

Zeitschrift:	Brugger Neujahrsblätter
Herausgeber:	Kulturgesellschaft des Bezirks Brugg
Band:	67 (1957)
Artikel:	Zwei unbekannte Gemälde mit Landschaftsdarstellungen aus der Gegend von Brugg
Autor:	Fischer, Guido
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-901005

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwei unbekannte Gemälde mit Landschaftsdarstellungen aus der Gegend von Brugg

Vor einiger Zeit wurden im Katalog eines schweizerischen Kunst- und Antiquitätengeschäftes zwei aus bernischem Privatbesitz stammende Gemälde zur Versteigerung angekündigt, die für die Stadt Brugg von besonderer Bedeutung sind. Auf beiden Werken entwickeln sich nämlich, hinter und neben einer Menschengruppe, Landschaftsstaffagen, welche das alte Städtchen und die Umgebung von Brugg zum Vorwurf haben. Die Bilder konnten von der Stadt Brugg erworben werden. Ihr schlechter Erhaltungszustand erforderte zuerst eine gründliche Pflege, die vom ehemaligen Restaurator des Basler Kunstmuseums, Herrn Aulmann, vorgenommen wurde. Nachdem nun die Bildflächen gereinigt, ausgebrochene Stellen ergänzt und plumpe Übermalungen entfernt worden sind, stehen zwei Arbeiten vor uns, die den künstlerischen und historischen Besitz der Stadt Brugg wesentlich bereichern.

Die genau gleiche Größe der quergestellten Bildformate (78x125 cm) und die Verwandtschaft der Kompositionen, lassen leicht erkennen, daß es sich um ein zusammengehörendes Bilderpaar handelt. In der rechten unteren Bildecke sitzt in beiden Gemälden eine weibliche Figur unter einem Baldachin. Während die eine, in ein rotes Gewand gekleidet, in ihrer rechten Hand ein blutbeflecktes Schwert hebt, hält die zweite, in reich verzierter weißer Kleidung, ein Täubchen. Es handelt sich offensichtlich um allegorische Figuren, die Vorstellungszusammenhänge, die an sich nicht anschaulich sind, bildlich verständlich machen sollen.

Die Allegorie, heute verpönt und aus dem Bildkreis der modernen Kunst verschwunden, hat das bildnerische Kunstschaffen seit der Antike bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts, man denke etwa an Arnold Böcklin, begleitet. In zunehmender Verfeinerung, für den Laien vielfach nicht mehr lesbar, versuchten Maler und Bildhauer immer wieder abstrakte Begriffe bildhaft zu gestalten. Sie sind dem Freund der Künste vor allem aus den Themen der Ecclesia und Synagoge, der klugen und törichten Jungfrauen, der Tugenden und Laster und von Krieg und Frieden vertraut.

Dem zuletztgenannten Themenkreis, der Gegenüberstellung der

zwei fundamental entgegengesetzten Lebenszustände, der Geborgenheit und der Unsicherheit, sind unsere beiden Gemälde zugehörig.

«Vindicta», Strafe, Rache, ist der Thron der rot gekleideten Figur überschrieben. Es bedürfte dieses Hinweises nicht, denn das Bildgeschehen spricht deutlich genug. Während in der oberen Bildhälfte fünf mächtige Flammen- und Rauchsäulen von verwüsteten Dörfern aufsteigen, überblickt das Symbol der Rache im unteren Bildteil ein wahrhaft grausiges und grausames Schauspiel. Reiter und Fußvolk, mit Spießen und Hellebarden bewaffnet, bilden einen Zuschauerkreis um die Richtstätte, auf welcher zwei Scharfrichter ihres Amtes walten. Zum Tode Verurteilte werden herangeführt, ihr Oberkörper wird entblößt, Priester spenden letzten Trost, Köpfe fallen und die Enthaupteten werden weggeschleppt und aufgereiht. Mit aller Deutlichkeit wird der Ablauf des Blutbades in jeder einzelnen Phase geschildert. Der Boden ist von Blut gerötet. Inmitten dieser Schreckensszene steht, scheinbar unbeteiligt, damit sie nicht befleckt wird, den Rocksaum mit der rechten Hand aufraffend, eine schwarz gekleidete Frau. Ihre Haltung, wie die Krone auf dem Haupt verraten die hohe Stellung und ihre Macht, über Leben und Tod der Gefangenen zu entscheiden. Durch die Mauer der Krieger vom Hauptgeschehen getrennt, hat der Maler weitere menschliche Gruppen angeordnet. Sieben Frauen beten oder flehen den Himmel um Gnade für ihre Männer an. Männer verfolgen das furchtbare Geschehen als Zuschauer, die sensationshungrigsten versuchen, um die Szene besser überblicken zu können, auf Bäume zu klettern. Von der linken Seite eilen weitere Neugierige herbei, während andere als Gefangene gefesselt zur Richtstätte geführt werden.

