

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Band:** 33 (1976)

**Heft:** 2

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.10.2024

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

«zeichnete sich vorzüglich ein sehr kunstreicher, der von Hrn. König, einem der ersten Kunstmaler von Bern entworfen war, aus». (Das von F.N. König eigens für dieses Fest gemalte Transparent ist beschrieben von H. Kr., *Der «König von Rom»*. *Schweizerische Napoleon-Erinnerungen*, in: *Illustrierte Roman-Zeitung*, Zürich, 25. Februar 1922, Nr. 8, S. 4.) Auguste de Talleyrand, der für festliche Veranstaltungen einen besonderen Sinn zu haben scheint, könnte sich für eine Darstellung des Alpherntes interessiert haben, zumal er nur einige Monate nach dem Fest, im Dezember 1808, in Bern eingetroffen war (vgl. *Supplément n° 13 au Bulletin Consulaire Suisse*, n° 2, Février 1928, S. 22). Er hätte einen entsprechenden Auftrag F.N. König erteilen können. – Interessanterweise hat auch Mme Lebrun den französischen Gesandten in Bern gekannt, und zwar – wie aus den *Souvenirs* hervorgeht – seit Anfang der 1790er Jahre. Vgl. VIGÉE-LEBRUN, (vgl. Anm. 2), chapitre VI, S. 202–204; ferner PIERRE DE NOLHAC (vgl. Anm. 18), S. 77, 164, 170.

<sup>22</sup> Gemeinnützige Schweizer Nachrichten, Nr. 138, den 30. Augustmonat 1808, S. 555–556.

<sup>23</sup> VIGÉE-LEBRUN (vgl. Anm. 2), lettre IX, S. 211.

<sup>24</sup> «J'ai parcouru souvent avec M. König les environs d'Undersee qu'il dessinait avec tant de facilité et aussi avec talent.» VIGÉE-LEBRUN (vgl. Anm. 2), S. 211.

Mme Lebrun wohnte sogar bei König und seiner Frau. Nach ihrer Rückkehr nach Paris schickte sie ihren Gastgeberin ein Selbstbildnis zu Geschenk. Vgl. dazu SANDOR KUTHY, *Zwei Selbstbildnisse der Madame Vigée-Lebrun aus altem bernischen Besitz*, in: *Berner Kunstmitteilungen*, Nr. 161/162, Dezember 1975.

<sup>25</sup> Es seien folgende Werke von König erwähnt:

1805: 1. *Zur Ehre des Alphorns. Hirtenfest der Schweizer Äpler zu Unspunnen im Canton Bern. 1805*. Radierung, 20 × 24,5 cm, Kunstmuseum Bern. Inv. S 4297. – 2. *Das Alpherntesfest bey Unspunnen im Berner Oberland. Dargestellt in 4 von Mahler König radierten Blättchen*. Sonderdruck aus dem Schweiz. Almanach 1806 (Die Alphornbläser, Die Schwinger, Die Steinstoßer, Die Belohnung). Kunstmuseum Bern, Inv. 360/308.

1808: 1. *Schwinget auf der Wiese beim Schloß Unspunnen 1808*. Aquarell, 47,5 × 69 cm, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. Bi 260.1. – 2a. *Fête des bergers suisses à Unspunnen*. Umrißstich, 32,6 × 47,7 cm. Kunstmuseum Bern, Inv. S 3295. – 2b. *Fête des bergers suisses à Unspunnen. Dédié à son Excellence Monsieur de Mülinen, Avoyer du Canton de Berne*. Umrißstich, handkoloriert, 36,1 × 47,7 cm (inkl. Titel und Widmung). Gottfried-Keller-Stiftung (Sammlung Engelmann), Kunstmuseum Bern, Inv. S 3294.

<sup>26</sup> Der *Staubbachfall* ist zwischen 1800 und 1804 entstanden. Die letzte Jahreszahl neben der Signatur ist unlesbar, doch ist das Bild bereits 1804 in der ersten Berner Kunst- und Industrieausstellung gezeigt worden.

<sup>27</sup> Wir ziehen für diesen Zweck den Stich dem Aquarell des Basler Kunstmuseums vor, weil sich die Gesamtkomposition des Stiches dank dem abgeänderten Vordergrund mit dem Gemälde besser vergleichen läßt.

<sup>28</sup> Kürzere oder gerade Alphörner werden aufwärts gehalten, sie sind z.B. für Schweden und Rumänien, nicht aber für die Schweiz charakteristisch. Vgl. dazu RUDOLF HUGGLER, *Das Alphorn im Berner Oberland*, sowie FRITZ GYSI, *Herkunft und Verbreitung des Alphorns*, beide in: *Heimatleben. Zeitschrift für Trachtenkunde und Volksbräuche*. 28. Jahrgang 1922, Nr. 2, S. 56–65. Abb.; ferner: KARL M. KLIER, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel und Basel 1956, S. 16–28.

<sup>29</sup> VIGÉE-LEBRUN (vgl. Anm. 2), lettre VI, S. 192–197.

