus. Es sind Mitglieder der Londoner archäologischen Gesellschaften, etwa der «Society of Dilettanti» und der «Society of Antiquarians», die Künstler beauftragen, im Anschluss an ihre künstlerischen Expeditionen nach Italien und Griechenland nun auch die Naturphänomene der Alpen und insbesondere die jahrtausendealten Gletscher malerisch festzuhalten. So begleitete der englische Zeichner William Pars im Sommer 1770 Henry Temple, 2nd Viscount Palmerston und Mitglied der «Society of Dilettanti», auf dessen Reise durch die Schweiz und die Savoyer Alpen. Pars, der zuvor zusammen mit Nicolas Revett in Griechenland Zeichnungen für die berühmte Stichfolge *Ionian Antiquities* angefertigt hatte, malte bei dieser Reise verschiedene Aquarelle von Gletschern und schuf so unter anderem die erste verbindliche Ansicht des Rhonegletschers. Diese Landschaften wurden im folgenden Jahr auf der Frühjahrsausstellung der Royal Accademy einem breiten



Abb. 9 Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell' avanzo del Peristilo della Casa Neroniana*, Kupferstich, 12,8 × 20 cm, in: *Le antichità romane*, Rom 1756

Publikum präsentiert und bis 1774 als umfangreiche Stichfolge publiziert. Mit geübtem Blick für das Erhabene stellt Pars dabei das «Mer de Glace» bei Chamonix als schier endlose Eiswüste dar.⁵⁸

John Strange, ein anderer britischer Archäologe und Naturforscher, beauftragte 1772 bei seiner Reise durch die Schweiz den Zürcher Maler Johann Heinrich Wüest, für ihn möglichst naturgetreue Ansichten des Rhonegletschers zu malen.⁵⁹ Wüest, ein in Zürich, Amsterdam und Paris ausgebildeter Künstler, schuf für seinen Auftraggeber zwei kleinformatige Gemälde. Diese Ansichten sind ganz der topografischen Exaktheit verpflichtet und sie eignen sich durch ihre bescheidene Grösse perfekt als Bilder für ein Gelehrtenkabinett.

Drei Jahre später malte Wüest für einen Zürcher Seidenhändler eine wesentlich grössere Ansicht des Rhonegletschers (Abb. 10). Dieses Bild war Bestandteil einer Serie von Landschaftsdarstellungen, die ein Gartenhaus



Abb. 10 Johann Heinrich Wüest, *Der Rhonegletscher*, um 1775, Öl auf Leinwand, 126 × 100 cm, Kunsthaus Zürich

im Stadtzentrum von Zürich schmückten.⁶⁰ Wüest überhöht dabei das Sujet des sich vom Berg herab ergiessenden Gletschers durch Anleihen bei der niederländischen und französischen Landschaftsmalerei zu einer dramatisch-majestätischen Komposition.

Und wie steht es um Caspar Wolf, den Schweizer Alpen- und Gletschermaler par excellence? Wie wir gesehen haben, gehört er mitnichten zu den ersten Künstlern, die sich ins Hochgebirge vorgewagt haben, wie dies die Künstlerbiografik seit jeher behauptet.⁶¹ Vielmehr ist er der Erste, der zusammen mit dem geschäftstüchtigen Berner Verleger Abraham Wagner ein einträgliches Genre aus Alpen- und Gletscherdarstellungen entwickelte. Innerhalb von fünf Jahren schuf er rund 190 Gemälde mit Berg-, Fluss- und Gletschermotiven.⁶² Dabei changieren Wolfs Darstellungen zwischen sublimer Erhabenheit und geselligem Naturerlebnis und festigen so die neu etablierte Landschaftsikonografie. Zu Wolfs Repertoire gehören der tiefe Betrachterstandpunkt vor einer panoramatischen Ansicht, der im Bild anwesende Künstler und Staffagefiguren (Abb. 11), die bisweilen so sorglos auf den Gletschern flanieren wie einst die Bewohner von Liliput auf dem gezähmten Giganten Gulliver. Atmosphärische Überhöhungen wie Gewitterstimmungen und ein Hang zum Kolossalen gehen Hand in Hand mit fröhlichen Gesellschaften, die am Gletscherrand verweilen oder sich mit den Einheimischen unterhalten.

