Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 43-44 (1963-1964)

Artikel: Drei Berner Bildnisse von David Sulzer und Johann Dünz
Autor: Seidenberg, Margot
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043526

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: 04.07.2025

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

DREI BERNER BILDNISSE VON DAVID SULZER UND JOHANN DÜNZ

MARGOT SEIDENBERG

Im folgenden soll auf drei Bildnisse hingewiesen werden, welche innerhalb der letzten beiden Jahre in den Besitz des Bernischen Historischen Museums gelangten; zwei davon stellen Berner Maler dar.

Künstlerbildnisse verdienen besonderes Interesse. Obwohl die Person des Künstlers hinter dessen Werk zurücktreten soll, erweckt ein Kunstwerk im Beschauer berechtigtermaßen die Neugier nach dem Urheber; die Kenntnis desselben ergänzt das Verständnis des von ihm Geschaffenen. Dieser Einsicht verdankt man sicher beispielsweise die «Porträt-Galerie» von Berner Künstlern, welche auf Veranlassung der Bernischen Künstlergesellschaft im Verlaufe des 19. Jahrhunderts angelegt wurde[1]. Wie das Bildnis überhaupt, ist das Künstlerporträt ein Dokument wie heutzutage die Photographie. Zugleich aber ist es mehr, da es die Interpretation durch einen Menschen enthält, die zwar immer mehr oder weniger subjektiv ist, der aber meist eine Abstraktion zugrunde liegt, die das Bild einer Persönlichkeit auf ihr Wesentliches reduziert, ihre verschiedenen zufälligen Aspekte und Verhaltensweisen zusammenfaßt und nicht willkürlich und verzerrend das Äußere eines Menschen ergreift, wie es oft die Kamera tut, welche dann mit naturalistischen Mitteln häufig ein falsches oder zumindest einseitiges Bild wiedergibt.

Eines der erworbenen Bildnisse stellt nach der Tradition *Gabriel Ludwig Lory* (1763–1840; Abb. 1)[2] dar. Das Bildnis befand sich in der Familie de Meuron, in welche Lorys Sohn Mathias Gabriel hineingeheiratet hatte. Der Maler war bisher nicht identifiziert.

Der Dargestellte sitzt in Dreiviertelstellung nach rechts vor einer Staffelei, auf welcher sich ein das Berner Münster darstellendes Bild (wahrscheinlich ein Aquarell) befindet. Er hat direkt und intensiv blickende blaue Augen, leicht gespannte Gesichtszüge und angegrautes Haar und trägt über einer rot und schwarz gestreiften Weste und einer weißen Halsbinde einen schwarzgrauen Rock. Die rechte Hand hält einen Pinsel, die linke liegt auf der Staffelei. Nach der Reinigung wurde links

1 Vgl. *E. Davinet,* Geschichte des Bernischen Kunstmuseums. In: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz 1913/1914. S. 363 ff., bes. S. 383 ff.

2 Inv.-Nr. 38455. Öl auf Leinwand. H. 32 cm, B. 25,5 cm. Das Werk ist (ohne Bezeichnung des Malers) abgebildet bei: *C. de Mandach,* Gabriel Lory le père et Gabriel Lory le fils. Lausanne 1920, S. 130.

Abb. 1. David Sulzer, Gabriel Ludwig Lory (um 1825/1830). BHM

auf der grauen Hintergrundfläche zwischen den Leisten der Stuhllehne die Signatur «S» sichtbar[3].

Gabriel Ludwig Lory war der Sohn des Niklaus Lory (auch Lohri), Lehenkutscher, und der Elisabeth geborenen Stucki aus Röthenbach; er wurde am 20. Juni 1763 in Bern getauft. Da der Vater früh starb, lag die Erziehung des Knaben in den Händen der als schwächlich und zu pietistischer Schwärmerei neigend geschilderten Mutter. Die ersten künstlerischen Anregungen empfing der Maler wohl durch Jean-Louis Aberli und Caspar Wolff. Er soll dann in Genf bei Bacler d'Albe gearbeitet haben und weilte später während einiger Zeit in St. Gallen im Haus des Kunsthändlers Bartholomäus Fehr, dessen Schwester Wiborada er heiratete. Mit ihr kehrte er 1784 nach Bern zurück, wo er zeitweilig das Bauernhaus «Im Saali» bei Wittigkofen bewohnte und wo im selben Jahr sein Sohn Mathias Gabriel geboren wurde. Derselbe wurde später sein Schüler und Mitarbeiter und ein erfolgreicher Maler und Stecher. Mit Ausnahme einiger Aufenthalte in Herisau und Neuenburg lebte Gabriel Ludwig Lory von da an in Bern. Nach dem Tode seiner Frau verheiratete er sich 1816 ein zweites Mal. Sein Tod fällt ins Jahr 1840. Der Künstler wird als gutmütig, zugleich aber als undiplomatisch, bisweilen unwirsch, unbeholfen und nicht sehr gebildet geschildert. Diese Eigenschaften werden auf seine durch die äußeren Umstände bedingte vernachlässigte Erziehung zurückgeführt.

