

Zeitschrift: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee
Herausgeber: Uferschutzverband Thuner- und Brienzersee
Band: - (1972)

Artikel: Die Malerei des Brienzersees bis 1900
Autor: Huggler, Max
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1096681>

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: 24.03.2026

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

Die Malerei des Brienzersees bis 1900

In Brienz ist die Erinnerung an die Künstlerfamilie Girardet bis heute lebendig geblieben: so kam der Verfasser dieses Beitrages zur Aufgabe, sich für drei Vorträge in der dortigen Volkshochschule mit dem Thema des Titels zu befassen. Denn um eine Geschichte der Girardet-Familie und ihrer Künstler konnte es sich nicht handeln. Das Schweizerische Künstlerlexikon verzeichnet 20 Angehörige, und eines ihrer Mitglieder, René Burnand, hat über sie ausführlich berichtet unter dem Titel «L'étonnante histoire des Girardet», ein 1940 erschienenes Buch, dem manche der nachfolgenden Angaben entnommen sind. Wenn von der künstlerischen Arbeit in Brienz die Rede ist, bleiben wir uns bewußt, daß die Holzschnitzerei nicht in Betracht kommt, obwohl dieser Zweig des einheimischen Schaffens einmal die angemessene Würdigung erhalten müßte — ebenso die volkstümliche Malerei, die *peinture naïve*, die vermutlich im Gefolge der Künstler bisher vielfach im Dorf und seiner Umgebung betrieben wird.

Der Waadtländer Schriftsteller Paul Budry nannte Brienz «das Rütli unserer Kunst» und wollte damit zum Ausdruck bringen, daß die schweizerische Malerei dort sich ihrer Eigenart und ihrer Stellung innerhalb der europäischen Kunstübung bewußt geworden sei — wie das einst am Vierwaldstättersee auf politischem Gebiet geschah. — Im 18. Jahrhundert erwachte die Freude an der Landschaft in einem neuen Schub, nachdem es schon früher Zeiten der Begeisterung für die Natur gegeben hatte. An der Ausbreitung und Vertiefung dieses Erlebnisses hatten die Künstler den größten Anteil: die Maler und die Dichter sind es gewesen, welche die Schönheit des Landes erkannten und sie in Bildern wiedergaben oder mit Worten beschrieben.

Der Historiker nennt das 18. Jahrhundert «das goldene Zeitalter Berns»: damals wurde das trotz aller Veränderungen heute noch bestehende Aussehen der Stadt geprägt — die stattlichen Bürgerhäuser, gleichartig und doch voneinander verschieden, ordnen sich zu einer Ganzheit, dem Bild einer festgefügtten Gemeinschaft, in der die öffent-

lichen Bauwerke — Kornhaus, Du Théâtre, Hauptwache, Heiliggeistkirche, Burgerspital — Halt und Akzente setzen. Der neue Sinn für Geselligkeit machte das Innere der Häuser wohnlich und «in kurzer Zeit waren alle Zimmer mit jenen Blättern geziert», die von den Malern der Stadt hergestellt wurden. Man nennt sie die kolorierten Umrißradierungen: die in einfachen Linien gedruckte Darstellung wurde mit Wasserfarben versehen und zu einem künstlerischen Originalwerk gemacht — jedes Blatt erhielt seine eigene, von den andern verschiedene Tönung. Der Erfinder dieser Arbeitsweise war *Johann Ludwig Aberli*, der, 1723 in Winterthur geboren, im Jahr 1740 nach Bern kam und wohl bei einem Aufenthalt in Paris die Anregung zu der nach ihm genannten «Aberlischen Manier» erhielt. Nach seiner Rückkehr gab er die früher geübte Portraitmalerei auf und widmete sich nur noch der Landschaftskunst. Auf Wanderungen suchte und fand er die Motive zu seinen Darstellungen und wurde damit ein Entdecker der Eigenart schweizerischer Orte und Gegenden. Er begann mit der Ansicht der Stadt Bern vom Muristalden her, im Jahr 1766 zog er nach Thun und gab vom Schloß aus die Sicht nach dem Niesen und der fernen Blümlisalp über dem Kandertal, vorn dehnt sich der See, und der breite Aareausfluß füllt nahezu den ganzen Vordergrund, wo von dem Städtchen noch der Freie Hof zu sehen ist. Zwei Jahre später entstanden die frühesten Blätter vom Grindelwaldgletscher und dem Staubbach, 1769 näherte er sich mit einer Aussicht auf das Oberhasli unserem Ort, und 1772 ist dann das Jahr, in dem der Brienzersee zum ersten Mal Gegenstand einer künstlerischen Darstellung wurde (Abbildung 1). Obwohl die Seebucht mit dem Ausblick nach dem Kienholz und in das Haslital leicht zu erkennen ist, so lag die Absicht des Künstlers nicht in einer genauen Wiedergabe der Topographie: Kämme und Gipfel der Berge, die Felswand mit Oltschibach sind mehr aus der Erinnerung als nach genauer Beobachtung gezeichnet — der Hang unter der Kirche kann nie so steil und felsig gewesen sein. Aberli wollte dem Betrachter das Wohlbehagen, das Glück vermitteln, das ihn selber im Anblick des Seeraumes erfüllte: ohne Beengung, frei und gelöst, empfand er den kleinen Ausschnitt der Natur als Teil der großen und weiten Welt. Sein Malerauge war empfänglich für Schatten und Licht, für die Farbtöne in der wechselnden Helligkeit des Tages, und die Struktur der Erdoberfläche mit der darüber gelagerten Pflanzendecke

