



Daniel Hess

# Zwischen Schwindel und Gottesnähe Der Blick vom Berg

»In den Alpen thront die Natur in allmächtiger Größe und unvergänglicher Erhabenheit! Auf ihren Zinnen, über die Wolken in den Himmel emporgehoben, fühlt sich der Mensch entfesselt von allen Sorgen [...]. Ein ungeheures Gebiet von Riesenfelsen überschauend, glaubt der beflügelte Geist über eine ganze Welt zu schweben [...]. Es gibt keinen ehrwürdigeren Tempel des Nachdenkens und der Weisheit, als die himmelsschauenden Alpen; sie sind der einzige Wallfahrtsort, zu welchem Jeder pilgern sollte, dem die moralische Gesundheit und Kraft das ausschließende Kleinod des Menschen dünkt, und der die Befestigung derselben für das wichtigste Geschäft des Lebens hält.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten pries Johann Gottfried Ebel die Berge 1809 in der dritten Auflage seines erfolgreichen Reiseführers durch die Schweiz. Der Blick in die unermessliche Weite verhiess nicht nur eine Erweiterung des Bewusstseins, sondern auch eine größere Nähe zu Gott.

Andererseits weckte die Exponiertheit des Stehens über den Wolken die Angst vor dem Absturz und den Schwindel beim Blick in die Tiefe.<sup>2</sup> Literarisch hat der fragile Stand an der Felskante und der schwindelnde Blick 1817 im dramatischen Gedicht »Manfred« von George Gordon Lord Byron Form angenommen. Die Inspiration dazu erhielt der englische Dichter auf den vielen Wanderungen während seines Aufenthalts auf den Spuren von Rousseau in der Schweiz 1816. Erschüttert über die verzweifelte Liebe und die Unzuläng-

lichkeiten der menschlichen Existenz will Manfred sich vom Gipfel der Jungfrau im Berner Oberland in die Tiefe stürzen, wird jedoch im letzten Moment von einem Gemsjäger davon abgehalten. Diesen dramatischen Moment hat der englische Maler und Graphiker John Martin in seinem Aquarell von 1837 dargestellt und Manfred auf schmaler Felsklippe exponiert (Abb. 1).<sup>3</sup> Angesichts des überwältigenden Blicks in eine sich wild auftürmende, raue Gebirgslandschaft, die rein gar nichts mit der Jungfrau-Region im Berner Oberland zu tun hat, geraten die Figuren fast zur Staffage. Neben der gefährlichen Ausgesetztheit des Menschen in der Natur bringt Martin im Vordergrund rechts auch jenen flügelstreichenden, im nächsten Moment abhebenden Adler ins Bild, auf den viele damalige Gipfelerlebnistexte anspielen: So legt etwa Goethe seinem Werther in den Briefen aus der Schweiz 1808 in den Mund: »Welche Begierde fühl' ich, mich in den unendlichen Luftraum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben und mich auf unzugänglichen Felsen niederzulassen.«<sup>4</sup>

Die Sehnsucht, aus den Niederungen des menschlichen Lebens hinauf auf die Berggipfel zu steigen, die in allen Kulturen immer auch als Sitz der Götter galten, beruhte wie das neue Bildmotiv des Blicks vom Berg zunächst nicht auf eigener Naturerfahrung. Die Inspiration entzündete sich vielmehr an einem monumentalen Relief, das seit den 1760er Jahren zu den »größten Merkwürdigkeiten der Schweiz« zählte und



Abb. 1 John Martin:  
Manfred auf der Jungfrau (Manfred on the Jungfrau), 1837.  
Birmingham Museums and Art Gallery

europaweites Ansehen genoss. Gemeint ist das vor 1762 begonnene Relief der Urschweiz von dem zunächst als Hauptmann und Kommandant in französischen Heeresdiensten tätig und dort mit den Reliefs von Marschall Sébastien le Prestre de Vauban vertraut gewordenen Luzerner Franz Ludwig Pfyffer von Wyher.<sup>5</sup> Die Betrachtung dieses gigantischen Werks verleitete zu Höhenflügen; so schrieb etwa der Zürcher Theologe und Literat Leonhard Meister 1782: »Kann mans à vue d'oiseau durch ein Vergrößerungsglas ansehen, so ist's, als sah man wie Zeus vom Olymp auf die Erdgebürge hinunter.«<sup>6</sup> Das drei Jahre nach dem ersten Ballonflug 1786 vollendete Werk bot die Möglichkeit eines virtuellen Flugs über die Urschweiz, die im Vorfeld der Französischen Revolution zum Sehnsuchtsort eines freiheitlichen, naturnahen Lebens avanciert war. Fasziniert vom Gründungsmythos der Schweiz, entwickelte

der französische Schriftsteller und spätere Journalist der Französischen Revolution Louis-Sébastien Mercier seinen metaphorischen »Blick von den Alpen« im Schlusskapitel seines »Tableau de Paris« von 1783 nicht etwa vor dem Hintergrund eigener Naturerfahrung, sondern beim Betrachten von Pfyffers Relief.<sup>7</sup> Dieses zeigte nicht nur eine arkadische Landschaft, sondern auch die Stätten der Freiheitskriege der Urschweizer, was Mercier zu weitreichenden Betrachtungen veranlasste: Allein mit dem Blick von oben, aus der reinen Luft der Berghöhen lasse sich das Leben in den Niederungen der Städte, lassen sich die Missstände und das Unglück der Erde erkennen. Aus dem Tal müsse der Mensch deswegen in die Höhe steigen, um sich zu erheben, um die Kleingeisterei abzulegen, um Kraft zu gewinnen; einzig hier in der wilden Natur sei der Mensch vollkommen frei und könne glücklich werden.

Die meisten dieser Gedanken rekurren auf Albrecht von Hallers 1732 erstmals erschienenenes, europaweit ausstrahlendes Lehrgedicht »Die Alpen«. Das darin besungene idyllisch naturverbundene Leben und der sehnsuchtsvolle Blick auf die Alpen als ein in die Gegenwart hinübergerettetes, sinnlich erlebbares Arkadien konditionierten fortan die Sicht auf die Schweiz, ihre Berge und Bewohner. Nach Haller ist das Land, in dem das Haupt des Gotthard die Wolken übersteigt, nicht nur der Sonne näher, sondern es vereint auf kleinstem Raum auch alle Merkwürdigkeiten und Seltenheiten der Schöpfung.<sup>8</sup> Auf Haller folgte Jean-Jacques Rousseau, der die Gebirgslandschaft des Wallis in seinem Briefroman »Julie ou la Nouvelle Héloïse« 1761 als Insel der Glückseligkeit beschrieben und der Pariser Stadtkultur eine Abfuhr erteilt hatte.<sup>9</sup> Rousseau brachte dem europäischen Lesepublikum in den Städten eine reine, lichte und magisch transparente Welt näher, in der die Gegenstände, Farben und Gerüche intensiver, lebhafter und sinnlicher wirken.<sup>10</sup> In Pfyffers Relief verbanden sich folglich nicht nur Geographie und militärische Operation, Geologie und Kunst, vielmehr wurden nun jene Alpen gleichsam im Vogelflug erfahrbar, die sich in der europäischen Wahrnehmung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem Ort der Furcht und des Schreckens zum Hort und Sehnsuchtsort eines freien, naturverbundenen und beglückenden Lebens gewandelt hatten.

Naturwissenschaftlich und medizinisch hatte hierfür der Zürcher Arzt und Naturforscher Johann Jacob Scheuchzer mit seinen ab 1706 erschienenen »Naturgeschichten des Schweizerlandes« die Basis geschaffen: In den Bergen fänden sich nicht nur Fossilien als Überreste von Organismen aus der Zeit vor der Sintflut und als Zeugnisse des Lebens vor der Katastrophe<sup>11</sup>, das Alpenparadies böte sich auch als »Fluchthaus« für die verfolgten Völker und als »Trost- und Heilhaus« für die Kranken, insbesondere für die verweichelichten »zarten Höflinge« in Europa an.<sup>12</sup> In den Alpen hatten gleichsam Relikte des Goldenen Zeitalters und Reste eines ursprünglichen, naturverbundenen Lebens überdauert, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in einer wachsenden Flut von Reisebeschreibungen eine mythische Überhöhung erfuhren und wahre Touristenströme in die Schweiz und an die literarisch ausgeschmückten Naturschauplätze zogen. Den Weg dorthin ebneten Kartographen, Geologen und Glaziologen.

## Mit Barometer und Steigeisen: Die wissenschaftliche Erforschung und Dokumentation der Berge

Voraussetzung für das Verständnis der Welt ist deren Vermessung. Auch die ersten Bergreisen und Gebirgsprospekte dienten der topographischen Erfassung der Alpen zur Dokumentation von Herrschaft und zur Organisation von Handel und Militär. Als erste zuverlässige Karte nach den wegweisenden Werken von Konrad Türst 1496 und Aegidius Tschudi 1560 gilt die Schweizerkarte von Johann Jakob Scheuchzer aus dem Jahr 1720, die auf eigenen Messdaten seiner Reisen beruhte.<sup>13</sup> In seine Fußstapfen trat ab 1762 der bereits erwähnte Luzerner Franz Ludwig Pfyffer. Goethe, Alessandro Volta, Horace-Bénédict de Saussure, William Coxe und viele weitere europäische Geistesgrößen reisten extra nach Luzern, um das monumentale Relief der Urschweiz zu bestaunen und begeistert davon zu berichten. Man lobte die Präzision und die perfekte Imitation der Natur, die auf eigenhändigen Vermessungen und Feldskizzen beruhte.<sup>14</sup> In der Innerschweiz hatte Pfyffer hierfür geeignete Aussichtspunkte gesucht, von denen er Überblicks- oder Profilsichten der umliegenden Berge anfertigte, Höhen- und Weitenerstreckung vermessen und die verschiedenen Vegetationsstufen festhielt (Kat. 82). Wie fremd das Besteigen der Berge damals noch anmutete, machen die Berichte vom Misstrauen der Bevölkerung sowie die zweimalige Verhaftung des Topographen als Spion deutlich.<sup>15</sup>

Bezüglich der Messgeräte und -methoden tauschte sich Pfyffer mit dem Ingenieur und Kartographen Jacques-Barthélemy Micheli du Crest aus, der 1755 während seiner politischen Haft in der Festung Aarburg mit der topographischen Ansicht der Alpen zwischen Uri-Rotstock und Rinderhorn das erste wissenschaftlich fundierte Gebirgs Panorama geschaffen hatte (Abb. 2).<sup>16</sup> Der imaginierte, ideale Blick von oben wick fortan dem Panoramablick von einem bestimmten Punkt aus, wobei sich nicht jeder Gipfel dazu eignete. Den besten Überblick und die beste Orientierung boten, wie Aimé Civiale im Zuge seines seit den 1850er Jahren verfolgten Projekts einer vollständigen fotografischen Dokumentation der Alpen resümierte, die Gipfel mittlerer Höhe.<sup>17</sup> Schon der Genfer Naturforscher Horace-Bénédict de Saussure hatte überrascht zur Kenntnis nehmen müssen, dass



sich vom Gipfel des Montblanc die umliegenden Berge nur als bizarre, ungeordnete Gebilde präsentierten. Klarer und deutlicher ließen sich die Strukturen und Zusammenhänge des Montblanc-Massivs hingegen vom entfernter und tiefer gelegenen Gipfel des Buet erkennen. Um diesen Blick 1776 an die Leser seiner »Voyage dans les Alpes« angemessen weitergeben zu können, musste de Saussure jedoch erst eine neue Bildform – das Horizontalpanorama – erfinden.<sup>18</sup> Nach seinen Anweisungen erstellte Marc Théodore Bourrit die entsprechende Illustration (Kat. 83), die als Kupferstich auf Tafel 8 in Saussures Publikation erschien.