Lory, welcher künstlerische Beziehungen zu Freudenberger, Dunker, Aberli und Rieter unterhielt, war hauptsächlich Landschaftsmaler, Aquarellist und Kupferstecher. Neben den schweizerischen und insbesondere bernischen Landschaften und Stadtansichten verdankt man ihm u. a. die russische Prospektensammlung, deren Herausgabe er im Auftrag des Appenzeller Kaufmanns Johann Walser leitete[4].

Das Bildnis Lorys wird im Auktionskatalog der Galerie Jürg Stuker[5] fälschlich als Selbstbildnis bezeichnet. Mit dem Buchstaben «S» ist uns nämlich mit Sicherheit der Hinweis auf einen andern Maler gegeben und, obwohl zu jener Zeit viele bernische und auswärtige Künstler in Bern arbeiteten, gibt es nur einen Maler, der als Urheber ernstlich in Frage kommt.

Es lassen sich in Berner Privatbesitz verschiedene Bildnisse mit demselben Buchstaben «S» nachweisen, u. a. die Bildnisse des Ehepaars Rudolf Abraham von Schiferli (1775–1835), des Emanuel von Graffenried (1762–1842), des Ehepaars Friedrich Gustav von Herrenschwand (1801–1850). Sie sind von ähnlichem, meist eher kleinem Format und befinden sich alle in ähnlichen vergoldeten Empire-Rahmen mit tiefer Hohlkehle und ornamental verzierten Ecken. Der Maler muß in den Kreisen der

3 Das Bild wurde im Jahr 1964 im BHM gereinigt.

4 *Literaturhinweis zu Leben und Werk von Gabriel Ludwig Lory:* Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1848. Der neuen Reihenfolge VIII. S. 1 ff. — *Conrad de Mandach,* Gabriel Lory le père et Gabriel Lory le fils. Lausanne 1920. — Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 4, Neuenburg 1927, S. 713. — *Thieme-Becker/ Hans Vollmer,* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 23, Leipzig 1929, S. 399 f. (hier auch weitere Literaturangaben).

5 Auktionskatalog der Galerie Jürg Stuker, Nr. 71, Bern, Mai 1964, S. 79, Nr. 1092.

Großfürstin Anna Feodorowna von Rußland verkehrt haben, hat er doch das Ehepaar von Schiferli (Hofmeister der Großfürstin) und auch Lory gemalt, welcher seinerseits das Elfenau-Gut der Großfürstin verschiedentlich im Aquarell dargestellt hat[6].

Es ist bekannt, daß der Winterthurer Maler *David Sulzer* (1784–1864) sich öfters in Bern aufgehalten, zeitweilig sogar hier gewohnt hat, und daß er als einer der bedeutendsten deutschschweizerischen Porträtisten dieser Zeit in Bern sehr beliebt war. David Sulzer wurde als Sohn des Winterthurer Degenschmieds und Waagmeisters Christoph Sulzer und der Katharina Notz 1884 (im selben Jahr wie der jüngere Lory) in Winterthur geboren. Er bildete sich in Winterthur, Zürich und Bern zum Maler aus und arbeitete 1803 und 1805 unter J.-L. David in Paris. 1817 verheiratete er sich mit der achtundzwanzigjährigen Katharina Freiin von Lüttgendorf-Leinburg aus München, die ihm vier Söhne gebar. Wann die Familie nach Bern übersiedelte, ist nicht bekannt[7]. Der Maler verlor das in Winterthur, Bern und an anderen Orten der Schweiz erworbene Vermögen bei der Bewirtschaftung eines Schloßgutes im Kanton Thurgau und starb in bescheidenen Verhältnissen im Jahr 1864 in Weinfelden.

David Sulzer muß ebenfalls Kontakt gehabt haben mit den Kreisen der Anna Feodorowna, hat er doch ein großes, voll signiertes Porträt des Rudolf Abraham von Schiferli[8] sowie Bildnisse der Schultheißen Niklaus Friedrich von Mülinen (1760–1833)[9] und Niklaus Rudolf von Wattenwyl (1760–1832)[10] gemalt, welche beide mit der Großfürstin befreundet waren[11]. Diese, abgesehen von einem der beiden Porträts von Mülinen, voll signierten Bildnisse weisen im Namen «Sulzer» genau dasselbe «S» auf und sind ähnlich gerahmt. Es muß sich also bei dem «S»-Maler mit größter Wahrscheinlichkeit um David Sulzer handeln, obwohl sich bis jetzt im Kunstmuseum Winterthur keine nur mit «S» signierten Bilder von Sulzer

6 U. a. BHM Inv.-Nr. 38617, siehe Abb. S. 575.

7 Ich verdanke Herrn *Hermann von Fischer* die Kenntnis eines Dokumentes, welches die Anwesenheit Sulzers im Jahr 1823 in Bern bezeugt. Es handelt sich dabei um den «Catalogue des tableaux de Madame la Ballive Fischer, d'Oberried, dressé le 31 mars 1823». Katalog und Schätzung wurden besorgt von «D. Sulzer. Mahler v. Winterthur» und «Sigism: Wagner de Berne, amateur».