vermochte nur geringes Interesse in ihm zu wecken. Die schöne Natur bietet dem Menschen friedliche Wohnstatt: Mühle und Bretterhütte vorn sind Zeugen seiner Arbeit, weiter zurück säumen die Häuser des Dorfes das Ufer, wie am Feiertag stehen die Fischer auf dem Fels und gleitet der volle Kahn über die stille Wasserfläche. Später wählt Aberli den Genfer-, den Neuenburger- und den Bielersee, den Lac de Joux, die Thielle und die Orbe für seine Blätter: die Seen, in den weiten, von Höhenzügen umschlossenen Becken, die zarten Töne des Lichtes über dem Wasser boten sich als bewohnbare und bewohnte Räume dem Genuß des Auges und der künstlerischen Schau früher als die wilden Gebirge und Gipfel. So hatten Rousseau seinem Aufenthalt auf der Petersinsel vom Herbst 1765 und zehn Jahre später Goethe dem Blick auf die Stadt Zürich mit dem See und den fernen Bergen mit Worten den Ausdruck gegeben, der uns in Aberlis wundersamen Blättern berührt. Was durch Aberli für die Landschaft, geschah durch *Sigmund Freudenberger* für ihre Bewohner. In einem achtjährigen Pariser Aufenthalt hatte der 1745 geborene Berner die Darstellung des Lebens der höheren Gesellschaft wie der einfachen Bevölkerung geübt. Im Jahr 1773 kehrte er nach der Heimat zurück und fand nun bei den Menschen auf dem Land seine Motive. Von Aberli übernahm er die Technik der kolorierten Radierung und brachte sie zu einer so staunenswerten Qualität, daß diese Blätter immer wieder ein wahres Entzücken hervorrufen. Unter den Lauben, auf den Vorplätzen oder in der Stube des Hauses sind Bauern und Bäuerinnen mit Kindern, Geräten, dem Hund, in gegenseitiger Begrüßung oder allein, gezeigt: das Landleben erscheint sorgen- und mühelos, als Idylle eines einfachen, mit der Natur verbundenen Daseins — wie dies wiederum den Vorstellungen Rousseau's von der angeborenen Güte und Schlichtheit des Menschen entspricht. Doch verhindert diese ideale Auffassung nicht die zuverlässige Wiedergabe von Arbeit, Raum und Gerät: im Jahr 1796 war Freudenberger in einer Alphütte auf der Großen Scheidegg gewesen, ihre Einrichtung schildert er so genau, daß dem Blatt heute noch die Käseherstellung zu entnehmen ist: das Chäskessi an der beweglichen Spindel über dem Feuer, daneben liegt das Chästuch über der Mauer, der Senn schiebt den Käse, noch im Järb, mit Deckel und Tuch auf den Molkentrog, links stehen der Zigerständer, rechts die Melchter, zwei Brenten am Boden geben nach den Seiten den Bildabschluß, während oben auf den

Gestellen die Labflaschen, leere Järbe, der Tannzweig als Brecher, die Hebevorrichtung zum Auspressen, Rahm- und Milchkellen zu sehen sind. Eine junge Frau in Bernertracht kam zu Besuch, sie hält dem Knaben den Lebkuchen hin, den sie dem Korb am Boden entnommen hat. Auf den festgezimmerten Balkenwänden liegt das Schindeldach, und durch das offene Schiebfensterchen sieht man den steilen Berghang (Abbildung 2).

Die beiden Begründer einer neuen schweizerischen Kunstübung riefen Nachfolgern, die das eine oder andere Gebiet ihrer Entdeckungen ausbauten. Als die Schweiz in zunehmendem Maß ein Reiseland wurde und zahlreiche Schilderungen ihre Gegenden sowohl wie die Bewohner zu preisen begannen, traten die Künstler mehr oder weniger in den Dienst dieses Tourismus. *Franz Niklaus König*, Schüler und Mitarbeiter von Freudenberger, hat von 1798—1809 in Unterseen gewohnt und dort fremden Besuchern als Führer gedient. Hatte Aberli das Licht als Mittel verwendet, um den landschaftlichen Räumen ihre Tiefe zu geben und sie als Teile des Universums empfinden zu lassen, wird für König die wechselnde Beleuchtung von Sonne und Mond zu einem effektvollen Geschehen, das seinen Eindruck auf den Betrachter nicht verfehlt. So kolorierte er dieselbe Umrißradierung des Sees von Goldswil in zwei verschiedenen Fassungen — im Sonnenschein und im Mondlicht (Abbildung 3). Mit einer eigenen Erfindung brachte König die Beleuchtung zu gesteigerter Wirkung: er führte von rückwärts erhellte Ansichten im Dunkeln vor — Mond und Sterne, Lampen und Feuerbrände, Reflexe und Spiegelungen kamen zu einem täuschenden Schein. Der Künstler benutzte seine Transparente zu einer eigentlichen Fremdenwerbung — wohl der ersten der Schweiz — indem er sie 1820 in mehreren Städten Deutschlands vorführte. Goethe wohnte einer solchen Vorführung bei und beschrieb in «Kunst und Altertum» ausführlich das 5. Bild, das von Leißigen her« zunächst den Thuner-, ferner den Brienzersee nebst den anliegenden Gebirgen... die grüne Nacht in den Bäumen, das vom Mond beglänzte Gewässer des Sees... und noch anderes in der Natur wohl Beobachtete und mit vieler Kunstfertigkeit darstellte». Acht andere Transparente sind den Seen, dem Höhweg in Interlaken, der Jungfrau im Sonnenuntergang, dem Staubach, dem Reichenbach und im Gefolge Freudenbergers auch der Sennhütte auf der Scheidegg gewidmet.

König und den andern Künstlern, die nach dem Brienzersee kamen, ging es nun um die genauere Kenntnis der Landschaft: sie bemühten sich um Eigenart und Verschiedenheit der Gegenden — um ihre morphologische Gestalt und Vegetation. Der Fernblick tritt zu Gunsten der Nahsicht zurück: am Brienzersee wird mit dem Gießbach auch der dichte Naturwald am linken Ufer entdeckt. Dieser neuen Sehweise ist das sehr schöne Blatt *Heinrich Rieters*, eines Schülers von Aberli, zu verdanken, das im April 1800 in Bern erschien: die Elemente von Wasser und Fels, das Wachstum der Laubbäume und Tannen schließen sich zu einem Raume zusammen, der dem winzig kleinen Bauernpaar unzugänglich bleibt — groß und einsam tritt die Natur dem Menschen zu Stauen und Bewunderung entgegen (Abbildung 4). Weitere Maler kamen zur Arbeit, und am Ende dieser ersten Periode der Malerei des Brienzersees stehen *Gabriel Lory, Vater und Sohn*. Beide waren in Bern geboren und der Sohn fand in Neuenburg mit seinen Kunstsammlern Wohnort und Arbeitsstätte. Seine Blätterfolge «Voyage pittoresque de l'Oberland Bernois» erschien 1822 und ist in einem neuen Verfahren hergestellt: die Farben sind nicht mehr handkoloriert, sondern in Aquatinta gedruckt. Lory's Anschauung der Landschaft folgt der Auffassung der älteren Kleinmeister: weite Ausblicke auf Seebecken und Talräume mit Weiden und Wohnstätten, umgeben von den Gebirgen — doch bietet er eine genauere topographische Aufnahme, und die Blätter sind von Tafeln begleitet, auf denen die Namen der Orte, Gewässer und Berge eingetragen sind. Da sieht man vom Rugen aus auf den Thunersee, und von Hohbühl her wird der Blick seeaufwärts bis zum Brünig, in einem andern Blatt auf Interlaken und den oberen Thunersee nach dem Harder hinüber festgehalten.

