

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 45 (1994)

Heft: 4: Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere

Artikel: Der Genremaler Raphael Ritz : ein Rückblick anlässlich des hundersten Todestag

Autor: Ruppen, Walter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394002>

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: 04.05.2025

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

Der Genremaler Raphael Ritz

Ein Rückblick anlässlich des hundertsten Todestages

Warum nach Düsseldorf?

Als sich der junge Raphael Ritz nach seinen Lehrjahren in der väterlichen Werkstatt sowie bei Heinrich Kaiser, Paul und Theodor von Deschwanden in Stans nach einer ausländischen Akademie umsah, fiel seine Wahl auf Düsseldorf¹. Beziehungen der genannten Stanser Maler zu Düsseldorfer Nazarenern mögen die Wahl begünstigt haben. Offenbar galt die Düsseldorfer Kunstlehranstalt aber auch in zahlreichen Fächern als die fortschrittlichste. Im ersten Brief aus Düsseldorf schreibt Raphael Ritz, am meisten Jünger hätte die Landschaft, wofür Düsseldorf bei weitem die beste aller Akademien sei. Ritz war in

sehr überlegen sein». Im März rühmt er am Genre, es sei jenes Fach, das sich am besten und leichtesten mit der Porträtmalerei verbinden liesse. Diese Aussage überrascht, da Ritz in der Folge zeitlebens das klassische Porträt (der Nazarener) mied. Wohl dank den Begegnungen mit dem «Genremaler» Theodor von Deschwanden in Stans war Ritz für diese neue Gattung, das für Wilhelm von Schadow «illegitime» Kind der Historienmalerei, empfänglich². Es war nicht zuletzt die Genremalerei, die Düsseldorf den damals umstrittenen Ruhm des Progressiven eintrug. Man fragt sich freilich, worin das Progressive der Genremalerei gelegen haben mag, vollzog sich der Aufruhr doch vor allem im Thematischen. Im restaurativen frühen 19. Jahrhundert waren nur religiöse und heroische Themen der künstlerischen Darstellung für würdig befunden worden. Das Genre begab sich nun in die Niederungen des alltäglichen Lebens.

1 Raphael Ritz, *Geissbub* («Rauch-Siesta»), 1878, Öl auf Leinwand, 40,5×33,5 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Kleines Werk voller Romantik, mit geschlossenem Hintergrund.



Stans vom Historien- und Kirchenmaler Heinrich Kaiser wegen seines Hanges zur Landschaftsmalerei getadelt worden. Und was hatte es für eine Bewandnis mit jenem Brief, den der Vater Lorenz Justin im Februar 1854 für den Lehrer der Landschaftsmalerei Prof. Wilhelm Schirmer beilegte? Im Januar des folgenden Jahres holte Ritz noch weiter aus: «(Wegen der Nähe zur Natur) steht sie (die hiesige Schule) im Genrefach, Porträt und Landschaft anerkannt am höchsten in Deutschland, im historischen soll München

Naturstudium und Düsseldorfer Detailrealismus

Aus Düsseldorf schrieb Raphael Ritz 1855: «Man hält sich hier so recht und in allen Teilen an die Natur, in allem wird sie hier studiert oder zu Rate gezogen und alles wird mit Hilfe der Natur selbst oder der Naturstudien gemalt». Eine weitere Briefstelle von 1856: «In allem fordert (Rudolf) Jordan strenges Studium der Natur, alles, auch die Nebensachen, Möbel usw., alles muss nach der Natur studiert, gezeichnet und gemalt werden». Rudolf Jordan wie Wilhelm von Schadow versprachen sich von einer durch Naturstudien bereicherten Komposition die Vollendung des Kunstwerks. Doch mutet das Düsseldorfer Studium der Natur wie eine Reihe eher zusammenhangloser Experimente an.

Wohl zu Recht warfen in der Folge Kunstkritiker der Düsseldorfer Schule einen Detailrealismus vor³. Wenn Ritz 1857 schreibt: «Ferner malte ich bei blosser Tagesbeleuchtung (ohne Sonne) die Vordergrundstudien, die ich für das «Kinderidyll» und andere brauchen kann», so ermisst man die Gefahr nicht nur des Additiven, das der künstlerischen «Vi-

sion» im Wege stand, sondern auch diejenige einer willkürlichen Regie in innerem Widerspruch zur gepriesenen Natur. Man ist daher nicht überrascht zu vernehmen, dass Maler der Düsseldorfer Schule – wie weiland die Kleinmeister – sich in Figurengruppe und Landschaft eines Bildes teilten⁴.