Literaturhinweis zu Leben und Werk von David Sulzer: Alt-Winterthurer Bildniskunst 1800 bis 1850. Herausgeg. vom Kunstverein Winterthur. Zürich 1920. — *Thieme-Becker/Hans Vollmer,* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 32, Leipzig 1938, S. 289f. (hier auch weitere Literaturangaben). — Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Texte von M. Fischer u. a., Zürich 1953.

8 BHM Inv.-Nr. 22248.

9 BHM Inv.-Nr. 34308 (traditionelle Zuschreibung an Sulzer) sowie in Privatbesitz (signiert). Vgl. *H. B. de Fischer,* Le portrait bernois. Bd. III, Basel 1932, S. 54.

10 Privatbesitz Bern. Vgl. *H. B. de Fischer,* Le portrait bernois. Bd. III, Basel 1932, S. 55ff. und Frontispiz.

11 Vgl. *Alville,* Die Schweizerjahre der Großfürstin Anna Feodorowna von Rußland. Bern 1947, S. 62 und 71.

finden ließen[12]. Die nur mit «S» signierten Berner Bildnisse zeigen manchmal eine leichte Tendenz zur Räumlichkeit, im Lory-Porträt sogar zur in sich gedrehten Figur, wie sie bei Sulzer neben kompositionell starreren Werken zu finden ist. Sulzer liebt es bisweilen, die Figur in den Bild-Vordergrund zu stellen und die

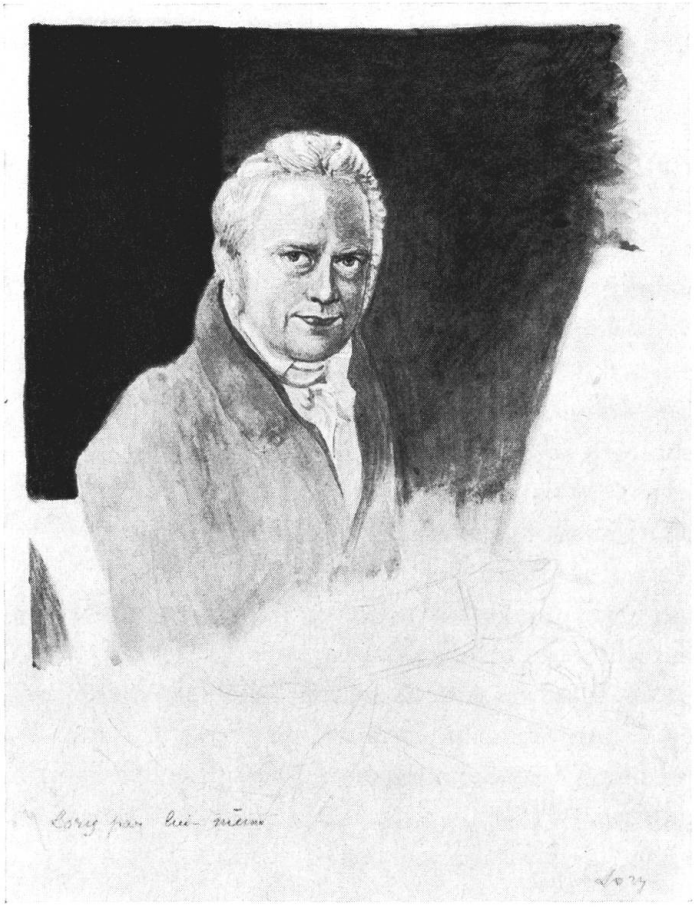

Abb. 2. Gabriel Ludwig Lory (?), Selbstbildnis (um 1825–1830). Kunstmuseum Bern

senkrechte Mittelachse des Bildes zu betonen — ein Kompositionsschema, welches sich verschieden stark ausgeprägt in den beiden Schultheißen-Bildnissen nachweisen läßt. In den Bildnissen des Ehepaars von Schiferli dagegen wird eine gewisse Räumlichkeit schon durch den warmen, neutralen Hintergrund angestrebt, welcher die in Dreiviertelansicht dargestellten Figuren in sich aufnimmt und eine etwas freiere, souveräne Einordnung der Figur in Bildfläche und -raum ermöglicht. Das Bildnis des Malers Lory weist, verglichen mit den von-Schiferli-Porträts, eine aber-

12 Ich möchte an dieser Stelle Herrn Konservator Dr. *Heinz Keller* für sein freundliches Entgegenkommen bei der Besichtigung der Werke Sulzers im Kunstmuseum Winterthur bestens danken.

mals verstärkte Räumlichkeit und eine kühne Wendung der Figur auf. Wie weit der Berner Stil Sulzers, das z. T. kleine Format, die Haltung der Modelle, von den Wünschen der Auftraggeber oder von bernischen Künstlern mitbestimmt ist, bliebe noch abzuklären. Im besonderen Fall des Lory-Porträts mag sogar, wie wir im folgenden nachzuweisen versuchen, der direkte Einfluß des dargestellten Malers, Gabriel Lorys, bestimmend gewesen sein.