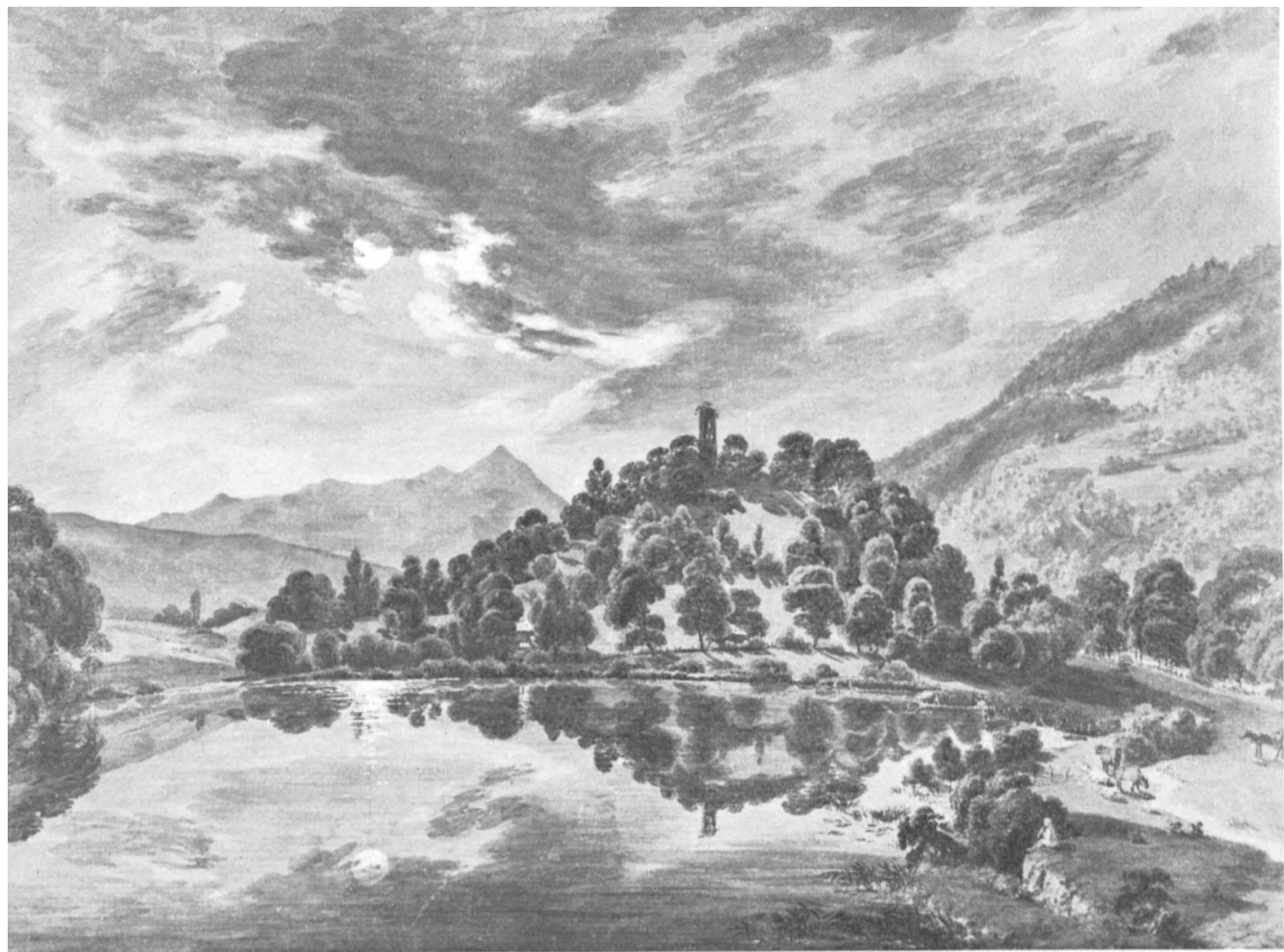
Gleich einer Zusammenfassung dieser Anstrengungen und Erfolge steht das Bild «Le Grand Eiger» von *Maximilien de Meuron* da. Der damals 40jährige Neuenburger Maler kam in das Berner Oberland, sicher veranlaßt durch seine Bekanntschaft mit den Lory, dem Sohn war er in naher Freundschaft verbunden. Das kleine Ölbild des Großen Eiger, das nur 51x40 Zentimeter mißt und im Jahr 1825 entstand, gehört seiner Naturauffassung wie der malerischen Technik nach durchaus zu der frühen Landschaftskunst um den See — Kühe weiden am verlassenen Bergsee, in dem sich die Bergpyramide spiegelt. Wie in den radierten Blättern, sind die Einzelheiten von Tieren, Gebüsch und Fels fein ausge-