Wolfs Werke waren in Wagners Galerie in Bern ausgestellt und zogen viel Publikum an. Verbreitung in ganz Europa fanden sie ab 1777 als kolorierte Umrissstiche wie auch als günstigere Kupferstiche unter den Titeln *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen* beziehungsweise *Alpes Helveticae*, jeweils nobilitiert mit einem Vorwort Albrecht von Hallers. Darin widmet sich der Autor ausgiebig den Gletschern und ihrer Beschaffenheit und er spricht dabei wiederholt deren Gefährlichkeit für die Reisenden an. Erst durch Wagners Bilderwerk sei es nun möglich, diese «Colossalischen Schreckensäulen» in exakter Wiedergabe und gleichzeitig aus sicherer Distanz zu betrachten.⁶³ Wie der *Teutsche Mercur* 1779 anerkennend vermerkt, übertreffen diese Grafiken denn auch «vieles, was bisher in dieser Art der Porträtmalerei des Schrecklichschönen ist geleistet worden».⁶⁴

In seinem *Grossen Panorama der Alpen und Gletscher* versammelt Wolf die landschaftlichen Inkunabeln zu einem gefälligen Capriccio (Abb. 12). Den galanten Künstler begleiten im Berner Oberland Damen und Herren der feinen Gesellschaft und einheimisches Personal. So haben in diesem



Abb. 11 Caspar Wolf,
Der Lauteraargletscher, 1774,
Öl auf Leinwand, 55 × 82 cm,
Aargauer Kunsthaus, Aarau



Abb. 12 Caspar Wolf,
*Das grosse Panorama der Alpen
und Gletscher*, 1774–1777, Öl
auf Leinwand, 54,5 × 82,5 cm,
Privatbesitz

Programmbild die Gletscher ihre Bedrohlichkeit endgültig verloren und mutieren zum pittoresken Amüsement für Touristen.

Die in der Folge entstehenden Gletscherdarstellungen von Künstlern aus dem In- und Ausland sind Legion und zierten – meist als kolorierte Grafik – bald jede bessere Studier- und Wohnstube.⁶⁵ Oft wurden die Motive kombiniert mit Trachtenbildern und urchigen Berghütten. Bald schon aber vermochte die schiere Naturerscheinung das Publikum nicht mehr in ihren Bann zu ziehen. In Mary Shelleys *Frankenstein* wie auch in Lord Byrons *Manfred* von 1817 geben die Gletscher bei Chamonix und der Jungfrauipfel bloss noch die Kulisse für romantische Dramen, die auf einer neuen Ebene von der bedrohlichen und komplexen Beziehung des Menschen zur Natur handeln.⁶⁶