Das Kunstmuseum Bern besitzt nämlich eine kleinere, unfertige Aquarellskizze zum Bildnis Lorys (Abb. 2)[13], bei welcher die rechte Seite, Arme, Hände und Staffelei, nur mit Bleistift angedeutet sind (in der Reproduktion etwas verstärkt). Der in kleinerem Maßstab gehaltene Entwurf entspricht dem Ölbildnis von Sulzer genau, wobei lediglich der Hintergrund statt in grauen, in blaugrünen Tönen gehalten ist. Es handelt sich bei dem Blatt kaum um eine spätere Nachzeichnung, sondern um eine Vorstudie. Eine nachträglich unterhalb der Skizze angebrachte und nicht unbedingt verbindliche Notiz bezeichnet das Bildnis als «Lory par lui-même». Möglicherweise stützt sich dieser Hinweis auf die Kenntnis unseres Porträts, das man irrtümlicherweise für ein Selbstporträt hielt, und stellt somit eine falsche Annahme dar. Es ist jedoch auch durchaus möglich, sogar wahrscheinlich, daß es sich dabei tatsächlich um einen Versuch Lorys handelt, sich (vielleicht auf fremde Bitte hin) selbst darzustellen, da die Haltung durchaus mit einer Selbstdarstellung vereinbar ist und die Art der Farbgebung und des Arbeitsvorgangs ganz Lorys Schaffensweise entspricht, wie andere unfertige Blätter seiner Hand beweisen[14]. Der im Porträtfach ungeübte Landschaftsmaler hätte dann vielleicht die Skizze seinem Kollegen, dem Porträtmaler David Sulzer, zur Ausführung in Öl überlassen, welcher von der fremden Vorzeichnung, an die er sich gewissenhaft hielt, die bewegte (durch die Haltung vor dem Spiegel bedingte) Stellung des Modells übernommen hätte. Diese selbe Wendung des Modells zeigen denn auch vor allem die beiden Selbstbildnisse David Sulzers[15], welche ungefähr aus den Jahren 1825 und 1835 stammen dürften und also, wie sich zeigen wird, etwa gleichzeitig und später entstanden sind.

Es gibt zwei Zeichnungen, welche mit großer Wahrscheinlichkeit den Vater Lory darstellen. Die eine stammt wahrscheinlich vom Sohn Mathias Gabriel Lory (1784–1846; Abb. 3)[16], die andere von Daniel David Burgdorfer (1800–1861;

13 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 7031. Größe des Blattes: H. 20,7 cm, B. 16,6 cm. — Den Betreuern der Gemälde- und Graphiksammlungen des Berner Kunstmuseums möchte ich für ihre Hilfe herzlich danken.

14 Vgl. z. B. die unfertige Studie zu dem Aquarell «Wetterhorn von der Großen Scheidegg aus»; signiert und datiert 1817. Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 4620.

15 Abgebildet in: Alt-Winterthurer Bildniskunst 1800–1850. Herausgegeben vom Kunstverein Winterthur, Zürich 1920, Taf. 10 und Taf. 27.

16 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 4516. Abb. bei *C. de Mandach,* op. cit., S. 44; dort als solche identifiziert und datiert. — *F. Schmalenbach,* Zeichnungen und Aquarelle von Gabriel Lory Sohn im Besitz des Berner Kunstmuseums. Ungedruckter Katalog im Anschluß an die Ausstellung 1946/1947, S. 15, hält die Zeichnung mit Fragezeichen für ein Selbstbildnis des Vaters Lory.

Abb. 4)[17]. Sie zeigen zweifellos denselben Menschen mit den etwas gespannten, harten, trotzigen Zügen und dem nach romantischer Mode stark in die Stirn gekämmten Haar in zwei verschiedenen Altersstufen. Sie sind möglicherweise um 1805 und um 1815 entstanden und zeigen also den Künstler in den frühen Vierziger- und den frühen Fünfzigerjahren. Sie entsprechen ganz dem in der Überlieferung

Abb. 3. Mathias Gabriel Lory(?), Gabriel Ludwig Lory (um 1805). Kunstmuseum Bern

geschilderten Charakter des älteren Lory. Das von Sulzer gemalte Bildnis zeigt im Vergleich mit den genannten Zeichnungen eine etwas länglichere Kopfform, zurückgekämmtes Haar und ein etwas gepflegteres, weltmännisches Äußeres. Der harte, gespannte Ausdruck ist geblieben. Nehmen wir für die Entstehung des Sulzer-Bildnisses das kostümgeschichtlich spätest mögliche Datum von 1830 sowie das durch die Haartracht ungefähr gegebene Datum von 1825 an, so wäre Lory damals 62–67 Jahre alt gewesen. Dieses Alter des Dargestellten ist glaubhaft, beson-