1



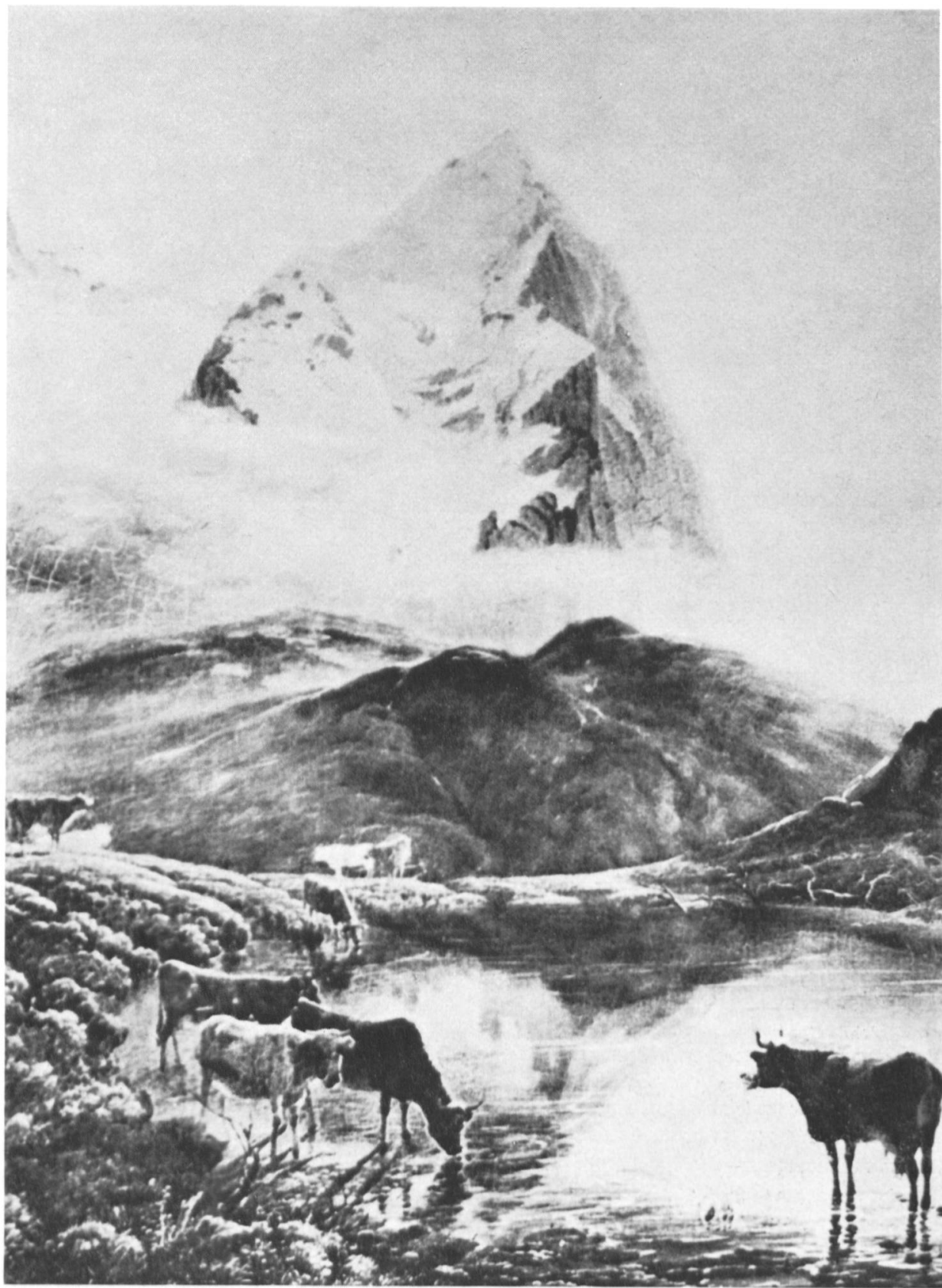
2

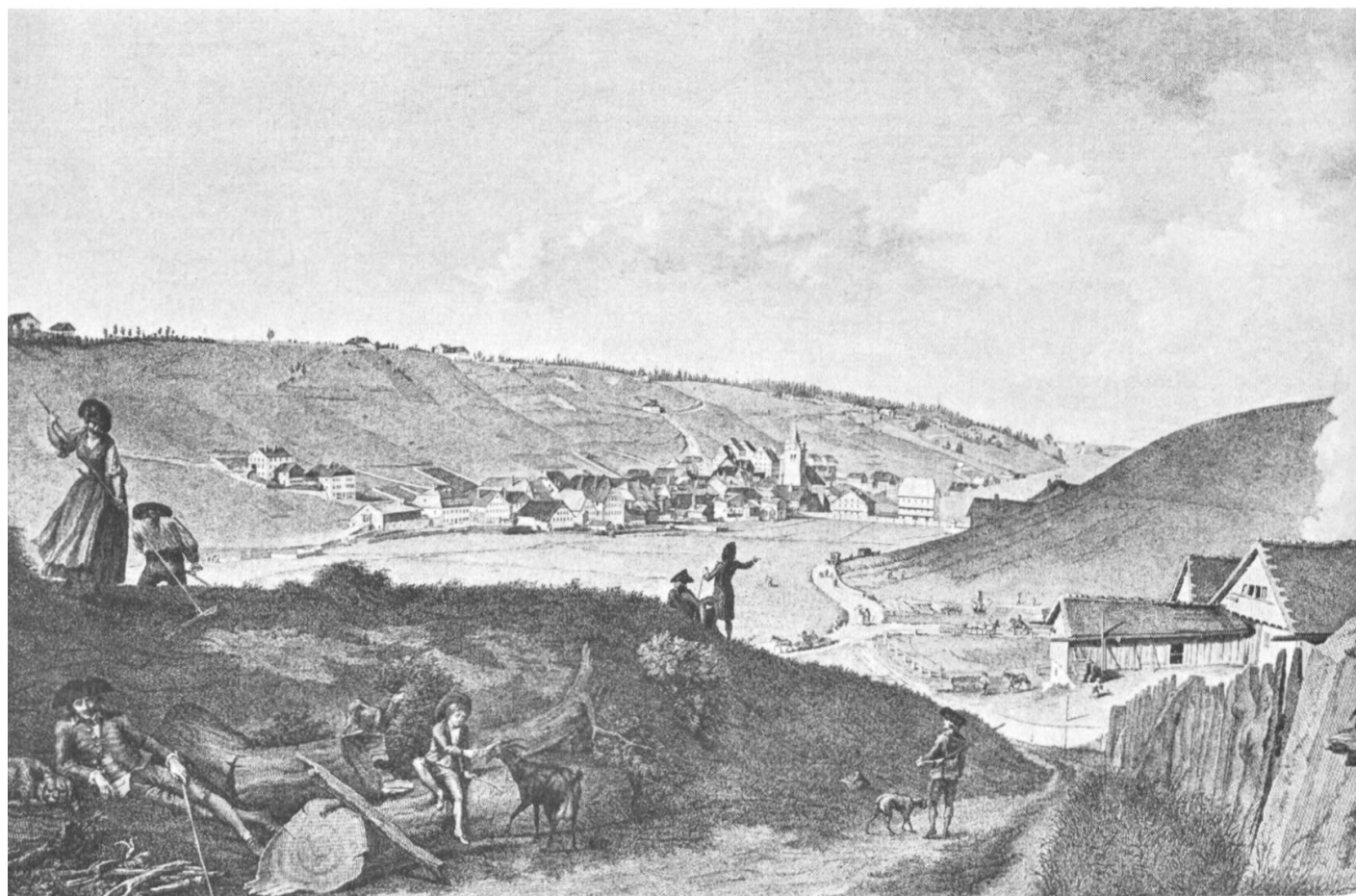


3



4

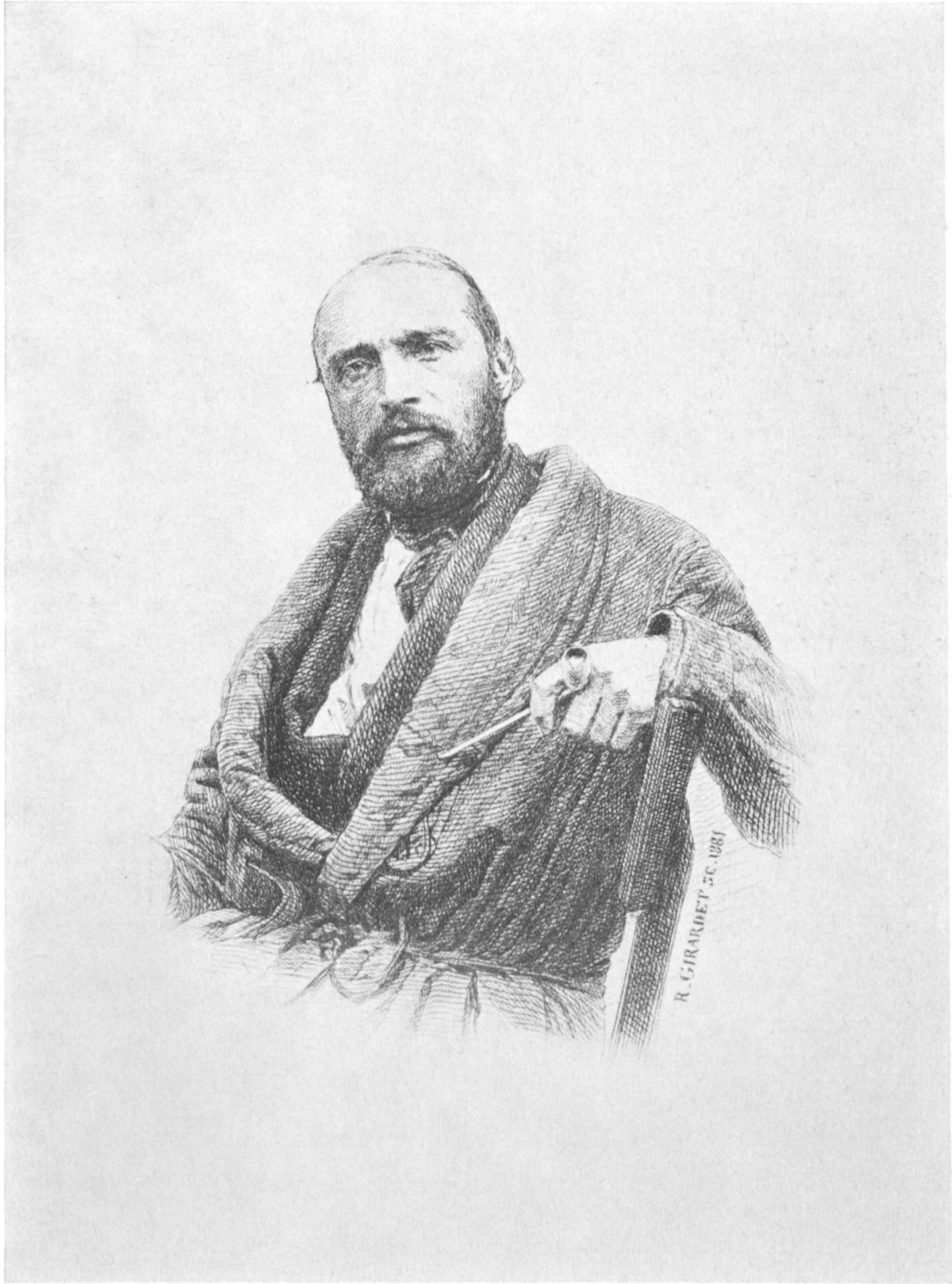




6

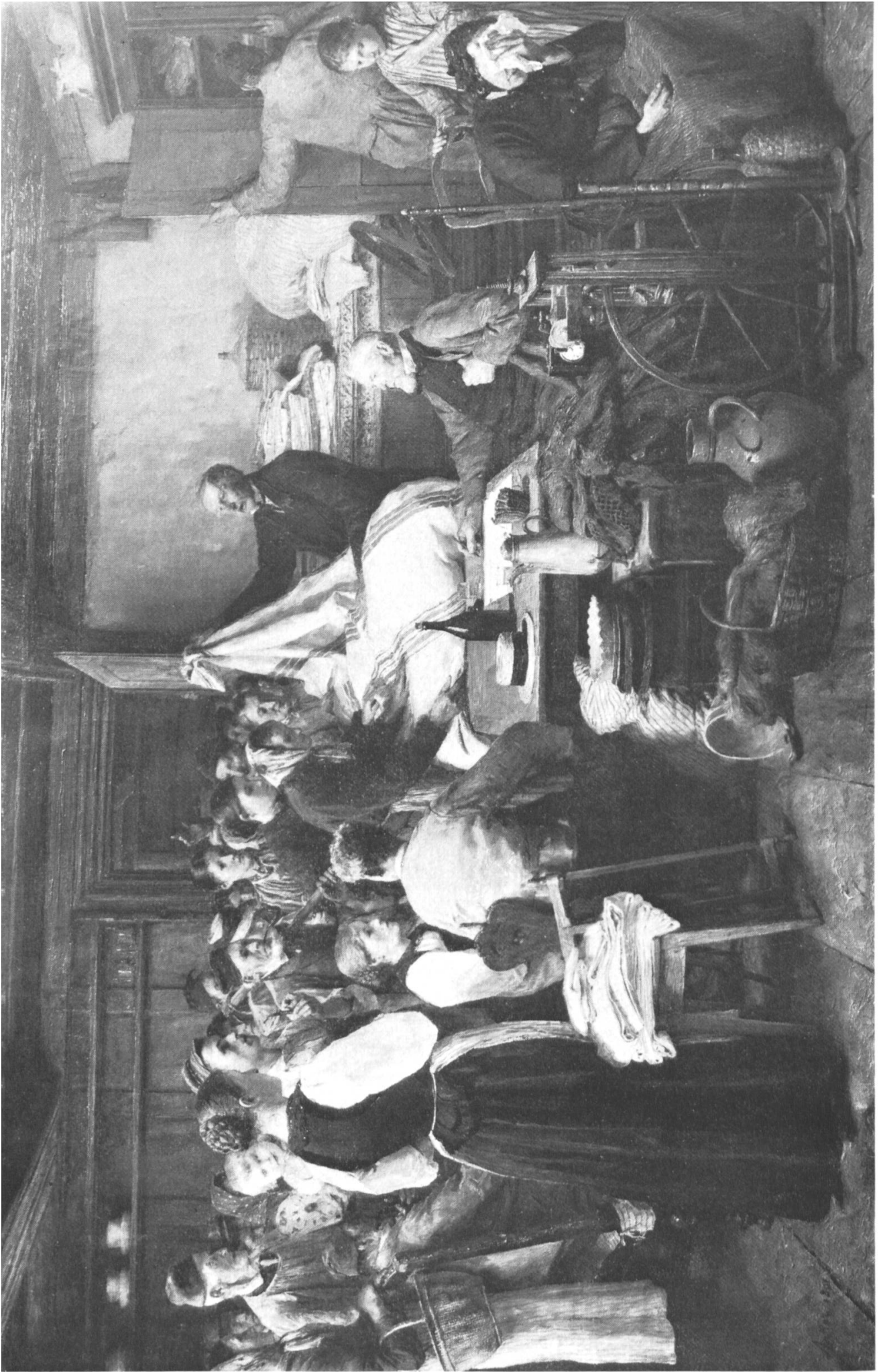
Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Johann Ludwig Aberli (1723—1786): Vue du Village et du Lac de Brienz, kolorierte Umrißradierung, Kunstmuseum Bern
- 2 Sigmund Freudenberger (1745—1801): La Visite au Chalet, kolorierte Umrißradierung, Kunstmuseum Bern, Gottfried-Keller-Stiftung
- 3 Franz Niklaus König (1765—1832): Golzwyl près d'Interlaken, kolorierte Umrißradierung, Kunstmuseum Bern, Gottfried-Keller-Stiftung
- 4 Heinrich Rieter (1751—1818): Cascade du Gießbach près du Lac de Brienz, kolorierte Umrißradierung, Kunstmuseum Bern
- 5 Maximilien de Meuron (1785—1868): Le Grand Eiger, Öl auf Leinwand, Musée d'Art et d'Histoire Neuchâtel
- 6 Abraham Girardet (1764—1823): Vue du Locle, Radierung, Kunstmuseum Bern
- 7 Robert Girardet (1851—1900): Bildnis Edouard Girardet, Radierung nach Reproduktion
- 8 Karl Girardet (1813—1871): Skizzenbuchblatt, Bleistiftzeichnung, Kunstmuseum Bern
- 9 Edouard Girardet (1819—1880): Die Versteigerung im Dorf, nach Thermogravur von Max Girardet
- 10 Albert Anker (1831—1910): Der Geltstag, Öl auf Leinwand, Privatbesitz