- ¹ Die Erstbesteigung des Montblancs datiert auf den 8. August 1786 und gelang zwei aus Chamonix stammenden Männern, dem Jäger Jacques Balmat (1762–1834) und dem Arzt Michel-Gabriel Paccard (1757–1827). In den folgenden 65 Jahren wurde das Massiv 35 Mal bezwungen, 1809 auch erstmals von einer Frau, Marie Paradis, siehe Elsbeth Flüeler, *Wandern rund um den Montblanc. Frankreich, Schweiz, Italien*, Zürich: Rotpunktverlag, 2005, S. 62–67.
- ² Zur Seilschaft gehörten die Gebrüder Johann Rudolf jun. (1768–1825) und Hieronymus (1769–1844) Meyer aus Aarau sowie die aus dem Wallis stammenden Jäger Alois Volker und Joseph Bortis.
- ³ Die Besteigung wurde 1812 wiederholt, da die gehisste Fahne vom Tal aus nicht zu erkennen war und daher die erfolgreiche Besteigung angezweifelt wurde. Die bei der Zweitbesteigung gepflanzte Fahne war bis 1842 von Grindelwald aus sichtbar. Siehe dazu Daniel Anker (Hrsg.), *Jungfrau. Zauberberg der Männer* (Bergmonographie, 1), Zürich: AS Verlag, 1996, S. 26–41.
- ⁴ François Robert Houdouart (1761–1810) in einem Eilbrief vom 16. September 1805 nach Paris, zit. nach: *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon 1800–1820*, Ausst.-Kat. Schweizerisches PTT-Museum, Bern, 10.6.–30.10.1994, S. 21.
- ⁵ Zum Draco Helveticus vgl. Johann Leopold Cysat (1601–1663), *Beschreibung dess berühmten Lucerner- oder 4. Waldstaetten Sees [...]*, Luzern: David Hault, 1661, nach S. 166; Athanasius Kircher (1602–1680), *Mundus Subterraneus [...]*, Amsterdam: apud Ioannem Ianssonium & Elizeum Weyerstraten, 1665, Liber octavus, Sect. IV, S. 94; Johann Jakob Scheuchzer, *OYPEΣIΦOITHΣ HELVETICUS, Sive Itinera per Helvetiae Alpinas Regiones Facta Annis MDCCII, MDCCIII, MDCCIV, MDCCV, MDCCVI, MDCCVII, MDCCIX, MDCCX, MDCCXI. Plurimis Tabulis aeneis illustrata*, Leiden: Typis ac Sumptibus Petri van der Aa, 1723, T. 1, Fig. VIII.
- ⁶ Siehe *Atlas novus Reipublicae Helveticae. XX. mappis compositus; Gabriel Walsers, reformierten Pfarrers zu Berneck im Rheinthal, Schweizer-Geographie. Samt den Merkwürdigkeiten in den Alpen und hohen Bergen. Zur Erläuterung der Homannischen Charten herausgegeben*, Nürnberg: Sumptibus Homannianis Heredibus/Zürich: Orell, Gessner und Compagnie, 1770 [Atlas: 40 Blätter, Text: 97 Seiten], S. XCIII. Siehe dazu auch Claude Reichler, «Draco Helveticus. Scheuchzer et Saussure: du merveilleux à l'étude ethnologique», in: *Reconceptualizing Nature, Science and Aesthetics. Contribution à une nouvelle approche des Lumières helvétiques* (Travaux sur la Suisse des Lumières, 1), hrsg. von Patrick Coleman, Anne Hofmann und Simone Zurbuchen, Genf: Slatkine, 1998, S. 43–55.
- ⁷ Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989; Yvonne Boerlin-Brodbeck, «Die «Entdeckung» der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts», in: «Landschaft» und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 13), hrsg. von Heike Wunderlich, Heidelberg: Winter, 1995, S. 253–270; Tobias Pfeifer-Helke, *Natur und Abbild, Johann Ludwig Aberli (1723–1786) und die Schweizer Landschaftsvedute*, Diss. Univ. Halle/Saale, Basel: Schwabe, 2011, S. 155–167; Tobias Pfeifer-Helke, *Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011; Marie-Louise Schaller, *Annäherung an die Natur. Schweizer Kleinmeister in Bern 1750–1800*, Bern: Stämpfli, 1990; Barbara Stafford, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*, Cambridge (Mass.)/London: MIT-Press, 1984; Heinz J. Zumbühl, *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Gletschergeschichte und Erforschung des Alpenraumes* (Denkschriften der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft, 92), Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser, 1980; Heinz J. Zumbühl, ««Der Berge wachsend Eis ...». Die Entdeckung der Alpen und ihrer Gletscher

