

Zeitschrift: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee
Herausgeber: Uferschutzverband Thuner- und Brienzersee
Band: - (1996)

Artikel: Ein folgenschwerer Sonntagsausflug mit Ferdinand Hodler
Autor: Schaufelberger, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1096833>

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>

Ein folgenschwerer Sonntagsausflug mit Ferdinand Hodler

Wenn ich bei meinen Forschungen über Veduten und Vedutenmaler zum Schluss noch ein informatives Gespräch mit den Bildbesitzern anschliesse, bekomme ich meist dieselbe Geschichte zu hören. Sie bezieht sich auf den Werkstättenbetrieb im Atelier Sommer. Als mir immer wieder dasselbe zu Ohren kam, begann ich zu suchen. Ich wurde fündig im Büchlein von Fritz Widmanns «Erinnerungen an Ferdinand Hodler». (1981 Verlag Daniel Andres & Co Biel, p. 60 ff.)

Fritz Widmann (1869–1937) war der Sohn des Berner Bund-Redaktors und Schriftstellers Joseph Viktor Widmann (1842–1911). Vater und Sohn Widmann waren gute Freunde von Ferdinand Hodler. Der Vater förderte Hodler durch seine journalistische Tätigkeit, indem er ihm, im Gegensatz zu seinen Gegnern, gute Noten erteilte. Friedrich Widmann war Maler und Kunstkritiker. Er wohnte nicht sehr weit von Hodlers damaligem geräumigem Arbeitsplatz im Zeughaus auf dem Beundenfeld bei Bern, wo Hodler um 1897 an den Marignanofresken arbeitete. Fritz Widmann besuchte Hodler fast täglich und beobachtete ihn bei seiner Arbeit.

Hodler erzählte Widmann bei ihrem täglichen Zusammensein vielerlei kurze Episoden seiner Wanderjahre. Ein zusammenhängender Lebenslauf ergab sich daraus nicht, so erpicht Widmann auch darauf war. Hodler wich seinen «Interviews» stets mit ausgesprochener Abneigung aus. Um so freudiger war Widmanns Erstaunen, als die beiden nach einem tüchtigen Sonntagsausflug im «Klösterli» ausruhten und Hodler ganz von sich aus anfang, über seine frühere Zeit zu berichten. Dieser Bericht fand seinen Niederschlag in der Erstausgabe des Fritz Widmannschen Werkleins von 1918.

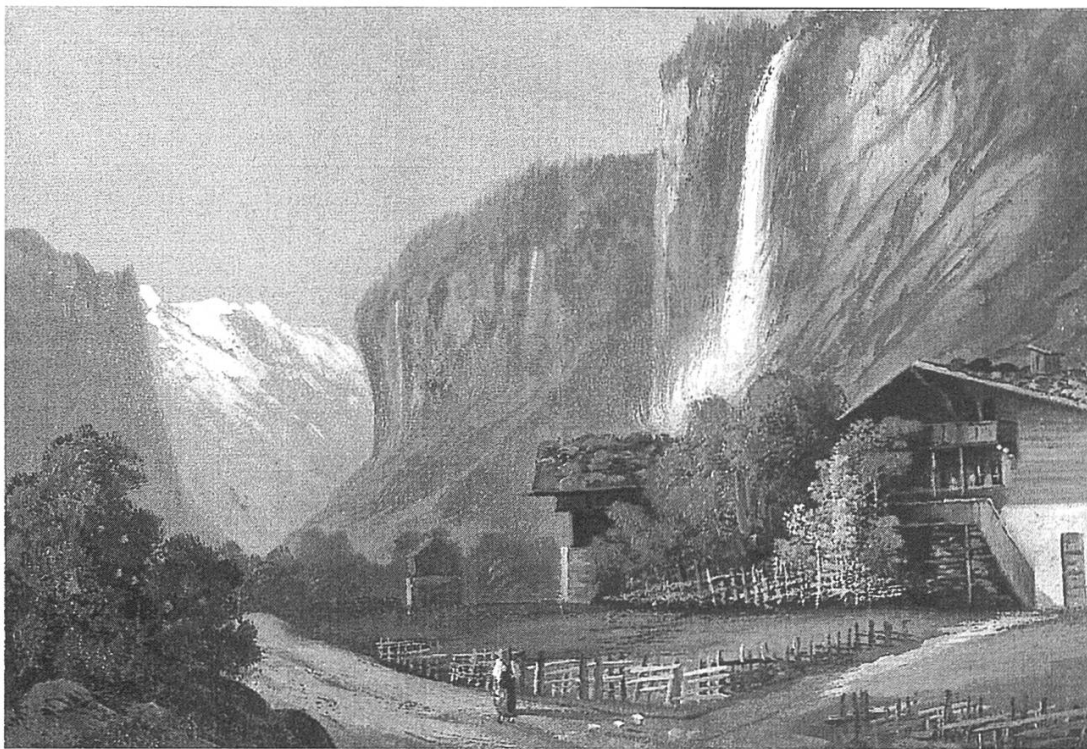
Bevor ich mich zum Text äussere, möchte ich die wichtigsten Abschnitte desselben wiederholen, denn ich kann nicht annehmen, dass alle Leser informiert sind. Überhaupt ist mir aufgefallen, dass kaum einem der Widmannsche Artikel bekannt ist. Das Wissen vererbte sich über Jahrzehnte von Mund zu Mund. Es ist deshalb sicher richtig, dass wir zur Quelle zurückgehen.