Trotz aller Begeisterung blieb Saussure auf dem Gipfel des Buet sachlich: Erst wurde die Höhe registriert, dann wurden trigonometrische Messungen durchgeführt und dabei die falschen Angaben im Alpenprospekt von Micheli du Crest korrigiert. Nach der Beschreibung der Anforderungen und Genese seines neuen visuellen Mediums ging de Saussure unvermittelt zur geologischen Diskussion der Gebirgszüge über. Auf dem Gipfel des Buet blieben die Berge für den Montblanc-Besteiger ein Laboratorium der Erdgeschichtsforschung: Zur Ausrüstung gehörten neben Barometer und Thermometer fortan auch Steigeisen, denen Saussure eine längere Passage widmete.<sup>19</sup> Die neuen Forschungen und Publikationen zur Erdgeschichte entstanden nicht mehr aus der sicheren Distanz der Städte wie noch zu Zeiten des Zürcher Gelehrten Josias Simmler mit dessen grundlegendem Werk »De Alpibus commentarius« von 1574, fortan waren neben Gelehrsamkeit auch Ausdauer und bergsteigerisches Können gefragt.

Der Nestor dieser modernen Alpen- und Feldforschung war – die Gipfel freilich noch meidend – wiederum Johann Jakob Scheuchzer, der 1716 die ersten stratigraphischen Karten erstellt und mit der Rundumansicht der Schichtenprofile um den Urnersee in der »Helvetiae stoicheiographia ...« (Abb. 3) das wissenschaftliche Gebirgsprofil vorbereitet hatte.<sup>20</sup> Diese Profile verwendete er später auch in seinem Hauptwerk der »Physica sacra« 1731 und band sie durch die Bildunterschrift und den Verweis auf die Beschreibung der Sintflut in der Schöpfungsgeschichte der Bibel in seine Diluvialtheorie ein.<sup>21</sup>

Die Frage nach der Entstehung der Erde, insbesondere der Streit zwischen Neptunisten und Vulkanisten um die Frage eines ozeanischen oder vulkanischen Ursprungs der Gebirge

trieb in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitere Naturforscher in die Alpen. Dem Genfer Horace-Bénédict de Saussure folgte der Zürcher Hans Conrad Escher, der mit seinen 360°-Panoramen, der präzisen Erfassung und der geognostischen Dokumentation neue Maßstäbe für die wissenschaftliche wie künstlerische Darstellung der Berge setzte. Das erste Vollrundpanorama der Alpen zeichnete und aquarellierte er am 15. Juli 1792 als 25jähriger vom Gipfel der Fibbia südwestlich vom Gotthardhospiz: Es setzt sich aus sieben Teilstücken zusammen und ist knapp drei Meter lang.<sup>22</sup> Zu nennen sind weiterhin der Benediktinerpater Placidus a Spescha aus Disentis, der mit dem Vorhaben, die Alpen im Ganzen zu beschreiben, einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Bündner Alpen leistete: Der eigenwillige, rastlose Rätoromane absolvierte von 1780 bis in die 1820er Jahre nicht nur eine Reihe gewagter Erstbesteigungen, sondern erforschte – als Humboldt die Quelle des Orinoco suchte – die Quellen des Rheins und schrieb eine erste Kulturgeographie dieses Alpenraumes.<sup>23</sup>

Neben dem »Curios Pader« aus der Surselva verdient unter den frühen Natur- und Alpenforschern auch der wohl am meisten gewanderte Wissenschaftler dieser Zeit Erwähnung, der Bretone Belsazar Hacquet. Mit seinen weitläufigen physikalischen Reisen in den 1780er Jahren leistete er einen wesentlichen Beitrag zur wissenschaftlichen und touristischen Erschließung der Ostalpen und veröffentlichte 1796 eine der ersten Anleitungen für Bergsteiger.<sup>24</sup> Wie der Geologe und Begründer der Glaziologie Franz Joseph Hugi in seiner »Naturhistorischen Alpenreise« 1830 deutlich machte, sollten die Gelehrten nicht aus Kraft- und Mutlosigkeit in den Tälern verharren, sondern mit ihren Beobachtungen nun auch die Gebirgshöhen erkunden. Das Anlegen einer möglichst umfassenden geologischen Sammlung, die Jagd nach besonderen wissenschaftlichen Trophäen setzte das Erklimmen von »schauerlich aufgethürmte[n], letzte[n] Gezacke[n] der gewaltigen Himmelspeiler« voraus.<sup>25</sup> Mit ihren kühnen Erstbesteigungen läuteten die Geologen und Glaziologen den Alpinismus ein, lange bevor Leslie Stephen die Alpen zum »Playground of Europe« erklärte und mit seiner gleichnamigen Publikation das neue literarische Genre des Berg-Abenteuerbuchs begründete.<sup>26</sup>

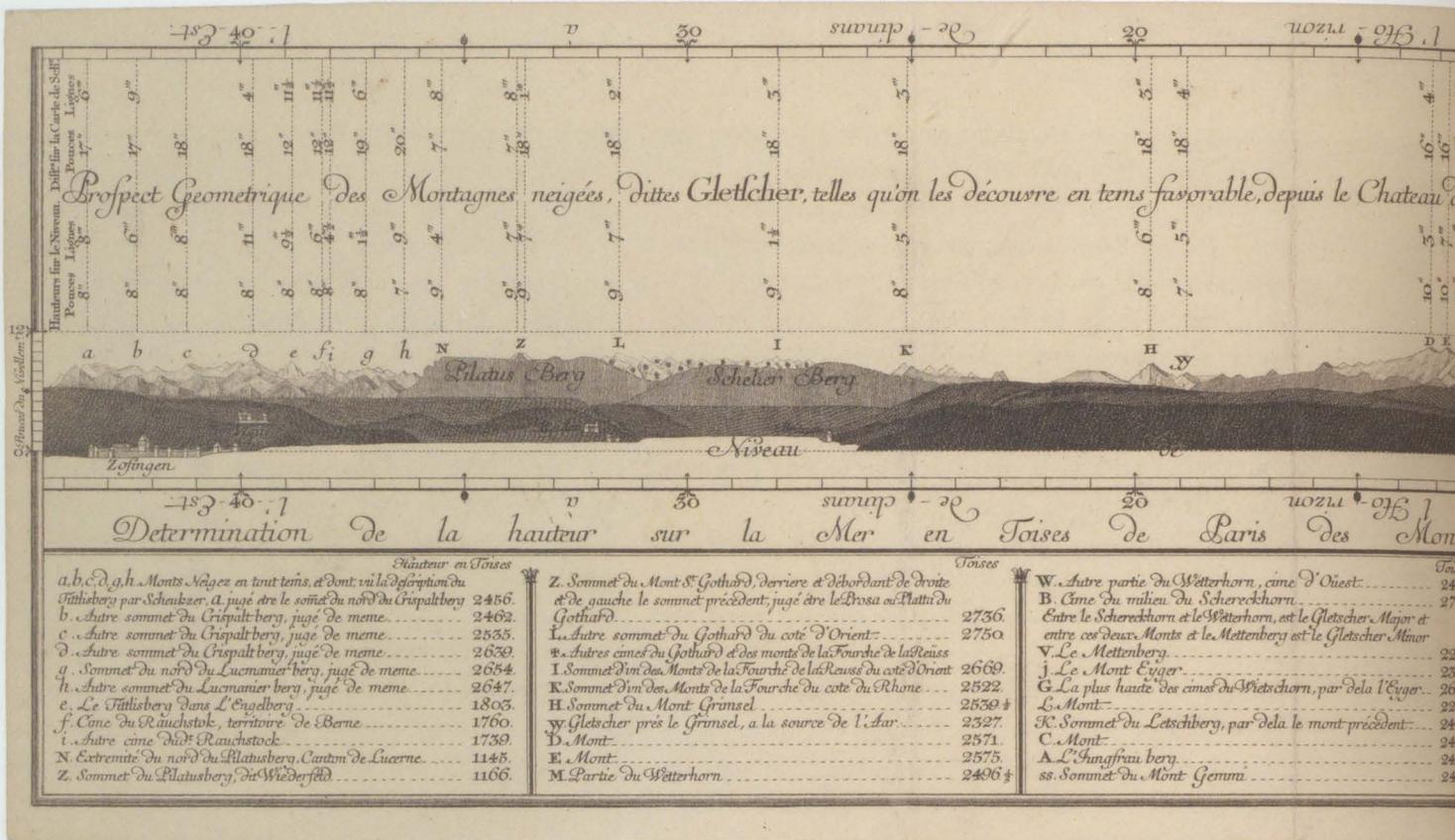


Abb. 2 Jacques-Barthélemy Micheli du Crest:  
Panorama von der Aarburg aus, 1755.  
Zentralbibliothek Zürich



Kat. 83 Marc Théodore Bourrit:  
Zirkularansicht vom Gipfel des Buet, 1779.  
Zentralbibliothek Zürich, Depositem des SAC



## Vom Schrecken zum Nervenkitzel: Auf der Suche nach dem Erhabenen

Das neue Erlebnis der Berge und die neuen Bilder taten ihre Wirkung, weit über die Wissenschaft hinaus. Die Reisen in die Alpen wurden zu Exkursionen in die Welt der Empfindung und des Gefühls. Die bildhaft farbigen Schilderungen der ersten Reiseberichte lockten Touristen aus ganz Europa in die Schweiz: Sie suchten nicht nur die Heilkraft der »dünnen, subtilen Bergluft«, die die Schweiz nach Scheuchzer gleichsam zu einem Luftkurort für Europa prädestinierte, sondern vielmehr jene romantischen Orte und Empfindungen, von denen sich das empfindsame Gemüt durch die Lektüre Rousseaus in Schwingung hatte versetzen lassen. Im Wettstreit zwischen Wort und Bild erhielten das Naturerlebnis und die dadurch ausgelösten Gefühle künstlerischen Ausdruck, wengleich auch dies wiederum zunächst aus der sicheren Distanz der am Vierwaldstättersee gelegenen Stadt Luzern geschah.

Pfyffers Relief hatte nämlich nicht nur die Schriftsteller, sondern auch die bildenden Künstler herausgefordert: So basiert das grandiose Vogelschaubild auf die Schweizer Alpen des Basler Kupferstechers und Verlegers Christian von Mechel aus dem Jahr 1786 nicht auf Naturanschauung (Kat. 84), sondern auf dem Luzerner Relief.<sup>27</sup> Lange hielt diese Imaginationskraft dem Drang nach eigenem Erleben und dem Gang in die Berge indes nicht mehr stand. Den Weg dorthin hatten neben den englischen Reiseliteraten auch die Zürcher Schriftsteller Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger gewiesen, die mit dem Begriff des Erhabenen zu einer Umwertung des Schreckens und der Finsternis beigetragen hatten.<sup>28</sup> Die Berge waren nicht länger apokalyptische Orte, die es zu meiden galt, sondern versprachen in ihrer wilden Pracht und dem unbegrenzten Ausblick in das weite Land mit »angenehmer Bestürzung« und »ergötzlicher Stille in der Seele« besondere Gemütsregungen, wie Bodmer 1741 betonte.<sup>29</sup> Fortan blieben die Vorhänge in den Kutschen nicht mehr geschlossen: Der Blick weidete sich an überhängenden Felsen und filigranen, über abgrundtiefe Schluchten gespannten Brücken. Die Szenen des »erhabenen Grausens« in der Schöllenen oder Via Mala kitzelten das empfindsame Gemüt des Schweizreisenden und forderten zu immer neuen Beschreibungen der dabei

aufkommenden Empfindungen heraus. Die kontrastreiche Berglandschaft wurde zum Spiegel der Seele.