führt, und gleich den Seeansichten Aberlis hüllt ein goldener Lichtton die Gegend ein. Der Gegenstand freilich ist neu und bedeutet den Anfang der schweizerischen Alpenmalerei: anstelle des Seebeckens und seiner Ufer tritt nun der Berg — über dem flächigen Vordergrund steigt er in der Bildmitte aus einem Nebelschwaden hoch und majestätisch empor (Abbildung 5).

Durch die Lory und Maximilien de Meuron wurde die Verbindung zwischen Brienz und Neuenburg hergestellt: Meuron war der Lehrer und Freund jener Girardet, die nach Brienz gekommen sind. Von der Heimat her waren die Neuenburger an Wasserfläche und Seeufer gewohnt — der Brienzersee bot ihnen Szenerien in einem intimeren Raum, idyllische Ortschaften am Fuß hoher Bergketten, dazu ein ursprüngliches Volksleben, pittoreske Trachten und Gewohnheiten. Auch gab es in den Jahren 1813—1815 die Brautwerbung um die «Schöne Schifferin vom Brienzersee» — «La belle batelière de Brientz» — durch einen jungen Neuenburger Professor, die in der Stadt bekannt genug wurde und es gar zu einem Pariser Singspiel brachte (siehe Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee 1961). Für die Beziehung der Neuenburger zu Brienz und dem Oberland wird man den politischen Stand der «Principauté» nicht außer Betracht lassen dürfen: die Zugehörigkeit der französischsprachigen Bewohner zu Preußen verlieh ihnen eine Weltoffenheit und Erfahrung, die im Schicksal der Girardet-Familie wirksam gewesen ist.

Ihre Geschichte beginnt mit einem Ahnen, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus Königsberg oder Danzig nach Le Locle gekommen war: dieser *Samuel Girardet* betrieb einen Buch- und Papierwarenhandel und wurde in den unruhigen Zeitläufen vor dem Ausbruch der französischen Revolution zu einem kleinen Verleger, der mit seinen Büchern im Jura hausieren ging. Zwei seiner zehn Kinder, die Knaben *Alexandre* und *Abraham* kopierten im Verborgenen illustrierte Bücher, und der Vater konnte 1775 einen Almanach veröffentlichen mit 12 Figuren, die «ein Kind von elf Jahren, ohne Kenntniss von Zeichnung und Gravur» hervorgebracht hatte. Im Alter von 14 Jahren begann Abraham die Illustrationen zu einer Bibel, die 1778, in einer neuen Ausgabe 1779, mit insgesamt 466 Abbildungen erschien; 1784 wurde eine Kinderbibel mit 104 Kupferplatten des siebzehnjährigen Alexandre gedruckt. Man muß sich bei diesen erstaunlichen Leistungen daran er-

innern, daß im 18. Jahrhundert auf verschiedenen Gebieten Wunderkinder auftraten, und die beiden Girardet nur 5 und 7 Jahre jünger als Mozart waren, der im Jahr des Le Locler Bibeldruckes in Paris die nahezu 30. seiner Symphonien schrieb. — Unter den rund 3000 Einwohnern der kleinen Stadt Le Locle waren 300 Uhrenmacher, 70 Goldschmiede, und man möchte meinen, daß es diese Feinmechanik war, die sich in den begabten Knaben zum künstlerischen Umgang mit Nadel und Kupferplatte entwickelte.

Seinen Heimatort hat Abraham Girardet später in einer Radierung dargestellt: vor dem starken Kirchturm reihen die Häuser sich aneinander im flachen offenen Tal. Anders als bei den Berner Kleinmeistern wird das landschaftliche Bild nun erzählerisch, schildernd belebt: vor dem stillen Ort enthält ein beschatteter Vordergrund Requisiten und Figürchen, die von Geschäften und Tätigkeit sprechen. Mächtige Baumstämme und Geäst liegen schon lang zum Abtransport bereit, der alte Grenzstein ist schräg eingesunken, Mann und Frau sind eifrig am Heuen, während der vornehme Spaziergänger am Boden ruht, und der Knabe die Ziege anlockt. Zwei Reisende blicken in die Ferne, ein Jäger mit Hund geht zögernd den überwachsenen Pfad; vom Hof steigt eine Rauchfahne hoch, allerlei Treiben umgibt ihn, und auf der Landstraße nach Frankreich ziehen Wagen, Karossen und Fußgänger dahin (Abbildung 6). So verrät bereits dieses frühe Werk das Interesse der Girardet für Vorgänge und Tun — eine Neigung zum Bericht über den Alltag: Abraham wurde zu einem Bildreporter der französischen Revolution, sein jüngerer Bruder Alexandre hielt in einem historischen Blatt den Freiheitsbaum von La Chaux-de-Fonds fest, ein dritter Bruder stellte bildliche Flugblätter zum Einzug der Franzosen in Neuenburg her.