Malerbär (Atelier Hänni)
 Sockellänge 9 cm
 Photo Meier, Thun

Zitat: «Noch kaum aus der Schule, kam er (Hodler) als Lehrbube zum Maler Sommer in Thun, der ausser einem Dekorationsmalergeschäft die fabrikationsmässige Herstellung jener Bildchen betrieb, welche die Fremden als Reiseerinnerung mit heimnehmen. Man kennt sie, diese «Paysages d'Interlaken», die als schöne Zierde den Salon und die besseren Stuben der glücklichen Besitzer schmücken. Wie ein richtiges Erbübel sterben sie nie aus, trotzen jedem Schicksal und zeugen für den Geschmack bis ins dritte und vierte Glied. Manchmal ist's ein Staubbach, der über eine rosahimbeerfarbene Felswand stäubt, Jungfrau, Mönch und Eiger mit grünem Vorland und Alpenhäuschen, oder eine Blüemlisalp, die sich im Thunersee spiegelt. Die Schlösser von Thun und Oberhofen, darum ein geschnitzter Rahmen, oder noch herzerfreuender: vor einer kleinen Staffelei mit einem Schadaubildchen sitzt ein kleiner Bär als Maler.

Lauter Attraktionen, denen der gefühlvolle Reisende damals so sicher verfiel, wie heute der Überseer dem Photochrom. An dieser niedlichen Industrie durfte also Hodler mitwirken, und da er sich dabei auszeichnete, gewann er die besondere Gunst des Prinzipals. Es wurden ihm schwierigere Arbeiten zugeteilt; er bekam einen Extraplatz ausserhalb der Reihe der übrigen Gesellen, die als Spezialisten immer gleich



*Der Staubbach, der nach F. Widmann über eine «rosahimbeerfarbene Felswand stäubt».
(Souvenirbild Atelier Hänni)*

dutzendweise nur jeder seinen Teil behandeln durften, der erste den Himmel, der nächste die Berge, ein weiterer die Architektur und ein vierter den Baumschlag.»

Bei den Souvenirs fanden wir noch eine kleine Anzahl weiterer Beispiele für Widmanns Beobachtung. Man bezweckte damit, Abend- oder Morgenrot-Stimmungen einzufangen, von denen die Touristen nicht genug bekommen konnten.