Eine Kopie mit Versatzstücken

Die Episode um eine Kopie lässt den Zug zum Additiven ebenfalls hervortreten. Vom Gemälde *Kartenspielende Geissbuben* (1883) im Besitze von E. Guyer-Freuler gab es eine Photographie von Hanfstängl München. Nach dieser Photographie bestellte der mit E. Guyer-Freuler

vor dem Versand eines Werkes davon eine Pause anzufertigen, weil es «im Falle einer späteren Wiederholung bequem» sei.

Künstlerische Qualität

Trotz der «thematischen Befangenheit» und der Gefahr der «Naturklitterung», die die Düsseldorfer Genremalerei in sich barg, eignete sich in zahlreichen Werken von Raphael Ritz echte Kunst, die den sensiblen Menschen heute noch ergreift. Es sind dies wohl diejenigen Gemälde, in denen sich das Studium der Natur im Maler selbst zur Ergriffenheit steigerte.

Bei der *Bekrönung des Madonnenbildes*, 1881 (Abb. 2), vergisst man ob der meister-



2 Raphael Ritz, *Bekrönung eines Madonnenbildes* (Ausschnitt), 1881, Öl auf Leinwand, 49,5×63,5 cm. Privatbesitz Sitten. – Qualitätsvolle Malerei, die den farblichen Sinnenreiz der (Kleider-) Stoffe ins Poetische steigert: «poetischer Realismus».

ler befreundete Paul Reinhardt-Sulzer, Winterthur, ein gleiches Gemälde. Als nun Herr Guyer diesem Gemälde seines Freundes auf einer Ausstellung von Werken in Winterthurer Privatbesitz begegnete, war er entrüstet über die Ähnlichkeit der beiden Bilder und wandte sich brieflich an den Maler. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass diese Korrespondenz erhalten geblieben ist. Es sei zwar wohl eine Wiederholung der gleichen Komposition «grosso modo», argumentiert Raphael Ritz, aber nicht eine servile Kopie. Er habe manches geändert; die Landschaft sei einer anderen Region entnommen; die kleinen Kartenspieler seien neu nach der Natur gemalt worden, und es habe andere Geisshirts gebraucht, da diejenigen des Gemäldes von 1883 inzwischen zu gross gewachsen seien. Überdies pflegte Ritz

haften Wiedergabe der Trachtenkleider der kleinen Mannequins die Szene der «Handreiche» empor zum Bildstock, die in ihrer behutsamen Innigkeit ebenfalls besticht. Das milde Rostrot der Schürzen ergibt mit der Patina der abgeschauerten «Trilchröcke» einen sonoren Farbklang, und man staunt, wie es dem Maler gelang, auch die haptischen Qualitäten der Stoffe wiederzugeben. Hier ist das Thema der Idylle geradezu ein Vorwand, um Schönheit der Natur in den Gegenständen aufleuchten zu lassen. Ohne ein im Grunde mystisches Naturverständnis konnten solche Werke nicht geschaffen werden. So mutet denn auch das lichte Blau im Geäst des Mittelgrundes wie eine immanente Lichtquelle an.

Diese künstlerische Leistung, die Welt (der Dinge) zu «vergolden», wäre mit dem für die

Schweizer Literatur jener Zeit bereits geprägten Begriff des «poetischen Realismus» wohl recht gut benannt.

Aus der Sicht des Touristen

Eine besondere Beachtung als Modell schenkte Ritz dem Touristen, kehrt doch das Thema des *Touristen auf der Alp* nach Abschluss des Kunststudiums in allen Jahrzehnten wieder und dasjenige der *Touristen auf Pic d'Arzinol* in den siebziger Jahren nicht weniger als fünfmal.

