

Zeitschrift: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee
Herausgeber: Uferschutzverband Thuner- und Brienzersee
Band: - (1978)

Artikel: Der Brienzersee in der Darstellung der Maler
Autor: Huggler, Max
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1096705>

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>

Der Brienzersee in der Darstellung der Maler

In vorgeschichtlicher Zeit haben die Gletscher auf ihrem Weg in die Ebenen Becken ausgehobelt, die, mit Wasser gefüllt, die Vielzahl der Alpenseen bilden. Eines dieser Augen der Natur ist der Brienzersee. Freilich erhielt kein Alpensee unseres Landes die gleiche Berühmtheit wie derjenige von Como, der gern mit seinem lateinischen Namen Larius genannt wird. An seinem Ausgang liegt die alte, einst römische Stadt Como, und dem Ufer entlang führte, ebenfalls seit römischer Zeit, die Via Regina — die Königinstrasse —, auf der Wanderer, Kriegszüge, Transporte von Mailand über den Splügen oder den Julier und Septimer nach Chur und an den Bodensee gelangten. Der Brienzersee liegt an der Strasse zum Brünig und zur Grimsel, wo schon im Mittelalter ein Hospiz bestand, doch konnte der Übergang von der Aare zum Rhonegletscher für die Verbindung von Süd und Nord — bis heute — keinen Anspruch auf europäische Bedeutung erheben. Zwischen den Machtbereichen des Klosters Interlaken und den Waldstätten bildete die Senke zwischen Augstmatt- und Faulhorn die Herrschaft Ringgenberg, die endgültig Bern einverleibt wurde erst nach dem Oberländer Aufstand im Reformationsjahr 1528 — dessen 450jähriger Wiederkehr wir in diesem Jahr gedenken.

Die landschaftliche Schönheit des Brienzersees hat zuerst ein Maler gesehen und bekannt gemacht. Das war Johann Ludwig Aberli (1723 bis 1786): In Winterthur geboren, kam er als Achtzehnjähriger nach Bern, um sich der Landschaftsmalerei zu widmen. Bern lag nahe den Alpen und hatte den Ruf einer kunstliebenden Stadt. Mit andern Malern als Gefährten unternahm Aberli Reisen und Ausflüge, die eigentliche künstlerische Entdeckungsfahrten waren. Zusammen mit dem Gehilfen Adrian Zingg (1734–1786) begab er sich im Jahr 1756 nach Lauterbrunnen: die damals, wie es ausdrücklich heisst, nach der Natur gemachten Radierungen eröffnen die lange Reihe der Darstellungen vom *Staubbach*. Doch näher als das steile Hochgebirge lagen Aberli die offenen und weiten Räume der Seen und Täler. So entstand denn 1769 die erste uns bekannte Wiedergabe vom See *Vue du village et du*

lac de Brienz. Etwa auf der Höhe von Ebligen gesehen, gibt Aberli den Blick auf die Bucht mit dem Dorf. Am vorspringenden Fels vorn sind Mühle und Bretterhütte die Zeugen von menschlicher Arbeit, rückwärts wird das Ufer gesäumt von den Häusern, und ruhig gleitet der volle Kahn über die Wasserfläche. Man empfindet das Wohlbehagen, das Glück, das den Maler bei diesem Anblick des Seeraumes erfüllte. Technisch ist das Blatt eine handkolorierte Radierung und bildet das Gegenstück zu einer *Vue de la Vallée Oberhasli*, die vom Kirchet zwischen Meiringen und Innertkirchen aufgenommen wurde. Die Titel in der französischen Umgangssprache sind Zeugnis für den grossen Kreis, auch fremder Liebhaber, für den diese Arbeiten bestimmt waren.

Zuerst waren es die Wasserfälle gewesen, die das Staunen und die Bewunderung in den Bergen hervorgerufen und ihre Anziehungskraft ausgeübt hatten: Lauterbrunnen und sein Tal sind dadurch zum Mittelpunkt der Alpenmalerei geworden. Viele Besucher des Staubbaches zogen über Grindelwald nach Rosenlaui und der Handeck, andere fanden am Brienersee den Giessbach. So kam frühzeitig auch das linke Ufer mit dem Wasserfall und dem dichten Waldhang zur Darstellung. Im April 1800 erschien in Bern das sehr schöne Blatt *Cascade de Giessbach* von Heinrich Rieter (1751–1818), dem treuesten Nachfolger Aberlis. Dem Auge nahe gerückt, stürzen die schäumenden Wasser hell zwischen den dicht und hoch stehenden Bäumen über den steilen Fels nieder.