- durch Albrecht von Haller und Caspar Wolf», in: *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern*, 66 (2009), S. 105–132; Hélène Zumstein, *Les figures du glacier. Histoire culturelle des neiges éternelles au XVIII^e siècle* (Travaux d'histoire suisse, 5), Genf: Presses d'Histoire Suisse, 2009.
- ⁸ Die Literatur zur Entdeckung der Alpen in der europäischen Kunst hat mittlerweile selbst gebirgsähnliche Ausmasse angenommen. Es seien hier stellvertretend einige Standardwerke aufgeführt: Ulrich Christoffel, *Der Berg in der Malerei*, Zollikon: Verlag des Schweizer Alpen-Club, 1963; *Die Alpen in der Schweizer Malerei*, Ausst.-Kat. Odakyu Grand Gallery, Tokio, 25.3.–19.4.1977; Bündner Kunstmuseum, Chur, 5.6.–21.8.1977; *Montagna. Arte, scienze, mito da Dürer a Warhol*, hrsg. von Gabriella Belli et al., Ausst.-Kat. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 19.12.2003–18.4.2004, Mailand: Skira, 2003; Pfeifer-Helke 2011 [Koloristen] (wie Anm. 7) sowie in erweitertem Sinn: Tobias G. Natter (Hrsg.), *Schnee, Rohstoff der Kunst*, Ausst.-Kat. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz/Huber-Hus, Lech am Arlberg, 20.6.–4.10.2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- ⁹ Jean-François Bergier, «Alpen», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 1, Basel: Schwabe, 2002, S. 207–240, hier S. 207.
- ¹⁰ Konrad Witz, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 6.3.–3.7.2011, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, S. 137–143.
- ¹¹ Zu kriegerischen Ereignissen, die sich in eidgenössischen Chroniken vor der alpinen Folie abspielen siehe Tokio/Chur 1977 (wie Anm. 8), S. 20–23.
- ¹² Sebastian Münster, *Cosmographia. Beschreibung aller Lender [...]*, Basel: Petri, 1545, S. CCLXIII (Von dem Teutschen land. Von den Wallissern: so vorzeiten Seduni seind genant worden und der Helvetier nachbahren gewesen).
- ¹³ Ebd., S. CCLXVI–CCLXVII.
- ¹⁴ Zumbühl 1980 (wie Anm. 7), S. 17–19.
- ¹⁵ Kurt Brunner, «Kartographie als Klimaarchiv: Meereis im Norden, vom Eis verschlossene Schiffspassagen und vorstossende Gletscher – alte Karten dokumentieren die «Kleine Eiszeit»», in: *Eiszeitalter und Gegenwart. Jahrbuch der Deutschen Quartärvereinigung e. V.*, 55 (2005), S. 1–24, bes. S. 16–20, sowie Christian Pfister, «Umwelt», in: *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt* (Berner Zeiten, 3), hrsg. von André Holenstein, unter Mitarbeit von Claudia Engler et al., Bern: Stämpfli, 2006, S. 370–379.
- ¹⁶ Von Joseph Plepp (1595–1642) stammen in Merians 1642 in Frankfurt a. M. erschienener *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae* auch die Ortsansichten von Aarburg, Bern und Lenzburg. Siehe dazu: Johanna Strübin Rindisbacher, «Joseph Plepp», in: *SIKART Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz* [1998, aktualisiert 2015], <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022940&lng=de>>, Zugriff 24.5.2016.
- ¹⁷ Wie beispielsweise schon bei den 1555 gestochenen Alpenlandschaften von Peter Bruegel d. Ä. Dazu: Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3), Berlin: Reimer, 1997, S. 20–32.
- ¹⁸ Matthaeus Merian, *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae. Das ist Beschreibung unnd eygentliche Abbildung der vornehmsten Staette und Plaetze in der hochloeblichen Eydgnoßschaft/Graubuednten, Wallis und etlicher zugewandten Orthen*, Frankfurt a. M.: Merians Erben, 1654, S. 31–32.
- ¹⁹ Der Aufenthalt des Künstlers im Berner Oberland ist für das Jahr 1668 urkundlich belegt. Damals bereiste Kauw im Auftrag der Familie von Erlach die bernischen Besitzungen und lieferte rund 80 Aquarell-Veduten für das sogenannte Regimentsbuch. Zum von Erlach'schen Regimentsbuch siehe Georges Herzog, *Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg* (Schriften der Burgerbibliothek Bern), Diss. Univ. Freiburg i. Ü., 1992, Bern: Stämpfli, 1999, S. 39–51, zu Kauws Aufenthalt in Grindelwald ebd., S. 170.