Da stellt man sich unwillkürlich die Frage, ob der Walliser Maler dem heimatlichen Volksleben nicht gleich begegnete wie der Tourist. Dies scheint der Fall zu sein. Die alte Frau, die in der Küche der Alphütte Gemüse rüstet, sitzt im wohligen warmen Sonnenlicht, das durch die offene Tür hereinflutet. Um die Last der alltäglichen Arbeit weiss diese schöne Gegenständlichkeit nicht.

Wie ist dieses Phänomen zu deuten? Schloss die Ritzsche Genremalerei diese Themen aus, wie weiland die Kirchen- und Historienmalerei das Genre? Wurde diese eingeschränkte Sicht im Unterricht des Düsseldorfer Malers und Lehrers Rudolf Jordan zugrunde gelegt, der seinen Schülern im ländlichen Kleinbremen das folkloristische Genre vermittelte? Oder hängt es mit der Psyche des Malers Ritz zusammen, der sich im fernen Düsseldorf im Heimweh nach seiner Walliser Heimat verzehrte – Briefstellen belegen es – und diese elegische Haltung der Heimat gegenüber im Wallis sein Leben lang beibehielt?

Ritz und die Vedute⁵

Eine Stelle in dem Tagblättchen vom 29. Oktober 1874 an seine Braut ist bei aller Unscheinbarkeit recht bedeutsam: «Wir (Julius [Rieter] und ich) malten eifrig eine kleine Studie nach einem kleinen malerischen Motivchen (kleine Brücke) gotisches Brücklein (Julius oben – ich unten, der eine fasste auf als Landschaftsmaler, der andere als Genremaler mit weniger Umgebung) ...».

Im Gegensatz zum Landschaftsmaler beschränkte der Genremaler die Umgebung zugunsten des dargestellten Menschen (Abb.3). Gegenstand war der Mensch in seiner Umgebung. Stellte sich diese Eigenart des Genres in den Interieurs dank der vom Menschen geprägten Umgebung wie von selbst ein, so musste das geeignete Verhältnis Mensch/Landschaft in den Genres im Freien durch die entsprechenden Grössenverhältnisse erst noch erarbeitet werden. Da Ritz als junger Maler das landschaftliche Genre gewählt hatte, sah er sich vor diese Aufgabe gestellt. Dazu

griff er zunächst auf die Kleinmeister zurück, d.h. auf die Vedute, wie sie der Vater Lorenz Justin noch gepflegt hatte. So lebhaft sich die Grüppchen im Vordergrund der Gemälde *Valeria und Kapelle Allerheiligen*, 1865 und *Majoria*, 1867 (Abb.4) auch geben, sie sind zu klein; es sind lediglich Staffagen, um so mehr als eine Schatten- oder eine Lichtschlucht den Vordergrund im Sinne des Repoussoirs abhebt und den Hintergrund in die Ferne rückt.



Nach diesen Erstlingswerken im Schatten der Vedute fand Ritz zum richtigen Genre in der Landschaft mit den für ihn charakteristischen Grössenverhältnissen zwischen Mensch und Landschaft. Es ist jedoch kein Zufall, dass seine Genrebilder aus der Düsseldorfer Zeit grossfiguriger waren als diejenigen nach seiner Heimkehr ins Wallis; hier gewann die Landschaft an Raum – und Bedeutung – zu-



rück. Eigenartigerweise schlug das Repoussoir der väterlichen Vedute im späten Werk nochmals durch, nun aber gesteigert zu einer hochromantischen Gebirgsbühne – so in den *beiden Waisenkindern* (1880): Das Bild wird durch eine von rechts unten nach links oben ansteigende Felsrippe diagonal geteilt. Auf dem kurzen Stück Weges, das um die Rippe biegt, stehen die beiden Waisenkinder betend vor dem Kreuz an einem Baumstrunk (!), offenbar an der Stelle, wo ihr Vater verunglückt war. Vor der Gebirgslandschaft der gegenüber-

3 Raphael Ritz, *Hirtin mit Ziegen*, 1873, Öl auf Leinwand, 30,5×34 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Zur «Gebirgsbühne» gewachsenes Repoussoir vor romantischer «Kulisse» der Ferne, bei unsichtbarem Mittelgrund.

4 Raphael Ritz, *Die Majoria in Sitten*, 1867, Öl auf Leinwand, 50×66,5 cm. Privatbesitz. – Die Lichtzone im Mittelgrund hebt den Vordergrund in der Art der Repoussoirs der Veduten ab.

liegenden Talflanke gähnt als «Mittelgrund» das unsichtbare Tal. Der Vordergrund, das Repoussoir, als wirksame Bühne!

