

Als Fotograf unterwegs auf den Spuren von Caspar Wolf

Autor(en): **Monney, Gilles**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Heimat : Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt**

Band (Jahr): **82 (2015)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1046258>

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.

Als Fotograf unterwegs auf den Spuren von Caspar Wolf

Gilles Monney

Caspar Wolf aus Muri schuf ein einzigartiges und überaus sinnliches Werk, dessen Kern eine Serie von grossartig komponierten Ölgemälden der Schweizer Alpen darstellt. Wolf ist damit ein Pionier der Landschaftsmalerei und ein Wegbereiter der romantischen Alpenmalerei.

Dieser Artikel¹ befasst sich mit der Alpenlandschaftsmalerei Caspar Wolfs, der mehrere Touren zwischen 1773 und 1778 in den Alpen unternommen hat. Aber mit diesem Artikel will ich auch von meinen Ausflügen als Fotograf in die Berge berichten². Mein Ziel war, einige der Orte, die Caspar Wolf gemalt hat, aufzusuchen und fotografisch festzuhalten. Hierbei wählte ich den gleichen Bildausschnitt wie Wolf in seinen Gemälden. Im Folgenden berichte ich, wie ich bei der Planung meiner Exkursionen vorgegangen bin und welche Methodik ihnen zugrunde liegt. Ziel ist es, die Erkenntnisse zu präsentieren, die dank der Exkursionen über Wolfs Werk gewonnen werden konnten. Dabei geht es insbesondere um die Frage, auf welche Art und Weise und mit welcher Intention Wolf die reale Landschaft in seinen Gemälden modifizierte. Um dies zu verdeutlichen, werde ich einige Beispiele nennen.

Was war der Grund für diese Entdeckungsreise auf den Spuren Caspar Wolfs? Warum habe ich die Orte aufgesucht, die Wolf malte und sogar versucht, den genauen Standpunkt zu finden, von dem aus er seine Skizzen anfertigte? Und warum habe ich die Landschaft mit dem gleichen Bildausschnitt fotografisch festgehalten wie Wolf in seinem Gemälde? Ziel war es, die reale Landschaft mit der dargestellten Landschaft zu *vergleichen*, um herauszufinden, wie genau der Maler sich an das Vorbild der Natur gehalten hat. Tatsächlich hat Abraham Wagner, der Auftraggeber Wolfs, von diesem gefordert sowohl künstlerisch als auch topografisch exakt zu arbeiten. Ein Zeitgenosse Wolfs,

¹ Dieser Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines Vortrages vom 26. November 2014 im Kunstmuseum Basel. Mein Dank geht an Michaela und Martin Allemann für die Unterstützung bei der Veröffentlichung dieses Redebeitrages. – Die Redaktion dankt Dr. Bodo Brinkmann, Basel, für die Beschaffung der Aufnahmen der Wolf-Bilder und den Besitzern der Bilder für die Abdruckerlaubnis.

² Diese Bergtouren habe ich für die Ausstellung «Caspar Wolf und die ästhetische Eroberung der Natur», die 2014/2015 im Kunstmuseum Basel stattfand, sowie im Rahmen meiner Masterarbeit an der Sorbonne unternommen. Ich bedanke mich bei Bodo Brinkmann und Katharina Georgi, den zwei Kuratoren der Ausstellung.

Karl Gottlob Küttner, schrieb über den Künstler: «Er ist äusserst treu und genau in seinen Umrissen.»³ Seitdem scheint niemand mehr systematisch versucht zu haben, die topografische Genauigkeit der Werke zu überprüfen. Ich hingegen habe versucht, die Abweichungen der gemalten von der realen Landschaft zu ermitteln und nachzuvollziehen. Denn ich bin davon überzeugt, dass die Kenntnis und die Erforschung des Terrains von entscheidender Wichtigkeit für das Verständnis der Landschaftsmalerei sind.



Abb. 1:
Portrait Caspar Wolf.
Aus: Johann Caspar Füssli «Geschichte der
besten Künstler in der Schweiz», 1779, S. 110.

Diese Vorgehensweise ist keinesfalls neu. Es gibt einige Kunsthistoriker, die sich auf die Spuren eines Künstlers begeben haben, um die von ihm gemalten Orte aufzusuchen. Auf diese Weise konnten stets neue Aspekte zur Forschung beigetragen und überkommene Vorstellungen revidiert werden.

John Rewald zum Beispiel, Experte für Impressionismus, hat die von Cézanne vielfach gemalte Landschaft mit dem Berg Sainte-Victoire vom gleichen Orten aus fotografiert. Er zeigt, dass die Landschaften Cézannes tatsächlich perspektivisch angelegt sind und dass die Entfernung der verschiedenen Bildgründe durch mehrere Fluchtpunkte suggeriert wird, die vor allem von den Dächern der Häuser betont werden. Rewald beweist auf diese Weise, dass Cézanne dem natürlichen Vorbild der Landschaft folgt und die Ebenen beachtet. John Ruskin, der berühmte englische Kunsthistoriker und Philosoph des 19. Jahrhunderts, hat sich in der Schweiz auf die Spuren Turners begeben, um

³ Küttner: Briefe, S. 100.

die Malerei des Künstlers besser verstehen zu können. Während seiner Reise konnte Ruskin viele neue Entdeckungen machen. Nachdem er den Gotthardpass besucht hatte, musste er sogar feststellen, dass er sich in einem Grossteil seiner Annahmen über den englischen Künstler geirrt hatte. Anders als er zuvor angenommen hatte, modifizierte Turner die Landschaft in erheblichem Masse und liess auch seiner Phantasie bisweilen freien Lauf. In Faido wurde Ruskin sich bewusst, dass, anders als das Aquarell Turners vermuten lässt, welches er übrigens als Meisterstück der alpinen Malerei des Künstlers betrachtete, die Berge in Wirklichkeit «klein und armselig»⁴ sind, wie er in einem Brief an seinen Vater schrieb.