17 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 6328.

ders wenn man bedenkt, daß Sulzer seine Modelle meistens, zuweilen sogar sehr verjüngt hat, wie das von ihm datierte Bildnis des Niklaus Rudolf von Wattenwyl eindeutig beweist. Die veränderte Haartracht, welche die längliche Kopfform bewirkt, ist dann sicher zeitbedingt; sie hat allgemein während der zwanziger Jahre das stark in die Stirn gekämmte Haar abgelöst. Desgleichen ist die gepflegtere Er-

Abb. 4. Daniel David Burgdorfer, Gabriel Ludwig Lory (um 1815). Kunstmuseum Bern

scheinung modebedingt, wie auch die eher ungezwungene, revolutionär und romantisch gefärbte es war. Überdies mögen in jener Zeit, da der Vater Lory oft eng mit dem Sohn zusammenarbeitete, der damals schon eher die führende der beiden Persönlichkeiten war, Gebaren und Haltung des als weltmännischer geschilderten Sohnes auf den Vater abgefärbt haben[18].

18 Vgl. die Selbstbildnis-Zeichnung des jüngeren Lory von etwa 1805 (abgebildet bei *C. de Mandach*, op. cit., S. 45) sowie das Bildnis, in welchem Johann Friedrich Dietler für die Sammlung bernischer Künstlerbildnisse den jüngeren Lory dargestellt hat (Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 1245). Nach Alter, Haartracht und Kostüm zu urteilen, ist das Dietler-Porträt in den dreißiger Jahren entstanden.

Was ebenfalls, wenn auch nicht zwingend, für die Datierung in die späteren zwanziger Jahre spricht, ist das in Arbeit befindliche Bild auf der Staffelei, welches die Ansicht des Berner Münsters vom Schwellenmätteli aus zeigt. Wir kennen von Vater Lory drei kolorierte Münsterstiche aus den zwanziger Jahren[19], welche dem auf dem Porträt abgebildeten Aquarell jedoch nicht genau entsprechen. Ferner gibt es zwei Zeichnungen[20] mit der Münsteransicht vom Schwellenmätteli aus, welche dem unfertigen Bild auf der Staffelei äußerst nahe kommen. Die größere (Abb. 5), welche eine vergrößerte Übertragung der kleineren darstellt, ist in ihrer Zuschreibung (an Vater oder Sohn) umstritten[21], da die beiden Maler einen ähnlichen Stil pflegten und zeitweilig eng zusammenarbeiteten. Nach den Stichen zu schließen, hat sich jedoch vorwiegend der Vater mit dem Münster-Motiv beschäftigt, und selbst, wenn die größere der beiden Zeichnungen vom Sohn stammen sollte, würde es sich wahrscheinlich um eine Nachzeichnung nach der Skizze des

19 *C. de Mandach,* op. cit., Kat.-Nrn. 412 und 299 («Vue de la Ville de Berne, prise sur la route de Thoune») sowie Nr. 300 («Vue de la ville de Berne, prise de la promenade des remparts»). Alle drei: dessinés par Lory père, gravés par J. Hürlimann. Nrn. 299 und 300 gehören zur Serie «Souvenirs de la Suisse», welche der jüngere Lory 1829 in Bern und Neuenburg herausgab; Nr. 412 ist etwas früher entstanden.

20 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. A 4385, Bleistift und Feder auf quadriertem Papier, H. 21,5 cm, B. 29 cm, und Inv.-Nr. A 7421, Feder über Bleistift, z. T. laviert, auf quadriertem Papier, H. 26 cm, B. 35,5 cm (Blatt links angesetzt).

21 *A. M. Cetto,* in «Der kleine Bund», Nr. 35, 1. Sept. 1946, schreibt die Zeichnung dem jüngeren Lory zu.