Die Männer und ihre Pferde sind in allen Haltungen mit Akribie wiedergegeben. Die plastische und farbig variationsreiche Gestaltung der dem Betrachter am nahesten stehenden Figuren und die großproportionierte Göttin der Rache ergeben, trotz der starken Bildaufsicht, eine perspektivische Tiefenwirkung, die den realistischen Eindruck noch steigert. Leuchtend rote, weiße, blaue und braune Farben und zahlreiche kleine, die Formen belebende und akzentuierende Weißhöhungen auf Waffen und Rüstungen, isolieren die Hauptgruppe vielleicht zu stark von der malerisch breiter und einfacher angelegten Landschaft, die in die Gegend des «Gehlig» unterhalb des Gebenstorfer Horns zu lokalisieren ist. Etwas über der Bildmitte teilt die

Reuß das Gelände in den, durch Bäume, Hecken und Wege rhythmisch gegliederten Vordergrund und die über dem jenseitigen Ufer aufstrebende Hügelgruppe. Über ihr schimmern in der Ferne die Alpen weiß hervor.

Handelt es sich in diesem Bilde um die Darstellung einer historischen Begebenheit oder stehen wir vor einem Gebilde der Phantasie? Drei Banner mit den österreichischen Farben ragen aus den Reihen der Krieger und geben uns einen ersten Hinweis, daß wir habsburgische Truppen vor uns haben. Ein weiteres Indiz zur Deutung der Handlung erblicken wir unter dem Fuß der Rachegöttin in der Form von zwei Wappen. Sie tragen die Zeichen der Freiherren von Eschenbach und von Balm, zweier Geschlechter, die an der Ermordung König Albrechts beteiligt waren. Daß ihre Schilder mit Füßen getreten werden, deutet ihre Erniedrigung oder Vernichtung an. Wenden wir uns nun wieder der bekrönten, vom österreichischen Heer umgebenen Frauenfigur im Mittelpunkt des Blutbades zu, so wird uns klar, daß sie die ungarische Königswitwe Agnes, die Tochter Albrechts, auf ihrem Blutrachefeldzug darstellen soll. Es ist allerdings historisch keineswegs belegt und sogar unwahrscheinlich, daß Agnes am Feldzug Herzog Leopolds im Jahre 1309, dem Unternehmen, das zur Zerstörung zahlreicher Burgen, der mit Johannes Paracida am Mord beteiligten Geschlechter führte, beteiligt war. Aber die Überlieferung zeichnete die Königin als blut- und rachegierige Dame. Die vorliegende Darstellung hat sich offensichtlich an diese volkstümliche, in den alten Schweizerchroniken verankerte Vorstellung gehalten. Ägidius Tschudi zum Beispiel schreibt über Agnes und den Blutrachefeldzug: «und insbesonders sin Tochter Agnes, König Andres seligen von Ungarn verlassene Witwe, die wütet mehr denn unmenschlich, und anderst dann einem Wibs-Bild gebürt» und weiter «doch gieng es harnach, als des Königs Süne vom künftigen König Heinrichen ein Urtheil erlangtend; wider die Täter und alle die so ihnen Underhalt geben, über viel unschuldigs Blut, und über alle der Tätern Fründ, Schwäger und Günner.»

Endlich lesen wir: «Aber sie wurdend bi dem gemurten Bildhus Faar bi Farwangen under Ougen Hertzog Lüpolts und seiner Schwester, der Königin Agnes (die es insbesonders also haben wollt) all enthouptet. Warent alle unschuldig redlich Lüt.»

Tschudis Schweizerchronik scheint die Quelle zu sein, die dem Maler die thematische Grundlage für sein Gemälde lieferte.