Die Maler ließen nicht lange auf sich warten: Mit seinen überwältigenden, auf unmittelbaren Naturstudien vor Ort basierenden Gemälden setzte der als Kirchen- und Dekorationsmaler ausgebildete Maler Caspar Wolf in der Darstellung der Berglandschaft neue Maßstäbe. 1776 hatte er den Berner Theologen und europaweit vernetzten Naturforscher Samuel Wytttenbach auf einer publizistisch äußerst ertragreichen Reise in die Berner Alpen begleitet, die unter anderem in die 1777 in Bern erschienene deutsch- und französischsprachige Publikation »Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung« beziehungsweise »Vues remarquables des montagnes de la Suisse [...]« mündete. Das Vorwort Albrecht Hallers diente als Gütesiegel, weitere französische Ausgaben folgten 1780/82 in Paris, 1785 in Amsterdam und 1789 in Bern.<sup>30</sup> Wolfs vor Ort gemalte Gebirgsbilder gelten heute als wichtigste Zeugnisse der Landschaftsmalerei und -ästhetik zwischen Aufklärung und Romantik. Er gab erstmals jenen »erhabenen, mildern und schreckensvollen Schönheiten der Schweiz« ein Gesicht und ist dabei »tiefer in das Eis und den Schnee der Alpen und Eisberge eingedrungen als je ein Liebhaber oder Künstler vor ihm«, wie der Reiseschriftsteller Karl Gottlob Küttner 1785/86 begeistert schrieb und Wolf außerdem größte Genauigkeit und Konzentration attestierte.<sup>31</sup>

In der Tat liegen Wolfs rund 200 Alpenbildern Skizzen und Studien von seinen risikoreichen Reisen in das Berner Oberland und das Wallis, in die Innerschweiz und zum Gotthard zugrunde, doch ist das Ziel seiner Werke nicht eine geographisch-geologisch möglichst korrekte Wiedergabe einer bestimmten Örtlichkeit, sondern die authentische Schilderung von deren überwältigender Faszination. So erscheinen die Berge überhöht und steiler als in Wirklichkeit, der Betrachter schrumpft mit den Staffagefiguren im Vordergrund auf Miniaturgröße. Die Bilder erschließen eine neue, weithin unbekannt und bis dahin gemiedene Welt; Wolf verleiht der Erhabenheit und der spektakulären Wirkung der Eisgebirge auf die ersten Alpenreisenden sichtbare Gestalt. Seine Überwältigungsstrategie geht mitunter so weit, dass wie im vorliegenden Gemälde eine eindeutige topographische Bestimmung der dargestellten Landschaft schwer fällt

4 H 104:8



VUE PERSPECTIVE DE LA PARTIE LA PLUS ELEVEE DU CENTRE DE LA SUISSE

On voit decouvrir tout le Canton de Lucerne, une partie des Cantons d'Uri, Schwitz, Unterwalden, Zug et Glaris, et une partie de ceux de Zurich et de Berne, ainsi que la Republique de Gersau, la Vallee d'Engelberg et les Bailliages libres et la ligne commune de Suiffe etant de 2215 Toises, il y a de la que ce Belief offre une etendue de pays de plus de 600 lieues carrees. Dans cet Ouvrage est represente avec tout le plus grand detail et avec une verite qui obtient par tout son exactitude, pendant le cours de vingt ans. Le Belief de M. P. Viller executé sur un modele de 35. pouces de hauteur sur 10. de largeur.

Kat. 84

Christian von Mechel nach Balthasar Anton Dunker:  
 Vogelschaukarte der Zentralschweiz, Basel, 1786.  
 Zentralbibliothek Zürich



Kat. 85 Caspar Wolf:  
Hochtal mit Blick gegen den Griesfirn mit Wissigstock und Schloßstock (?), 1775.  
Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde

(Kat. 85): Das Hochtal im Vordergrund lässt sich nicht lokalisieren, und auch der pittoresk nach rechts überhängende Gipfel des Wissigstocks (?) entspricht nicht den topographischen Gegebenheiten.

Das Gemälde führt dem Betrachter eine bis auf zwei winzig kleine steinerne Bauten von der Zivilisation gänzlich unberührte wilde Natur vor Augen. Noch wagen sich nur Gemsjäger und Kristallsucher in das unwegsam gefährliche Gelände. Mit den Kristallsuchern im Vordergrund, die die vielen im späten 18. Jahrhundert gegründeten Mineralienkabinette mit Trophäen versorgten, dokumentiert Wolf das gewachsene geologische Interesse seiner Zeit. Die Kristallfunde am Zinkenstock 1719 und die Fundstätten im Urnerland hatten

seit den 1740er Jahren publizistisch Furore gemacht und waren zu willkommenen Zielen auf den Alpenreisen durch die Schweiz avanciert. So besuchte auch Wolf die längst ausgebeutete Kristallhöhle am Zinkenstock und hielt sie in einem Gemälde fest, während er die Kristallhöhle am Pfaffenprung an der Gotthardstraße bei Wassen in seinen Notizen zu den Gemälden im Kabinett von Abraham Wagner lediglich erwähnte.<sup>32</sup>

Wolfs Werke sind authentische Bilder einer bis dahin unbekannteren wilden Welt und lassen diese gleichsam Realität werden. Es handelt sich jedoch nicht um naturwissenschaftliche Dokumente wie etwa Eschers geognostische Panoramen eine Generation später, sondern um Berichte

des sinnlichen Erlebens. In Wolfs Werken verbindet sich Naturbeobachtung mit Imagination, um den Schrecken und die Faszination der ungezähmten Alpennatur wirkungsvoll zu veranschaulichen. Durch diese neuen Bilder und die zur gleichen Zeit, 1780 – 1788 in Paris erschienenen Kupferstiche der »Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse« von Beat Fidel Anton Zurlauben wurden die Gebirgslandschaften in ihrer romantischen Wildheit zum europaweit geschätzten Bildmotiv, wobei sich der »göttliche Blick« von oben im Landschaftsbild erst im Zuge der wissenschaftlichen und alpinistischen Erschließung der Alpen etablierte.

Das neue Bergbild und die Veduten der malerischsten Orte der Schweiz wurden zum kommerziellen Geschäft. Um die wachsende Nachfrage zu stillen, bereiteten Schweizer Maler wie Johann Ludwig Aberli der manufakturartigen Produktion kleinformatiger pittoresker Veduten insbesondere aus dem Berner Oberland den Boden.<sup>33</sup> Die von leicht erhöhtem Standpunkt aufgenommenen Ausblicke wiesen dem Reisen-

den gleichsam den Weg von Bern und Thun zu den Eisriesen im Jungfrau-Gebiet oder boten sich als Erinnerungsstücke an die Schweizer Reisen an. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstand in Folge der wachsenden Nachfrage eine Reihe von im Familienbetrieb geführten Malschulen, die mit ihren in hoher Auflage produzierten Bergbildern den Touristenmarkt bedienten.<sup>34</sup>

Auch andernorts boomte die Landschaftsmalerei, wie etwa das Werk des Nürnberger Malers Johann Adam Klein deutlich macht. Seit 1810 unternahm er mit Freunden ausgedehnte Wanderungen vom fränkischen Umland bis nach Österreich und Rom, auf denen viele Landschaftszeichnungen, darunter ein Blatt, das seine Freunde Johann Christian Erhard und Ernst Welker beim Skizzieren auf der sogenannten Kanzel im Landschaftspark von Schloss Aigen in Salzburg zeigt (Kat. 86). Es war dies einer der reizvollsten Ausblicke in dem nach englischem Vorbild angelegten Park, in dem man Ende des 18. Jahrhunderts den zum Erliegen gekommenen Kurbetrieb wieder anzukurbeln versuchte.<sup>35</sup>



Kat. 86 Johann Adam Klein:  
Ernst Welker und Johann Christian Erhard  
auf der Kanzel in Aigen, 1818.  
Museen der Stadt Nürnberg,  
Kunstsammlungen

## Ringsum die Herrlichkeit der Welt: Sonnenaufgang auf der Rigi

Isolierte, der Alpenarena vorgelagerte Aussichtspunkte wie die Rigi am Vierwaldstätter See boten weit mehr als einen großartigen Rundblick: Der Gang zum Gipfel wurde zum spirituellen Erlebnis, wobei der Aufstieg zur Rigi alle Ansprüche und Wünsche bediente. So führte der Weg von Weggis zunächst an einer kleinen, »zuweilen von einem frommen Eremiten bewohnten Einsiedelei« vorbei zum Kaltbad, hielt dort neben der Alpenluft auch Bade- und Molkekuren bereit, die der Gesundheit als besonders förderlich galten und schon in den frühesten Reisehandbüchern entsprechend angepriesen wurden.<sup>36</sup> Ein kurzer Abstieg führte dann zum Klösterli, wo seit 1700 ein reger Wallfahrtsbetrieb herrschte. Den Höhepunkt des Erlebnisses bot indes der Kulm mit seiner überwältigenden Aussicht.

Prangte auf dem Gipfel der »Königin der Berge« 1796 noch ein schlichtes Kreuz, erwartete den Reisenden dort ab 1816 bereits ein Gasthaus und wenige Jahre später auch ein Aussichtsturm, auf dem sich die Gäste zum Sonnenaufgang ab drei Uhr morgens einfanden, nachdem sie von einem Alphornruf geweckt worden waren.<sup>37</sup> Der Sonnenaufgang auf der Rigi, von Mark Twain 1880 und sechs Jahre später von Alphonse Daudet literarisch verspottet, zählte zu den Superlativen einer Schweizer Reise und ließ im Werden des Tages und im Herausmodellieren der Berge und Täler aus der Dunkelheit der Nacht gleichsam die Schöpfung nacherleben.<sup>38</sup>

Fröstelnd ergötzte man sich am Rundumblick: »Die Augen irren nach allen Seiten, weilen nirgends lange, wollen alles ergründen, und doch alles betrachten.«<sup>39</sup>

Diesem Wunsch nach Orientierung kamen die Panoramen nach, die in Form von Leporellos und Klapptafeln auch Einzug in die Reiseführer hielten. So weist die Neuausgabe von Ebels Reiseführer durch die Schweiz von 1809 erstmals »drey geätzte Blätter« auf, welche die »ganzen Alpenketten« zeigen. Diese wurden Standard und erschienen bis zur achten und letzten Ausgabe aus dem Jahr 1843 (Kat. 87) und fanden ebenso Eingang in den ein Jahr später »den Ebel« ablösenden Baedeker Schweiz.