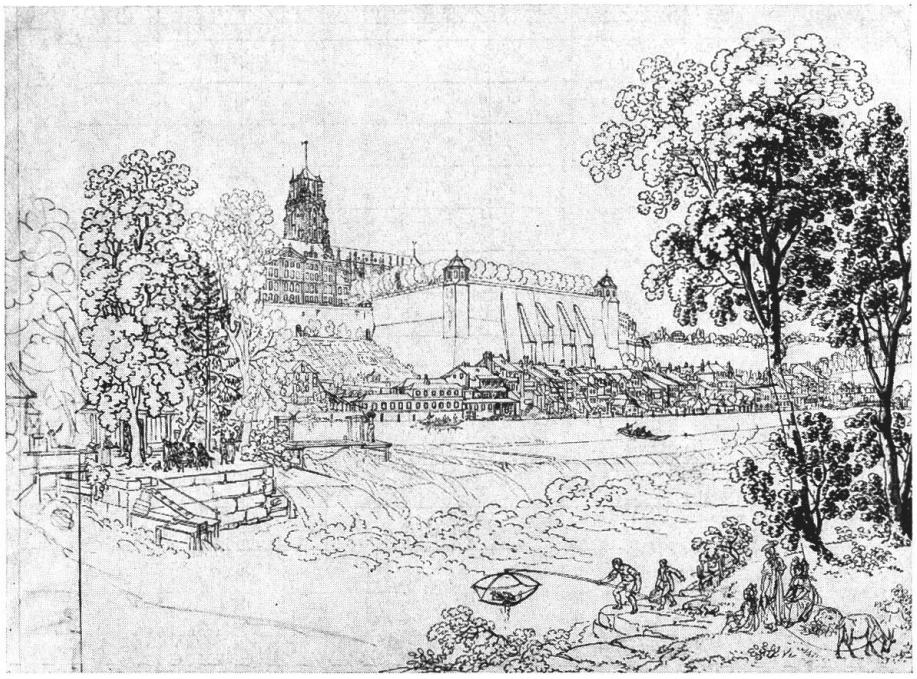

Abb. 5. Gabriel Ludwig Lory (?), Ansicht des Berner Münsters vom Schwellenmätteli aus (um 1825–1829). Kunstmuseum Bern

Abb. 6. Friedrich Walthard, Gabriel Ludwig Lory. Kopie nach Sulzer (nach 1840?)
Kunstmuseum Bern

Vaters handeln. Wir möchten jedoch die z. T. lavierte Federzeichnung ebenfalls für eine Studie des Vaters zu einem Aquarell (vgl. Abb. 1) oder nicht ausgeführten Stich halten. Das Münsterbild unterstützt also die Annahme, daß das Bildnis in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden ist, in welchen sich Lory besonders intensiv mit der Münsteransicht befaßte[22].

Die Annahme, daß es sich um ein von David Sulzer gemaltes Bildnis des älteren Lory handelt, wird bestätigt durch eine erst nachträglich gefundene Kopie des Porträts, welche Friedrich Walthard (1818–1870) für die Sammlung bernischer Künstlerbildnisse der Berner Künstler-Gesellschaft angefertigt hat (Abb. 6)[23]. Die Kopie

22 Vgl. Anm. 19.

23 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 1244. Öl auf Lw. H. 21 cm, B. 17 cm. — Walthard hat verschiedentlich Bildnisse für diese Sammlung kopiert; sie figurieren im Verzeichnis der Bildnisse ohne Angabe des Malers oder des Kopisten, während die nach dem Modell gemalten Bild-

zeigt (in der gleichen Größe) nur den Brustausschnitt und bildet so ein Pendant zu dem gleich großen, gleich gerahmten Bildnis, welches, von Johann Friedrich Dietler (1804–1874) gemalt, den Sohn Mathias Gabriel Lory darstellt[24]. Wahrscheinlich ist es *nach* diesem, vielleicht sogar nach Lorys Tod, als Pendant angefertigt worden, trägt es doch zur Unterscheidung auf dem Rahmen die Inschrift: «Gabriel Lory, Vater. † 1840». Das Bildnis des Sohnes dagegen trägt nur die entsprechende Inschrift: «Gabriel Lory. † 1846»[25]. Am rechten Bildrand der Walthard-Kopie verläuft senkrecht nach oben in kleinen rötlichen Buchstaben die Bezeichnung: «F. W. d'après Sulzer, penc.»[26]. Obwohl die Kopie später entstanden ist, muß die Erinnerung an Maler und Dargestellten in vielen Zeitgenossen und besonders im Dietler- und Walthard-Kreis noch wach gewesen sein. Die Bezeichnung des Kopisten ist deshalb durchaus glaubwürdig und bestätigt die Autorschaft Sulzers.

Wir haben somit den Glücksfall, das Bildnis eines Künstlers zu besitzen, das von einem wohl mit ihm befreundeten Künstlerkollegen gemalt wurde und welchem überdies wahrscheinlich ein Selbstbildnis zugrunde liegt.

*

Außer dem erwähnten Porträt kann das Museum zwei weitere Bildnisse eines Berner Malers und seiner Gattin als Sammlungszuwachs verzeichnen. Es handelt sich dabei um das mehr als hundert Jahre früher entstandene Selbstporträt von *Johann Dünz* (1645–1736) und das ebenfalls von ihm gemalte Pendant-Bildnis seiner Gattin *Johanna Maria geborene Ernst* (geboren 1656 ?), welche beide dem Museum vom Verein zur Förderung des Bernischen Historischen Museums geschenkt wurden[27].