Der wirklichkeitsnahen Grausamkeit des Bildes der Zwietracht und Rache ist in ihrem Gegenstück der Friede und die Eintracht nicht weniger überzeugend gegenübergestellt. Zu Füßen der Göttin des Friedens liegen die Symbole des Krieges: Fahne, Waffen und Rüstung. Ihr Haupt ist mit Lorbeer geschmückt, ihre Linke hält den Friedenszweig, ihre Rechte ein Täubchen, und ihr weißes Kleid ziert reiches Goldgeschmeide, im Gegensatz zur Kriegsgöttin, deren rotes Gewand völlig schmucklos bleibt. Der von zwei Säulen und einem weißen Baldachin überhöhte Thron ist im Rebgelände des Brugger Berges aufgebaut. Rebbauern umgeben die Göttin und verrichten gemächlich ihre Arbeit. Wo der Hang in die Ebene übergeht, weiden Schafe und Rinder. Als Gegengewicht zur Figur am rechten Bildrand ist in die linke Bildhälfte eine unter einem Zeltdach zechende Kriegerschar gesetzt. Männer, wechselweise in roter und stahlblauer Kriegstracht, offenbar zwei verschiedenen Lagern angehörend, sitzen einträglich um die mit Speisen reich gedeckte Tafel. Im Vordergrund sehen wir eine brüderliche Umarmung; den Gesten anderer glaubt man entnehmen zu können, daß sie sich ewige Freundschaft geloben. Die Mundschenken, zwei weißgekleidete Jünglinge, füllen die Becher mit hohem Strahl, und ein dritter Helfer schleppt in runden Zinnkannen, auf denen das Bruggerwappen sichtbar ist, neuen Wein herbei. Weitere Kannen sind zur Kühlung in einen Zuber gestellt, und daneben liegen in einem Korb, säuberlich mit einem weißen Tüchlein gedeckt, einige frische Brote. Drei Musikanten sitzen auf einer Bank und erheitern die angeregte Gesellschaft mit Baßgeige, Gambe und Harfe.

Diese Motive beleben den Vordergrund, der ungefähr ein Drittel der Bildhöhe einnimmt. Er wird rechts begrenzt durch die vom Bözberg herabführende, helle Straße und auf der linken Seite durch das mauerbewehrte, in lichten Ockertönen aus der dunkelgrünen Landschaft aufleuchtende Städtchen Brugg. Man erkennt zunächst die Befestigungswerke auf dem nördlichen Aareufer. Innerhalb der Ringmauern ragen einzelne markante Bauten, der Schwarze Turm, die Stadtkirche, die Lateinschule, das «Habsburger Schloß» (der Vorläufer des Salzhauses) aus dem Gewirr der Dächer heraus. Über der Stadt dominiert die Habsburg den Rainwald, und in kreisförmiger Bewegung entwickelt sich das hügelige Gelände des linken Aareufers um die Habsburg herum in die Tiefe. Die weißen Kirchtürme von Umiken, Schinznach, Veltheim und zuhinterst das helle Mauerwerk