Was aber überrascht, ist, dass auch bei den Veduten solche Versuche, die allerdings nicht sehr zahlreich waren, anzutreffen sind. Es wurde offenbar schon lange versucht, solche Stimmungen auf die Bilder herüberzubringen. Es sind solche Veduten Essays von Alfred Dünz (1865–1932) bekannt, der im übrigen ein hervorragender Vedutenmaler war. Wie bei andern Vedutisten waren auch seine Versuche zweifelhaft. Nicht viel besser erging es der Königin Viktoria von England, die als Gräfin von Kent ferienhalber 1868 einen Monat lang in der Schweiz weilte. Sie war eine begabte Aquarellistin. Ihr Bild «Pilatus, from the lake» versuchte dieselbe Stimmung einzufangen (vgl. Gustav Lang: Kultur Beilage, DER KLEINE BUND, 18. November 1995).



*Jungfrau mit grünem Vorland und Alpenhäuschen (Atelier Hänni).
Vgl. dazu F. Widmann: Erinnerungen an Ferdinand Hodler p. 62
ferner: Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler als Schüler von Ferdinand Sommer, 1984, p. 95 ff.*

Aus dem Widmannschen Text ergibt sich eine ganze Reihe von Fragen und Folgerungen. Was hier beschrieben wird, ist die fabrikmässige Herstellung von Souvenirs. Diesen Prozess hat der Autor richtig beschrieben. Es ist aber bloss die halbe Wahrheit, wie wir noch darlegen werden. Was ich aber nicht verstehe, ist, dass der Kunstsachverständige F. Widmann diese Souvenirbildchen mit künstlerischen Kriterien beurteilte. Das Urteil musste vernichtend sein. Es hat dem Ansehen dieser Malerei sehr geschadet. Zwar stehen diese Reiseandenken qualitativ auf einer hohen Stufe, die weder früher noch später je wieder erreicht wurde. Dies ist aber Kunsthandwerk und hat wenig mit Kunst zu tun.

Es stellt sich hier die Frage, ob es sinnvoll ist, dass sich ein Maler mit Kunstkritik beschäftigt. Als Gestalter ist er befangen. Er trägt seine eigene Ansicht über Kunst in sich und kann deshalb nicht objektiv urteilen. Aus demselben Grunde hat man wohl in den Staatswissenschaften die Gewaltentrennung erfunden.

Die Vedutenmalerei jedoch war die Landschaftsmalerei jener Zeit und nicht die Souvenirherstellung, die den Malern lediglich das ökonomische Überleben sicherte. Es ist das Verdienst von Ferd. Sommer, in schwerer Zeit den Malern dieses Türchen geöffnet zu haben.

Aus diesen Ausführungen geht wohl hervor, dass F. Widmann gar keine Veduten zu Gesicht bekommen hat. Dies ist verständlich, wenn man bedenkt, dass zur Zeit der Hochblüte jährlich auf über 100 000 Souvenirs schätzungsweise nur etwa 200–300 Veduten entstanden sind: Dies entspricht 2–3 Promille der gesamten Souvenirproduktion. Letztlich drehte sich aber doch alles um die Vedute. Sie war das Ziel, das die Maler zur Befriedigung ihrer künstlerischen Ambitionen anstrebten. Die Vedute wurde dabei gelegentlich als Vorlage für die Souvenirproduktion missbraucht. Dabei wurden speziell beim grössten Souvenirhersteller, dem Atelier Hänni, die Farben standardisiert, denn man wollte ein homogenes Produkt auf den Markt bringen.

Doch kommen wir zurück auf den Sommerschen Werkstättenbetrieb. Wir könnten uns vorstellen, dass im Atelier des Lehrers mehrere Staffeleien nebeneinander standen. Dahinter sassen die Gesellen. Auf der Schiene der Staffelei wurden die zu bemalenden Gegenstände nebeneinander aufgereiht. Bei kleineren Formaten können dies wirklich ein Dutzend gewesen sein. Bei grösseren Formaten jedoch, z. B. Postkartengrösse, fanden dementsprechend weniger Stücke Platz. Damit man die Schiene voll ausnützen konnte, befestigte man die Vorlage oben an der Staffelei. Um die kostbaren Muster nicht zu beschädigen, leimte man sie im Atelier Hänni auf Karton, der ca. 2 cm grösser war als die Vorlage und diese deshalb vor verschmutzten Fingern und den Eindrücken der Reissnägeln schützte. Dass dieses Vorgehen erfolgreich war, beweisen solche Urmuster, die nach vielfachem Gebrauch noch in tadellosem Zustand waren, während der vorstehende Karton arg verschmutzt war.