Der jüngste Sproß der großen Familie, 1780 auf den Namen *Charles-Samuel* getauft, hat den künstlerischen Rang der Girardet begründet: er nahm das Intim-Häusliche, das Heimisch-Vertraute in seine Gegenstandswelt auf, auch bemühte er sich neben der Gravur um die neue Technik des Steindruckes. Im Jahre 1810 führte er den jungen Léopold Robert nach Paris und wies damit dem größten der Neuenburger Maler den Lebensweg. Auch Charles hat sich fast ausschließlich auf die graphische Produktion beschränkt, doch in so erfolgreicher Weise, daß er in Paris seßhaft wurde und 1863 in Versailles starb.

Die Söhne dieses zweiten Patriarchen des Geschlechts mit Namen *Karl* und *Edouard* waren es, die nach Brienz gekommen sind. Der 1813 geborene Karl war als Neunjähriger mit dem Vater nach Paris gezogen und wurde dort zum Künstler gebildet. Maximilien de Meuron holte ihn zur Mitarbeit an einem großen Historienbild nach Neuenburg. Die Zusammenarbeit mit de Meuron, dessen Arbeiten und Berichte vom Oberland, gewiß auch die Bekanntschaft mit dem befreundeten Lory, brachten den 24jährigen Karl zur Landschaftsmalerei. Das Skizzenbuch in der Hand, die Staffelei im Freien aufgestellt, suchte er seine Motive: 1837 erschien er in Brienz und eine neue Aera im künstlerischen Leben des Dorfes begann. Von den ersten, dort entstandenen Werken sind nur die Titel bekannt: «Bäuerliche Mahlzeit unter einem Baum», «Abfahrt zum Markt in Brienz». Im Pariser Salon ausgestellt, hatten diese Bilder einen denkbar großen Erfolg: die Marktfahrt kam als Erwerb des Herzogs von Montpensier, eines Sohnes des Königs Louis-Philippe, nach Sevilla. Ein Jahr später, 1838, folgte der 19jährige Edouard seinem Bruder nach. Er gehörte ebenfalls zu den frühen Begabungen der Familie und hatte in Paris an der Reproduktion von Historienbildern gearbeitet, als er vom Berner Oberland hörte. Rasch wurde er in Brienz heimisch, 1845 heiratete er eine Frau des Ortes, Susanna Mühlemann, verwitwete Abplanalp, und seine sechs Kinder sind dort zur Welt gekommen. Nach einem 20jährigen Aufenthalt in Brienz, zog er 1857 wieder nach Frankreich und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1880 in Versailles. Für die hier unternommene Geschichte der Malerei am See ist die Tatsache bedeutsam, daß Edouard Girardet nur in Brienz malte, in Frankreich dagegen sich auf das graphische Handwerk beschränkte. In den kürzeren Aufenthalten, die ihn mehrfach nach Brienz zurückbrachten, führte er stets Skizzen und Studien in Öl aus — in Paris ließen die Herstellung einträglicher Reproduktionsstiche, die andersartige Landschaft, ihm weder Lust noch Zeit zu der am See so erfolgreich ausgeübten Malkunst. Ein Brief an den Bruder Karl aus dem Jahr 1850 gibt eine Vorstellung vom künstlerischen Leben, das sich um Edouard sammelte: «Gestern ist *Dietler* hier angekommen. *Meuron* (*Albert*, der Sohn von Maximilien) begann sein ‚Mädchen, das Erdbeeren und Schlangen sammelt‘. *Moritz* hat seine Schwarte angefangen. *Dietler* unternimmt ‚Die Schiffer‘, in Öl, und ich mache überhaupt nichts. Wir hatten zahlreiche Besuche, darunter denjenigen eines preußischen Prinzen mit Namen

Alexander, der mir gar nichts von meinem Bild zu verstehen schien.» Nach Brienz kamen ebenfalls der Bildhauer *Raphael Christen* — der kürzere Zeit als Lehrer an der Schnitzlerschule wirkte — und der Maler *Rudolf Durheim*. Zahlreich waren die Liebhaber, die sich Bilder von Edouard erwarben, und die graphischen Reproduktionen machten sein Schaffen volkstümlich und weithin bekannt. Die Söhne betrieben die Kunst in der Art ihres Vaters, vielfach mit den Brienzer Motiven, weiter. *Robert* hat sich, stets in der Überlieferung der Familie, auf die Graphik spezialisiert und ist der Autor einer Bildnisradierung seines damals verstorbenen Vaters, wohl nach einer Photographie. In der ruhig bequemen Stellung im Hausrock, die Hand mit der Pfeife über die Stuhllehne gelegt, nimmt der Oberkörper die Breite des Raumes ein, breit wirken ebenfalls Stirne und Wangen des eher verschlossenen Gesichtes: nur in der Neigung des Kopfes, im beobachtenden Blick der Augen verraten sich geistige Gegenwart, Aufmerksamkeit und rasche Reaktion auf die äußeren Eindrücke — Fähigkeiten, die wohl den Maler überhaupt kennzeichnen (Abbildung 7).

Als die künstlerisch stärkste Persönlichkeit gilt uns heute Karl Girardet: er ging den Weg vom pathetischen Historienbild zur schlichten Natur, wie ihn die europäische Malerei des Jahrhunderts so wunderbar vollzogen hat. Die Laufbahn Karls in Paris hätte nicht besser sein können: 1842 reiste er in staatlichem Auftrag nach Ägypten, um Anregungen zu einem jener mächtigen Gemälde zu finden, die in Versailles die Ruhmesgeschichte Frankreichs darstellten. Am Hof der Tuileries hoch geschätzt, wurde er 1846 zu Bildnis- und Zeremonienaufnahmen bei einer Heiratsfeier des Königshauses nach Madrid gesandt. Die Februarrevolution mit dem Sturz von Louis-Philippe unterbrach diese offizielle Tätigkeit, und nun suchte und fand er beim Bruder Zuflucht im geliebten Brienz. Seinem Auge kamen die Bäume und Häuser, das Ufer und die Fläche des Sees als eine Schönheit entgegen, welche die große Welt nicht zu bieten hatte. Das Berner Kunstmuseum besitzt Bleistiftzeichnungen aus einem Skizzenbuch, die mehrfach mit der Aufschrift «Brienz» versehen sind: sie sind das Zeugnis für den Wandel zum Landschaftler, der mit der Rückkehr an den See in seinem Schaffen vor sich ging. Im Ort hat man lang sich an die Herren Karl und Edouard erinnert, wie sie in der Morgenfrühe die weißen Boote bestiegen, irgendwo am Strand landeten, die Staffeleien aufstellten und im Schat-