«Der Festvorabend», ein Gemälde des Genremalers Ritz

Abbildung 5 zeigt den *Festvorabend*, ein Gemälde der romantischen siebziger Jahre mit ziemlich geschlossenem Vordergrund. Ritz selbst hat zu seiner Deutung in einem Briefe Wesentliches ausgesagt. Durch den Hohlweg, welcher um einen bewaldeten Fels der Bildmitte zu biegt, kommen Kinder, Tännchen schleppend und Alpenrosen tragend. Morgen wird Fronleichnam sein. Trotz des Jauchzers,

aus ersichtlich, dass das Mädchen von zwei kleinen Mädchen «assistiert» wird, mit ihnen eine helle Pyramide bildend. Trägt das Mädchen auf seinem Haupte einen übervollen Korb mit Alpenrosen wie die Fülle des Lebens, so fallen dem kleinsten Töchterchen Blumen wie Tage des Lebens aus dem Schürzchen; darum blickt es uns so bedeutsam an. Die Greisin hat dagegen ihre Bürde aus dürrer Holz mindestens für die Dauer der Rast abgelegt. Über der hellen Kindergruppe dräuen dunkel Wald und Fels, in der dunklen Farbgebung mit der Alten verbunden. Mancher «schleppt» an seinem Leben. Rechts hinten schimmert es geheimnisvoll; denn von da her kommt die Jugend.



5 Raphael Ritz, *Am Festvorabend*, 1873, Öl auf Leinwand, 80×118 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Genrebild mit hohem Sinn- und Stimmungsgehalt.

den der Knabe hinten mit Schwenken des Hut es begleitet, haben wir kaum den Eindruck von einer lustigen, lauten Kinderschar. Im Gegenteil. Der Knabe ganz vorne schreitet halb gerührt, das ihm folgende grössere Mädchen scheint sinnend anzuhalten, während das ganz kleine uns anblickt, ebenfalls mehr verweilend als schreitend. Der Knabe dahinter müht sich mit seinem Tännchen ab. Links sitzt am Wegrand in Gedanken versunken ein altes Weib bei einem Reisigbündel. Dieser einfachen Szene ist nun ein tieferer Sinneszusammenhang unterlegt. Das Bild hiess auch *Die beiden Alter*. Es geht hier um ein wortloses, tiefsinniges Gespräch zwischen der dunklen Alten und dem hell beschienenen Mädchen. Auf selber Augenhöhe hält das Mädchen an. Dass in diesem Augenblick das Gespräch zwischen Jugend und Alter anhebt, wird auch dar-

Das Ritzsche Genre

Am 1. August 1857 schreibt Raphael Ritz an seinen Vater: «Ich würde mich versündigen an meiner Heimat, wenn ich dieselbe nicht zum Gegenstand meiner Studien und Bilder machen würde. Nur den Alpen und dem Alpenvölkchen soll sich dann mein Pinsel weihen!»

Bei der Bedeutung, die der Bildthematik beigemessen wurde, versteht man, dass der Akademiestudent Ritz in seiner Korrespondenz mit dem Vater Lorenz Justin um die ihm entsprechende Thematik des Genres rang. Künstlerische Individualität schaffte sich der Maler durch das themenspezifische Genre. Schreibt Ritz 1856: «Man muss in der Genremalerei individuell und originell bleiben», so hat er im Herbst 1857 seine Wahl getroffen: «.. das schweizerische landschaftliche idylli-

sche Genre ist mein Liebling». Nachdem ihm 1867 ein Aufenthalt in den heimatlichen Bergen Genesung gebracht hatte, gewann er in Dankbarkeit eine neue engere Beziehung zur Natur: «und verdanke in der Tat der hiesigen Natur Wallis mehr als meinem Düsseldorf. Bedeutende Künstler von dort sagen, ich habe hier, ganz in der Nähe der Natur, gewonnen.

6 Raphael Ritz, *Interieur aus Valeria, mit Lettner*, 1889, Öl auf Leinwand, 37×44,5 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Alte Architektur mit der Patina ihrer Mauern war eines der Lieblingsthemen des Malers.