In der Praxis könnte sich das weitere Prozedere so abgespielt haben, dass, wenn ein neuer Schüler aufgenommen wurde, alle übrigen Schüler um eine Staffelei nachrücken konnten, um dem Neuankömmling Platz zu machen. Dieser wird wohl wieder, wie schon sein Vorgänger, mit dem Himmel angefangen haben.

Der letzte, der bis anhin den Baumschlag, also die letzte Stufe gemalt hatte, musste nun abtreten und bekam als Ausgelernter die freie Staffelei zugewiesen, an der schon Hodler gemalt hatte, wie wir hörten. Nun war die Zeit für ihn gekommen,

selbständig eine Vedute von A–Z zu malen. Wie wir feststellen konnten, waren dies meist grössere Formate und wurden als Einzelstücke angefertigt. Hier befinden wir uns bereits auf dem Weg zur Vedute, denn nun war es Zeit, eine Examensarbeit, wie in andern Handwerksberufen, das sogenannte Meisterstück, abzuliefern. Der Zufall lieferte uns den Beweis zu dieser Behauptung.

Ich hatte mich schon lange gewundert, dass ich so viele Unikate von Schadaubildern fand. Sie waren von verschiedenen Malern gemalt, die einen auf Karton, die andern auf Leinwand. Die einen waren anonym, die andern signiert. Als ich versuchte, etwas Ordnung in die Vielfalt zu bringen, machte ich eine erstaunliche Entdeckung, die allen Autoren, die sich mit Souvenirs und Veduten beschäftigt hatten, offenbar entgangen war.

Ferd. Sommer hatte dieses Sujet der Schadau von einem ganz bestimmten Standort als Examensaufgabe exklusiv für sich reserviert. Alle diese Bilder müssen deshalb von Sommer-Schülern gemalt worden sein. Allerdings malten auch Schüler der Malschule von Abraham Stähli diese dankbare Ansicht. Immerhin scheinen sie die Exklusivität Sommers respektiert zu haben, denn sie verlegten ihren Standort ungefähr 200 Meter näher an die Stadt Thun. Auf diesen Bildern erscheint nun am linken Bildrand das Heinrich-von Kleist-Haus..

Es muss für die Schüler nicht leicht gewesen sein, sich von der «Miniaturmalerei» auf grössere Formate umzustellen. Auch dies erforderte einen Entwicklungsprozess. Es lässt sich nachweisen, wie sich die Schüler mit mehreren Versuchen Schritt für Schritt an das Endprodukt herantasteten. Die Schüler brauchten, je nach Talent, dazu zwei bis drei Versuche. Zuerst erprobte man ein Mittelformat auf Karton, in der Grösse zwischen Souvenir und endgültiger Vedute. Dann folgte meist das grössere Endformat provisorisch auf Karton. Diese Stufe wurde offenbar von verschiedenen Malern übersprungen.

Jetzt war man soweit, sich an das Endprodukt zu wagen, das nun auf Leinwand gemalt und signiert wurde. Diese Theorie kann durch einen «Betriebsunfall» belegt werden. Der Maler Otto F. Fahrni hat, aus welchen Gründen auch immer, alle drei Versionen signiert und sogar mit 1874, 1875 und 1876 datiert. Dies hätte der 16jährige eigentlich nicht tun dürfen. Auch in der Malschule des Abraham Stähli in Hilterfingen lässt sich ein solcher Entwicklungsprozess nachweisen.



Stauffer Jean (1866–1931)
Blümlisalp mit Niesen, Schadau und Kleisthaus
Öl auf Karton, 53×40 cm, sign. u. r. und dat. 1888



Stauffer Jean (1866–1931)
Hilterfingen près le lac de Thoune
Blümlisalp et le Niesen sign. u. r.