Die von Wolf unternommenen Reisen in die Alpen sind zum Teil von Jacob Samuel Wytttenbach (1748–1830), der den Maler begleitete, dokumentiert worden. Der aus Bern stammende Wytttenbach war hauptberuflich Pfarrer. Darüber hinaus war er ein äusserst vielseitig interessierter Naturforscher, der mit zahlreichen europäischen Gelehrten seiner Zeit in Korrespondenz stand. Die Initiative zu Wolfs Alpenreisen verdankt sich allerdings dem Verleger Abraham Wagner (1734–1782). Er war der Auftraggeber der Gemäldeserie, und seine Idee, eine illustrierte Beschreibung des Berner Oberlandes zu publizieren, die 1777 schliesslich unter dem Titel «Merkwürdige Prospekte» gedruckt wurde, stand am Anfang von Wolfs intensiver Beschäftigung mit der alpinen Landschaft. Wagner nahm ebenfalls an den Exkursionen teil. Es sind wohl diese beiden Männer, Wagner und Wytttenbach, die Wolfs Interesse für die Geologie und die Naturwissenschaften förderten. So erklärt sich auch die grosse Aufmerksamkeit, die Wolf in seinen Bleistiftstudien den Felsformationen widmete.

Wytttenbach hat während der Reisen Buch geführt. Viele seiner Beobachtungen sind eingeflossen in seinen Katalog des Wagner'schen Kabinetts, in dem Wolfs Alpengemälde ausgestellt waren. Der Katalog ist auf Französisch verfasst und trägt den Titel «*Description détaillée des Vues Remarquables de la Suisse, qui se trouvent dans le Cabinet Wagner de Berne, avec le Prospectus de la Souscription*»⁵. Auch wenn sich in diesen Beschreibungen der Gemälde nur wenige Informationen über die Reisen selbst finden – Wytttenbach legt seine Beschreibung so an, als ob die Gemälde im Laufe einer einzigen Reise entstanden wären – so macht der Berner Gelehrte doch immerhin einige Angaben. Er bestimmt vor

⁴ Ruskin: Letters, Brief 104, S. 172.

⁵ Raeber: Wolf, Quellenauszug 14.

allem die dargestellten Themen der Gemälde, wobei er häufig sogar sehr präzise den genauen Blickwinkel Wolfs angibt. Ich habe mich folglich bei der Vorbereitung meiner Bergwanderungen durch die Auskünfte Wyttenbachs leiten lassen, die durch Willi Raeber, den Autor des Werkverzeichnisses Wolfs, sowie von Yvonne Boerlin-Brodbeck in ihrer Basler Ausstellung von 1980⁶, bestätigt und präzisiert wurden.

Aber dennoch, all diese Hinweise bleiben teilweise zu vage und sind nicht ausreichend präzise. Aus diesem Grund verortete ich jedes Mal, bevor ich die Orte selbst aufsuchte, diese mithilfe von Google-Earth und versuchte mich dem möglichen Standpunkt, von dem aus das Gemälde entstanden ist, anzunähern. Ich habe auch die Website von Ulrich Deuschle⁷ genutzt. Mit dieser Website ist es möglich, ein Panorama von jedem Ort der Welt zu erzeugen. Dadurch hatte ich die Landschaft bereits vor Augen, bevor ich mich dorthin begab. Auf diese Weise konnte ich nicht nur Zeit sparen, sondern mir wurden auch schon erste Veränderungen bewusst, die Wolf an der Landschaft vorgenommen hatte. Selbstverständlich führte ich auf all diesen Exkursionen eine Reproduktion der Gemälde im A4- oder A3-Format mit. Darüber hinaus war es wichtig, die Orte unter den gleichen (klimatischen und meteorologischen) Bedingungen vorzufinden wie der Maler. Aus diesem Grund wanderte ich, nachdem ich bereits im Frühjahr begonnen hatte, wie schon Wolf vorzugsweise im Sommer. Insgesamt habe ich mich zu 13 verschiedenen Punkten begeben, die 22 unterschiedlichen Zeichnungen und Gemälden entsprechen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass Wolf mehrere Ansichten von ein und derselben Stelle aus malte, wie zum Beispiel die drei Gemälde, die von Bänisegg (über Grindelwald gelegen) aus entstanden sind. Die Ortswahl erfolgte nach rein persönlichen Kriterien, die meine eigenen Vorlieben im Werke Wolfs widerspiegeln. Teilweise waren es aber auch räumliche Kriterien, die ausschlaggebend waren, wie z. B. die Möglichkeit den Ort mit dem Fahrrad zu erreichen. Die einzige Vorgabe war, dass sich das Gemälde in der Basler Ausstellung⁸ befinden musste.

Drachenhöhle bei Stans

Die Drachenhöhle bei Stans war der erste Ort, den ich (zusammen mit Bodo Brinkmann und Katharina Georgi) aufsuchte. Es lässt sich nicht mehr sagen,

⁶ Boerlin-Brodbeck: Wolf.

⁷ <http://www.udeutschle.de/Panoramen.html>.

⁸ Siehe Ausstellungskatalog Basel von Bodo Brinkmann und Katharina Georgi.

wie der Ort zu Lebzeiten Wolfs aussah. Die Höhle ist nicht besonders gut zugänglich. Sie liegt relativ versteckt, weshalb wir gezwungen waren einen Führer zu nehmen. Als wir ankamen, waren wir verwundert: die Höhle ist sehr viel niedriger als das Gemälde Wolfs vermuten lässt und auch wenn die Bodenhöhe durch Bauarbeiten zwischen den beiden Weltkriegen um etwa zwei Meter angehoben wurde, hat Wolf in seiner Darstellung ganz offensichtlich übertrieben. Ebenfalls überraschend ist, dass Wolf die Landschaft im Hintergrund ein beachtliches Stück weit herangerückt hat, sodass die Berge kaum entfernt von der Höhle scheinen. Da die Höhle nicht sehr gross ist, war es relativ einfach den von Wolf gewählten Standpunkt zu finden, der sich rechts an der Rückwand der Höhle befindet. Diese Position birgt mehrere Vorteile: Zum einen wird auf der linken Seite die natürliche Wölbung der Höhle hervorgehoben, was dem Gemälde mehr Tiefe verleiht, und zum anderen wird die Vertikale der rechten Felswand betont, was die Komposition des Gemäldes abschliesst.