- ²⁰ Ebd. Die Bildlegende zum Panorama lautet: «Eigentliche Abbildung des Gletschers im Thal Grindelwald Sambt dem Dorff und Gebirg daselbsten. In der Landvogtey Interlacken. Im Oberlandt.»
- ²¹ Zu Kauws Präsenz in seinen Ansichten siehe Herzog 1999 (wie Anm. 19), S. 59–61, 170.
- ²² Bruno Weber, «Die Figur des Zeichners in der Landschaft», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 33 (1977), S. 44–82.
- ²³ Herzog 1999 (wie Anm. 19), S. 59.
- ²⁴ Herzog 1999 (wie Anm. 19), S. 362 (Dokument 18, Aufenthalt Kauws in Grindelwald im Sommer 1668, nach einer zeitgenössischen Quelle): «Im Sommer dieses Jahres befand sich im Pfrundhaus ein fremder Herr, der malte mit Wasserfarben die Berge Eiger, Mettenberg und Wetterhorn und auch Bilder von der Kirche mit den dabeistehenden Häusern. Predikant Erb sagte, er werde dann im Auftrag des Herrn von Erlach auf Schloss Spiez eine grosse Abbildung des Tal Grindelwald [sic!] anfertigen, er sei Maler und heisse Albrecht Kauw.»
- ²⁵ Zu Scheuchzer (1672–1733) siehe u. a. Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*, Diss. Humboldt-Universität Berlin, 2000, Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- ²⁶ Mit Conrad Meyer (1618–1689) stellt Zürich bereits im 17. Jahrhundert einen versierten Zeichner von Gebirgen, allerdings findet sich in seinem Portfolio keine Gletscherdarstellung. Siehe auch: *Alpenreise 1655 – Conrad Meyer und Jan Hackaert*, Kat. Jubiläumsausst. der Zentralbibliothek Zürich zum 350. Gründungsjahr der Stadtbibliothek, Helmhaus, Zürich, 19.5.–19.6.1979, Zürich: Zentralbibliothek, 1979, und Ruth Vuilleumier-Kirschbaum: «Zur Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei in Zürich von Felix Meyer bis Caspar Huber», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47 (1990), S. 135–141.
- ²⁷ 1699 sandte Scheuchzer einen 200 Punkte umfassenden Fragebogen an seine gelehrten Freunde in der Schweiz und ermutigte sie, die Naturgeschichte ihrer Region zu erforschen und ihm die Ergebnisse brieflich mitzuteilen. Hansjörg Küster/Ulf Küster (Hrsg.), *Garten und Wildnis. Landschaft im 18. Jahrhundert* (Bibliothek des 18. Jahrhunderts), München: Beck, 1997, S. 14–31. Zu Scheuchzers grossem Kontaktnetz siehe Simona Boscani Leoni, «Johann Jakob Scheuchzer und sein Netz – Akteure und Formen der Kommunikation», in: *Kommunikation in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Klaus-Dieter Herbst und Stefan Kratochwil, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009, S. 47–68.
- ²⁸ Johann Jakob Scheuchzer, *Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlands*, Zürich: In Verlegung des Authoris, 1706–1708.
- ²⁹ Johann Jakob Scheuchzer, *OYΠΕΣΙΦΟΙΤΗΣ HELVETICUS, Sive Itinera Alpina Tria [...]*, London: Impensis Henrici Clements, 1708; Scheuchzer 1723 (wie Anm. 5). Simona Besconi Leoni, «Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) et la découverte des Alpes: Les «Itinera Alpina»», in: *Explorations et voyages scientifiques* (CTHS-Histoire, 34), Actes du 130^e congrès des sociétés historiques et scientifiques, La Rochelle, 2005, Paris: Editions du CTHS, 2008, S. 81–100.
- ³⁰ Johann Heinrich Hottinger, *Montium glacialium helveticorum descriptio*, Nürnberg: [o. V.], 1706. Zu Johann Heinrich Hottinger (1680–1756) siehe Karin Marti-Weissenbach in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 6, Basel: Schwabe, 2007, S. 491. Hottinger gilt auch als der erste wissenschaftliche Kristallologe der Schweiz.
- ³¹ Peter Wegmann, *Die Kunst des Betrachtens. Holländische und andere Gemälde Alter Meister der Stiftung Jakob Briner. Museum Briner und Kern, Winterthur* (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 19), Bern: Benteli, 2006, S. 210–212.
- ³² Adolf Reinle, «Luigi Ferdinando Marsigli», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 13 (1952), S. 170–181. Marsigli weilte damals im Schweizer Exil und wohnte in Zug. Für Marsigli stellte Scheuchzer neben Meyer auch den Kontakt