Aus Winterthur kam als Schüler zu Aberli weiterhin Johann Jakob Biedermann (1763–1830), den man als den zweiten Entdecker des Brienersees bezeichnen kann – wie kein anderer sah er die Schönheit der Ufer und hielt sie auf Gemälden, nicht auf graphischen Blättern, fest. Da sieht man unter den Frucht- und Laubbäumen die Wiesen mit weidenden Tieren, edlen Pferden: Mensch und Tier erfreuen sich im warmen Sonnenschein ihres ruhigen, friedlichen Daseins. In der Gedächtnisausstellung zum 100. Todestag Biedermanns in Winterthur wurden mehrere Gemälde gezeigt, die uns nur dem Titel nach bekannt sind: zwei Darstellungen des *Brienersees bei Unterseen*, zwei Bilder vom *See bei Iseltwald*, ein *Eingang ins Hasletal* und eine *Ansicht bei Meiringen*.

Sigmund Freudenberger (1745–1801), nun wieder geborener Berner, war nach einem längeren Aufenthalt in Paris nach der Heimatstadt

zurückgekehrt, von wo er ebenfalls mit Aberli Fahrten ins Land unternahm. Doch ging es Freudenberger nicht um die Landschaft, sondern um das soziale Wesen des Menschen, um sein einfaches Leben in der Natur, und er sah es als Idylle, fern von Mühe und Arbeit: die *Mahlzeit* der Familie in der Stube, die junge *Frau am Spinnrocken* oder bei der *Morgentoilette* am Brunnen vor dem Haus, den *Weggang der Leute aufs Feld* und ihre *Rückkehr am Abend*. Die Wohnstätten sind hölzerne Chalets mit Lauben, niedrigen Dächern, die dem Oberland angehören und nichts gemeinsam haben mit den stolzen Höfen vom Emmental oder dem Seeland.

Zu den Kleinmeistern, wie man diese Künstler vornehmlich gedruckter und farbig aquarellierter Blätter benennt, gehören auch Gabriel Lory Vater (1763–1840) und Gabriel Lory Sohn (1784–1864). Beide waren Berner, doch hatte der jüngere Lory seinen Wohnsitz und die Arbeitsstätte in Neuenburg, wo seine Blätterfolge – nun ein Zyklus – *Voyage pittoresque de l'Oberland Bernois* im Jahr 1822 erschien. Nicht mehr handkoloriert, sondern farbig gedruckt, geben seine Darstellungen immer noch den panoramaartigen Ausblick auf das Seebecken, auf seine Weiden und Häuser, die das Gebirge umzieht. Die Darstellung ist jedoch topographisch genauer und wird von Tafeln begleitet, auf denen die Namen der Orte, Gewässer und Berge eingetragen sind. In der gleichen Weise und mit Lory persönlich verbunden, arbeitete der Zürcher Johann Jakob Wetzel (1781–1834), den man in Italien als den bedeutendsten der «Laghisti», der Alpenseemaler, preist. Sein Hauptwerk von 137 Blättern *Schweizer Seen und Ansichten* erschien 1819 bis 1827 bei Orell-Füssli in Zürich, separat 12 Blätter mit dem Titel *Voyage pittoresque aux lacs de Thoune, Brienz, Lungern et Sarnen*, wo ausser dem See und der Aare Brienz und Ringgenberg zu finden sind. In demselben Zusammenhang steht schliesslich Franz Niklaus König (1765–1832), der an der unglücklichen Schlacht von Fraubrunnen teilnahm und sich dann nach Unterseen zurückzog, wo er als Maler, Fremdenführer und Organisator der vaterländischen Spiele in Unspunnen tätig und erfolgreich war. In einem modernen Sinn stellte König seine Kunst in den Dienst der Werbung. Seine Erfindung waren die Transparente: Malereien auf Pergament, die, von rückwärts beleuchtet, Bilder der Schweiz bei Mondschein, im Licht von Kerzen und Fackeln zeigten. Mit seinem Apparat ging er auf Reisen nach Deutschland, und

Goethe, der in Weimar einer solchen Vorführung beiwohnte, hat eines dieser Transparente beschrieben, das von Leissigen her «zunächst den Thuner-, ferner den Brienzersee nebst den anliegenden Gebirgen... die grüne Nacht in den Bäumen, das vom Mond beglänzte Wasser des Sees... und noch anderes mit vieler Kunstfertigkeit darstellte». Acht andere Transparente waren den Seen, dem Höheweg in Interlaken, der Jungfrau im Sonnenuntergang, dem Staubbach, dem Reichenbach und der Sennhütte auf der Scheidegg gewidmet.