(Ich studiere übrigens auch für meine Bilder die Natur direkt, weil ich derselben so nahe bin)». So nennt er 1875 seine Kunst «meine Gebirgs-Genremalerei». Und in der Tat ging er mit seinem Gebirgsgenre neue und eigene Wege. Seine *Ingenieure im Gebirge* (1870) und die *Touristen auf Pic d'Arzinol* (1875) fanden Beachtung.

Das hinderte ihn freilich nicht, daneben auch das Genre im Interieur, in der Alphütte und häufiger noch in der Kirche von Valeria (Abb. 6 und 7) oder in der Kapellenruine von Tourbillon, zu pflegen. Die Patina alter Mauern muss ihn in zauberhafte *Farbräume* entückt haben. Nicht umsonst meinte sein Lehrer Rudolf Jordan 1867 anlässlich eines Besuches in Sitten: «Ihr Beruf als Künstler ist Architektur, sei es Exterieur, sei es Interieur, belebt durch Figuren. Verlassen Sie sich darauf, ich habe recht! Der Fingerzeig ist zu derb, der Unterschied mit früheren Bildern zu gross».

Missst man das Gemälde *Festvorabend* (Abb. 5) an den Definitionen der Kunsthistoriker und -theoretiker der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, die auf Berthold Riehl (1884) zurückgreifen, so ist der Symbolgehalt dem Werke als Genre abträglich. Nach Franz J. Böhm⁶ erscheint der Mensch im Genre nämlich «nur als Natur, nicht als Sinnträger», weshalb das Genre auch nicht «sentimental» sein darf. Diese «Dinghaftigkeit» wird für das

Genre vor der Kulisse einer «epochalen» Definition der Genremalerei gefordert: Wann immer die Wirklichkeit vom Wust kulturbedingter Sehkatégorien und Wertungen verschüttet wird, erscheint das Genre, um eine Neuentdeckung der Wirklichkeit einzuleiten. Die Tatsache, dass ein bedeutendes Werk eines Genremalers in dieser Definition nicht Platz findet, beweist, dass hier die Wirklichkeit wiederum einer Sehkatégorie geopfert worden ist.

Unseres Erachtens ist das Genre vielmehr ein weites Behältnis, das die verschiedensten Arten der Darstellung menschlichen Lebens fasst.

Rudolf Jordan, Ritzens Lehrer nach dem Abschluss des Akademiestudiums, eröffnete dem jungen Künstler vor allem während der Studienaufenthalte in Kleinbremen die Möglichkeiten des ethnographischen Genres, wofür sich das Wallis wie kaum eine andere Gegend anbot. Jordan hielt an den Kompositionsverein-Abenden auch eigens Vorlesungen über Brauchtum und Dorfgeschichten, vielleicht noch mit der romantischen Vorstellung, Dichtung und Malerei zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinigen. So wurde Ritz in Richtung des gedanklich-symbolischen Gehaltes gewiesen, und die Idylle, die er in die Definition (!) seines Genres aufnahm, konnte sich unversehens dem «Sentimentalen» nähern.

Auch formal fanden im Genre die verschiedensten Richtungen Platz. Allein schon die Art, bei figurenreichen Gemälden wie *Fest Maria zum Schnee auf Schwarzsee* (1881) die Figuren in Dreiecken anzuordnen und diese wiederum in übergreifende Dreiecke einzubinden, verrät Ritzens Herkunft vom Spätklassizismus der Nazarener, auf die auch die domi-

7 Raphael Ritz, *Frau lesend in einer Küche auf Valeria*, 1869, Öl auf Leinwand, 34,5×42 cm. Gottfried Keller-Stiftung. – In der Stille eint hier das Malerische Raum und Figur.



nante Rolle der Komposition zurückgeht, mit der das Kunstwerk begann (!). So prägten Stans – ohne M. P. von Deschwanden ist das späte «Larmoyant» der *beiden Waisen Kinder* (1880) kaum verständlich – und das Düsseldorf der Jahrhundertmitte den Künstler Ritz fürs Leben.