Abb. 2:
Die Drachenhöhle bei Stans,
2014.
Foto: Gilles Monney.



Abb. 3:
Caspar Wolf,
Die Drachenhöhle bei Stans,
Öl auf Leinwand, WV 227.
Privatbesitz.
Foto: Martin P. Bühler.



Der Berg, der von dieser Position aus ins Zentrum des Ausblicks der Höhle rückt, ist das Buochserhorn. Wenn man jedoch von der Ansicht vor Ort ausgeht, erkennt man diesen Berg im Gemälde kaum wieder, so stark hat Wolf ihn verändert. Indem er die Form des Buochserhorns übertreibt und die Umrisse der Felswand modifiziert, kreiert Wolf ein komplementäres Zusammenspiel zwischen den beiden Elementen, vor allem in der Ölgemälde-Fassung. Beinahe wirkt der Berg wie ein Puzzleteil, welches in die Negativform des Höhleneingangs eingesetzt werden könnte.

Es handelt sich folglich um bewusst ästhetische Entscheidungen Wolfs. Dies gilt ebenso für die Personen: Da die Höhle nur schwer zu erreichen ist, scheint das Einfügen einer Gruppe von Figuren, von denen einige feine Kleider tragen, eine Erfindung und Inszenierung Wolfs zu sein. Die Personen zeigen zudem keine Furcht vor einem Drachen, denn der Name der Höhle ist auf eine Legende zurückzuführen, nach der einst ein Drache in ihr hauste. Wie in vielen anderen Gemälden, in die Wolf Personen einfügt, bringt der Künstler zum Ausdruck, dass die Menschen frei von Aberglauben und von der Erinnerung an Sagenhaftes sind.

Bärenhöhle bei Welschenrohr

Eine weitere Höhle, die Bärenhöhle bei Welschenrohr, war ein besonders schwieriger Fall. Erst zu Hause, als ich die von verschiedenen Blickwinkeln aufgenommenen Fotos auf dem Bildschirm meines Computers aufrief, konnte ich die ungefähre von Wolf gewählte Position bestimmen. Vor Ort hingegen konnten Herr Brinkmann und ich nicht entscheiden ob Wolf sich rechts oder links des Eingangs platziert hatte. Ein besonderes Detail war schliesslich ausschlaggebend für meine Entscheidung: Die Linie, welche die Höhlendecke links vom Eingang bildet, und die sich wölbt, wird von Wolf in seinem Gemälde deutlich wiedergegeben. Basierend auf dieser Beobachtung in der Bärenhöhle, die ich auch an anderen Orten, darunter bei der Teufelsbrücke und den Sturzbächen am Geltenhorn, gemacht habe, kann die Schlussfolgerung gezogen werden: Trotz der vielen und manchmal erheblichen Änderungen, die Wolf an der Landschaft vornimmt, achtet der Künstler oft auf kleine Details, insbesondere bei Felsformationen. Das zeugt von einem aufmerksamen Studium des Motivs. Im Übrigen ist die Bärenhöhle aber ein Sonderfall, in dem Wolf sich zwar von einem real existierenden Ort inspirieren lässt, diesen für seine Bildkomposition jedoch vollkommen verändert. Dies betrifft nicht nur die stark übertriebenen Grössenverhältnisse, sondern vor allem auch die Tatsache, dass die reale Bärenhöhle nach *vorne* hin eine grosse Öffnung besitzt, während die in Caspar Wolfs Komposition nach vorne weitergeht und uns als

Betrachter sozusagen mit einschliesst. In diesem Bild, das übrigens nicht Teil des Wagner'schen Auftrags war, zeigt Wolf nicht in erster Linie einen Ort, sondern vermittelt ein Gefühl, nämlich wie es ist, wenn man *im* Berg steht, umschlossen von Felsmassen.



Abb. 4:
Das Innere der Bärenhöhle bei Welschenrohr, 2014. Foto: Gilles Monney.



Abb. 5:
Caspar Wolf, Das Innere der Bärenhöhle bei Welschenrohr, 1778. Öl auf Leinwand, WV 352. Kunstmuseum Solothurn. Foto: Martin P. Bühler.

Seebergsee

Der Seebersee ist der erste Ort, den ich in Bezug auf ein Gemälde besuchte, das nicht eine Höhle, sondern eine Landschaft zum Thema hat. In der Beschreibung Wyttenbachs erfahren wir⁹, dass das Gemälde auf der Muntigalmspitze gemalt wurde, einem kleinen, 2077 Meter hohen Gipfel, auf den Höhen von Zweisimmen im Kanton Bern. Auf den ersten Blick sollte es ganz einfach sein, den genauen Aussichtspunkt zu finden. Dies war jedoch nicht der Fall: die Muntigalm weist eine Abflachung und sogar einen Vorgipfel auf. In Bezug auf den Vordergrund war es nicht leicht, einen guten Standpunkt zu finden. Vor Ort war mir noch nicht bewusst, da dieser Aspekt zum ersten Mal auftauchte, dass Wolf eine neue Art der Änderung vorgenommen hat: der Künstler kann Elemente der Landschaft verschieben, damit sie in seine Komposition hineinpassen, und andere nicht malen, die sich eigentlich an dieser Stelle befinden.