Ein neues Kapitel in der Geschichte der Maler am Brienzersee eröffnen die Neuenburger. Wie es dazu kam, dass Angehörige der Stadt am eigenen See – dem grössten, der ganz auf schweizerischem Gebiet liegt – zum Brienzersee kamen, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Künstler sind über das Schaffen ihrer Kollegen meist gut informiert; so hatte Maximilien de Meuron (1785–1868) gewiss von den in Neuenburg gedruckten Werken der Lory Kenntnis und mochte dadurch zu seiner Fahrt nach dem Oberland angeregt worden sein. Das kleine Bild im Museum Neuenburg mit dem Titel *Le Grand Eiger* malte de Meuron während eines Aufenthaltes auf der Wengernalp 1825: entstanden aus dem Erlebnis von der Grösse der Bergwelt, wurde *Le Grand Eiger* das Erstlingswerk, der Beginn der schweizerischen Alpenmalerei. Wie wir wissen, hat der Neuenburger in dieser Zeit auch ein Bild vom Brienzersee gemalt – dieses wohl ebenfalls bedeutsame Werk ist jedoch bis jetzt unbekannt geblieben.

Maximilien de Meuron war Lehrer und Freund jener Girardet, an die sich die Erinnerung des Dorfes bis heute erhielt. Die Brüder Karl und Edouard Girardet, die 1838 und 1839 nach Brienz kamen, gehörten zur dritten Generation einer Künstlerfamilie aus Le Locle. Der eine 24-, der andere 19jährig, hatten sie ihre Laufbahn in Paris mit dem Fach der Historienmalerei begonnen. Karl (1813–1871) entwickelte sich vom figurenreichen und pathetischen Geschichtsmaler in Brienz zur Landschaft: in Zeichnungen und kleinen Ölbildern gibt er den See, seine Uferwinkel mit Bäumen und Häusern in der damals neuen Art der intimen Landschaft, die nichts mehr zu tun hat mit den Veduten und offenen Ansichten der Kleinmeister. Der jüngere Edouard (1819–1880) ist in Brienz heimisch geworden, er heiratete eine Frau des Ortes, und seine sechs Kinder sind hier zur Welt gekommen. Sein Schaffen galt dem Leben und Treiben des Dorfes – *Viehmarkt, Versteigerung, Schlit-*

tenfahrt auf der Dorfstrasse, Schulstube u. a. Die genaue Wiedergabe von Menschen, Kostüm und Kleidung, von Plätzen, Gassen und Stuben, von Möbel und Gerät in Szenen und Vorgängen des Lebens ergab die besondere Bildgattung des Sitten- oder Genrestückes, wie sie im 19. Jahrhundert überaus beliebt und durch alle Länder verbreitet war. Dass Edouard Girardet in Brienz zu einem der frühen Vertreter des Genrebildes wurde, mag mehrfache Gründe haben: im Dorf muss ein bewegtes, von freier und heiterer Menschlichkeit erfülltes Leben bestanden haben; die künstlerische Anregung boten die Stiche Freudenbergers. Es gibt ein Bild Edouards, *Das Almosen*, im Berner Kunstmuseum: in der umwachsenen Laube eines Bauernhauses bittet eine Frau mit ihren Kindern um das Brot, das die Bäuerin aus der halb-offenen Tür ihnen darreicht — in Motiv, Komposition und Stimmung kommt es einer Darstellung Freudenbergers ganz nahe. Durch ihre Herkunft aus der Principauté, dem damals noch preussischen Neuenburg, sowie durch ihre Beziehung zu Paris, brachten die Girardet andere Künstler und hohe Gäste nach Brienz, und das Dorf wurde, wie sich ein Waadtländer Schriftsteller ausdrückte, das «Rütli unserer Kunst»: die schweizerische Malerei sei an diesem Ort ihrer Eigenart und ihrer Stellung innerhalb der europäischen Kunst bewusst geworden, wie das einst am Vierwaldstättersee politisch der Fall gewesen war. Diese Vorstellung lässt sich vertiefen mit einem Hinweis auf Albert Anker (1831 bis 1910). Von Ins, seinem Geburts- und Wohnort aus, war Anker Neuenburg nahe und verbunden; mit den Girardet, die beide ihr Leben in Paris beschlossen, muss er dort, wo er selber die Winter verbrachte, vielfach in Berührung gekommen sein. Verschiedene Bilder Ankers, *Die Versteigerung, Die Dorfschule* stimmen auffallend überein mit den entsprechenden Werken von Edouard Girardet: auch das Schaffen des heute noch volkstümlichsten unserer Maler hätte demnach vom «Rütli» am Brienzersee Anregung erhalten, wenn nicht gar den Ausgang genommen.

Ein weiteres Zeugnis vom Brienzer Malerleben jener Zeit bietet ein Ölbild des Luzerners Robert Zünd (1827–1909), der über den Brünig den Weg zum benachbarten See mit seiner Malerkolonie fand. Wiederum zum ersten Mal gibt Zünd von der Senggfluh aus den Blick quer über den See zu Schneckeninsel und Iseltwald. Obwohl die Landschaft im Licht und der Wärme des Sommers steht, trägt das Bild das Datum

vom 2. März 1848, wohl dem Tag, an dem Zünd sich mit den Malern, die vorn die Staffage abgeben, zu gemeinsamer Arbeit an jenen Ort begeben und seine Aufnahme skizziert hatte.