- zur Zürcher Porträtistin und Miniaturmalerin Anna Waser her, Reinle 1952, S. 175.
- ³⁵ Scheuchzer 1723 (wie Anm. 5), S. 228: «Confirmant hanc meam opinionem observationes factae à Domino Meyero Vitodurano, Pictore Topiario (Landschafften Mahler communiter hoc Pictorum Genus ad aliorum differentiam vocamus) prae excellenti, qui plus semel curiositatis gratiâ Montes Glaciales adivit, ut ad vivum eos delinearet.»
- ³⁴ Heinz Keller, «Die Neuerwerbungen des Winterthurer Kunstmuseums 1970/1971» in: *Winterthurer Jahrbuch 1972*, S. 321; Wegmann 2006 (wie Anm. 31), S. 210.
- ³⁵ Zu diesem Vergleich inspirierte mich ein Referat von cand. phil. Noura Habouch anlässlich eines Proseminars im Frühjahrssemester 2010 an der Universität Zürich zum Thema «Barocke Malerei in der Schweiz».
- ³⁶ So beispielsweise auf dem Frontispiz des 5. Buches von Sebastiano Serlios *Architectura* von 1547.
- ³⁷ Thomas Burnet, *Theoria Sacra Telluris d. i. Heiliger Entwurf oder Biblische Betrachtung des Erdreichs [...]*, ins Hochdeutsche übersetzt [...] durch M. Joh. Jakob Zimmermann, Hamburg: Gottfried Liebernickel, 1698, 1. Buch, S. 71: «Es ist wol wahr, dass die Berge der Erden nichts anders seyn als nachgebliebene grosse Erd-Scherben und zerbrochne Fugen; aber doch solche, welche einige Herrlichkeit der Natur andeuten, wie wir aus der Römer alten Tempeln und zerfallenen Schaubühnen, die Grossmüthigkeit dieses Volcks erkennen.»
- ³⁸ Bättschmann 1989 (wie Anm. 7), S. 21–22.
- ³⁹ Johann Jakob Scheuchzer, *Helvetiae Historia Naturalis oder Natur-Historie des Schweitzerlandes [...]*, 3 Theile, Zürich: In der Bodmerischen Truckerey, 1716–1718, T. 1, S. 107, sowie Felfe 2003 (wie Anm. 25), S. 87. Zum «Ruinenstreit der Berge» zwischen Burnet und Scheuchzer siehe ebd., S. 82–89.
- ⁴⁰ Johann Rudolf Huber d. Ä., *Der Untere Grindelwaldgletscher*, Öl auf Holz, 19 × 25,9 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Siehe dazu: Zumbühl 2009 (wie Anm. 7), S. 106–108 und Abb. 2, sowie Zumbühl 1980 (wie Anm. 7), Kat. 5 (S. 131), zu den Verbreitungen des Stichts.
- ⁴¹ Das Porträt entstand anlässlich der Berufung von Hallers an die Universität Göttingen. Vgl. Marie-Therese Bättschmann, «Haller im Porträt», in: *Albrecht von Haller. Leben – Werk – Epoche*, hrsg. von Hubert Steinke, Urs Boschung und Wolfgang Pross, Bern: Historischer Verein des Kantons Bern, 2008, S. 497–514, hier S. 498–499. Huber unterhielt enge Geschäftsbeziehungen zu Meyer. Siehe dazu Alexander Jegge, «Johann Rudolf Huber (der Ältere)», in: *SIKART Lexikon und Datenbank zur Kunst in der Schweiz* [1998, aktualisiert 2014], <<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023091&lng=de>>, Zugriff 25.5.2016, sowie Manuel Kehrli, «*Sein Geist ist zu allem fähig*». *Der Maler, Sammler und Kunstkennner Johann Rudolf Huber 1668–1748*, Diss. Univ. Bern, 2010, Basel: Schwabe, 2010, S. 123–127. Kehrli's Zuschreibung und Datierung eines Aquarells des unteren Grindelwaldgletschers an Huber aus der Zeit um 1710/1720 (Kunstmuseum Winterthur), die ihn zum «Gebirgsmaler avant la lettre» mache (S. 123–126), wird dezidiert zurückgewiesen von Yvonne Boerlin-Brodbeck in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 64 (2011), Heft 4, S. 341–342, die das Aquarell für eine Arbeit des 19. Jahrhunderts hält. Gegen diese Spätdatierung spricht allerdings die gewaltige Ausdehnung des Gletschers auf dem Aquarell, die doch eher auf das frühe 18. Jahrhundert weist.
- ⁴² Dazu Anton Gattlen, *Druckgrafische Ortsansichten des Wallis 1548–1850*, Martigny: E. Gravures/Brig: Rotten-Verlag, 1987, S. 18–25 mit den verschiedenen Ansichten.
- ⁴³ Johann Jakob Scheuchzer, *Nova Helvetiae Tabula Geographica*, Zürich 1712. Zumbühl 2009 (wie Anm. 7), S. 105: «Mit den die Karte umgebenden zahlreichen Randbildern von landschaftlich oder kulturhistorisch attraktiven Orten leistete Scheuchzer, ohne es zu ahnen, einen fundamentalen Beitrag zum frühen schweizerischen Tourismus: Die «Nova Helvetiae Tabula Geographica» war