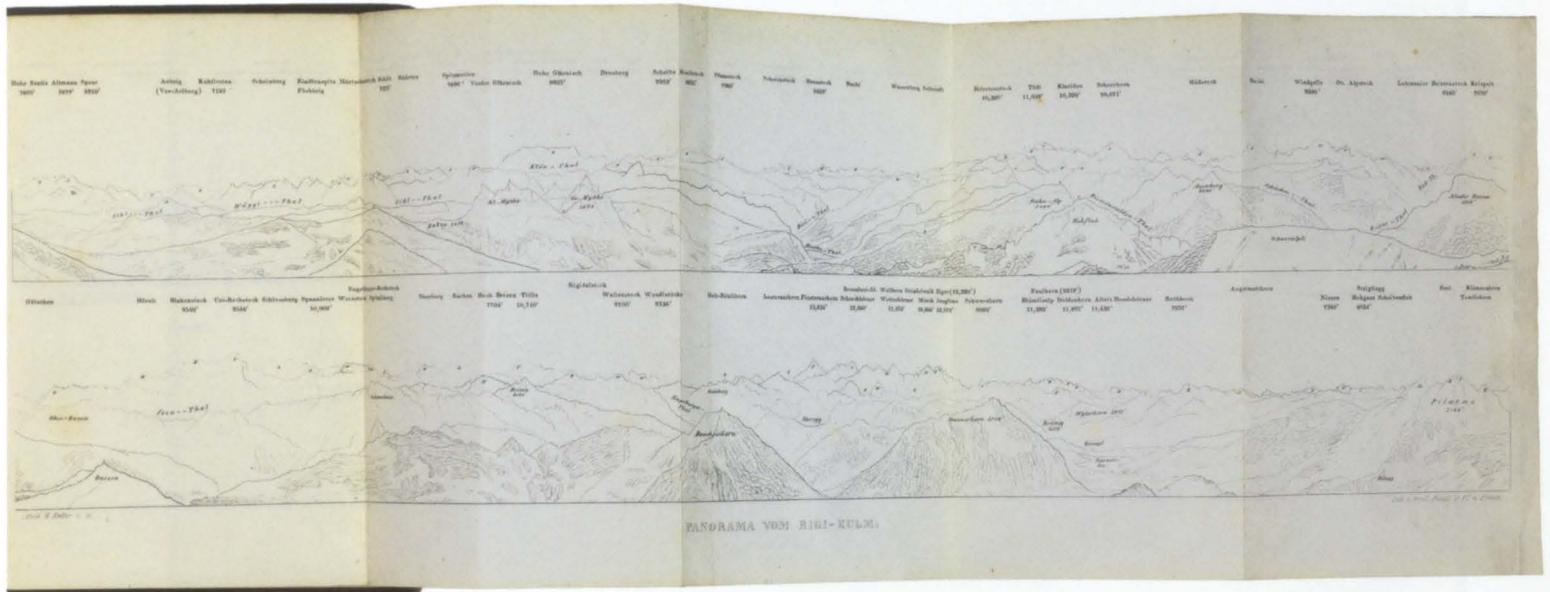
Die Rigi, so Ebel, biete auf Grund der isolierten Lage »eine der herrlichsten panoramischen Ansichten.«<sup>40</sup> Deshalb hatte der Zürcher Kartograph und Panoramazeichner Heinrich Keller bereits 1804 erste Rigi-Ausblicke festgehalten, die 1807 im Druck erschienen waren, bevor Keller 1814 das erste publizierte Vollrund-Panorama schuf und für das wachsende Reisepublikum immer wieder neu auflegte. Als Leporello gefaltet konnten diese Panoramen auf der Reise mitgeführt werden (Kat. 88).<sup>41</sup> Besonders ambitioniert und aufwendig waren die heute sehr seltenen frühen, offenbar nur in kleiner Auflage gedruckten Exemplare mit wegklappbaren Gebirgszügen zum besseren Verständnis der Topographie. Mit diesen Hilfsmitteln sah man selbst, was hinter den Hügeln lag: Der Schweizreisende sollte zumindest eine Vorstellung von jenen um den Vierwaldstättersee gelegenen Stätten erhalten, in der seit dem Gründungsmythos von Rütlichschwur und



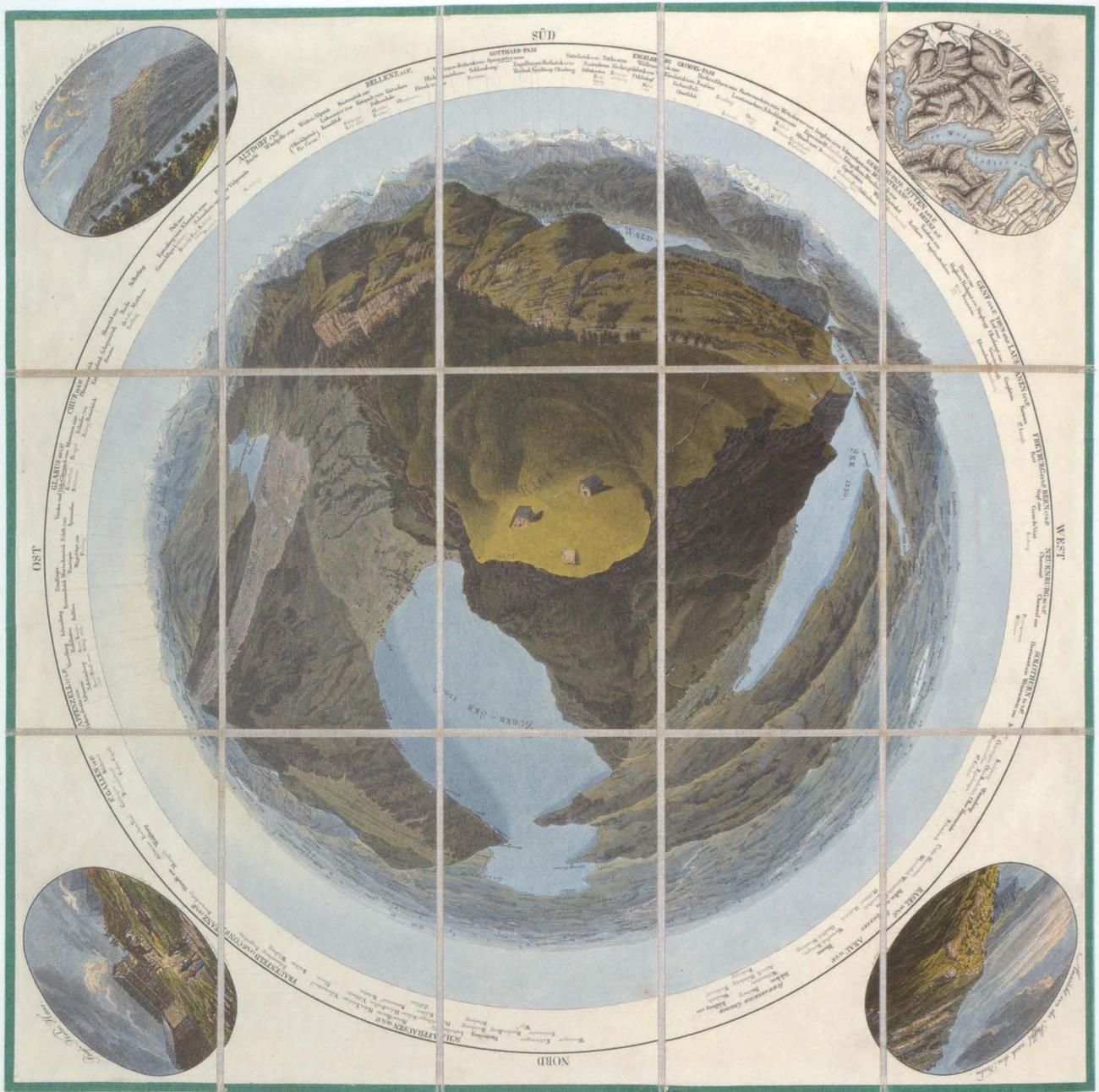
Wilhelm Tell gleichsam das Herz der weithin gepriesenen Eidgenossenschaft schlug.  
Damit man den Sonnenauf- und -untergang über diesem mystischen Landstrich nicht verfehlte, zeigten die Keller-Panoramen ab 1836 auch die entsprechenden Positionen für die Sommermonate an. In Konkurrenz zu Kellers 1818 polemisch als »lange Riemen ohne mittleren Zusammenhang«

verunglimpften Vertikalpanoramen waren 1815 die ersten Zirkularansichten nach einer Vorlage von Ludwig Pfyffer erschienen, die in verschiedenen Ausarbeitungsstufen bis zur vollständigen Kolorierung und zudem als gefaltete und auf Schirting kaschierte Karte zu haben waren (Kat. 89).<sup>42</sup> Beide Panorama-Typen wurden erfolgreich als Souvenirs vermarktet, in unterschiedlicher Ausstattung immer wieder neu

Kat. 87 Nach Heinrich Keller u. a.:  
Panorama vom Rigi-Kulm, 1840.  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Kat. 88 Johann Jakob Scheuermann nach Heinrich Keller:  
Rigi-Panorama mit wegklappbaren Bergrücken, Zürich 1815.  
Zentralbibliothek Zürich



Kat. 89

Franz Schmid und David Alois Schmid nach Ludwig Pfyffer von Wyher:

Zirkularansicht vom Rigi-Kulm, 1830.

Zentralbibliothek Zürich, Depositum des SAC

aufgelegt und in Verbindung mit einer Beschreibung und den schönsten Rigi-Ansichten in handlichem Oktavformat vertrieben. Vorbild hierzu war Johann Heinrich Meyers prachtvolle großformatige Publikation »Der Rigiberg« aus dem Jahr 1807, in der auch erstmals jene faszinierenden Nebelbilder festgehalten waren, die fortan große Popularität genossen.<sup>43</sup>

Der Berner Maler Franz Niklaus König hat das bunte touristische Treiben auf dem Kulm in den Jahren um 1820 in einem seiner europaweit bewunderten Transparentbilder festgehalten (Kat. 90).<sup>44</sup> Die ersten Sonnenstrahlen streifen bereits den Gipfel, auf dem sich die Staunenden versammelt haben, neue Gruppen werden per Pferd oder Sänfte zum Gipfel befördert, wo ein Alphornbläser, der fortan zum festen Bildrepertoire gehört, für musikalische Untermalung sorgt. In der Bildmitte steht das Kreuz und lenkt den Blick auf die Abbruchstelle des Bergsturzes von Goldau, der im Herbst 1806 die moderne Katastrophenkultur begründet hatte und zur Touristenattraktion avanciert war.<sup>45</sup>

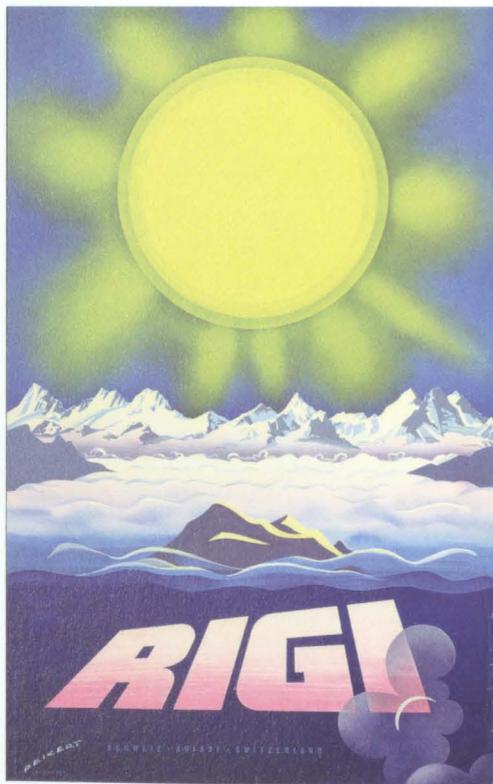
Mit dem von hinten erleuchteten, motivisch wie technisch gekonnt mit Hell-Dunkel-Effekten spielenden Transparentbild – unter anderem mit dünn geschabtem Papier für besonders helle Stellen wie die Sonnenstrahlen – gelang König eine effektvolle Imitation jener »Flammenröte« und »Purpurglut« bei Sonnenauf- oder Untergang, von der sich die Rigipilger verzaubern ließen: »Das Herz erweitert sich beym Gedanken an die Harmonie des Weltalls, die ihm die Größe seines Urhebers enthüllt. Es fühlt mit Matthisson: »Hier bliebe, wonnerhebend, selbst Hallers Muse stumm / Wie groß, wie seelenerhebend! Hier ist Elysium!«, hatte Johann Heinrich Meyer 1807 das feierliche Erlebnis in Worte zu fassen versucht.<sup>46</sup> Mit den rund hundert Transparentbildern »der merkwürdigsten Gegenstände der Schweiz«, die er in vielen Städten der Schweiz, in Deutschland und Frankreich mit großem Erfolg zeigte, betrieb König beste touristische Werbung, hatte er sich doch bereits 1805 im Rahmen des Unspunnenfestes als Quartiermeister um die ausländischen Gäste gekümmert und den württembergischen Herzog auf seiner Reise durch das Berner Oberland begleitet.<sup>47</sup> Eine Synthese fanden Kunst und Tourismus auch in den Tätigkeiten des Zürcher Panoramazeichners Keller: Von ihm war die entscheidende Initiative zum Bau des ersten Wirtshauses auf dem Gipfel der Rigi ausgegangen.