Nun ist der Zeitpunkt gekommen, wo wir uns Gedanken darüber machen müssen, was ein Souvenir und was eine Vedute ist. Souvenirs wurden immer mit dem Gedanken der serienmässigen Herstellung produziert. Bei den Veduten stand jedoch die Idee im Vordergrund, ein Kunstwerk im Sinne eines Unikats zu schaffen. Doch wie wollen wir dies heute nachvollziehen? Wir müssen andere Kriterien finden.

Einmal stellen wir fest, dass Souvenirs nie signiert sind. Sodann spielt das Format eine wesentliche Rolle. Eine im Nachlass des Louis Hänni gefundene Formattabelle beweist, dass Souvenirs bis zu einer Grösse von A5 hergestellt wurden. Wir haben allerdings unsignierte Souvenirs bis Grösse A4 gefunden. Diese in kleinen Serien entstandenen Bilder wurden an renommierte Gemäldegalerien in Touristikzentren verkauft, für Souvenirgeschäfte waren sie zu teuer. Mit dieser simplen Faustregel können wir bereits einen sehr hohen Prozentsatz von Bildern bestimmen.

Auch zur Erkennung von Veduten gibt es eine Entscheidungshilfe: Veduten sind fast immer auf *Leinwand* gemalt, sie sind *signiert* und oft sogar datiert.



Luzern mit Rigi: Eine von O. F. Fahrni geschaffene Vedute (Dürrenast/Thun 1858–1888, Sigriswil)
Öl auf Leinwand 29×39 cm; sign. u. l.



Das nach obiger Vorlage geschaffene Souvenir aus dem Atelier Hänni.

Mit diesen beiden Erkenntnissen können wir nun Souvenirs und Veduten voneinander trennen. Dies ist auch dringend nötig, denn in der Vergangenheit sind die grössten Missverständnisse dadurch entstanden, dass man serielle und nicht serielle Erzeugnisse in eine Kategorie zusammenfasste.

Die Anwendung dieser beiden Regeln ist so einfach, dass sogar in der Kunst ungebildete Laien die Trennung von Souvenir und Vedute ohne Schwierigkeiten vornehmen können. Da es aber kaum eine Regel ohne Ausnahmen gibt, finden wir solche auch hier. Wir erwähnen sie lediglich der Vollständigkeit halber. Gesamtheitlich betrachtet kommt ihnen wenig Bedeutung zu. Es ist uns gelungen, über 95% der Bilder zu bestimmen. Ein kleiner, vielleicht nicht unwichtiger Rest bleibt aber bestehen.

Eine «Abart» ist uns bereits begegnet, die Tastversuche der Schüler in den Mal-schulen auf dem Weg zur Vedute. Diese Essays sind nicht signiert, sind auch nicht auf Leinwand gemalt und sind doch keine Souvenirs. Es sind Veduten, da sie Einzelstücke sind und im Format die Souvenirs bei weitem übertreffen.

Umgekehrt fanden sich Souvenirs auf Karton in kleineren Grössen, jedoch signiert. Diese Spezies müssen wir ebenfalls als Vedute bezeichnen. Es sind Ein-

zelstücke, die als Vorlage für die Souvenirfabrikation hätten dienen sollen, jedoch nie – aus welchen Gründen auch immer – in den Fabrikationsprozess gelangten.

Eine weitere Vedutenspielart sind Landschaftsansichten auf Karton oder Holz gemalt, signiert und eventuell sogar datiert. Diese Veduten sind entstanden, wenn die Maler knapp bei Kasse waren und sich die teure Leinwand nicht leisten konnten.