In der Geschichte der Malerei unseres Landes gilt als der wichtigste Einschnitt das Wirken von Ferdinand Hodler (1853–1918): sein Schaffen brachte den Übergang von der Vergangenheit zur Gegenwart. Wenn man der Meinung ist, Hodler habe seine Arbeit im Oberland mit dem Blick auf den See vom Finel ob Leissigen im Jahr 1904 begonnen, so trifft das vielleicht nur in beschränktem Sinn zu. Er war als Sechzehnjähriger in Thun Lehrbube und Mitarbeiter eines Veduten- und Andenkenmalers, des Ferdinand Sommer, gewesen, und unter den wenig bekannt gewordenen Arbeiten Hodlers aus jener Frühzeit möchten sich auch Motive von Interlaken und dem Brienzersee finden. Dann aber sind Hodler, dem Meister, die grossartigsten aller Alpenseebilder zu verdanken: Ein Jahr später, 1905, entstand das wunderbare Seebild mit der Lichtstrasse auf dem Wasser nach dem Bödeli und der Rothornkette im fernen Hintergrund. Damit war das Seebild der Berge geschaffen, und der Maler wandte sich nun dem Gebirge zu: er gibt den Lauf des Bergbaches im Tal, findet auf Isenfluh den Talblick und das Gegenüber der Jungfrau, um schliesslich auf der Schynigen Platte und in Mürren die Wiedergabe von Koloss und Massiv der Dreiergruppe zu unternehmen.

Gleich den Girardet hat sich mit Brienzer Name von Max Buri (1868 bis 1915) verbunden. Wie die Neuenburger war Buri seiner Herkunft nach nicht Oberländer — er hatte einen Emmentaler zum Vater, und seine Mutter ist Rheinländerin gewesen. In mancherlei Schulen und vielen Fahrten im Ausland hatte er künstlerisch weder den Weg noch sein Ziel gefunden, sein Schicksal als Maler wurde ihm erst in Brienzer zuteil; er stand im 35. Lebensjahr, als er 1903 aus Luzern hierher übersiedelte. Die Gründe zu diesem Entschluss sind — wie bei den Girardet — nicht leicht ausfindig zu machen. Überliefert sind vorherige Aufenthalte in Iseltwald gemeinsam mit dem Bildhauer Max Leu; nicht undenkbar ist, dass die Arbeit der Schnitzer sein Interesse am Dorf wachrief. Zuerst setzte der Maler sich mit der neuen Umgebung, mit Wohnstatt und Landschaft auseinander. Ein Gemälde noch aus dem Jahr 1903 zeigt das Seeufer unten am Burihaus, rückwärts den abfallenden Hang vor Iseltwald, nahezu verdeckt vom ausladenden Geäst

eines Lindenbaumes — eine wunderbar trauliche Stimmung breitet sich über die stille Fläche des Sees. Aus demselben Wohlgefühl entstand das Bild vom nachbarlichen Haus in der Mittagssonne, neben dem eben noch das Dorf mit seinem Kirchturm sichtbar wird. Den See malte er im selben Jahr 1904 auf der Höhe von Oberried gegen Iseltwald, im letzten Arbeitsjahr in der *Sicht von der Schwandener Höhe*. Aber das eigentliche Anliegen Buris war nicht die Landschaft, sondern der Mensch; von früh an hatte er sich um das Menschenbild bemüht, aber an die Stelle von mondänen, dem Leben einer vornehmen Gesellschaft verpflichteten Bildnissen trat in Brienzen die Wiedergabe von Charakteren und Typen, von Dasein und Schicksal. Neben Einzelbildnissen, zu denen die Namen der Modelle heute noch bekannt sind, entstanden die bekannten mehrfigurigen Kompositionen: *Nach dem Begräbnis*, *Dorfpolitiker*, *Dorflatsch*, *Dorfmusikanten* u. a. Als Bildgattung handelt es sich um Genrestücke, wie diejenigen von Edouard Girardet. Doch geht es Buri nicht um Bericht vom Treiben im Dorf, sondern um Aussagen über das politische Gespräch, über Spannung und Eintracht in der dörflichen Gemeinschaft. Halblein gekleidet sind diese Gestalten, mit breiten Flächen in feste, eckige Umrisse gefasst, unbeweglich, lastend und schwer. Vielfach verbindet diese Lebensschwere sich mit einem leisen Zug des Lächerlichen, man spürt eine humorvolle, wohl auch ironische Betrachtung des Malers, die ihm aus der Art der Brienzer Bevölkerung entgegengekommen war. Das Bild Buris, dem im gegenwärtigen Zusammenhang die erste Stelle gebührt, zeigt die Halbfigur des Mädchens von vorn und ganz nah gesehen; sie nimmt den grösseren Teil der Bildfläche ein und hat den See, das jenseitige Ufer und die Bergkette zum Hintergrund, die Augen sind blau, wie ihr Gewand, das Wasser und der Himmel — nur selten erreicht ein Kunstwerk dieselbe Einheit von Mensch und Natur.