Abb. 6:
Blick von der
Muntigalm
über den See-
bergsee, 2014.
Foto: Gilles
Monney.

Der Kompromiss für mich als Fotografen war es, die gesamte Landschaft aufzunehmen, auch wenn der Bildausschnitt dadurch viel breiter wird als im Gemälde Wolfs. Der Formatunterschied wird ausserdem dadurch gesteigert, dass Wolf die Landschaft für gewöhnlich in der Breite zusammenpresst. Obwohl wir schon oberhalb der Landschaft stehen, wird deutlich, dass Wolf diesen Effekt verstärkt, indem er den Aussichtspunkt noch weiter erhöht. Dass die Landschaft in der Breite verdichtet und näher dargestellt wird und Wolf die Darstellung vereinfacht, indem er die Berge links auf dem Gemälde weglässt, hat zur Folge, dass sich die Landschaft dem Betrachter des Bildes auf einen

⁹ Raeber: Wolf, Quellenauszug 14, Nr. 93, S. 365.

Blick darbietet, damit er diese rasch und umfassend erkennt. Es ist im Übrigen bemerkenswert, dass Wyttenbach in seiner Beschreibung des Gemäldes die Muntigalm als einen Berg preist, von dem aus man ein besonders weites Landschaftspanorama hat, wodurch topografische Kenntnisse gewonnen werden können.

Abb. 7:
Caspar Wolf, Blick von
der Muntigalm über den
Seebergsee, 1778.
Öl auf Leinwand,
WV 389.
French & Company,
New York.
Foto: Martin P. Bühler.



Geltenschüssli

Bei den Arbeiten zu Fiescherhorn von Bänisegg aus gesehen, zu der Teufelsbrücke und zu den Sturzbächen am Geltenhorn erscheinen die Veränderungen der Landschaften am beachtlichsten. Beim Geltenhorn hatte ich grosse Schwierigkeiten, den genauen Blickwinkel zu identifizieren. Die Verkürzung der Raumentiefe, die Verdichtung der Landschaft sowie die stark ausgearbeitete Vertikale, bei der der Himmel nur einen schmalen Streifen am oberen Bildrand einnimmt, machen aus diesem Gemälde ganz sicher eines der beeindruckendsten im Werk Wolfs. Der felsige Talkessel und der Wasserfall unterhalb des Geltenhorns befinden sich ganz am Ende des Lauenentals. Das Geltenhorn mit seinen Felsen, die aus dem Gletscher hervorstecken, ist auf dem Gemälde *Blick in das Lauenental* abgebildet. Hier sieht man auch zwei andere Themen, die Wolf auch malte: den Geltenbachfall und das Geltenschüssli. Das Problem bezüglich der Bestimmung des Blickwinkels wird in diesem Fall dadurch verstärkt, dass die Malposition an die felsigen Berghänge angenähert ist und dadurch, dass Wolf einen seitlichen Blickwinkel wählte. Dabei hatte der Künstler sich nicht genau gegenüber der felsigen Bergwand positioniert. Vor Ort liess mich das Gefühl nicht los, zu weit von den Felsen entfernt zu stehen und gleichzeitig eine zu frontale Sicht auf die Szene zu haben. Aber jedes Mal, wenn

ich mich bewegte, um meine Position zu korrigieren, reichten schon fünf Schritte in die vermeintlich richtige Richtung aus, und ich schien erneut zu seitlich oder zu nah zu stehen. Wie schon bei der Bärenhöhle, aber dieses Mal vor Ort, behalf ich mir mit einem bestimmten Bilddetail. In diesem Fall war dieses Detail die felsige Formation vor dem Wasserfall, den wir ganz links auf dem Bild sehen. Trotz des seitlichen Blickwinkels kann man immer noch den ganzen Wasserfall auf dem Bild ausmachen. Also habe ich mich so positioniert, dass ich seitlich genug stand, um noch eine Gesamtansicht zu haben, ohne dabei den Wasserfall zu verdecken. Ich werde später noch einmal auf die Frustration zurückkommen, die man angesichts einer von Wolf gemalten Landschaft verspüren kann. In diesem Fall allerdings war es besonders frustrierend, nicht einige Meter über dem Boden in der Luft schweben zu können, was ermöglicht hätte, einen ähnlichen Blickwinkel wie Wolf zu erhalten.



Abb. 8: Geltenschuss im Lauenental, 2014.
Foto: Gilles Monney.



Abb. 9: Caspar Wolf, Geltenschuss im Lauenental, 1777. Öl auf Leinwand, WV 300. Kunstmuseum Basel, Depositum des Freiwilligen Museumsvereins.
Foto: Martin P. Bühler.

Teufelsbrücke

Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Beispielen war die Teufelsbrücke bereits zu Wolfs Zeiten ein vielbesuchter Ort, da es sich hierbei seit dem 13. Jahrhundert um einen wichtigen Verkehrsweg handelt. Es handelt sich dabei ebenso um ein bereits etabliertes, ikonografisches Motiv, das aber in den Abbildungen, die denen von Wolf vorausgehen, vom Weg, der sich flussabwärts auf der linken oder der rechten Seite der Reuss befindet, aufgenommen wurden. Wolf hingegen hat sich von der Brücke entfernt, etwa hundert Meter flussabwärts, wo die Reuss einen Bogen schlägt. Auf diese Weise erlangt er eine frontale Sicht auf die Brücke und bewirkt somit einen beeindruckenderen Anblick als der, der von dem zur Brücke führenden Weg ersichtlich ist. Da der Betrachter aber nicht auf dem Berghang ist, hat er den Eindruck, dass sich der Standpunkt vielmehr in der Mitte der Schlucht, in der Luft schwebend, befindet.