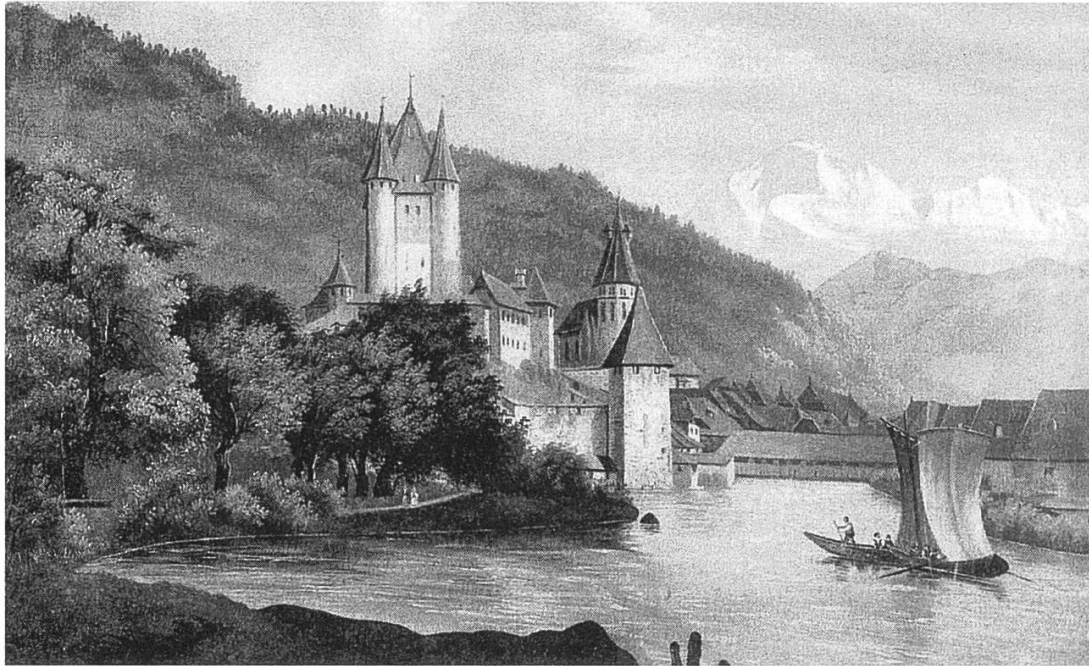
Eine letzte, wenigstens theoretische Möglichkeit wäre, dass die Maler ihre Veduten nicht als gelungen taxierten und deshalb die Unterschrift unterblieb. Ich lerne ferner einige Maler als extrem bescheidene Leute kennen. Bei ihnen entfiel die Signatur wohl aus Bescheidenheit.

Wie steht es nun aber mit Kopien?

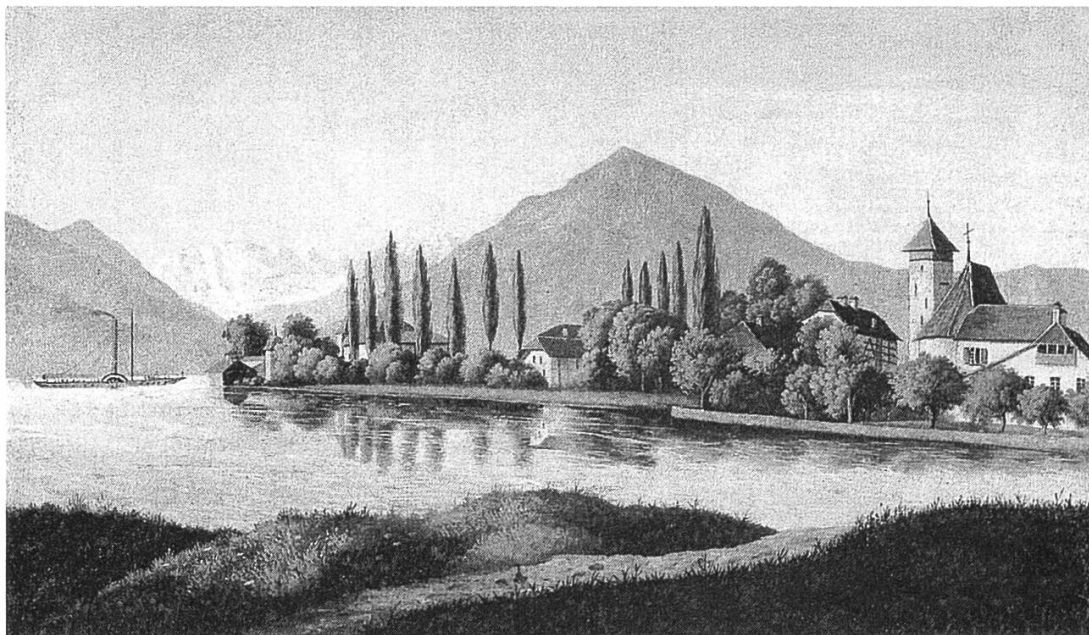
Kopien von eigenen Bildern wurden meist signiert. Dieses Vorgehen wurde allgemein toleriert. Kopien von Bildern von Kollegen durften jedoch nicht signiert werden. Sie wären als Plagiat verurteilt worden. Schwieriger ist es bei Kopien von Vorlagen. Hier galt die Regel, dass die Umsetzung eines Bildes in eine andere Technik ein selbständiger künstlerischer Akt sei und deshalb nicht als Plagiat bezeichnet werden könne. Diese Meinung vertrat mein Zeichenlehrer noch in den 1930er Jahren. Arnold Bürki kopierte eine Lithographie von Isidore Laurent, eine Ansicht von Hilterfingen. Er signierte die Ölvedute folgerichtig.