Alles «bricht» sich im Genre

Im Genre von Raphael Ritz erscheinen seine mannigfaltigen Interessengebiete, so in einer Trilogie der *Botaniker* (1872), der *Mineraloge* (1883) und der *Zoologe* (1883). Der Denkmal- und Museumspflege galt der *Antiquar*

Eingang. Bei einem Altarbild in Törbel forderte der Stifter, dass Ritz den vor Maria knien- den Kindern Flügel anfüge. Der Maler fügte sich, unterliess es aber, seine Signatur unter das Werk zu setzen. Obwohl Raphael Ritz ein sehr religiöser Mensch war, stellte er als Genremaler das Religiöse schliesslich nicht mehr in



8 Raphael Ritz, *Gebet auf dem Sanetsch*, 1869, Öl auf Leinwand, 93×127,5 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Selbst das Religiöse «bricht» sich im Genre: eines der Hauptwerke des religiösen Genres.

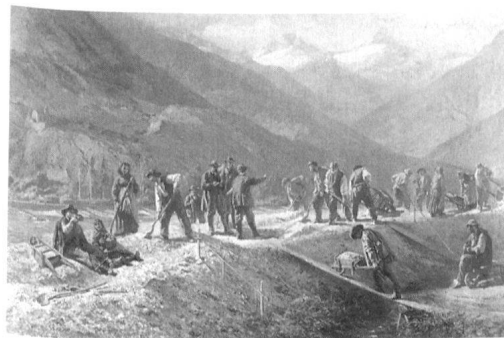
(um 1886), der Archäologie die *Ausgrabungen in Martinach* (1884), der Sagenkunde die *Edle Mailänderin* (1882), der Geschichte die *Mazze* (1890/91), zeitgenössischen Ereignissen die *Rottenkorrektur*, 1888 (Abb. 9). Kurz, es spiegelt sich in seinem Genre der ganze Reichtum seiner Persönlichkeit.

Überraschenderweise geriet nun sogar das Religiöse in den Bann des Genres. Das Bollwerk der traditionellen Kirchenmalerei war indessen nicht leicht einzunehmen. In der Pfarrkirche von Ayent schuf Ritz zwei Seitenaltargemälde des herkömmlichen Typs. Nur im Hochaltarbild des hl. Roman fand das Genre in der Darstellung des Attributs, eines mit den Marterwerkzeugen spielenden Knaben,

der Gestalt der Heiligen wie die Kirchenmaler dar, sondern im betenden Menschen. Seine grössten Gemälde geben in diesem Sinne religiöse Themen wieder. Wir erinnern an den *Gottesdienst in der Bittwoche* (1863), die *Predigt in Longeborgne* (1868), das *Gebet auf dem Sanetsch* (1869 und 1878) (Abb. 8), den *Gottesdienst in den Mayens* (1871), das *Fest Maria zum Schnee auf Schwarzsee* (1881) und die *Wallfahrer von Savièse* (1893), um nur die religiösen Themen im Freien zu nennen.

Zusammenfassung

Raphael Ritz begann seine Künstlerlaufbahn mit väterlichem Unterricht in Sitten und bei seinem Onkel in Stans. In Düsseldorf, dessen Malerschule damals eine führende Stellung in der Genremalerei einnahm, folgte die Weiterbildung in verschiedenen Ateliers und an der Kunstakademie. Mit dem Rüstzeug zum Genremaler ausgestattet, wandte sich Ritz wieder seiner Heimat, dem Wallis, zu. Seine Motive reichen von Kinderszenen, religiösem Brauchtum und Sagenstoffen bis zur Darstellung von Naturwissenschaftlern und Archäologen. Für die Szenerie bleibt stets die heimatliche Bergwelt bestimmend.



9 Raphael Ritz, *Die Rottenkorrektur*, 1888, Öl auf Leinwand, 87×136 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Sion. – Repräsentatives Werk zeitgenössischen Themas.

Résumé

A l'occasion du 100^e anniversaire de la mort du peintre de genre Raphael Ritz (1829–1894), l'auteur commente sous forme de courtes notations les aspects les plus marquants de la personnalité, de la carrière et de l'œuvre de cet artiste valaisan. Après un apprentissage effectué auprès de son père à Sion, nous retrouvons Ritz à Stans et à Düsseldorf. Au fil de ses propos, l'auteur s'interroge sur l'«énigme» qu'est devenue la peinture de genre à l'âge de la modernité postclassique.