Jahre vor Max Buris tragischem Tod im Wasser hatte sich ein zweites Zentrum des künstlerischen Schaffens in Iseltwald gebildet. Dort malte im väterlichen Ferienhaus der 21jährige Victor Surbek (1885–1975) 1906 sein erstes Bild vom *Brienzersee*. Bis in das hohe Alter haben Surbek und seine Lebensgefährtin, die Malerin Marguerite Frey-Surbek (geb. 1886) dort jährlich einige Monate verbracht, und da bewohnte seit 1914 auch der Maler Paul Zehnder (1884–1973) das Haus des Bruders in der Ecke der Bucht direkt über dem See. Aufgeschlossene Kol-

legialität, herzliche Gastfreundschaft führten zahlreiche Besucher her: befreundete Künstler, Liebhaber und Sammler, Gelehrte und Kritiker fanden sich zu kurzem oder längerem Aufenthalt in Iseltwald ein. Arbeitseifer und Fleiss des Malerehepaares, das sich neben dem Wohnhaus ein Atelier errichtete, hielten sich unabhängig von den bisherigen Ansichten und Darstellungsweisen und brachten mit einer grossen Zahl von Gemälden, Zeichnungen und graphischen Blättern eine neue Bilderwelt vom See hervor. Im Wechsel der Standorte und der Jahreszeiten entdeckten Victor und Marguerite immer wieder andere Ansichten und Ausschnitte ihrer Umgebung: blickt man hinüber zu jenem Ufer und Hang, wird man sich des einstigen Gletschertroges bewusst, weit breitet die Wasserfläche sich dunkelnd im Abendlicht, oder wird gegensätzlich die Bucht vor den Inseln zur kleinen, in sich geschlossenen Welt. Der Blick auf Hausecke, Terrasse, den kleinen Atelierbau in der Matte verstärkt den Eindruck von einem Dasein, das sich hier aufgehoben und zu Hause fühlt. Die Wiedergabe von Leuten des Ortes — *Frau von Iseltwald* — und Einzelmotiven — *Haus am Waldrand*, *Lilien und Lorbeer*, *Hagrosen* — sind Zeugnisse für die Intimität und Vertrautheit, für das Wohlbehagen und Einvernehmen, mit denen Dorfbewohner, Künstler und Gäste sich zusammenfanden und das Dasein am See genossen.

Paul Zehnder hatte zu Beginn der zwanziger Jahre die Ölmalerei aufgegeben, um sich der Glasmalerei zu widmen. Im Iseltwalder Atelier entstanden unter andern auch die Kartons für die Fenster im Chor der Schlosskirche Interlaken, und man denkt sich gern, der Künstler habe die Gläser im Anblick des Sees zu ihrer wunderbaren Farbigkeit gestimmt. Nach 1940 unternahm Zehnder auf grossformatigen Blättern in schwarzem Tuschpinsel, dann auch in lithographischen Drucken Darstellungen des Sees.

Andere Maler, die nicht in Iseltwald Wohnsitz hatten, dort aber arbeiteten und Bildideen gewannen, waren in ihrer Bemühung um den See und seine Ufer ebenfalls erfolgreich. Eine Chronik dieser Künstler und ihrer Werke aufzustellen, ist jedoch nicht Aufgabe des heutigen Anlasses, und nur einige Namen seien genannt. Mit dem Ehepaar Surbek befreundet war Hans Fischer (1909–1958), der früh verstorbene Graphiker, Zeichner und Maler, als höchst originelle Künstler-Persön-

lichkeit «fis» wohlbekannt. Sein vielseitiges Werk — erfindungs- und einfallsreich, voll Witz und Humor — enthält mehrere köstliche Arbeiten aus Iseltwald, zu denen er die Idee an der Schneckeninsel gewann: der baumbewachsene Hügel mit dem Pavillon wird zum Rücken eines dahinschwimmenden Fisches, einmal ist ein zweiter kleiner *Inselfisch* zugefügt; der Luftballon gibt das Schweben im andern Element. Der Philosoph und Pädagoge Professor Arthur Stein hatte sich in Iseltwald ein Haus errichtet; sein Sohn Peter Stein (geb. 1922), nun einer der führenden Maler der Gegenwart in der Schweiz, bleibt dem Ort nahe verbunden, obwohl bei seiner Arbeitsweise kein Beitrag an die Bilderwelt des Brienzersees entstand. Dagegen gewinnt seine Gemahlin, Vreni Bähler-Stein (geb. 1921), in einer seit Jahren währenden Bemühung neue Ausblicke und Motive, die sie auf der Kupferplatte festhält.