- eine Art erster schweizerischer <Werbe-
prospekt> (Dürst 1971:13), offenbar beson-
ders wirksam in England.»
- ⁴⁴ Johann Melchior Füssli, *Verschiedene Rare
Berg-Prospect des Schweyzer Lands*, Augs-
burg: Jeremias Wolff, 1710.
- ⁴⁵ Scheuchzer 1716–1718 (wie Anm. 39) sowie
zweite und verbesserte Auflage Zürich:
Heidegger und Comp., 1752.
- ⁴⁶ David Herrliberger, *Le Rhone- ou Furke Glet-
scher: La Glaciere du Rhône ou du Furka.
Dans le Valais*, kolorierte Umrisssradierung,
15,4 × 12,3 cm. Erschienen in: *David Herrli-
berger. Neue und vollständige Topographie
der Eidgnossenschaft*, Zürich 1754–1773, Bd. 3,
Taf. 313.
- ⁴⁷ Adrian Zingg nach Johann Melchior Füssli
mit falscher Vorlagenangabe «F. Meyer», *Der
Rhône-Gletscher, 1759–1760*, Radierung, in:
Gottlieb Sigmund Gruner, *Die Eisgebirge des
Schweizerlandes*, Bern: Abraham Wagner,
Sohn, 1760.
- ⁴⁸ Thomas Freivogel, *Emanuel Handmann,
1718–1781. Ein Basler Porträtist im Bern des
ausgehenden Rokoko*, Diss. Univ. Zürich,
2000, Bern: Licorne, 2002, S. 216 und 218.
- ⁴⁹ *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*,
hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia
Schnitzer, Bernhard von Waldkirch, Ausst.-
Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, 17.2.–6.5.2012;
Kunsthau Zürich 25.5.–12.8.2012, Dresden:
Sandstein Verlag, 2012, S. 118–122. Zu
Aberli siehe Pfeifer-Helke 2011 [Natur und
Abbild] (wie Anm. 7).
- ⁵⁰ Gruner 1760 (wie Anm. 47), S. XX: «Die
stärkste Beschuldigung aber, deren sich
mein Unternehmen blos setzt, ist diese;
dass ich mich unterstanden habe, der Welt
eine Beschreibung von einem so grossen
Umfange von Eisgebirgen aufzudringen,
von denen ich doch die wenigsten selbst ge-
sehen habe.» Weiter unten, S. XXI, die
Schätzung des Aufwands: « [...] dass einer,
der sich unterstehen wollte, eine nur
flüchtige Reise um dieselben herum zu
machen, nur geraden Weges gemessen,
nahe bey tausend Stunden vor sich hätte
[...]»
- ⁵¹ Pfeifer-Helke 2011 [Koloristen] (wie Anm. 7),
S. 111–112, und Pfeifer-Helke 2011 [Natur und
Abbild] (wie Anm. 7), S. 93–95.
- ⁵² Zitat nach Gruner 1760 (wie Anm. 47), 1. Teil,
S. 33, sowie zu den Zerstörungen ebd.,
3. Teil, S. 147–151. Siehe auch Pfeifer-Helke
2011 [Natur und Abbild] (wie Anm. 7), S. 157.
- ⁵³ Gruner 1760 (wie Anm. 47), 3. Teil, S. 218.
- ⁵⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into
the Origin of Our Ideas of the Sublime and
Beautiful (1757)*, dt. *Philosophische Untersu-
chung über den Ursprung unserer Ideen vom
Erhabenen und Schönen*, übers. von Friedrich
Bassenge, Hamburg: Felix Meiner Verlag,
1989, S. 108–111. Siehe auch Schaller 1990
(wie Anm. 7), S. 84–89.
- ⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebücher
(1779)*, 2. Reise in die Schweiz, 12. November
1779 anlässlich der Besichtigung des Rhône-
Gletschers, in: *Goethes Werke. Weimarer
Ausgabe*, Weimar: Böhlau, 1887–1919, III. Ab-
teilung, Bd. 1, S. 103.
- ⁵⁶ «La surface du glacier [...] ressemble à celle
d'une mer qui auroit été subitement gelée,
non pas dans le moment de la tempête, mais
à l'instant où le vent s'est calmé & où les
vagues, quoique très-hautes, sont émoussées
& arrondies.» In: Horace-Bénédict de
Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Bd. 2, Genf:
Barde, Manget & Comp., 1786, Kap. XIII, S. 7.
- ⁵⁷ Luigi Ficacci, *Piranesi. The Complete Etch-
ings*, 2 Bde., Köln: Taschen, 2011.
- ⁵⁸ Andrew Wilton, *William Pars. Journey
through the Alps*, Dübendorf: De Clivo Press,
1979.
- ⁵⁹ Werner Rutishauser, «Johann Heinrich
Wüest, <Der Rhonegletscher (1772–1773)>»,
in: *Kunstmuseum Winterthur. Katalog der
Gemälde und Skulpturen*, hrsg. von Dieter
Schwarz, Bd. 1, Düsseldorf: Richter, 2005,
S. 33–34.
- ⁶⁰ Ruth Vuilleumier-Kirschbaum, «Spuren-
suche zum Schaffhauser Rheinfall von
Johann Heinrich Wüest», in: *Der Rheinfall.
Erhabene Natur und touristische Vermark-
tung*, hrsg. von Claudia Heitmann, Ausst.-
Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz, 7.3.–
7.6.2015, Regensburg: Schnell und Steiner,
2015, S. 27–38.