Ähnliche Probleme ergeben sich auch bei Hodler. Er scheint sich strikte an die Regeln gehalten zu haben. Er hat seine Unterschrift äusserst sparsam benutzt. Hier noch ein interessantes Detail: Da sein Lehrmeister ihm verbot, seine Schadaubilder zu signieren, suchte er einen Ausweg. Anstelle der Unterschrift malte er als stilistisches Gestaltungsmerkmal rechts unten zwei Steine (vgl. die Abbildungen in den Büchern von Brüschwiler und Schaufelberger). (Info: Christ. Aeschbacher)

Was bringt nun aber diese Unterscheidung von Souvenirs und Veduten? Es ist uns damit gelungen, das Widmannsche Missverständnis aufzuklären und Ordnung in das wohl später entstandene Chaos zu bringen. Damit müsste nun eigentlich eine Neu Beurteilung dieser Landschaftsmalerei erfolgen. Ich bin überzeugt, dass die vernichtende Kritik der Vedutenmalerei revidiert werden wird und die Veduten jenen Stellenwert erhalten, der ihnen zukommt.



*Thun im Schwäbis mit Sicht auf Schloss und Kirche. Anonym; Öl auf Leinwand um 1840.
Nach einer Lithographie aus Engelmann und Sazerac
24 Berner-Oberländer-Lithos, Paris 1823
Information: Auktionshaus Dobiaschowsky, Bern*