Auch oben am See hat das künstlerische Geschehen sich lebendig erhalten: da war es Johann Peter Flück (1902–1954), der das Gegengewicht zu Iseltwald herstellte. Trotz vielerlei Arbeit in den Städten und manchem Aufenthalt in Paris hat Johann Peter dem heimatlichen Boden die engste Verbindung bewahrt: er war und blieb Schwander, wo er einige Jahre das Amt des Gemeindepräsidenten versah. Die künstlerische Vergangenheit des Ortes blieb ihm ebenso gegenwärtig, wie Herkunft und Bedeutung der Schnitzerei ihm ein Anliegen waren. Wieweit diese Anregungen seiner Figuren-Darstellung zugute kam, ist weniger wichtig, als dass sie eine andere Seite des Brienzer Wesens als die Bilder von Buri lebendig erhalten. Das Bild eines *Brienzer Mädchens* lässt sich in der Qualität wie im menschlichen Gehalt den schönsten Inser Kindern von Anker — dessen Bezug zu den Girardet wir beriefen — zur Seite stellen. Das Land sah Flück nicht in idyllischem Frieden, heimelig lieblich, der heimatliche Boden ist ihm herb, den Lawinen, Erdrutschen und Wildbächen ausgesetzt. Er begleitete mich nach der Stelle auf dem Schuttkegel südwärts von Schwanden, die ihm am liebsten war: über die Naturtrümmer hinweg blickt man von dort auf die ganze Länge des Sees — da erschien ihm der Seeraum im Zwielicht, vor dem Gewitter, im *Frühlingssturm*, wenn die Sonne mit dem Gewölk im Kampfe steht und der Wind die kahlen Äste bewegt. Er malt die Gewitterwolken, den hoch gehenden Wildbach und blickt vom Rothorn aus in die *Morgendämmerung*. Gibt er einen Ausschnitt

mit Gehöften, sind sie eingebettet in die Wiese am steilen Hang, einsam zwischen den Bäumen der Hofstatt – Teil der Natur.

Am unteren Ende des Sees entstanden die ebenfalls oft dem See gewidmeten Bilder des Holländers Jan Schutter (1890–1956), der seit dem Jahr 1922 in Bönigen gelebt und gemalt hat. Sein umfangreiches, wenig bekanntes Schaffen wartet darauf, die ihm angemessene Würdigung zu erhalten. Von benachbarten Wohnsitzen aus fanden – um nur die Bekanntesten zu nennen – Marcus Jacobi (1891–1969), Alfred Glaus (1890–1971), Arnold Brügger (1888–1975) am See Vorwürfe zu ihrer Arbeit.

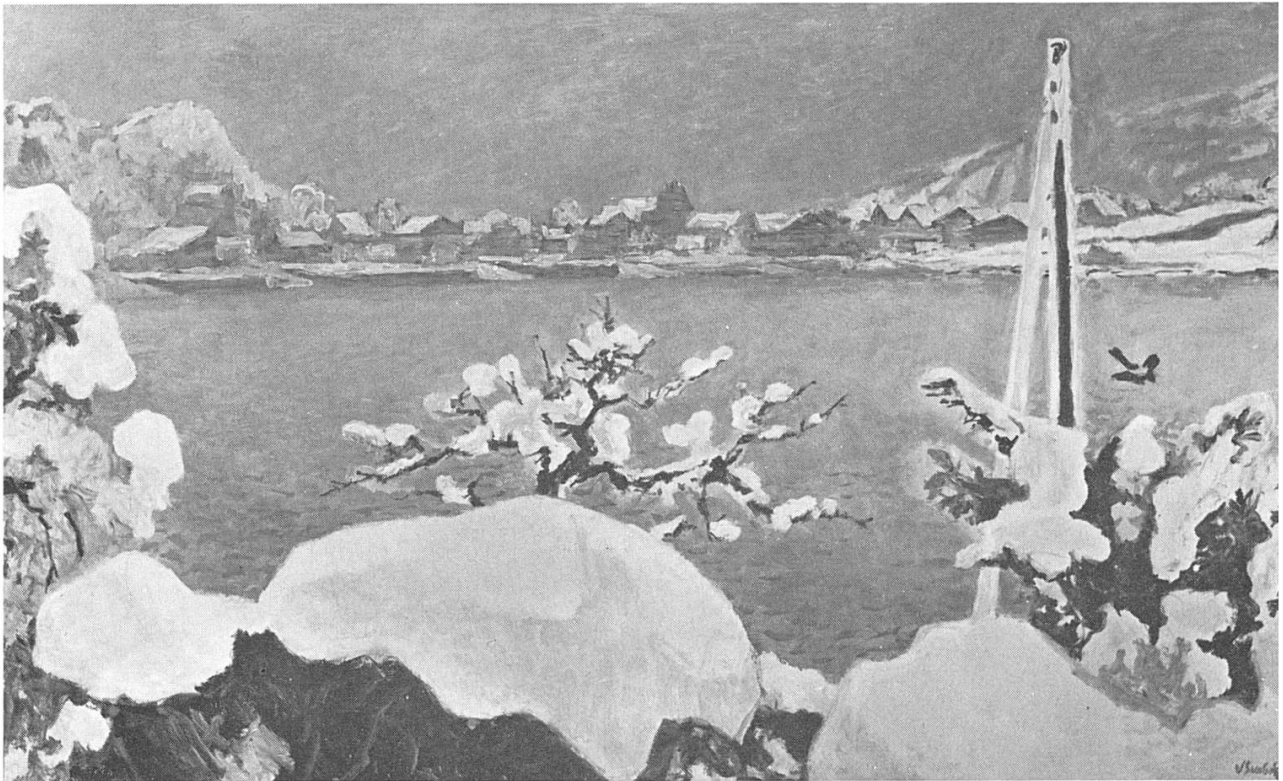
Seit den Berner Kleinmeistern bildet die Malerei am Brienzersee einen festen, in sich geschlossenen Zusammenhang und bewahrt bis heute ihr Leben und ihre Aktualität. Wir freuen uns dieser Leistungen, wollen sie schätzen und in Ehren halten. Die gegenwärtige Ausstellung bringt den Beweis, dass diese lange – und schöne – Geschichte nicht ihr Ende erreicht hat. In den letzten Jahrzehnten ergriff ein grosser Wandel unser Leben und Dasein, damit waren früher nicht vorstellbare Veränderungen in der Kunst verbunden, doch besteht die Tradition weiter – Künstler und Kunstfreunde bewahren sie.