- ⁶¹ Vgl. *Caspar Wolf. Gipfelstürmer zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. von Stephan Kunz und Beat Wismer, Ausst.-Kat. museum kunst palast, Düsseldorf, 26.9.2009–10.1.2010. Wolfs Arbeit in den Bergen wird bereits bei seinem ersten Biografen hervorgehoben: Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, nebst ihren Bildnissen*, Bd. 5, Zürich: Orell, Gessner, Füssli, 1779, S. 115: Wolf und sein Verleger Wagner « [...] machten die benöthigten Bergreisen durch die ganze Schweiz, scheuten keine Gefahr, und suchten alles auf, was die Natur Wunderbares und Fürchterliches in diesem Land aufweisen kann.»
- ⁶² Willi Raeber, *Caspar Wolf 1735–1783. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts* (Œuvrekataloge Schweizer Künstler, 7), Aarau: Sauerländer/München: Prestel-Verlag, 1979, S. 65.
- ⁶³ *Merkwürdige Prospekte aus den Schweizergebürgen und derselben Beschreibung*, Bern: Abraham Wagner, 1776, «Vorrede», S. [2].
- ⁶⁴ Raeber 1979 (wie Anm. 62), S. 68, Anm. 162.
- ⁶⁵ Siehe u. a. Gattlen 1987 (wie Anm. 42), Schaller 1990 (wie Anm. 7) und Pfeifer-Helke 2011 [Koloristen] (wie Anm. 7) sowie das von der Universität Lausanne unterhaltene Suchportal *Viaticalpes* zu Alpendarstellungen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert: www.unil.ch/viaticalpes.
- ⁶⁶ Mary Shelley, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, 3 Bde., London: Lackington etc., 1818 (anonym), 2. Ausgabe in 2 Bdn. Bei G. und W. B. Whittaker, London 1822, mit Nennung der Autorin; George Gordon Byron, *Manfred. A dramatic poem*, London: J. Murray, 1817.