Im Zuge der Text- und Bilderflut profilierte sich die Rigi schnell zum europäischen Wallfahrtsort. Die mit der Demokratisierung des Gipfelerlebnisses in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzende technische Erschließung der Alpen hinterließ nicht nur ihre Spuren in der Landschaft, sondern ebenso in Werbeplakaten und Postkarten, die neben der Natur immer mehr auch deren Eroberung durch Bergbahnen, Dampfschiffe und Straßen feierten. Gaststätten, Hotels und Kioske besetzten die reizvollsten Aussichtspunkte und feierten den schönen Ausblick bis in die Namensgebung »Belvedere«. An die Stelle der filigranen Aussichtstürme traten in Folge des einsetzenden Massentourismus immer größere und spektakulärere Konstruktionen, als deren jüngste Spielart die touristisch attraktiven, werbewirksam vermarkteten hochalpinen Aussichtsplattformen und »Skywalks« der Gegenwart gelten dürfen. Am 21. Mai 1871 wurde an der Rigi die erste Bergbahn Europas in Betrieb genommen und löste mit über 60.000 Fahrten bereits im Eröffnungsjahr einen wahren Tourismusboom auf die Königin der Berge aus: Hotels und Kurhäuser wurden ausgebaut, ein Alpengarten und ein Aussichtsturm errichtet, neue Bergbahnen erschlossen.

Die überwältigende Aussicht, die Bergbahnen und schließlich sogar der Wintersport, der hier aber erst gegen 1900 und damit relativ spät Einzug hielt, wurden in Plakaten werbewirksam vermarktet. Auf seinem Plakat von 1957 reduzierte der Zuger Maler und Graphiker Martin Peikert die Aussage auf wenige zentrale Elemente (Kat. 91): Sonne, Nebelmeer und der dem Hochalpenkranz vorgelagerte Rigi-gipfel. So zeitgemäß sein Plakat in seiner abstrahierenden Gestaltung auch auftritt, wird mit der Weitsicht über den Nebel ein Motiv der romantischen Malerei bemüht, das den Gipfelblick zum spirituellen Erlebnis transzendierte.



Kat. 90 Franz Niklaus König:  
Der Rigi-Kulm, um 1820.  
Kunstmuseum Bern,  
Bernische Kunstgesellschaft



Kat. 91 Martin Peikert:  
Rigi. Schweiz – Suisse – Switzerland, 1957.  
Bibliothèque de Genève

## Unendliche Weite: Spirituelle Gipfelerlebnisse

Das wandelnde Verständnis und der neue Zugang zu den Bergen hatten zu einer großen Bandbreite von Bergbildern geführt, die sich seit der Romantik großer Popularität erfreuten. Unser Fokus richtet sich auf den Blick in die Weite und das oben genannte, mit Byron eingeführte Motiv des Menschen auf dem Gipfel und zugleich am Abgrund. Die Sehnsucht, aus den Niederungen des menschlichen Lebens hinauf auf die Berggipfel steigen zu können, war seit Francesco Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux im Jahr 1336 immer auch religiös konnotiert und diente der höheren Erkenntnis oder Läuterung.

So empfand es selbst Johann Wolfgang von Goethe anlässlich seiner Winterbesteigung des Brocken am 10. Dezember 1777, der er zwei Briefe und das Gedicht der Harzreise im Winter widmete. Letzteres wurde 1820 von dem Dichter und Übersetzer Karl Ludwig Kannegießer in einer von Goethe weitgehend akzeptierten Interpretation für Schüler ausgelegt. Darin ist die Rede von der unverrückbaren Ordnung und dem gleichbleibenden Gang der Natur sowie von der Geringfügigkeit des menschlichen Wirkens und Schaffens. Es wird zudem deutlich, wie sehr die Natur als Spiegel der Seele und der Gefühle verstanden wurde: Die Natur leihe dem mit Gefühlen erfüllten Dichter die Bilder zur Bezeichnung seiner Begeisterung und seines »frommen Dankgefühls«: »So ist hier mit dem Begeisterten die Natur begeistert. Ja der Brocken selbst wird sein Altar und der Dichter erscheint uns jetzt als heiliger Seher, als Priester«. <sup>48</sup> Selbst wenn die Brockenbesteigung als eine Art Wallfahrt und Orakelbefragung für den weiteren Weg und das Wirken in Weimar gedient haben sollte, spielen bei Goethe immer auch die Naturwissenschaften mit hinein: Bei der ersten Besteigung faszinierten ihn Lichtphänomene im Hinblick auf die Farbenlehre, bei der zweiten und dritten Besteigung die Geologie, insbesondere der ihn fortan beschäftigende Granit und die Frage nach dem Ursprung der Gebirge.

Caspar David Friedrich, der mit seinem Gemälde des Wanderers über dem Nebelmeer 1818 eine Inkunabel des neuen Bergbildes geschaffen hat (Abb. 4), konnte und wollte nicht auf solche Natur- und Gipfelerlebnisse zurückgreifen: Sein »Wanderer über dem Nebelmeer« bleibt als kunstvolle Imagination letztlich eine künstlerische Vision, ein Gipfelerlebnis im Sinne einer vollendeten künstlerischen Leistung und einer Metapher für das Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Friedrich selbst war nie im Hochgebirge: In seinem »Wanderer« verarbeitete er Felsstudien von seinen Reisen durch die Sächsische Schweiz, und für den »Watzmann« von 1824/25 griff er auf eine Aquarellstudie seines Schülers sowie eigene Felsstudien aus dem Harz und vom Riesengebirge zurück. <sup>49</sup> Mit Friedrichs Wanderer blicken wir in eine von Nebelschwaden verschleierte Welt, wobei dieser Blick in die offene Ferne über die konkrete Naturanschauung und das persönliche Naturerlebnis hinausweist. Das darüber hinaus als Gedächtnisbild für einen in den Freiheitskriegen Verstorbenen zu lesende Gemälde erhebt den Gipfel zu einem sinnbildhaften Ort, an dem der Lebensweg kulminiert; nur hier herrscht völlige Freiheit. <sup>50</sup>

Das Nebelmeer evoziert die Vorstellung ozeanhafter Weite, wobei die Nebelschleier die Überblickslandschaft nicht nur verhüllen, sondern in ihrem Relief erst offenlegen. »Der Mensch auf dem Gipfel ist zugleich der Mensch am Abgrund, der vor ihm liegt«, folgerte Hans Joachim Neidhardt in seiner Deutung und griff dabei auf den metaphorischen Blick des romantischen Arztes und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich von Schubert am Rigi-Gipfel 1820 zurück. <sup>51</sup> Dieser hatte die am Abend von Nebeln und Schleiern freiwerdenden Höhen beschrieben, die nun den Blick in eine Welt des Jenseits freigaben. <sup>52</sup> Gemäß der zugehörigen Kapitelüberschrift »Die geistigen wie leiblichen Hochgebirge« in seinen Lebenserinnerungen gewährte dieser Blick nicht nur eine atemberaubende Aussicht, sondern auch eine tiefgehende Einsicht in die Begrenztheit des im Nebel verharrenden menschlichen Lebens. Der Blick vom Gipfel wurde zur Schau der Allmacht und Grenzenlosigkeit der von Gott geschaffenen Natur und ließ am Scheitelpunkt des Diesseits das Jenseits erahnen.

Existentielle Bedeutung gewann das Bergbild gleichermaßen bei Ferdinand Hodler, der touristisch neu erschlossene Ausflugsziele wie die Schynige Platte für seine grandiosen Blicke auf und von den Alpen nutzte. Dort und während eines Winteraufenthaltes in Grindelwald, dem ersten und bedeutendsten Kurort im Berner Oberland, malte Hodler wiederholt das Wetterhorn. An dessen Fuß war von 1908 bis 1915 die erste Luftseilbahn zur Personenbeförderung, der Wetterhornaufzug, in Betrieb genommen worden. Im Gegensatz zu den übersteilen Darstellungen von Caspar Wolff oder Joseph Anton Koch zeigt Hodler das Bergmassiv im engen Ausschnitt eines Hoch- und Breitformats, wobei in letzterem nur das obere Drittel des Wetterhorns wiedergegeben ist (Kat. 92).<sup>53</sup> Deshalb erscheint das Massiv nicht in Untersicht, selbst wenn Hodler das Bild von Grindelwald aus gemalt haben sollte. Er hob nicht nur die Steilheit, sondern ebenso die geologische Tektonik und die Plastizität des imposanten Berges auf und verstärkte seine Abstraktion durch

den Schleiernebel am unteren Bildrand, die trübe Lichtstimmung, die stark reduzierte Farbpalette und die skizzenhaft mit dem Pinselstiel eingekratzten Akzentuierungen.

Hodler strebte mit seinen Bergbildern, die ihn als Thema das ganze Leben beschäftigten, nicht ein Abbild der Natur mit ihren wechselhaften Stimmungen an, sondern wollte vielmehr den Eindruck festhalten, den die Berge, ihre Wucht und Monumentalität auf den Betrachter ausüben. Um dieses emotionale Erlebnis adäquat zu gestalten, arrangierte er die Natur künstlerisch, ordnete sie symmetrisch: Dunst und Nebel schaffen Distanz, entrücken die Berge in höhere, von Wolkenkränzen gesäumte Sphären. Im Berg manifestiert sich die Festigkeit, Unvergänglichkeit und Unendlichkeit als Gegenpol zur Fragilität und Vergänglichkeit des menschlichen Daseins. Berge werden zu spirituellen Orten, wie das Berner Dreigestirn von Eiger, Mönch und Jungfrau, das über dem Nebelmeer erscheint, womit der Landschaft und dem Betrachter gleichsam der Boden entzogen ist. Große Teile des Gemäldes werden zu ungegenständlichen, blau-grauen Flächen und definieren in der Spannung zwischen emotionalem Naturerlebnis und abstrakter Bildkomposition den Blick vom Berg neu.<sup>54</sup>

Der Philosoph Georg Simmel hatte in seinem 1912 erschienenen Aufsatz »Die Alpen« den beiden »größten Alpenmalern« Giovanni Segantini und Hodler vorgeworfen, dass sie sich der Aufgabe einer Darstellung der überwältigenden Masse der Berge durch raffinierte Stilisierung, Akzentverschiebung und Farbeffekte eher entziehen, als sie zu lösen.<sup>55</sup> Hodler scheint sich indes durchaus bewusst gewesen zu sein, dass die grenzenlose Weite und überwältigende Größe der Berge in einem durch Ausschnitt und Rahmen begrenzten Bild nicht adäquat zum Ausdruck zu bringen sei, weshalb er vielfach auf einen Vordergrund und festes Terrain unter den Füßen verzichtete und die Eisriesen isoliert als erratische Blöcke vor den Himmel setzte. Das Bild gewährt dem Betrachter folglich nicht die Ansicht, sondern vielmehr eine Vision des Geschauten. Hodler gab damit einem Genre, das im Laufe des 19. Jahrhunderts auf Idylle und pathetische Größe gepolt worden war, weitreichende, neue Impulse.