<sup>30</sup> *Der große König* (1802) und *Der mittlere König* (1804) enthalten leicht veränderte und ohne landschaftlichen Hintergrund kopierte Trachtenstudien nach der 1788 begonnenen Reihe des Luzerner Malers Joseph Reinhart (1749–1829), heute im Bernischen Historischen Museum. Vgl. dazu MARCUS BOURQUIN (vgl. Anm. 10), S. 49–50; HANS-CHRISTOPH VON TAVEL, *Die Schweizer Trachtenbildnisse des Malers Joseph Reinhart*, Bern 1961 (Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 39/40, 1959/60).

<sup>31</sup> VIGÉE-LEBRUN (vgl. Anm. 2), lettre IX, S. 211.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15: Fotoatelier Gerhard Howald, Tulpenweg 5, 3004 Bern  
 Abb. 8: Foto Linck, Winterthur  
 Abb. 12: Musée d'Art et d'Histoire de Genève

## Buchbesprechungen

JURA BRÜSCHWEILER: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel*. Ein Werkzyklus 1908–1915. (Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich, Zürich/Genf 1976.) 175 S., 195 Abb. (mehrere in Farben).

Es gehört nicht zur Aufgabe dieser Zeitschrift, Ausstellungskataloge neuerer Malerei zu rezensieren. Da der vorliegende jedoch ein durchaus eigenständiges Werk kunstwissenschaftlicher Forschung darstellt, sei eine Ausnahme gemacht. Diese ist auch um so gerechtfertigter, als die Ausstellung selbst ein erschütterndes Dokument der menschlichen und künstlerischen Auseinander-

setzung mit dem Tod ist. Der Autor des Katalogs und der Gestalter der Ausstellung, Jura Brüscheiler, zurzeit der wohl beste Hodler-Kenner, erweitert mit seinem Beitrag das Wissen um das Hodlersche Spätwerk im Anschluß an Hans Mühlesteins Kapitel im Hodler-Buch von 1942 (S. 482–498) in bedeutendem Maß. Doch ist das nur ein mehr äußerlicher Pluspunkt dieser sonderbaren Ausstellung. Vielmehr vertieft sie die (an und für sich bekannte) Dimension im Schaffen des Künstlers Ferdinand Hodler: seine künstlerische Bewältigung des Todes, hier durch das Experiment an einem geliebten Menschen. Man ist geneigt, von Vivisektion zu sprechen, von einer Methode, die dahin zielt,

das Erlöschen eines Menschen in seinen einzelnen Phasen gütig zu erfassen. Man verfolgt in ungefähr 180 Zeichnungen und Gemälden den Weg von Valentine Godé-Darel, der späten Geliebten Hodlers, vom Moment des Kennenlernens in gesunden Tagen (1908) bis zu dem nach sieben Jahren an Krebs erfolgten Tod (25. Januar 1915). Im Verlauf dieser Zeitspanne wandelt sich das blühende Weib, so wie man es von den «Linienherrlichkeiten» von 1908/09 her kennt, zu dem von der Krankheit überwältigten Phantom eines Menschen. Eine unfäßbare Neugierde, aus Liebe entsprungen, hat Hodler zu dieser unmenschlich scheinenden Aktion gezwungen. In ihr vermischen sich höchste Lebensfreude und tiefste Ergebenheit in die endgültige Bestimmung alles Irdischen. Die moderne und individualistische Version eines Totentanzes. Ein vergleichbares Thema hat Brüschweiler bereits einmal behandelt: die Totenbilder der Augustine Dupin von Hodler von 1909 (SIK, Jahresbericht und Jahrbuch 1966, S. 161ff.)

Die Gestaltung des Vorgangs mit den Hodler zur Verfügung stehenden Möglichkeiten wirkt in der Präsentation von Brüschweiler bezwingend. Wie im Vorwort von Felix A. Baumann steht, schließt der gebotene «Werkzyklus» Teilnahmslosigkeit aus. Bei allen Versuchen, mit dem Tod umzugehen, wird uns allerdings auch die Unzulänglichkeit solchen Tuns bewußt. Hodlers realistische und mitunter expressionistische Annäherung erreicht zwar einen ungewohnten Grad an Wirkung, und man kann sich ihr nicht entziehen, was für ihre Echtheit spricht. Nicht dieselbe Wirkung geht vom Begleittext Brüschweilers aus, in den (zumal gegen den dramatischen Schluß hin) vielfältig Zitate von Mühlestein und Werner Müller eingeflochten sind. Es fragt sich, ob dieser Text in seiner ausführlichen und elaborierten Art für die Ausstellung selbst nötig war oder ob er nicht besser für eine mehr wissenschaftliche Sonderpublikation aufgespart worden wäre. Es fragt sich auch, wie zweckmäßig es sei, anderen Hodler-Forschern in solchem Kontext Fehlurteile anzulasten. Die Bilder sprechen für sich, und sie erweisen sich den Worten überlegen, denn sie nehmen nicht den ernüchternden und beschwerlichen Umweg über den Intellekt. Bei Hodler als einem elementar und im vorliegenden Fall direkt Erlebenden muß eine alles andere übertönende Wirkung von seinem Bilderdanken ausgehen. Der den einzelnen Exponaten von Brüschweiler beigefügte kritische Apparat hätte zusammen mit einem verbalen Gerüst des Wissenswerten über Modell und Maler genügt, um die Informationsbedürfnisse des Ausstellungsbesuchers zu befriedigen. So bleibt nun das etwas peinliche Gefühl einer Sektion, die sich dem Sterben und dem Tod, so wie sie Hodler – sachlich und doch beteiligt – wiedergibt, ungleich an die Seite stellt.