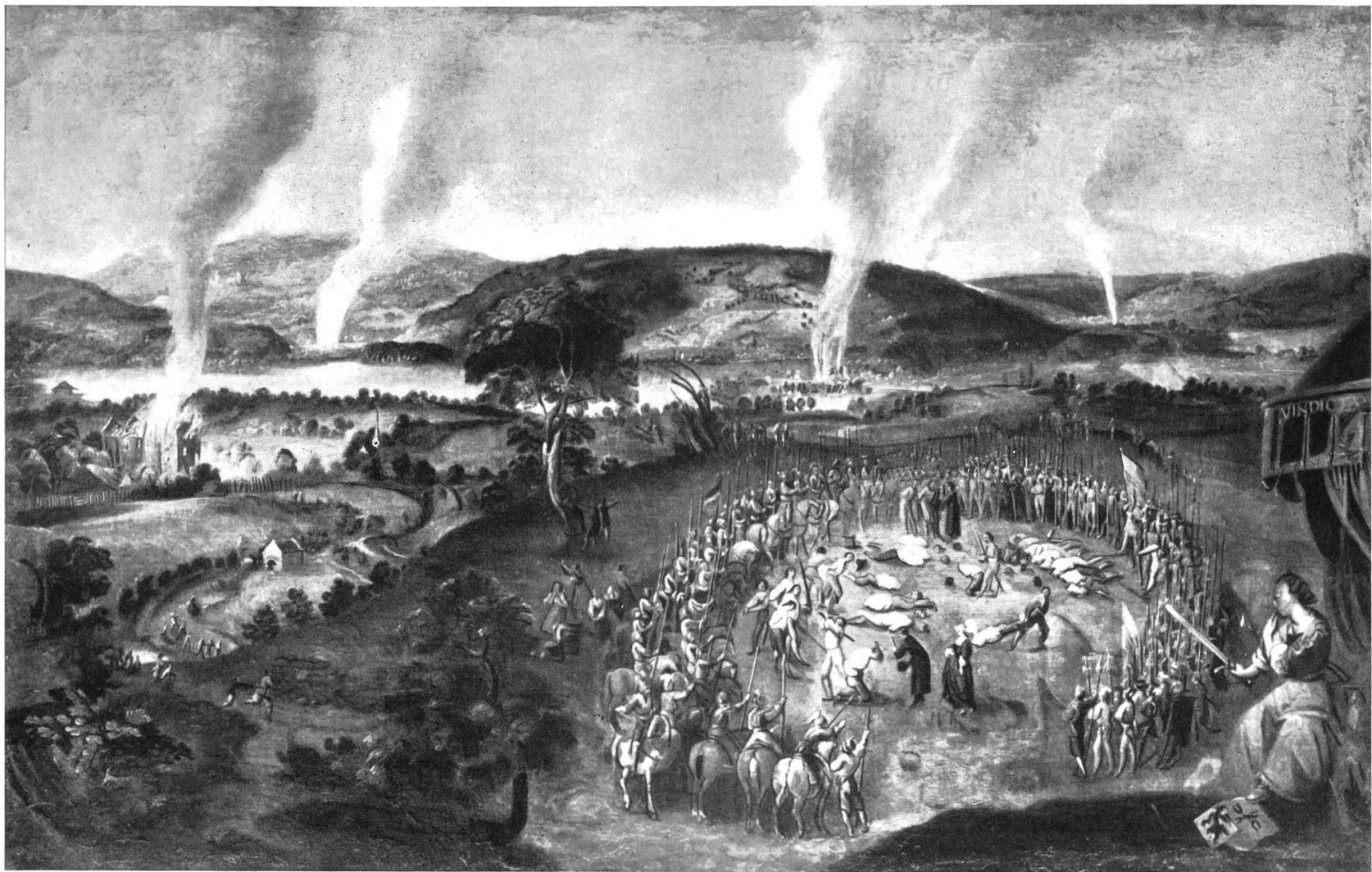
des Schlosses Wildenstein begleiten und betonen die Tiefenstaffelung der Landschaft, die, wie im «Rachebild», bis zum Alpenkranz führt. In jenem Werk steigen die Rauchsäulen der Zerstörung zum Himmel; hier sind es die Kirchtürme, die Zeichen des Friedens.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Werke ergibt sich aber nicht nur aus dem Format und den thematischen Beziehungen; auch die Art der malerischen und kompositorischen Gestaltung verbindet sie. Eine ausgesprochene horizontale Bildschichtung ist für beide Gemälde charakteristisch. In beiden kontrastiert der helle Himmel gegenüber der dunklen Landschaft, beide zeigen die Vorliebe des Malers für weiche Hügelformen. Die Leinwand der Gemälde ist mit Bolusgrund (einer Grundierung mit roten Erdfarben) präpariert. Darüber erscheinen die wichtigsten, die Bildfläche belebenden Elemente hell angelegt, und über diese Weißhöhung sind Lasurtöne gesetzt, welche den warmen Grund und die Höhungen überall durchleuchten lassen. Deckender und in kühlerem Grün sind die Tupfen der Bäume eingesetzt. Mit dem einfachen Mittel der wechselnden Transparenz vermeidet der Maler die Gefahr der malerischen Monotonie.