Johann Dünz (Abb. 7), braunäugig, mit brauner Allonge-Perücke und Schnurrbart, stellt sich sitzend, nach rechts gewandt, vor dunklem, graubraunem Grund dar. Der fünfzigjährige Maler trägt ein schiefergraues Gewand mit Silberknöpfen und einem weißen Latzkragen aus Organdy. Seine rechte Hand weist auf ein in bräunlichen Tönen gehaltenes ovales Bild auf rechteckiger Tafel, welches auf einer

nisse, wie dasjenige des Sohnes Lory von Dietler (vgl. Anmerkung 18) mit Angabe des Malers versehen sind. Vgl. *E. Davinet,* Geschichte des Bernischen Kunstmuseums. In: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, 1913/1914, S. 384.

24 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 1245. Vgl. Anm. 18.

25 Auch dann, wenn beide Inschriften beträchtlich später sein sollten als die Malerei, und der Vater nur deshalb näher bezeichnet wäre, weil der Sohn damals berühmter und der Erinnerung noch näher war, ist dennoch anzunehmen, daß die Walthard-Kopie *nach* dem Dietler-Bildnis entstanden ist. Der 1818 geborene Walthard (Freund und Schüler von Dietler) hat sich wohl des Sulzerschen Vorbilds bedient, da der ältere Lory schon tot war.

26 Das letzte Wort nicht mehr genau leserlich.

27 Inv.-Nrn. 38556 und 38557. Öl auf Ahornholz. Ovalformat, H. 28,2 bzw. 28,5 cm; B. 23 bzw. 22,5 cm. — Vgl. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1845, Der neuen Reihenfolge V, S. 2.

Staffelei steht. Es zeigt eine in den Wolken thronende Heilige[28] mit einem aufgeschlagenen Buch, deren rechte Hand ein großes stehendes Kreuz umfaßt, das überdies von einem Putto gestützt wird. Der Künstler hat das Porträt auf der Rückseite signiert und datiert «JHD Aetatis. 50. Ao, 1695»[29].

Auf dem Pendant-Bildnis (Abb. 8) ist die neununddreißigjährige Johanna Maria Dünz in Dreiviertelansicht nach links vor dunklem, graubraunem Grund dargestellt. Sie hat braune Augen und trägt über dem braunen Haar eine schwarze, seidenglänzende, kunstvoll gearbeitete Kopfbedeckung, die ihr Gesicht umrahmt. Ihr seidenes Gewand zeigt einen grünlich-rötlichen Changeant-Effekt. Die linke Hand greift in den Kragenüberwurf, unter welchem ein weißer Spitzeneinsatz sichtbar wird. Als Schmuck trägt die Dargestellte eine geflochtene goldene Halskette und ein angestecktes Zierblumensträußchen. Die Tafel trägt auf der Rückseite die eigenhändige Bezeichnung des Malers «Joh: Mar: Ernst. Aetat: 39. Ao, 1695»[30].

Johannes Dünz, Sohn des Malers Hans Jakob Dünz und der Verena geborenen Rueff, wurde am 17. Januar 1645 in Brugg getauft[31]. 1661 war er bereits in Bern, wo er 1675 Johanna Maria Ernst heiratete, mit welcher er zwei Töchter hatte. Er malte verschiedene bernische Schultheißen, zahlreiche Mitglieder bernischer Familien und offizielle Gruppenbildnisse wie dasjenige der Bibliotheks-Kommission (1693)[32]. Daneben kennt man von ihm Früchte- und Blumenstilleben sowie Landschaftsdarstellungen aus der Umgebung von Bern. Am 19. Dezember 1700 erhielt er das volle Burgerrecht der Stadt Bern. Er starb am 10. Oktober 1736 als ältester Berner[33].

Die frühesten bekannten Bildnisse von Dünz stammen aus den sechziger Jahren; die beste Zeit des Malers liegt jedoch zwischen 1680 und 1700, den Jahren, in welchen das genannte Bildnispaar entstanden ist. Während der Maler in den frühen Bildnissen,

28 Möglicherweise Darstellung der Hl. Helena. — Bemerkenswert, da von Dünz keine Bilder mit religiösen Themen bekannt sind.

29 Zusätzliche spätere Bezeichnung auf der braun bemalten Rückseite der Tafel: «Joh. Dünz, Maler, geb. 1645, † 1736. Selbstportrait». Ferner Klebe-Etikette mit der handschriftlichen Bezeichnung «gehört H. F. Bürki». Über die Sammlung Bürki, aus welcher das Bildnispaar stammt, siehe *J. R. Rahn,* Erinnerungen an die Bürkische Sammlung, Zürich 1881.

30 Zusätzliche spätere Bezeichnung auf der braun bemalten Rückseite der Tafel: «Ehefrau des Malers *J. Dünz* junior. *Johanna Maria Ernst,* Tochter des Diebold Ernst und der Catharina Fischer. *Copulirt mit J. Dünz A. 1675,* alles laut genealogischen Tafeln des HEF von Mülinen.» — Auf der Rückseite des Rahmens ist dieselbe Bezeichnung wiederholt.