Anmerkung

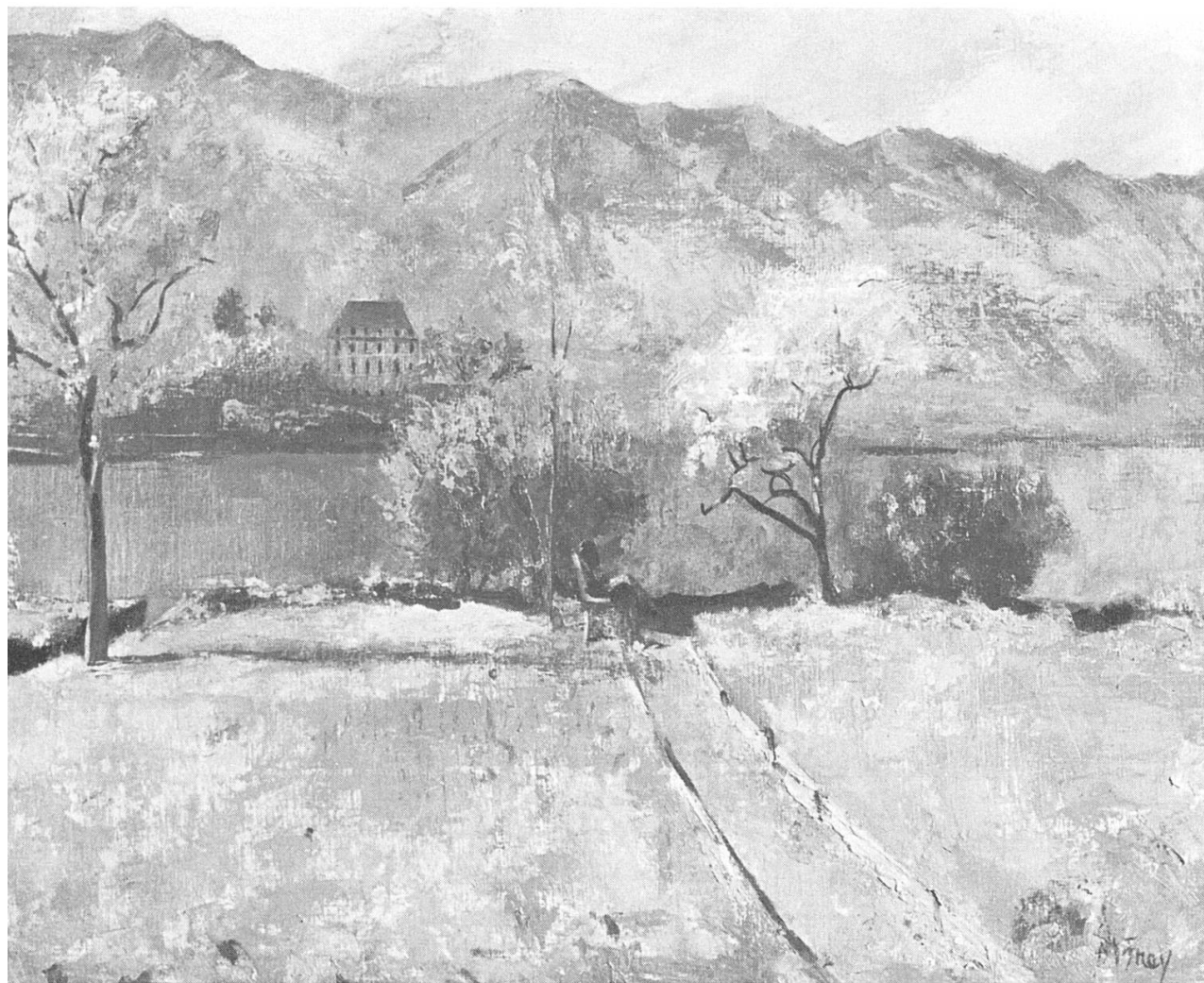
Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag, der am 8. Juli 1978 zur Eröffnung einer Ausstellung im Kirchgemeindehaus Brienz, «Der Brienzersee», gehalten wurde. Die Schau zeigte von 40 Künstlern und Künstlerinnen 116 Werke der Malerei, 3 Skulpturen und 5 keramische Arbeiten. Das Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee hat Beiträge des Verfassers unter dem Titel 1972 «Die Malerei am Brienzersee bis 1900» und 1974 «Der Maler Max Buri in Brienz» veröffentlicht. In jenen Zusammenhängen erfolgte die Wiedergabe auch hier wiederum besprochener Bildwerke früherer Zeit. Mit Ausnahme des Gemäldes von Robert Zünd, das durch die Luzerner Ausstellung von Zünd im Sommer des Jahres bekannt wurde, sind einige neuere Arbeiten reproduziert, die für die moderne Produktion am See Zeugnis ablegen. In Beiträgen anderer Verfasser sind in früheren Jahrbüchern weitere Abbildungen zum Thema zu finden.