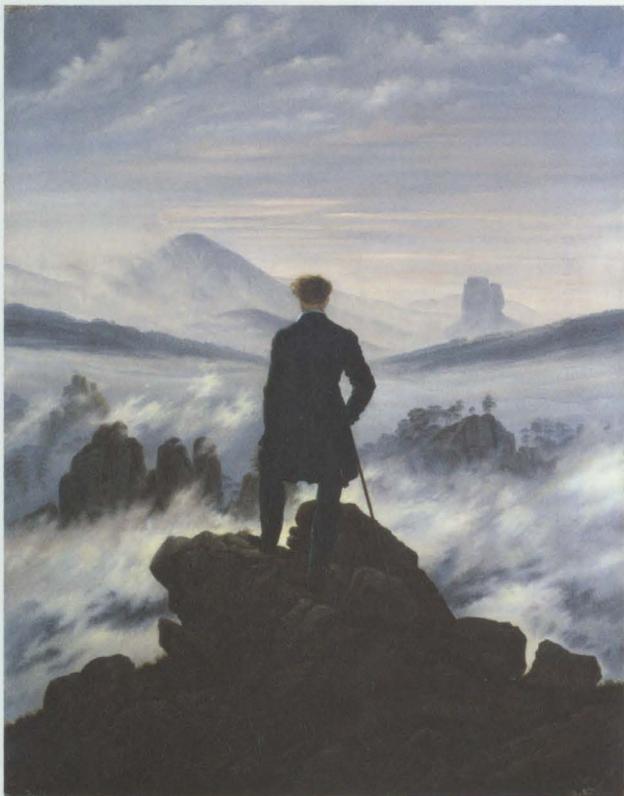


Abb. 4 Caspar David Friedrich:  
Wanderer über dem Nebelmeer, um 1818.  
Hamburger Kunsthalle



Kat. 92

Ferdinand Hodler:

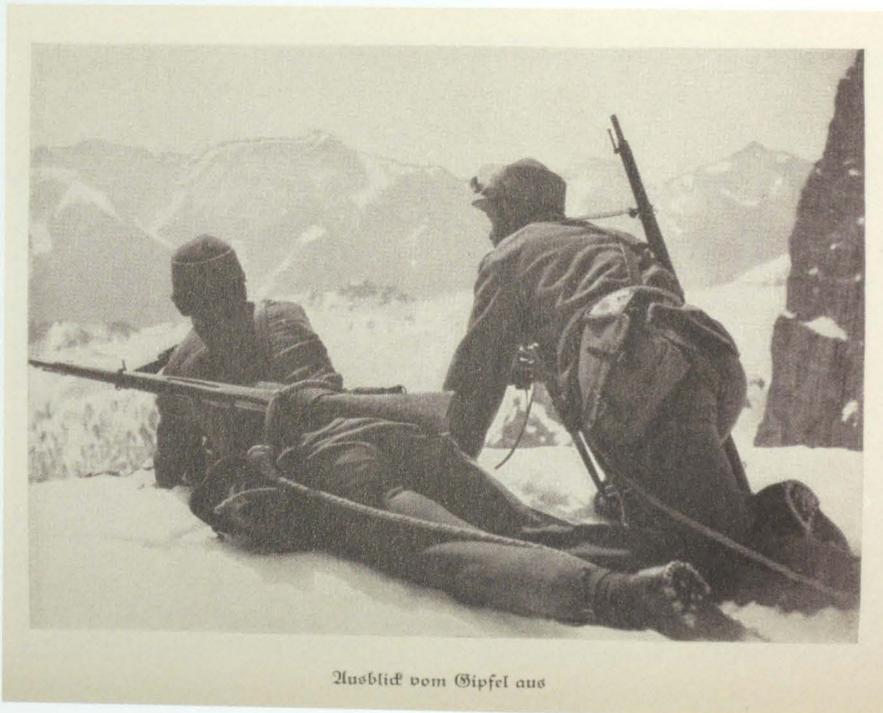
Das Wetterhorn, um 1912.

Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Sturzenegger-Stiftung

## Gipfelsieg und psychische Abgründe: Existenzielle Bergerlebnisse

Berge waren damals längst nicht nur mehr idyllische, sondern zusehends auch gefährliche Orte; in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden sie zu Bühnen sportlicher Heldentaten. Die publizistisch verklärten und bildwirksam vermarkteten heroischen Bilder zelebrieren den Blick von oben als Zeichen der Unterwerfung und Eroberung, sie dokumentieren den Wagemut des die Natur herausfordernden Menschen, seinen riskanten Gang an der jähren Felsklippe sowie die Leidensfähigkeit und Zähigkeit beim Aufstieg zum Gipfel. Diesen ideologischen Gipfelblick bediente auch der Gebirgskrieg von 1915 bis 1918 zwischen Österreich und Italien, bei dem mehr Menschen durch die Unbilden der Natur als durch Kampfhandlungen zu Tode kamen.<sup>56</sup> In pathetischen Bildern lebte das »Verdun in den Alpen« fort, wobei neben den vielen Fotografien ebenso Gemälde wie diejenigen des Wiener Berg- und Wintersportmalers Gustav Jahn zu nennen sind.<sup>57</sup>

Die nachhaltigste Wirkung erzielte zweifellos der 1931 parallel in deutscher und französischer Fassung gedrehte Kriegs- und Heimatfilm »Berge in Flammen« von Luis Trenker (Kat. 93), in dem dieser seine eigenen Kriegsjahre verarbeitete. Der überaus erfolgreiche, nicht mehr in den Studiokulissen, sondern unter harten Bedingungen in freier Natur gedrehte Berg- und Action-Film verhalf dem Regisseur und Hauptdarsteller Trenker zum internationalen Durchbruch. Er beruhte auf dem im selben Jahr verfassten gleichnamigen Buch, das 1931 außerdem in einer mit 100 Fotos illustrierten Ausgabe unter dem Titel »Kampf in den Bergen« erschien. Der von Trenker selbst gespielte Tiroler Bergführer und Filmheld Florian Dimai sieht, »wie das Feuer lodert, wie die Wälder brennen, wie die Berge glühen, er sieht alles in Flammen stehen, die Heimat, sein Glück, seine Berge«.<sup>58</sup> Sein Blick schweift sehnsuchtsvoll hinunter ins Tal zu den Alpwiesen seiner Heimat oder späht vom Gipfel zu den feindlichen Stellungen.<sup>59</sup> Die den vielen Folgeauflagen des Buches beigegebenen Fotos zeigen die wagemutigen Kämpfer, die ihre Gewehre und Geschütze in luftiger Höhe in Anschlag bringen und gleichermaßen als Berg-, Sport- und Kriegshelden gefeiert werden.



Kat. 93 Ausblick vom Gipfel aus.  
Aus: Luis Trenker: Berge in Flammen, 1937.  
Privatsammlung

Über den psychologisch aufreibenden, verlustreichen Krieg hinaus blieben Bergsteigersprache und Bergsteigerbild nachhaltig durch militärische Begriffe und militärische Eroberungsstrategien geprägt. Besonders deutlich wird dies in den deutschen Himalaya-Expeditionen der 1920er und 30er Jahre, in denen man eine Fortsetzung des »Dolomitenkriegs mit bergsteigerischen Mitteln« erblickte.<sup>60</sup> Die Übergänge zum NS-Regime waren fließend: Der Expeditionsleiter am »Kantsch« 1929, später Spitzenfunktionär des nationalsozialistischen Sportwesens, publizierte seine Erfahrungen 1932 unter dem bezeichnenden Titel »Im Kampf um den Himalaya«. Mit dem aus dem Ersten Weltkrieg mitgebrachten »harten, kämpferischen, disziplinierten Geiste« zog man wie Kreuzfahrer und germanische Krieger in einer »Schicksalsgemeinschaft auf Leben und Tod« zum Kampf um die höchsten Berggipfel.<sup>61</sup> Helden boten sich der ideologischen Vereinnahmung ebenso an wie die dramatischen Heldentode, etwa am »deutschen Schicksalsberg« Nanga Parbat. Man stand damit in bester Tradition, hatte doch im Juli 1865 der dramatische Absturz bei der Erstbesteigung des Matterhorns durch den ehrgeizigen Bergsteiger und Illustrator Eduard Whymper die bis heute ungebrochen anhaltende öffentliche Publicity von Bergdramen begründet.

Die Tragödie am Matterhorn war unmittelbar nach dem Ereignis in Lithographien verbreitet worden und hatte damit wesentlich zu den weltweiten Diskussionen, Empörungen und Beschuldigungen beigetragen, die den Alpinismus endgültig veränderten. Fortan kletterte der Tod mit, und die Sensationslust begleitete kühne Unternehmungen wie die Erstdurchsteigung der Eiger-Nordwand oder die Eroberung der Achttausender. So populär die Gipfelfotos der erschöpften Helden bis heute sind, ließen sich die höchsten Leistungen nicht immer bildwirksam gestalten und vermarkten. So war niemand dabei, der Hermann Buhl, den kühnen Erstbesteiger des Nanga Parbat, 1953 auf dem Gipfel hätte fotografieren können: Buhls Gipfelfoto zeigt allein den Pickel mit der Heimatflagge Tirols und bietet damit eine irritierende Brechung des heroischen Bergsteigerbilds und der heldenhaften Inszenierung des »Gipfelsieges« (Kat. 94). Buhl beschreibt den Moment, als er »völlig fertig« auf dem Gipfel ankommt und sich in den Schnee fallen lässt. Für das Gipfelfoto muss er erst einen neuen Film einlegen, um seinen Pickel zunächst mit dem Tiroler Wimpel aufzunehmen, dann



Kat. 94 Hermann Buhl:  
Eispickel auf dem Gipfel des Nanga Parbat, 3. Juli 1953.  
Archiv des Deutschen Alpenvereins, München

mit pakistanischer Fahne, die mit dem Pickel als Beweis für die Erstbesteigung auf dem Gipfel bleibt: »Nun kann ich erst mit Ruhe den Rundblick wieder in mich aufnehmen. Von der kleinen Gipflanke fallen nach allen Seiten steile Flanken ungeheuerlich tief in die Täler ab. Sie entschwinden dem Auge völlig [...]. Man hat das Gefühl, über allem zu schweben, in keinem Zusammenhang mehr mit der Erde zu stehen, losgelöst von der Welt und der Menschheit.«<sup>62</sup> Zum Glücksgefühl und zur Siegerpose auf dem Gipfel gesellten sich Bilder von Versehrten und Toten. Was heute Fotos und Filme zeigen, hatte bereits Ferdinand Hodler in seinem ambitionierten dreiteiligen Diorama für die Weltausstellung in Antwerpen 1894 mit den Darstellungen von Aufstieg und Absturz sowie der Bergung der Leichen ins Bild gesetzt, wobei letzteres aus Gründen der Schicklichkeit nicht zur Ausführung kam.<sup>63</sup>

Einen ganz anderen Ton schlagen die expressionistischen Bilder von Ernst Ludwig Kirchner an, der nach seinem physischen und psychischen Zusammenbruch 1917 im naturverbundenen Leben und Arbeiten in den Davoser Bergen neuen Halt im Leben suchte. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs wurden die Berge in der neutralen Schweiz zur Gegenwelt von Stadt und Industrie, zu einem archaisch spirituellen Ort der Genesung und seelischen Erneuerung des Menschen. In den gläsernen Cathedralbauten des utopischen, pazifistischen Entwurfs der »Alpinen Architektur« von Bruno Taut aus dem Jahr 1919 bricht sich diese Erneuerung ebenso Bahn wie in den expressionistisch visionären, emotional aufgeladenen Bildern und graphischen Blättern Kirchners.<sup>64</sup> In vielen seiner Motive leben die arkadischen Idealvorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts weiter, werden nun aber im subjektiven Erleben gebrochen. Die Gemälde und Holzschnitte der Stafelalp mit den Holzhütten, Herden und Hirten, mit den Alphornbläsern und dem Blick über die Weiden und Bergflanken bezeugen die Suche nach einem urtümlichen, naturnahen Leben, setzen in den frühen Bildern aber auch die innere Überspanntheit und Zerrissenheit, das menschliche Leiden an der Welt ins Bild. Der Blick vom Gipfel gewährt nicht nur den Blick in die Weite, sondern auch in die Tiefen der menschlichen Psyche. Das Ausgesetztsein des Menschen in einer urtümlichen, durch viele natürliche Gefahren beständig bedrohten Welt ist damit ebenso wirksam in Szene gesetzt, wie die Suche nach einem friedvollen Leben, das im geregelten bäuerlichen Alltag der Hirten und Herden, in der allabendlichen Rückkehr der Tiere seine Erfüllung findet.