Und dieses Phänomen konnte Guglielmo Scaramellini erfahren, als er Claude-Louis Châtelets Grafik interpretiert, die ihm zufolge als erste Abbildung diesen Standpunkt simulierte¹⁰. Diese Interpretation ist aber fehlerhaft, da Châtelets Grafik erst 1786 in den *Tableaux topographiques* von Zurlauben und Laborde auftaucht, also erst drei Jahre nach Wolfs Tod. Der Fehler Scaramellini ist auf die Tatsache, dass er sich nicht zur Aufgabe gemacht hatte, das Gelände zu besichtigen, zurückzuführen. Hätte er dies getan, wäre ihm bewusst geworden, dass dieser Standpunkt sehr wohl einzunehmen ist, und zwar von der rechten Flussseite aus, auf der Höhe der Biegung. Die Interpretation des Kunsthistorikers weist also zwei Fehler auf: zum einen, dass der Standpunkt nicht einzunehmen sei und zum anderen, dass Châtelet der erste war, der den sogenannten schwebenden Standpunkt einnahm. Dies bedeutet, dass Wolf den Weg völlig verliess, um zu dem gewählten Standpunkt zu gelangen. Im Idealfall hätte ich noch weiter flussabwärts gehen müssen, um einen besseren Blickwinkel zu erlangen. Ich wurde jedoch vom Felshang des Berges gestoppt, der wenig Halt zuliess.

Die Umgebung der Teufelsbrücke wurde bereits im 18. Jahrhundert als eine der verlassensten und ungebärdigsten Landschaften der Schweiz betrachtet. Das abgebildete Gelände wurde völlig von Wolf verändert und noch beeindruckender gestaltet, als es in der Realität erscheint. Wolf richtet sowohl den Flussverlauf der Reuss vor der Brücke sowie die Bergseite auf, sodass sich die Landschaft hin zum unbegrenzten Himmel öffnet. Dies hebt die Kleinheit der

¹⁰ Scaramellini: *Paysages*, S. 277 f.

Brücke hervor, welche Wolf nochmals betont, indem er eine Händlerkarawane mit Eseln darunter positioniert; die Brücke ist so klein, dass nur ein Esel oder eine Person die Brücke passieren kann. Wolf bildet ebenfalls die Schluchten einnehmender ab, als sie es tatsächlich sind, indem er die rechte Flussseite der Reuss (also links in der Abbildung), erhöht, erzielt er eine noch beeindruckendere, feindlichere und kargere Landschaft. Mittels dieser äusserst beeindruckenden Inszenierung aufgrund des innovativen Standpunktes, den weitreichenden Veränderungen der Schlucht, der Dunstwolke, welche die Brücke umhüllt (was eine völlige Übertreibung ist), schreibt er dieses Gemälde in die Ästhetik des Erhabenen ein. Trotz all dieser Veränderungen findet sich im Gemälde eine grosse Sorgsamkeit hinsichtlich der Abbildung der Felsen in den Schluchten, und Wolf gelingt es, das Wesen der Felsen in den Schluchten recht eindeutig und bestimmt wiederzugeben, vor allem über der Brücke.

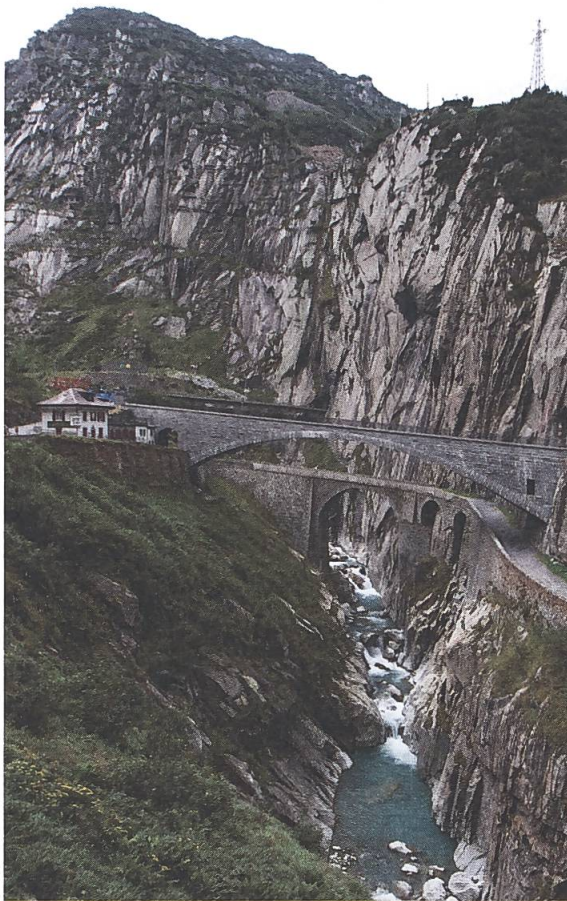


Abb. 10: Teufelsbrücke am Gotthard, 2014.
Foto: Gilles Monney.



Abb. 11: Caspar Wolfs Teufelsbrücke in der Schöllenen. Öl auf Leinwand, WV 312.
Kunsthhaus Aarau. Foto: Martin P. Bühler.