Riassunto

In occasione del centenario della morte del pittore di genere vallesano Raphael Ritz (1829–1894), l'autore cerca di illustrare le caratteristiche principali della personalità dell'artista, della sua evoluzione e dell'opera, sotto forma di piccole miscellanee. Dopo l'insegnamento paterno a Sion, si delineano Stans e Düsseldorf quali luoghi d'educazione artistica. L'autore affronta pure l'«enigma» che la pittura di genere ha lasciato a noi, successori delle avanguardie storiche.

Anmerkungen

¹ Wo im folgenden Quellennachweise fehlen, stützen sich die Ausführungen auf WALTER RUPPEN, *Raphael Ritz. 1829–1894. Leben und Werk. Ein Walliser Maler des 19. Jahrhunderts aus der Düsseldorfer Schule*, Kehrsatz 1971. Diss. – Dazu *Raphael Ritz (1829–1894). Das künstlerische Werk* (Katalog der Werke) in: Vallesia, Bd. XXVII, Sitten 1972, S. 75–239.

Vorausgeschickt seien einige biographische Angaben. Geboren in Brig am 17. Januar 1829 (hundert Jahre nach dem Tode des Bildhauers Johann Ritz) als Kind des Porträt- und Kirchenmalers Lorenz Justin Ritz (1796–1870) von Niederwald und der Josephine Kaiser von Stans. Ab 1839 Wohnsitz in Sitten. Besuch der Stadtschulen und des Kollegiums in Sitten. Zeichenunterricht durch den Vater. Intensives Studium der Botanik und der Mineralogie. 1849/50 Zeichenlehrer in Brig. 1851–1853 Malerlehre bei seinem Onkel Heinrich Kaiser in Stans. Arbeit im Atelier des Melchior Paul von Deschwanden und Begegnungen mit dem zum Genre neigenden Theodor von Deschwanden. Unterricht in Düsseldorf 1853–1860. In der Wartezeit auf einen Platz im Antikensaal, womit der Akademieunterricht begann, im Atelier von Heinrich Mücke. 1854 im Antikensaal unter Prof. Karl Sohn. 1855 Malklasse von Theodor Hildebrandt. 1856–1860 im Atelier von Rudolf Jordan; Studienaufenthalte im westfälischen Kleinbremen. Nach jahrelangem Schwanken zwischen Düsseldorf und der Heimat und erneuter Hinwendung zu den Naturwissenschaften 1875 Entscheidung, sich in Sitten niederzulassen. Im selben Jahr Heirat mit Caroline Nördlinger von Tübingen. Sommeraufenthalte in den Mayens de Sion. Mitarbeit im SAC, bei archäologischen Grabungen (Martigny) und der Restaurierung historischer Baudenkmäler. Auf seinen Vor-

schlag hin Gründung einer archäologischen Kommission 1879 und Schaffung des Kantonalmuseums der Altertümer im Rittersaal der Burg Valeria 1888. Vielseitige Expertentätigkeit. Mitglied der eidgenössischen Kommission zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Freundschaft mit Joh. Rudolf Rahn, Adolf Rudolf Holzhalb und Dr. Ferdinand Keller sowie mit Malern der sogenannten Schule von Savièse. Tod am 11. April 1894; beigesetzt auf dem Friedhof von Sitten.

² *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit*, hrsg. von KARL KOETSCHAU, Düsseldorf 1926, S. 57.

³ KOETSCHAU, *Rheinische Malerei* (wie Anm. 2), S. 60.

⁴ ADOLF ROSENBERG, *Geschichte der modernen Kunst*, Leipzig 1894, Bd. III, S. 311.

⁵ Vedute ist der Sammelbegriff für die von den sogenannten Kleinmeistern gezeichneten Ansichten, die, druckgraphisch vervielfältigt, unter dem Namen «Stiche» gehandelt werden.

⁶ FRANZ J. BÖHM, *Begriff und Wesen des Genres*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 12, 1928, S. 167.

Abbildungsnachweis

1, 3–9: Musées cantonaux du Valais, Sion, Heinz Preisig. – 2: Henri Dallèves, Sion.

Adresse des Autors

Dr. Walter Ruppen, Im Birch 9, 3900 Brig.