Wie das Mittelbild des berühmten Alpentriptychons von 1918 im Kirchnermuseum Davos zeigt Kirchners Gemälde den Blick hinunter in das sommerlich grüne Landwassertal (Kat. 95). Das Gemälde gehört zur Gruppe jener Davoser Bilder, die Kirchner während seines zweiten und dritten Aufenthalts in den Sommermonaten 1918/19 auf der Stafelalp oder unmittelbar danach nach dort angefertigten Skizzen malte.<sup>65</sup>

Aus dem Schutz einer Walser Hochsiedlung blickt man in die Weite der Davoser Berge: Die Blockhütten kleben exponiert an den steilen Bergflanken, die weite, liebliche Berglandschaft ist in übersteiler Schroffheit und expressiver Farbigkeit gezeigt und wird zum Spiegelbild des heftigen inneren Erlebens und existenziellen Aufgewühltheits. Kirchners Tagebuch, das er 1919 während seines zweiten Sommers auf der Stafelalp beginnt, berichtet von beständigem Ringen um die Form, von Unzufriedenheit mit den Resultaten, von körperlichen und psychischen Schmerzen, von Depression, Ekstase und Antriebslosigkeit und von der Abhängigkeit eines Drogen- und Medikamentensüchtigen.<sup>66</sup> Unter diesen Bedingungen entstehen großartige Gemälde, Zeichnungen und graphische Blätter, in denen Kirchner seine Eindrücke einer für ihn neuen Welt in ekstatischen Pinselstrichen und fiebrigen Farben festhält und damit dem Bergbild neue Dimensionen verleiht.

Hebt Kirchner die Bergwelt in seinen späteren Werken immer mehr in idealisierte, vergeistigte Höhen und bannt sie seit den 1920er Jahren in teppichartig ornamentaler Stilisierung, so holt sie Charles Ferdinand Ramuz in die raue Lebenswirklichkeit zurück und zeigt in seinen Büchern das menschliche Ringen mit der Natur und die verzweifelte Sicherung der Existenz als letztlich aussichtsloses Unterfangen. An der archaischen Walliser Bergwelt zerschellen menschliche Ordnungen, zerbricht die Zivilisation. Erhabenheit paart sich mit Vernichtung und spiegelt die Zerrüttung einer durch den Ersten Weltkrieg versehrten Welt. Unwetter, Lawinen und Seuchen rafften Mensch und Vieh dahin; Berge und Gletscher werden lebendig, beginnen zu schwanken, erscheinen unter gespaltener Sonne in falschem Licht und irren Farben.<sup>67</sup> Die Natur gerät aus den Fugen; der Blick vom Gipfel mutiert zum Blick in den Abgrund menschlicher Existenz.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts dreht sich das Blatt; nun rückt der Mensch der Natur zu Leibe und versucht sie mit technischen Mitteln zu bändigen. Die daraus resultierenden landschaftlichen und ökologischen Folgen finden in der Kunst der Gegenwart deutlichen Ausdruck.



Kat. 95

Ernst Ludwig Kirchner:

Blick ins Tal, 1918/19.

Museum Biberach, Dauerleihgabe aus Privatbesitz



Kat. 96

Gregor Sailer:

Gefrorene Wandspitze, Zillertaler Alpen, 3288 m, 2006.

Courtesy Gregor Sailer

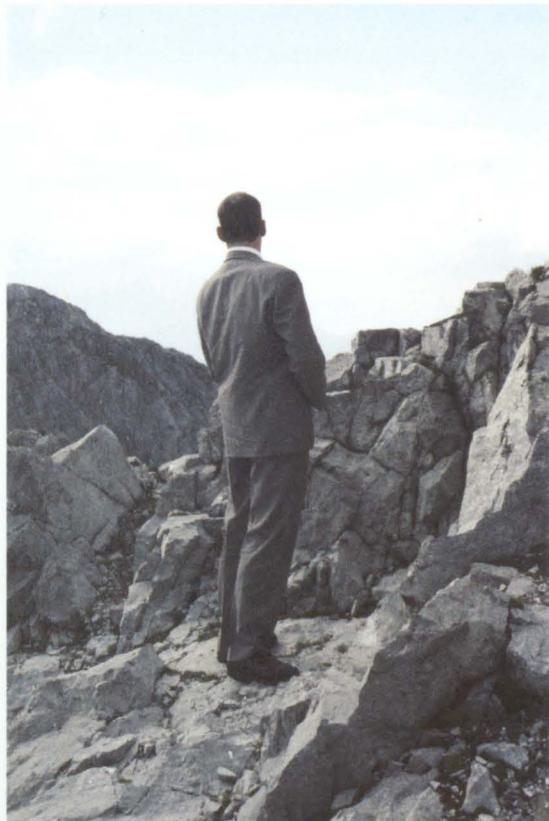
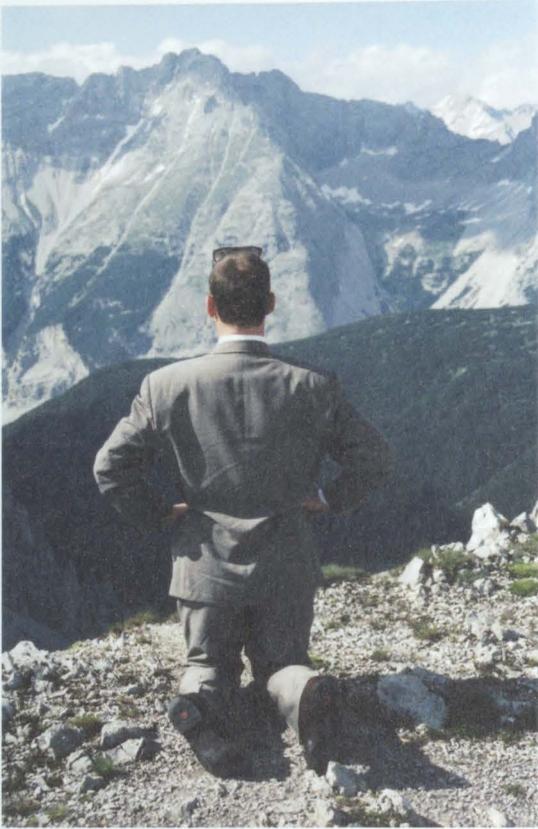
So zeigen die Fotografien von Gregor Sailer (Kat. 96) eine durch fortschreitende Technisierung und touristische Erschließung versehrte und zerstörte Bergwelt, deren alter Zauber und Mythos mit enormem Aufwand und massiven Eingriffen wie etwa den Vliesabdeckungen der Gletscher in den Ötztaler und den Zillertaler Alpen in die Gegenwart hinübergerettet werden sollen. Sailers Fotografien – mit einer großformatigen, mechanisch-analogen Fachkamera aufgenommen – illustrieren das industrialisierte Hochgebirge, zelebrieren aber zugleich die Suche nach dem unverfälschten Naturerlebnis in der Nachfolge der Pioniere der Hochgebirgsfotografie. Die der Natur mit großem Aufwand abgerungenen, mit langer Belichtungszeit aufgenommenen Fotografien zeigen menschenleere Orte sowie scheinbar funktionslos gewordene Bauten und technische Einrichtungen. Sailer hält die nach der Talfahrt der letzten Bahn sich einstellende Stille einer ambivalenten, technisierten wie urtümlichen Bergwelt fest und verleiht dem traditionellen Bild der »erhabenen Hochgebirgsnatur« eine neue, vielfach gebrochene Facette. Der Name der Fotoserie bezeichnet das Programm: Ladiz nämlich ist der Name einer im Karwendel gelegenen, ehemals in Sailerschem Familienbesitz befindlichen Alm, die nach Aussage des Fotografen vor etwa 150 Jahren beim Kartenspiel verzockt worden war.<sup>68</sup> Der Unter-

titel »AlpenTM« macht deutlich, dass die Alpen endgültig zu einer Warenmarke degradiert worden sind.

Einer vergleichbaren Dokumentation und Verfremdung des Hochgebirges widmen sich die großformatigen Aufnahmen von Jules Spinatsch oder Walter Niedermayer, die weitere Aspekte des zwiespältig gewordenen Verhältnisses von Mensch und Natur, von Tourismus und Bergwelt ausleuchten. Gleichzeitig feiert der Panoramablick in der Populärfotografie neue Urstände: Von der digitalen Spiegelreflexkamera bis zum Mobiltelefon ermöglichen die entsprechenden Programmeinstellungen den Rundumblick und dokumentieren die Sehnsucht nach der Dokumentation des umfassenden, unfassbaren Naturerlebnisses. Ungehinderte, nicht durch technische Bauten beeinträchtigte Weitblicke ermöglichen sodann die neuen Aussichtsplattformen, die neben dem Blick in die Tiefe auch den ultimativen Thrill eines Schrittes in die Leere bieten, ob am Grand Canyon oder jüngst an der Aiguille du Midi in Chamonix (Abb. 5).<sup>69</sup> Sie kultivieren den seit 200 Jahren kulturgeschichtlich wirksamen Nervenkitzel des exponierten Stehens über dem Abgrund, sind aber auch ein gutes Geschäft mit einem jüngeren Publikum, das traditionellen Formen des Aufenthalts in den Bergen ansonsten eher distanziert gegenübersteht.



Abb. 5 Skywalk »Step into the Void«, (Schritt ins Leere) über Chamonix, 17.12.2013, Glaskonstruktion auf der Aiguille du Midi 3.842 m. © Robert Pratta/Reuters/Corbis



Kat. 97  
Martin Kippenberger:  
Kippenberger  
in Tirol, 1989.  
Fotodokumentation  
von Johann Widauer.  
Galerie Johann Widauer,  
Innsbruck

Im ironisch doppelbödigem Spiel mit bewussten oder unbewussten kulturhistorischen Klischees setzen sich heute viele Künstler mit dem Thema der Berge auseinander. Für unseren Kontext bietet sich Martin Kippenbergers Fotoserie »Martin Kippenberger in Tirol« aus dem Jahr 1989 an (Kat. 97). Im Business-Look im Hochgebirge ironisiert der Zeichner, Maler und Performer das traditionsbeladene Bild des Menschen auf dem Berg. Seine ironisch spöttische Inszenierung wirkt wie ein zeitgenössischer Kommentar zu Caspar David Friedrichs Bildikone des Wanderers über dem Nebelmeer. Seit den 1980er Jahren hat sich der im Ruhrgebiet und im Schwarzwald aufgewachsene Künstler wiederholt im Tirol aufgehalten und dort mit seinem ans Kreuz genagelten Frosch als zeitgenössische Antwort auf die Kunst der Herrgottschnitzer für nachhaltige Verstörung gesorgt. Die Fotoserie zeigt den begnadeten Selbstdarsteller im Anzug mit gelbem Haar in einer Fels- und Karstlandschaft stehend, kniend, mit Blick zum Tal, betend, aufsteigend, kletternd, kauend: Eine künstlerische Selbstinszenierung, die sich einer eindeutigen inhaltlichen Festlegung entzieht und zwischen verschlüsselter hermetischer Botschaft und trivial spontaner Aktion oszilliert.