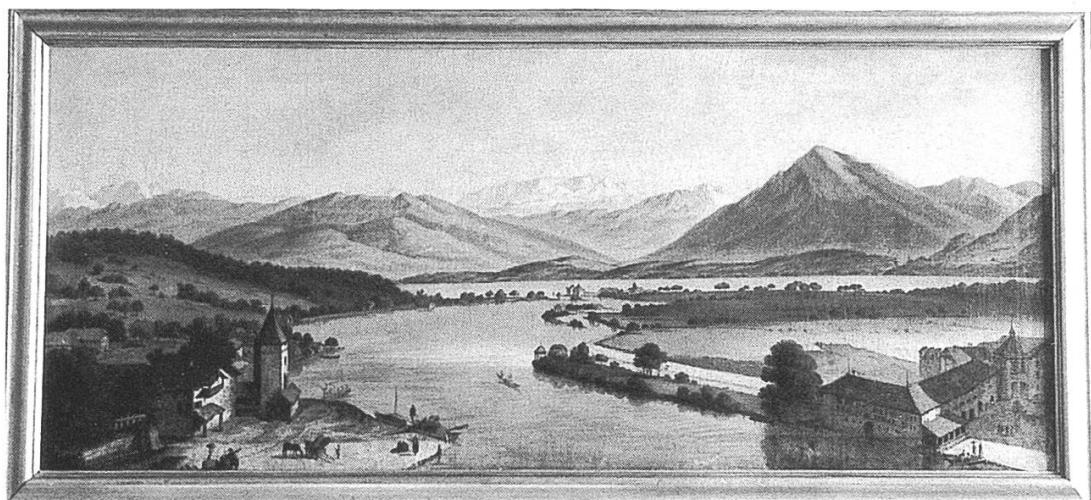


*Thun-Scherzligen mit Kirche, altem Schloss Schadau (1848–1852 Neubau) und Niesen.
Anonym: Öl auf Leinwand um 1840
Offenbar Pendant zu vorausgehendem Bild. Vermutlich ebenfalls aus der Sammlung Engelmann und
Sazerac Paris 1823.
Das in der Aarenmündung sichtbare Schiff, die «Bellevue», wurde 1936 in Betrieb genommen und war
auf der Vorlage noch nicht enthalten. Der Maler hat das Bild aktualisiert.*

Die älteste Vedute, die mir bekannt ist, ist 1848 datiert. Es ist eine Ansicht von Ferd. Sommer, «Aarekanal mit Blümlisalp» (Brüschweiler P. 43). Die jüngste mir bekannte Vedute stammt von Fritz Goppelsroeder, «Ansicht von Thun», datiert 1972. Diese Tatsachen lassen den Schluss zu, dass die Vedutenepoche ca. 124 Jahre dauerte. Daran waren über hundert uns bekannte Maler beteiligt, die alle in ähnlichem Stil malten und direkt oder indirekt etwas mit der Souvenirproduktion zu tun hatten. Alle diese Maler wurden im 19. Jahrhundert geboren.

Zwar sind schon in früheren Zeiten Ölveduten gemalt worden. Es waren aber eher zufällige Einzelercheinungen. Die ersten solchen Bilder fand ich bei Johann Ludwig Aberli. Er malte nicht nur eine frühe Schadauvedute, den grössten Erfolg hatte er mit seinen Panorama-Ansichten. Der Zuspruch war so gross, dass er bald einmal mit den Lieferfristen in Verzug geriet. Diese Tatsache erforderte ein ganz neues Konzept. Er fand es im Umrissstich. Aberli gravierte die Zeichnung auf Kupferplatten, von denen er eine grössere Anzahl abdrucken konnte (man spricht von bis zu 75 Stück). Diese Bilder wurden zunächst vom Meister selbst, später von seinen Schülern koloriert. Aberli fand für seine Technik bald Nachahmer. Damit war die Epoche der Stiche geboren.

Zwischen diesen beiden Malepochen entstanden von verschiedenen Künstlern immer wieder sporadisch Ölveduten. Von einer Vedutenepoche kann man aber erst nach 1848 sprechen. Es entstanden Malschulen, die Dutzende von Malerschülern ausbildeten.



Johann Ludwig Aberli, (Winterthur 1723–1786, Bern)

Vue prise du Chateau de Thoun, Öl auf Leinwand, 51,5×123,5 cm. Im Besitz der Burgergemeinde-Verwaltung, Thun.

Photo: Christoph Spichiger

Da war einmal die Malschule von Ferd. Sommer. Es folgte ab 1879 diejenige der Souvenirmanufaktur an der Lauenen mit den Lehrern Adolf Hänni und Gottlieb Dietrich. In den 1880er Jahren bis ins Jahr 1899 betrieb Abraham Stähli in Hilterfingen eine bedeutende Malschule. Nach dem Kriegsausbruch 1914 gab es keine Veduten-Malschulen mehr, höchstens noch einzelne Maler, welche Privatunterricht erteilten.

Was ist nun das Spezielle an dieser Malerei? Sie strahlt eine wohltätige Ruhe aus, ist Balsam für das Gemüt, Erbauung für Herz und Seele. Die Vedutenmalerei ist keine neue Technik der Landschaftsmalerei und auch keine neue Ausdrucksform. Sie ist vielmehr Ausdruck einer Geisteshaltung, die die Verbundenheit mit unserer Landschaft in den Vordergrund stellt. Der Betrachter schätzt es, dass er in der Vedute seine Liebe zur Heimat wiederentdeckt. Damit ist etwas geschaffen worden, das es rechtfertigt, dass man von einer Vedutenperiode sprechen kann. Sie hat gemäss unserer Definition immerhin über 120 Jahre gedauert.