Dalasschlucht

Fassen wir die Änderungen, die Wolf an der Landschaft vornimmt, noch einmal zusammen: die Abschwächung der Raumtiefe, die Verdichtung der Landschaft in der Breite, das Heranrücken der Landschaft, die Auslassung und Vereinfachung einzelner Aspekte der Landschaft, der erhöhte Aussichtspunkt und die übersteigerte Höhe der Berge. Alle diese Änderungen konnten nur durch die Kenntnis und das Erleben der realen Landschaft identifiziert werden, das heisst dank des Vergleichs mit der von Wolf gemalten Landschaft. Dies gilt besonders für die Verknüpfung verschiedener Aussichtspunkte in einem einzigen Gemälde, was sich beispielsweise anhand der Sicht südwärts der Dalasschluchten gut veranschaulichen lässt. Wenn man vor Ort steht und eine Reproduktion von Wolfs Gemälde betrachtet, bemerkt man ein Problem: Wenn man sich so positioniert, dass die Felsen sich wie auf dem Gemälde aneinanderreihen, sieht man nur eine Seite des Turms. Nimmt man hingegen eine Position ein, um wie auf dem Gemälde zwei Seiten zu sehen, stimmt die Felsenansicht nicht mehr. Nach Ansicht Bodo Brinkmanns hat man es sich vielleicht so vorzustellen, dass Wolf auf der Suche nach dem besten Aussichtspunkt beim Zeichnen auf- und ablief, was dazu führte, dass er in der Bewegung verschiedene Ansichten kombinierte. Es haben sich weder Studien noch Zeichnungen für dieses Gemälde erhalten, doch die Zeichnung des Geltenschüssli kann vielleicht hilfreich sein. Der für das Gemälde gewählte Aussichtspunkt befindet sich unterhalb des Wasserfalls. Auf dem Foto sieht man nicht, woher das Wasser kommt, wohingegen auf dem Gemälde Wolfs der ganze Wasserfall zu sehen ist, wie auch auf der vor Ort gezeichneten Skizze. Dies beweist die Verknüpfung verschiedener Aussichtspunkte in einer einzigen Ansicht. Die Tatsache, dass die Komposition des Gemäldes bereits in der Zeichnung angelegt ist, kann hier als Argument dafür dienen, dass Wolf wahrscheinlich im Gehen zeichnete und dass er bereits vor dem Motiv eine Vorstellung von der finalen Komposition hatte. Im umgekehrten Fall hätten wir verschiedene Skizzen mit unterschiedlichen Ansichten des gleichen Gegenstandes.

Aufgrund dieser Veränderungen war es nicht einfach einen zufriedenstellenden Aussichtspunkt zu finden, von dem aus ich die Landschaft im gleichen Bildausschnitt wie die Gemälde Wolfs fotografieren konnte. Einige Gemälde besitzen gar keine einheitliche Perspektive. Ich habe meine Fotografien daher von einem Punkt aus aufgenommen, der eine Art Mittelwert der verschiedenen von Wolf verwendeten Blickpunkte darstellt. Nicht jedes Gemälde ist aber eine Assemblage unterschiedlicher Perspektiven. Der Blick von Breitlauinen ins hintere Lauterbrunnental gehört beispielsweise dazu.

Es handelt sich um ein vergleichsweise exaktes Gemälde, da die an der Landschaft vorgenommenen Veränderungen gering sind. Es ist bemerkenswert, dass die Landschaften Wolfs, abgesehen von den Höhlendarstellungen (so zumindest die Bärenhöhle), trotz der im Bild vorgenommenen Veränderungen immer noch mühelos wiedererkennbar sind.

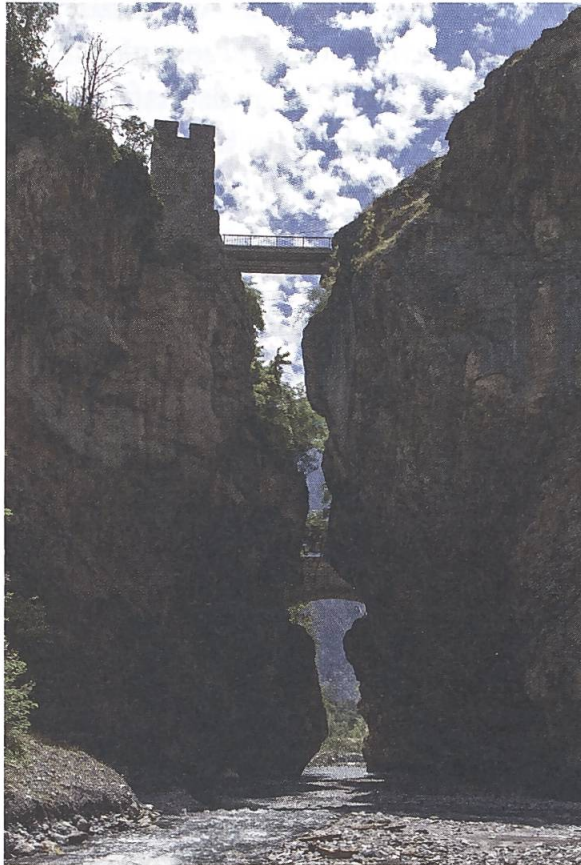


Abb. 12:
Ausgang der Dalaschlucht nach Süden, 2014
Foto: Gilles Monney.



Abb. 13: Caspar Wolf, Ausgang der Dalaschlucht nach Süden, 1774/1777.
Öl auf Leinwand, WV 332. Musées cantonaux du Valais. Foto: Heinz Preisig.

Es handelt sich um ein vergleichsweise exaktes Gemälde, da die an der Landschaft vorgenommenen Veränderungen gering sind. Es ist bemerkenswert, dass die Landschaften Wolfs, abgesehen von den Höhlendarstellungen (so zumindest die Bärenhöhle), trotz der im Bild vorgenommenen Veränderungen immer noch mühelos wiedererkennbar sind.

Sich vor Ort zu begeben hat mir ebenfalls dazu verholfen zu erkennen, dass der von Wolf gewählte Standpunkt nicht unbedingt derjenige ist, den man hätte annehmen können. Zum Beispiel hatte ein Gemälde im Kunstmuseum Basel den Titel «Blick vom Talistock auf den Melchsee» (Abb. 16f.). Die Orte

dank Google Earth ausfindig zu machen, hat mich dazu veranlasst anzunehmen, dass der Ort des Aussichtspunktes sich auf der Spitze des Balmeregghorns befinden muss. Diese Annahme konnte ich durch einen Besuch vor Ort bestätigen, um genauer zu sein, Wolf befand sich auf der Hangseite des Balmeregghorns. Denn in der Tat befindet sich der Balmeregghorn im Hintergrund des Talistocks, der somit teilweise die Sicht auf den See versperrt, wie es sowohl in dem Foto als auch in dem Gemälde abzulesen ist. Vom Talistock hingegen hat der Betrachter eine uneingeschränkte Sicht auf den See. Und somit sind die am linken Bildrand zu sehenden Hänge, die des Talistocks.