31 Sein Vater war als Porträtist vermutlich Schüler des Bartholomäus Sarburgh. — Vgl. Drei Berner Maler des 17. Jh., Ausstellungskatalog, Schloß Landshut 1962, S. 8f.

32 Das Bild befindet sich in der Burgerbibliothek Bern. — Herrn Dr. *Hans Haeberli,* der mir freundlicherweise Einsicht in den Porträtkatalog der Burgerbibliothek gewährte, möchte ich hier bestens danken.

33 *Literaturhinweis zu Leben und Werk von Johannes Dünz:* Leben des Malers Johannes Dünz von Bern. In: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1845, Der neuen Reihenfolge V, S. 1ff. — *U. Thieme,* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 10, Leipzig 1914, S. 59 (hier auch weitere Literaturangaben). — Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 2, Neuenburg 1924, S. 755.

welche sich durch eine großzügigere, lockere Malweise und Formgebung sowie durch aufwendige Farben und Kostüme auszeichnen, noch der niederländischen Bildnistradition verpflichtet ist, gelangt er in seiner mittleren Zeit zu einem eigenen sachlichen und präzisen Bildnisstil und zu einer zart lasierenden, kompakten Malweise. Die Bildnisse dieser Schaffensperiode weisen trotz ihrer Kleinteiligkeit eine

Abb. 7. Johann Dünz, Selbstbildnis (1695). BHM

Frische und sichere Erfassung des Modells auf, wie sie in der Spätzeit nicht mehr immer erreicht werden[34].

Selbstbildnisse von Künstlern nehmen innerhalb der Künstlerbildnisse eine Sonderstellung ein, da in ihnen Gestalter und Modell identisch sind. Die zwangsläufig subjektive Sehweise des Künstlers ist hier zugleich diejenige des Modells.

34 Diese Entwicklung innerhalb der Bildnisse des Johann Dünz läßt sich z. B. an Hand der folgenden Werke des Berner Kunstmuseums feststellen: Inv.-Nr. 148, H. R. Nägeli (1677); Inv.-Nr. 150, Berner Patrizier (1697); Inv.-Nr. 929, Berner Magistrat (1701); Inv.-Nr. 928, Pfarrer Emanuel Rohr (?) (1703); Inv.-Nr. 156, J. B. von Muralt (1705).

Selbstbildnisse geben daher Aufschluß darüber, wie der Künstler sich selbst sieht und erlebt — bisweilen auch, wie er sich sehen möchte. Vergleichen wir das vorliegende Selbstporträt mit andern Bildnissen, in denen Dünz ihm mehr oder weniger fremde Menschen gemalt hat, so scheint es, als habe er sowohl die fremden Modelle als auch sich selbst in steter Bemühung um Objektivität aus einer gewissen geistigen

Abb. 8. Johann Dünz, Bildnis der Ehefrau Johanna Maria Dünz geb. Ernst (1695). BHM

Distanz heraus dargestellt. Möglicherweise hat er sich leicht idealisiert, doch dürfte diese Idealisierung das in anderen seiner Bildnisse feststellbare und im Barockbildnis übliche Maß kaum überschreiten; vielmehr scheint Dünz, verglichen mit etwaigen ausländischen Vorbildern, der Realität eng verbunden. Gerade weil der Maler infolge einer gewissen (mit den Jahren eher zunehmenden) Beschränktheit seiner künstlerischen Phantasie auf das naturgegebene Vorbild angewiesen war, besaß er die Fähigkeit, gute und wirklichkeitsgetreue Bildnisse zu malen.

Das Berner Kunstmuseum besitzt ein von Johann Grimm (1675–1747) gemaltes Pastellbild, welches Johann Dünz im Alter von fünfundachtzig Jahren darstellt

(Abb. 9)[35]. Es zeigt unverkennbar denselben Menschen mit denselben Gesichtszügen wie das Dünzsche Selbstbildnis. Der Vergleich des Porträts mit demjenigen von Dünz beweist, daß beide Maler um größtmögliche Objektivität bemüht waren. Wie weit der veränderte Ausdruck, das leicht fragende Staunen und die Resignation, welche das Altersbildnis kennzeichnen, dem hohen Alter und somit der anderen

Abb. 9. Johann Grimm, Johann Dünz (1730). Kunstmuseum Bern

Lebensstufe des Modells zuzuschreiben sind, und wie weit sie als Folge der verschiedenen Sehweise des Malers Johann Grimm betrachtet werden müssen, ist heute nicht mehr sicher zu beurteilen. Zweifellos kommen beide Bildnisse dem Wesen von Johann Dünz, wie es sich in seiner äußeren Erscheinung (wenn auch unvollkommen) offenbarte, sehr nahe.

35 Kunstmuseum Bern, Inv.-Nr. 630. Pastell auf Pergament. H. 28 cm, B. 20 cm. Bezeichnung auf der Rückseite: «Johannes Düntz. Aetatis 85½ uff Jacobi 1730. J. Grim fecit Ao. 1730».