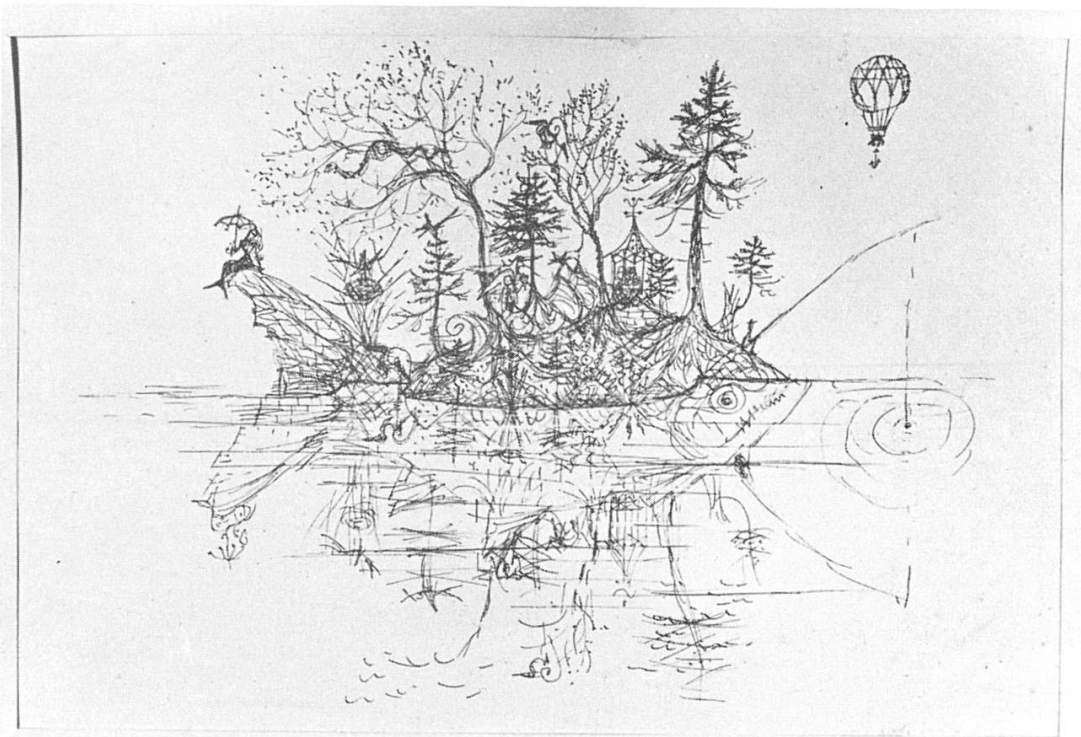
Robert Zünd: Brienzersee, datiert 1848, Privatbesitz Luzern



Victor Surbek: Winter Iseltwald, 1939, Privatbesitz Bern



Marguerite Frey-Surbek: Seegarten Frühling Iseltwald, Kunstmuseum Luzern



Hans Fischer: Grosser Inselfisch, Federlithographie 1944



Vreni Stein-Bähler: Iseltwald, Radierung 1966



Jan Schutter: Strasse am See