Benutzte Wolf den Claude-Spiegel?

Einige Fragen bezüglich der praktischen Vorgehensweise von Wolf bleiben jedoch bislang unbeantwortet. Zum Beispiel die Überlegung, die Viktoria von der Brüggen in ihrem Katalogbeitrag aufgeworfen hat¹¹: Hat Wolf den in der Landschaftsmalerei des späteren 18. Jahrhunderts beliebten sogenannten Claude-Spiegel verwendet? Der Claude-Spiegel ist ein konvex gebogener und meist oval geformter Taschenspiegel, den es in unterschiedlichen Dunkeltönungen gab. Durch die konvexe Wölbung des Spiegels wurde die vom Spiegel erfasste Landschaft auf einem deutlich kleineren Sichtfeld abgebildet, konnte also mit einem Blick erfasst werden. Durch die Tönung des Glases wurden die Farbabstufungen deutlicher hervorgehoben¹². Während die Verwendung dieses Instruments für den nur wenig älteren und ebenfalls in Bern und Umgebung tätigen Johann Ludwig Aberli bezeugt ist¹³, wissen wir für Wolf selbst nichts darüber. Wie Viktoria von der Brüggen betont, ist vor allem in Wolfs Ölskizzen von 1776 an eine Entwicklung hin zu klareren Bildkompositionen und zu einer gekonnteren Verteilung der Farben im Bild zu beobachten. Dies wäre etwa durch einen Claude-Spiegel zu erklären.

Hierzu kann ich anmerken, dass ich in mehreren Fällen, während ich meine Aufnahmen machte, also durch den Sucher meiner Kamera den Landschaftsausschnitt betrachtete, das Gefühl hatte, dass einige der von Wolf vorgenommenen Veränderungen jenen ähneln, die auch durch ein Weitwinkel-Objektiv erzeugt wurden. Es wäre daher lohnend, weitere Entstehungsorte von Wolfs Gemälden, oder auch die bereits besuchten nochmals aufzusuchen, diesmal aber mit einem Claude-Spiegel im Gepäck, um diese Hypothese vor Ort zu überprüfen.

¹¹ von der Brüggen: Wolf, Anmerkung 27, S. 31.

¹² Bezüglich des Claude-Spiegels siehe: Maillet, *miroir*.

¹³ Rieter: Aberli, S. 257.

Breitlauinen

Rein historisch gesehen ist es interessant, dass gewisse Dinge sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts fast gar nicht oder nur wenig verändert haben. So befinden sich dort, wo auf den Gemälden Wolfs Gebäude zu sehen sind, heutzutage häufig immer noch Bauten. Die kleine Hütte in der unteren linken Ecke des Werks «Blick von Breitlauinen ins hintere Lauterbrunnental» existiert heute noch, auch wenn es sich natürlich nicht mehr um dieselbe handelt. Der Vergleich der gemalten mit der heutigen Landschaft führt jedoch auch die Veränderungen, welche die letzten 240 Jahre mit sich gebracht haben, vor Augen, insbesondere den Ausbau der Verkehrswege (wie bei der Teufelsbrücke oder der Dalaschlucht) aber natürlich auch den Rückgang der Gletscher. Trotz aller Veränderungen, die Wolf in seinen Gemälden bewusst an der Landschaft vorgenommen hat und, die in diesem Beitrag behandelt werden, ist der Künstler ein wertvoller Zeuge, der den Zustand der Landschaft am Ende des 18. Jahrhunderts dokumentiert. Seine Werke können sogar wissenschaftlich genutzt werden, insbesondere zur Untersuchung der Gletscher.



Abb. 14:
Breitlauinen, 2014.
Foto: Gilles Monney.

Abb. 15:
Caspar Wolf, Blick von Breit-
lauinen ins hintere Lauterbrun-
nental, 1774.
Öl auf Leinwand, WV 165.
Kunsthau Aarau.
Foto: Brigitt Lattmann.



Sublimation der Landschaft

Eine von Wolf gemalte Landschaft aufzusuchen ging leider oft, zumindest im ersten Moment, mit einer Enttäuschung einher. Bevor ich mich vor Ort begab, kannte ich die Landschaften bereits dank der Gemälde Wolfs. Unter den von mir besuchten Orten war nur einer, den ich zuvor schon einmal besucht hatte, nämlich Bänisegg. In allen anderen Fällen hatte ich Erwartungen in Bezug auf die Landschaft, die auf den Darstellungen der Gemälde Wolfs basierten. Die Visualisierung der Landschaft mittels Google Earth, auch wenn es sich hierbei um ein effizientes Hilfsmittel handelt, beeinflusste meine Erwartungen hingegen keineswegs. Ich war mir im Übrigen, sogar bevor ich mit der Drachenhöhle bei Stans das erste Mal einen von Wolf gemalten Ort aufsuchte, durchaus bewusst, dass ich Gefahr laufen würde vor Ort enttäuscht zu werden. Auch im Laufe meiner Ausflüge gelang es mir trotz der vorausgegangenen Enttäuschungen nie mich von meinen Erwartungen zu lösen und so war ich fast jedes Mal beim Anblick der Landschaft ernüchtert.