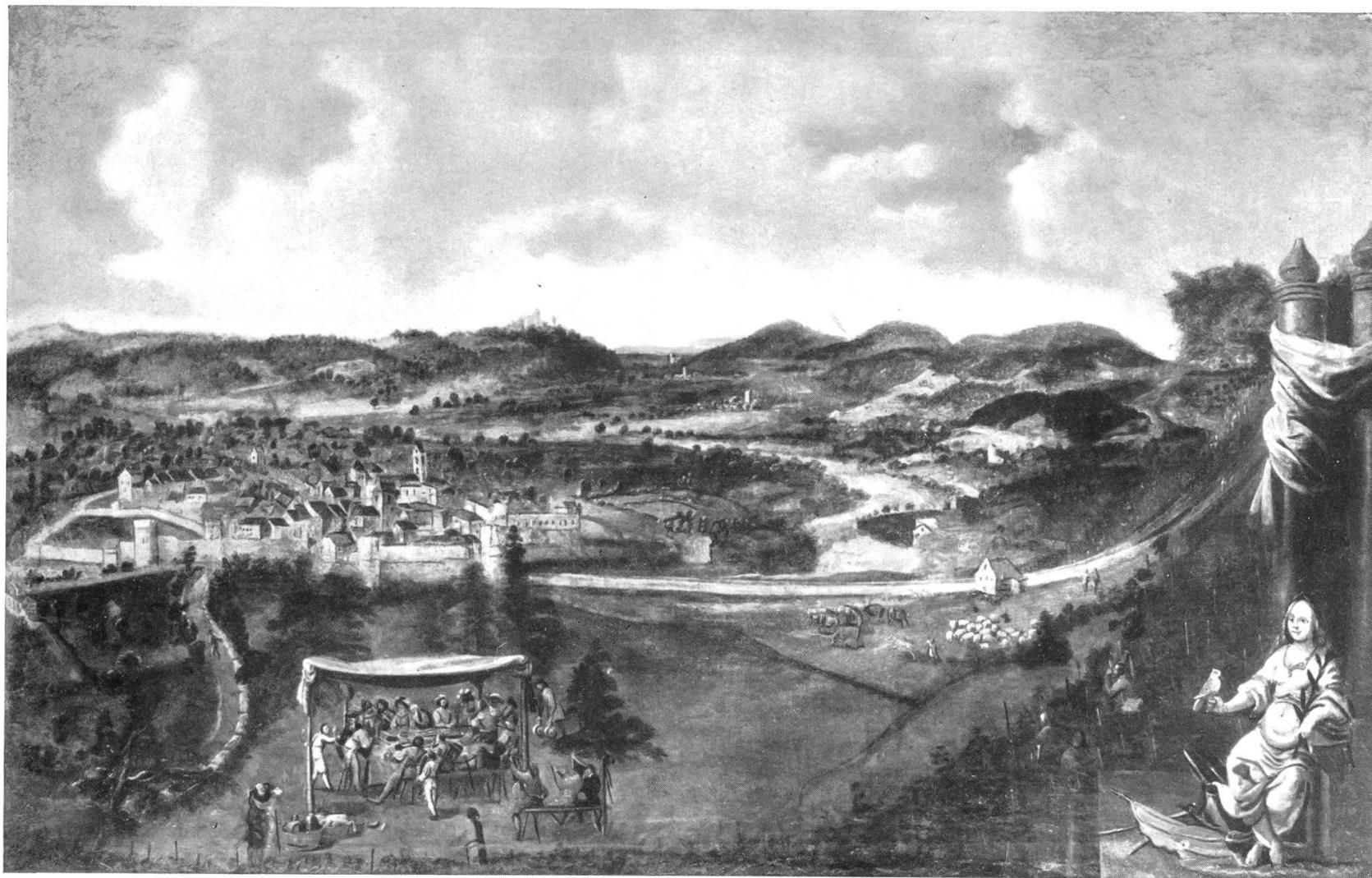
Aber wer ist dieser Maler? Die Pinselschrift, die maltechnischen und gestalterischen Mittel weisen auf einen Bürger der Stadt Brugg hin. Es ist Johannes Dünz, 1645 in Brugg getauft, Sohn des Portraitmalers Hans Jakob Dünz und Enkel des gleichnamigen Glasmalers. Johannes Dünz war das erfolgreichste Glied einer ausgesprochenen Künstlerfamilie. Neben seinem Vater und Großvater erwarben sich ein Onkel und zwei Vettern als angesehene Werk- und Baumeister einen guten Namen. Sehr jung hat sich Johannes in Bern, wo schon sein Großvater wirkte, niedergelassen. Zahlreiche Bildnisse von Berner Schultheißen und Patriziern sprechen dafür, daß er in seiner zweiten Heimat zum eigentlichen «Hofmaler» aufgestiegen ist. Im Jahre 1700 schenkte ihm der Berner Große Rat das Bürgerrecht. Johannes Dünz hat sich aber nicht nur als Portraitist betätigt. Stillleben und Landschaften, die sich vorwiegend in bernischem Besitz befinden, lassen erkennen, daß er ein allseitig begabter Künstler war. Johannes starb 91jährig, im Jahre 1736 in Bern.

Nach 250 Jahren fanden nun mit diesen erfreulichen Erwerbungen zwei Landschaftsgemälde eines berühmten Brugger Malers den Weg in die Heimat.

Guido Fischer



Brugg, Stadthaus. — Die Rache, Gemälde von Johannes Dünz (1645 – 1736)



Brugg, Stadthaus. — Die Versöhnung, Gemälde von Johannes Dünz (1645–1736)