Bestehen bleibt der Eindruck einer Kunstaussstellung, die eine tiefe menschliche Empfindung auf alle Besucher unmittelbar überträgt. Diese Empfindung durch das Zusammentragen und zyklisch-chronologische Ordnen all der ausgestellten Werke (worunter die Mehrzahl neu erschlossen worden sind) erlebbar gemacht zu haben, ist Brüschweilers Verdienst. Er hat damit nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Hodler-Forschung, sondern auch zum allgemeinen Kunstverständnis geleistet.

L. Wüthrich

KURT MARTIN: *Die ottonischen Wandbilder der St.-Georgs-Kirche Reichenau-Oberzell.* (Verlag Jan Thorbecke, Sigmaringen 1975.) 128 S., 52 Abb., davon 14 farbig.

Kurz vor dem Erscheinen der zweiten, neu bearbeiteten und erweiterten Auflage des erstmals 1961 erschienenen Buches über die Wandmalereien in St. Georg zu Reichenau-Oberzell ist der Autor, Kurt Martin, gestorben. Die Überwachung des Druckes und die Ausarbeitung des Registers besorgte Wolfgang Erdmann. Die überarbeitete Textfassung nimmt öfters Bezug auf die im Jahre 1974 erschienene Festschrift zur 1250-Jahr-Feier der Abtei Reichenau (Besprechung folgt). Eine kurze Beschreibung der einzelnen Wunderszenen führt zu einem Überblick über die Reichenauer Malschule. Den folgenden, leider qualitativ nicht sehr hochstehenden Farabbildungen ist jeweils der zugrunde liegende Evangelientext gegenübergestellt. Nach einem Kapitel über die Entdeckung und Restaurierung der Wandbilder – zur Illustration dienen Aufnahmen aus der Zeit unmittelbar nach der Entdeckung und aus dem Jahre 1925 – geht Martin auf die «zugehörigen, abhängigen und fernerstehenden Werke» ein. Der Autor legt hier Gewicht auf die Frühdatierung der Konstanzer Majestasscheibe und der Textilfragmente aus Beromünster im Schweizerischen Landesmuseum in die Zeit um 1000. Sehr verdienstvoll ist die Zusammenstellung der verschiedenen Lesarten der Tituli zu den einzelnen Bildern. Bernhard Bischoff hat dazu Wesentliches beigetragen, indem er aufzeichnet, «erstens, was ursprünglich lesbar war beziehungsweise lesbar schien», und «zweitens, was mit bestem philologischem Gewissen als sicherer ursprünglicher Text angenommen werden muß» (S. 100). Martin schließt mit dem treffenden Hinweis, daß sich die gemalten Wunderszenen auf die Perikopentexte beziehen und so «auch der Liturgie ständige Gegenwart verleihen. Oberzell ist ein geradezu beispielhafter ottonischer Sakralraum, in dem eine Sinnlichkeit von Architektur, Bild, Literatur (Tituli) und Liturgie erreicht wurde...» (S. 111). In einer Tabelle stellt er den Reichenauer Bildern die gleichen Szenen in den Carmina Sangallensia, in St. Silvester zu Goldbach, im Egbert-Codex in Trier und dem Evangelium Ottos III. in München gegenüber, was zu einer aufschlußreichen Synopsis führt (S. 112).

Für die Wandmalereien nimmt Martin die gleichen oberitalienischen Vorbilder des 6. Jahrhunderts an, wie sie Adolf Weis für die Reichenauer Buchmalerei angenommen hat. Die engen Beziehungen zwischen der Wand- und der Buchmalerei der Reichenau legt Martin auch im Hinblick auf die Architekturdarstellungen dar (S. 26), und er schließt daraus, daß sowohl die Miniaturen wie auch die Wandmalereien von Reichenauer Mönchen ausgeführt worden seien (S. 33f.).

Mit einer farbigen Abbildung weist der Autor auf das Karolingische Malereifragment aus Mittelzell mit der Darstellung eines Kopfes hin, den er – vielleicht etwas kühn – mit dem Wiener Krönungsevangelium und mit den Malereien von Müstair und Mals in Verbindung bringt (S. 13f.). Eine nützliche Bibliographie mit den wesentlichen Titeln über die Kunst und besonders die Buchmalerei der Reichenau beschließt den Band.

Christoph Eggenberger