Die Enttäuschung wurde zudem durch das Resultat meiner Fotografien noch verstärkt, die mitnichten an das Gemälde heranreichen. Um eine Landschaft zu fotografieren oder zu malen, muss man notgedrungen einen bestimmten Ausschnitt aus dem gesamten Panorama herauslösen, wodurch man die Schönheit und Wirkkraft der Landschaft reduziert. Fast jeder war einmal beim Anblick eines Fotos, das er gerade aufgenommen hatte, enttäuscht und hatte feststellen müssen, dass die Landschaft auf der Aufnahme bei Weitem nicht so schön und beeindruckend wie die reale Landschaft aussieht. Dies liegt daran, dass die umgebende Landschaft im Bild fehlt. Die Stärke Wolfs liegt darin, dass es ihm in einer gemalten Landschaft, die einen Blickwinkel bis zu 180° abdeckt, gelingt, die Kraft und Schönheit der gesamten Landschaft darzustellen, wenn nicht sogar zu steigern. Die grössten Enttäuschungen habe ich bei den Wasserfällen am Geltenhorn und in der Bärenhöhle bei Welschenrohr erlebt, die Wolf in seinen Gemälden hochgradig sublimiert. Durch die Modifizierungen Wolfs an der Landschaft sublimiert und übertrifft seine Malerei die Landschaft selbst. Sich auf die Spuren Wolfs zu begeben, der Landschaft gegenüberzustehen, die er betrachtet und gemalt hat, sich bewusst zu werden, dass er von der Stelle aus, an der man sich befindet, gemalt hat, war trotz alledem ziemlich bewegend.

Als Bergfotograf war es sehr interessant sich an die von Wolf gewählten Orte zu begeben, da ich so die gesamte Landschaft und nicht nur den vom Künstler gemalten Ausschnitt sehen konnte. Es stellt sich folglich die Frage, warum sich Wolf gerade für diesen Ort und nicht für einen anderen entschied. Mein Urteil ist sicherlich von meiner Vorgehensweise beeinflusst, aber ich bin

davon überzeugt, dass, wenn ich die Werke Wolfs nicht gekannt hätte und man mich darum gebeten hätte, lediglich *ein* Foto an jedem Ort aufzunehmen, ich dann bis auf ein oder zwei Ausnahmen wohl keinen anderen Bildausschnitt als den des Malers gewählt hätte. Wolf scheint mir tatsächlich jedes Mal die interessantesten und eindrucksvollsten Teile der Landschaft gewählt zu haben.

Wandern einst und jetzt

Abschliessend möchte ich noch auf die Bedingungen des Wanderns an sich zu sprechen kommen, sowohl wie ich diese auf meinen Touren erfahren habe, als auch wie sie zu Wolfs Zeiten gewesen sein dürften. Die Orte zu besuchen hat mir die Gelegenheit gegeben, mir vorzustellen, mit welchen Schwierigkeiten Wolf während seiner Alpenreisen zu kämpfen hatte. Er beschränkte sich nämlich einmal mehr nicht darauf, auf den ausgetretenen Pfaden zu wandern, sondern suchte kaum erschlossenes und schwer begehbares Terrain auf.

Wolf wagte sich sogar mitten auf die Gletscher, was doch für gewisse alpinistische Erfahrung, ja Vertrautheit mit der Bergwelt spricht. Und dabei darf man natürlich nicht vergessen, dass Wolfs Reisen vor 240 Jahren stattfanden. Die Wege aber auch die Ausrüstung waren nicht vergleichbar mit heutigen Standards. Wytttenbach gibt uns indirekte Hinweise darauf, wie sich das Wandern im 18. Jahrhundert vom Wandern heutzutage unterscheidet: So berichtet er etwa, er habe für den Weg zwischen der Planplatten (oberhalb von Meiringen) bis zum Pass (oberhalb des Melchsees) zwei Stunden benötigte. Ich selbst habe diesen Weg in gerade einmal einer Stunde zurückgelegt – in langsamem Tempo! Dass Wolf unter den damaligen Umständen, rund 200 Gemälde innerhalb von nur fünf, maximal sechs Jahren geschaffen hat, ist mehr als bemerkenswert, zumal wenn man sich vor Augen hält, dass er, zumindest in einer Reihe von Fällen, mit den Leinwandgemälden, die er im Atelier nach den unterwegs gemalten Ölskizzen ausgearbeitet hatte, noch einmal an die jeweiligen Orte im Gebirge zurückkehrte, um direkt vor der Natur Korrekturen anzubringen.

Auch wenn die Kunst Wolfs im Laufe seiner Karriere eine Entwicklung durchlaufen hat und diese sogar während seiner Zeit in den Alpen zu beobachten ist, besonders in Bezug auf die Wahrnehmung der Farben oder den immer grösser werdenden Raum, welcher der Leere eingeräumt wird, erscheint es mir falsch einen Entwicklungsverlauf in seiner Auseinandersetzung mit der Natur und seiner Wahrnehmung derselben finden zu wollen. Es wäre zum Beispiel falsch zu sagen, dass Wolf der Landschaft immer treuer wurde oder im Gegenteil sich von ihr mehr und mehr gelöst hätte. Jede Landschaft scheint vielmehr

eine spezifische und eigene Wahrnehmung anzuregen, unabhängig von der Anzahl der zuvor gemalten. Es wäre jedoch notwendig diese Beurteilung zu festigen (oder zu widerlegen), indem weitere Orte aufgesucht werden.



Abb. 16 und 17: Melchsee, 2014. Foto: Gilles Monney und Caspar Wolf, Blick vom Talistock auf den Melchsee. Öl auf Leinwand, WV 218. Kunstmuseum Basel, Depositum des Vereins der Freunde des Kunstmuseums Basel und des Museums für Gegenwartskunst. Foto: Martin P. Bühler.



Abb. 18: Caspar Wolf. Oberer Staubbachfall im Lauterbrunnental. Öl auf Leinwand. Replik nach WV 182. Museum Caspar Wolf, Muri.