ten ihrer hellen Sonnenschirme sich an die Arbeit machten. Bis in den Winter malten sie den See im Nebel, die Ufer im Frost, wie Karl am letzten Novembertag 1849 an den Bruder schrieb: «Ich mache eine Menge Schneestudien — es ist eine Hundekälte.» Die Tradition der Radiererfamilie ist in Karl zu einer seltenen Empfindlichkeit für die Zeichenstriche und -linien geworden: der Bleistift gibt mühelos Schatten und Licht, Nähe und Ferne, die Beschaffenheit jedes Dinges wieder. Da sieht man schlanke Stämme mit blätterlosem Geäst, einen hölzernen Brunnentrog im Gebüsch. Das abgebildete Blatt zeigt Aufgang und Ecke eines alten Hauses mit Baum, Strauch und Gerät am Ufer des Sees. Unter dem aus der Nähe gesehenen Motiv steht in kleinerem Format die Dorfstraße, weich und schummrig, als ob der Dunst des Tages sie einhüllte (Abbildung 8). Der Neffe *Max* hat 1883 eine Anzahl dieser Skizzen in einer gedruckten Mappe bekannt gemacht, und man braucht sich nicht zu wundern, daß *Paul Klee* als Jüngling einige dieser Blätter kopierte — womit ein Großmeister der modernen Malerei sich in die Brienzer Überlieferung einreihet . . . Doch war für Karl Girardet auch die gemalte Skizze — wie für die besten Maler der Zeit — eine gern geübte Art des Schaffens, und dann gibt es ausgeführte Ölbilder von nicht zu großem Format, die als gültige Kunstwerke Bestand haben: umgeben von seinen Bergketten steht der See in dunklem Glanz. Erfüllt von der Ruhe und Stille der großen Natur geht von diesen Gemälden eine tiefe, poetisch getragene Stimmung aus.

Edouard Girardets in Brienzen entstandenes Werk gilt dem Leben und Treiben im Dorf: Viehmarkt, Versteigerung, Schlittenfahrt auf der Dorfstraße, die Schulstube u. a. Diese Gemälde gehören zur Gattung des Genrebildes, das die Sitten und Gewohnheiten, die Kleidung, die Gebäude und Einrichtungen eines Ortes und seiner Bevölkerung festhält. Die sachliche Beobachtung machen anekdotische Züge und humoristische Situationen unterhaltsam für den Betrachter, der gern nach einem ausdeutbaren Zusammenhang sucht. Zugleich weisen diese Bilder eine wohl durchdachte Komposition auf: die zahlreichen Figuren sind in Gruppen geordnet, die miteinander in Bewegung und Rhythmus verbunden sind. Das Genrebild ist im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Bildgattung der bürgerlichen Gesellschaft geworden und hat sich in allen Ländern verbreitet. Girardet, der zu seinen ersten Vertretern gehört, hat es entwickelt, indem er das Herkommen der Familie mit dem

Vorbild Sigmund Freudenbergers verband. Es gibt ein Bild Edouards «Das Almosen» im Berner Kunstmuseum, auf dem eine Frau mit den Kindern in der umwachsenen Laube eines Bauernhauses um das Brot bittet, das die Bäuerin aus der halboffenen Türe reicht — dieses Brienerwerk kommt den Blättern Freudenbergers im Motiv, auch in Komposition und Stimmung ganz nahe. Wie Girardet zur Vergangenheit, schafft er die Verbindung zur Zukunft: man darf ihn als Vorläufer von *Albert Anker* betrachten.

Über die persönliche Beziehung der beiden Künstler, über einen eventuellen Aufenthalt Ankers in Brienz, ist zwar nichts bekannt — aber 12 Jahre jünger als Edouard, war Anker mit Neuenburg so nahe verbunden, daß er der Stadt und ihrer Künstlerschaft als einer der ihrigen galt. Früh wurde er mit Albert de Meuron befreundet, und bis in sein 60. Altersjahr verbrachte er die Winter in Paris und ist dort dem Umgang mit den engeren Landsleuten gewiß nicht aus dem Wege gegangen. Das Schaffen von Edouard Girardet war Anker wohl vertraut: manche Bilder der beiden Künstler bieten überraschende Übereinstimmungen. Wir begnügen uns mit dem Vergleich von zwei Gemälden desselben Gegenstandes — «Die Versteigerung» (Abbildungen 9 und 10). Anker verlegt seine Darstellung in das Innere des Bauernhauses, während Girardet den Vorgang im Freien, mit dem Blick auf den Berghang hinter den Bäumen sich abspielen läßt. Die Figuren jedoch sind in derselben Weise erdacht und geordnet: der Tisch mit der Weinflasche des Gerichtsschreibers vorn, Geräte und Menschen in seinem Rücken, der Ausbieter, das Zeug hochhaltend, das die Bäuerinnen prüfen, vor dem Tisch sitzend das junge Paar, den Erwerb überlegend, dahinter im Ring die vordersten der herandrängenden Menge, in beiden Fällen hält die dem Betrachter nächststehende Frau ihr Kind im Arm. Ähnliche Entsprechungen ließen sich in der «Dorfschule» und in manch anderer Darstellung finden. Von Karl Girardet gibt es die farbige Zeichnung einer sitzenden Bäuerin, die Nadel einfädelnd, die man bei einem ersten Blick für eines der bekannten Blätter Ankers halten möchte, bevor man sich der feinen Unterschiede bewußt wird. Es kann denn auch keinen Zweifel darüber geben: die Girardet haben die malerische Qualität Ankers, seinen Wohlklang der Farben nicht erreicht, und den Genrestücken Edouard's fehlt die tiefe menschliche Anteilnahme, die der Meister von Ins den blonden Kindern und den Alten seines Dorfes

entgegenbrachte. Die geschichtliche Betrachtung, die nach der Herkunft der Gedanken und nach dem Zusammenhang der Arbeitsweisen im Schaffen der Künstler fragt, erfreut sich jedoch der Feststellung, daß sogar das bedeutsame Werk Albert Ankers vom Rütli der Schweizer Malerei seinen Ausgang nahm.

Mit dem Wegzug der Girardet von Brienz — der älteste Sohn Albert ertrank 1894 im See — war die Anziehungskraft des Dorfes auf die Künstler noch nicht erloschen: im Jahr 1903 kommt der Emmentaler *Max Buri* von Luzern her nach Brienz, wo er bis zu seinem frühen Tod 1915 bleibt. Man denkt sich gern, daß Buri von den Begegnungen mit Bildern der Girardet her zu diesem Entschluß gekommen sei. Seine Motive sind nicht ohne das Vorbild Ankers möglich, der Stil seiner Malerei aber kommt aus anderer Quelle und verfolgt ein anderes Ziel. Der Schritt zu einer neuen Schau der Seen, der Berge und Täler des Oberlandes hat *Ferdinand Hodler* vollzogen, als er im Jahr 1904 vom Finel ob Leißigen aus den Blick auf den See malte. Über diese entscheidende Tat hat das Jahrbuch des Thuner- und Brienzersees 1953 berichtet.