Seit der Antike gelten die Berge als Wohnorte von Göttern, als Orte der Tugend, die nur über einen beschwerlichen Aufstieg erreicht werden können, als Sitz der Philosophie, als irdisches Paradies und Sinnbild des Glaubens.<sup>70</sup> Die Hochalpen hat man auf Grund ihrer Unwirtlichkeit und der vielen natürlichen Gefahren zunächst gemieden, bis sie ab dem späten 18. Jahrhundert zum Spielfeld von wissenschaftlicher Neugier und sportlichem Ehrgeiz wurden. In der abwechslungsreichen Berglandschaft fand das empfindsame Gemüt einen Spiegel für die vielfältigsten Regungen der Seele; das neue, bis heute fortwirkende Verhältnis von Mensch und Natur bildete sich aus. Der Gipfelblick wurde zum erhabenen, läuternden Erlebnis einer wissenschaftlichen und künstlerischen Elite. Heute sind Berge und Gipfel Rummelplätze des Massentourismus. Jenseits des Lärms auf den Aussichtsplattformen und Skipisten, in den Funparks und Luxusresorts sucht der Mensch immer wieder neu jenen weitenden Blick über die Wolken, der bereits Francesco Petrarca bei der Besteigung des Mont Ventoux am 26. April 1336 überwältigte.<sup>71</sup> Petrarcas Aufstieg blieb kein Aufstieg allein der Aussicht wegen, wie der Dichter zu Beginn seines Berichts anmerkt, er war vielmehr eine Metapher des eigenen Lebenswegs, dessen Ziel und Ende der Gipfel markiert. Dort verschlägt der überwältigende Ausblick dem Dichter den Atem, und durch die Lektüre der »Bekenntnisse« des Augustinus, die Petrarca auf dem Gipfel aufschlägt, richtet sich sein Blick nach außen wie nach innen. Seit Petrarca taumelt der Blick vom Gipfel zwischen äußerem Sehen und innerem Erkennen.

## Anmerkungen

- 1 Ebel 1809, S. 16–17.
- 2 Zum Gipfelerlebnis vgl. weiter Scharfe 2007, S. 128–145, 164–172, zum Schwindel am Abgrund vgl. auch Reichler 2005, S. 234–243.
- 3 Vgl. Ausst.Kat. Trento/Rovereto 2003, S. 325, vgl. auch <http://www.bmagic.org.uk/objects/1922P170> [01.09.2014].
- 4 Goethe, Bd. 11, S. 203.
- 5 Grundlegend Bürgi 2007, bes. S. 130–145.
- 6 Meister 1782, S. 64.
- 7 Vgl. Bürgi 2007, S. 143; den vollständigen Text in: Mercier 1781, S. 347–356.
- 8 Albrecht von Haller: Die Alpen. In: Haller 1734, S. 13, zu Haller vgl. weiter Steinke/Boschung/Proß 2008.
- 9 Vgl. im weiteren Kontext Hentschel 2002, S. 52–55.
- 10 Vgl. etwa Starobinski 2008, S. 123–133.
- 11 Zitiert nach der Ausgabe Scheuchzer 1746, S. 120–137; vgl. weiter Boscani Leoni 2010, S. 13 sowie Felfe 2003.
- 12 Scheuchzer 1746, S. 90, 98.
- 13 Vgl. weiter Höhener/Klöti 2004.
- 14 Vgl. etwa Coxe 1798, Bd. 1, S. 253–259, zu weiteren Berichten Bürgi 2007, bes. S. 130–145.
- 15 Vgl. Coxe 1798, Bd. 1, S. 255.
- 16 Rickenbacher 1995, S. 21–34.
- 17 Brevern 2012, S. 44–51.
- 18 Saussure 1779, S. 495–498.
- 19 Ebd., S. 479–481, Taf. III, Fig. 4e. Auch Ebel widmete den »Fußeisen« in seinem Reiseführer von 1809 einen eigenen Abschnitt (Ebel 1809, S. 320–321).
- 20 Zur Genese vgl. Solar 1979, S. 86–87.
- 21 Vgl. Giacomoni 2010, S. 37–56, bes. Fig. 5.
- 22 Solar 1979, S. 15–16. – Brandenberger 2002, S. 194–195.
- 23 Die Edition seiner Alpentexte betreibt Ursula Scholian Izeti; vgl. Spescha 2002 sowie Spescha 2005.
- 24 Hacquet 1989.
- 25 Hugj 1830, S. 4–8.
- 26 Stephen 1871.
- 27 Einen ähnlichen Blick auf die Alpen, ebenfalls auf dem Pfyffer-Relief beruhend, hatte Balthasar Anton Dunker 1777 geboten; sein Vogelschaubild erschien 1780 auch in: Beat Fidel Anton Zurlauben: *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse*, 4 Bde. Paris 1780–1788.
- 28 Vgl. weiter Pfeifer-Helke 2011, S. 159–161; ferner Reichler 2005, S. 96–106, 156–159.
- 29 Bodmer 1741, S. 211–212.
- 30 Vgl. Raeber 1979.
- 31 Karl Gottlob Küttner: Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an einen Freund in Leipzig. Leipzig 1785–1786, Teil 2, S. 179, zitiert nach Ausst.Kat. Düsseldorf 2009/10, S. 11. – Zumbühl 2009, S. 105–132.
- 32 Zu den frühen literarischen Erwähnungen vgl. Königsberger 1919, S. 22–27. Zu Wolfs Gemälden und Schriftzeugnissen Raeber 1979, Nr. 365, sowie Quellenauszüge 14, Nr. 53, 73 auf S. 362, 364.
- 33 Zuletzt Pfeifer-Helke 2011.
- 34 Zusammenfassend Dautermann 2007, bes. 111–125.
- 35 Hochradner 1996.
- 36 Ebel 1793, S. 13, 15–17.
- 37 Das malerische Bild vom Gipfelkreuz mit weidenden Ziegen und Schafen, das Gerhard Philipp Heinrich Norrmann beschreibt (Norrmann 1796, S. 1246), ist wenige Jahre später zerstört worden. Zur weiteren Entwicklung vgl. zusammenfassend Kälin 2012, S. 59–72.
- 38 Vgl. die explizit auf die Genesis anspielende Beschreibung von Joseph Businger: Businger 1833, S. 119–120.
- 39 Zay 1807, S. 20–21.
- 40 Ebel 1840, S. 446.
- 41 Seine Panoramen und Veduten vertrieb Keller professionell: In einem Inseratblatt von 1826 (ETH Zürich, Graphische Sammlung, Inv. 3539c) sind neben den 24 Rigi-Blättern auch 50 Schweiz-Ansichten und 14 Panoramen von unterschiedlichen Standpunkten aufgeführt; »illuminierter« Panoramen kosteten den doppelten, »ausgemalte« den vierfachen Preis.
- 42 Vgl. hierzu weiter Germann 1993, S. 119–121, 234–238; auf S. 236 auch das polemische Zitat gegen die langen Vertikalpanoramen im Schweizer-Boten 1818. Thomas Germann danke ich ganz herzlich für seine großzügige Öffnung der unerschöpflichen Bestände in der Zentralbibliothek Zürich, für seine vielen wertvollen Hinweise und die lebenswürdige Unterstützung.
- 43 Meyer 1807.
- 44 Das bei König dargestellte erste Gasthaus wurde im August 1816 eröffnet, das Holzgerüst erst im Oktober 1820 aufgebaut (vgl. dazu Germann 1993, S. 120). Dieser Befund deckt sich mit dem Wasserzeichen »James Whatman Turkey Mill Kent 1817« im verwendeten Papier. Whatman-Papiere verwendete bereits Louis Carmontelle für seine transparenten Rollbilder, vgl. weiter Chatel de Brancion 2008, bes. S. 24–26.
- 45 Utz 2013, S. 69–74.
- 46 Meyer 1807, S. 10.
- 47 Vgl. weiter Bourquin 1963, zu den Transparenten bes. S. 52–54. – Ausst.Kat. Bern 1982, bes. S. 3–6, 32–34. – Ausst. Kat. Langenthal 1993, S. 51–57.
- 48 Kannegießer 1820. Dort auch Goethes eigene Texte zu seinen Brocken-Besteigungen. Vgl. ferner Engelhardt 2003, S. 33–48, 83–118.
- 49 Vgl. zuletzt Hoch 1996, S. 33, 58. – Verwiebe 2004, S. 8–26. – Grave 2012, S. 203–206.

- 50 Vgl. weiter etwa Frank 2004. Zur kontroversen Diskussion der Deutung von Friedrichs Landschaftsbildern Zimmermann 2014, S. 41–84.
- 51 Neidhardt 1981, hier S. 609.
- 52 Gotthilf Heinrich von Schubert: Bericht vom Rigigipfel 1820, aus: Schubert 1856, S. 347.
- 53 Zu Wolfs Gemälden vgl. Raeber 1979, Nr. 194, 205; das Gemälde von Joseph Anton Koch von 1824 befindet sich im Museum Oskar Reinhart, Winterthur.
- 54 Vgl. weiter Ausst.Kat. Los Angeles/Chicago/New York 1987, Nr. 16. – Hirsh 1994, bes. S. 99–102. – Bättschmann/Müller 2008, Nr. 362–370.
- 55 Simmel 1919, bes. S. 135–137; vgl. dazu auch Magnaguagno 1983, S. 309–320.
- 56 Vgl. aktuell <http://ww1.habsburger.net/de/kapitel/die-tiroler-front> [01.09.2014].
- 57 Vgl. weiter Krug 2011, S. 115–136; einzelne Gemälde mit Motiven des Gebirgskriegs finden sich u. a. auf der website <http://www.gustav-jahn.at/Flash/Gustav%20Jahn%20Web%20Gallery%20Bilder/index.html> [01.09.2014].
- 58 Trenker 1937, S. 70. Zum Kontext vgl. weiter <http://ww1.habsburger.net/de/kapitel/eisfrontkämpfer-der-alpenkrieg-als-männliches-kraftemessen> [01.09.2014].
- 59 Ebd., S. 106–107.
- 60 Märtin 2004, S. 118.
- 61 Vgl. Bauer 1934, S. 7, 14. Zum weiteren Kontext Ott 2008, bes. S. 67–70.
- 62 Buhl 2010, S. 226.
- 63 Ausst.Kat. Bern 1999, S. 49–65.
- 64 Vgl. weiter Schirren 2004. – Ausst.Kat. Basel 2003/04. – Ausst.Kat. Bern/Groningen/Chur 2007/08, bes. S. 19–31.
- 65 Vgl. weiter Ausst.Kat. Davos 1988/89. – Ausst.Kat. Basel 2003/04. – Ausst.Kat. Bern/Groningen/Chur 2007/08.
- 66 Grisebach 1997, S. 31–50.
- 67 Vgl. etwa Ramuz 1926 [deutsche Übersetzung Zürich 2009].
- 68 Sailer 2008, S. 4.
- 69 Vgl. dazu Kos 2011 S. 87–93; zu dem Ende Dezember 2013 eröffneten Chamonix-Skywalk auf der Aiguille du Midi: <http://www.theatlantic.com/infocus/2013/12/step-into-the-void-above-the-french-alps/100648> [01.09.2014].
- 70 Vgl. dazu weiter Schübler 2013, S. 17–48.
- 71 Vgl. dazu weiter Groh/Groh 1992, S. 290–307. – Jakob 1997, S. 75–81. – Schneider 2013, S. 61–81.