Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 85 (1989)

Heft: 1-2: Fest und Brauch : Festschrift für Eduard Strübin zum 75. Geburtstag

Artikel: Dialektmalerei

Autor: Burckhardt-Seebass, Christine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117681

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: 17.07.2025

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

Dialektmalerei

Von *Christine Burckhardt-Seebass*

Der Titel ist keine private Wortschöpfung. Julius Langbehn, diese obskure, aber unsere Väter und Grossväter so faszinierende und für seine Zeit überaus aufschlussreiche Figur, stellte die Gleichung Bauer – Künstler – König auf und sagte in diesem Zusammenhang: «Das Plattdeutsche ist eine ausgemachte Bauernsprache . . . Rembrandt malte plattdeutsch . . . Man könnte ihn einen Dialektmaler nennen»[1]. Das ist die verkürzte These seines folgenreichen Buches: Was Bauern und Künstler wie Rembrandt (und royalistisch gesinnte grundbesitzende Adlige) verkörpern und womit sie die verstädterten, moralisch zersetzten und ungesund intellektualisierten Bevölkerungsmassen zu einem neuen, national-deutschen «vergeistigten Bauerntum» erziehen (und politisch konservativ stimmen) könnten, ist die «helldunkle», ebenso mystische wie skeptische Macht der Natur. Und die Sprache dieser Natur ist der Dialekt...Einen etwas anderen (harmloseren) Akzent setzt heute der Aargauer Volksmusiker Rico Peter mit einer verwandten Wortschöpfung: Dialektmusik[2]. Er versteht darunter eine psychisch-emotionale und biologische Fundierung der (national und regional verstandenen) Volksmusik in der Mutter-Kind-Beziehung (Dialektmusik ist gesungene Muttersprache) und in der Gleichheit ihres Rhythmus mit dem Herzschlag. Dialektmusik ist dann, als das dem Menschen Nächstliegende, weder E-, noch U-, sondern I-, d. h. Identitätsmusik . . .

Es ist einigermassen riskant, ein Wort zu verwenden, das andere erfunden und mit so vielen belastenden Konnotationen, nicht aber mit wissenschaftlich vertretbarer Schärfe ausgestattet haben. Gerade diese Zuschreibungen und Verwendungen aber haben dokumentarischen Wert, und ich möchte ihn ausnützen für meine eigene Betrachtung der schweizerischen «volkskundlichen» Malerei des 19. Jahrhunderts, für die Ernst Schlee auch einen wissenschaftlichen Begriff geprägt hat: Volkslebenmalerei[3]. Mehrere Arbeiten, vor allem Ausstellungen mit Katalogen[4], haben sich seither in Deutschland diesem Thema gewidmet, während es bislang in der Schweiz weder von volkskundlicher noch gar von kunsthistorischer Seite entdeckt und gewürdigt worden ist, obwohl, wie Konrad Köstlin bemerkt[5], es sich lohne, diesen Zugang zur Kultur des (heute so im Zentrum des Interesses stehenden) 19. Jahrhunderts auszubauen.

Das besondere an der Volkslebenmalerei ist ihr doppelter dokumentarischer Charakter, wie Schlee überzeugend herausgearbeitet hat: für die ländliche Realität wie für den spezifischen Blick auf diese Realität, also als volkskundliche und als ideologische (und damit geschichtliche wie auch speziell forschungsgeschichtliche) Quelle. Erst die zweite ist ja angesprochen worden mit den zitierten verschiedenen Bedeutungsfeldern von «Dialekt». Es lässt sich zeigen, wie diese Bilder Grossstadtfeindschaft, Agrarromantik, Heimat- und Muttersehnsucht, aber eben durch diese Brille hindurch auch das tatsächliche Leben der Landbevölkerung malen, ähnlich wie andere durch das Land zogen und nach alten Liedern und Geschichten als Quelle für die Vergangenheit und für gefühlvollen Genuss suchten. Die Spannung aus dieser Optik ist gerade bei den Schweizer Malern, z.T. aus ihrer Biographie heraus, von besonderer Art.

Es ist sinnvoll, Schlee folgend, den Begriff auf die Maler des 19. Jahrhunderts einzuschränken, obwohl auch die sog. Schweizer Kleinmeister wie Freudenberger, Mind, König mit ihren ländlichen Szenen, Tier- und Kinderstudien und Trachtenbildern schon Beiträge zur Ikonographie des bäuerlichen Lebens in der Schweiz zwischen 1770 und 1830 geliefert haben. Aber diese Kunst entstand ohne Sehnsucht nach Identifikation mit ihrem Gegenstand, sie wollte nicht Gefährdetes und Verschwindendes festhalten, war also ohne historisierende Tendenz[6], sie wollte (trotz Rousseau) kein gesellschaftliches Gegenbild zeichnen (in Langbehns Wortgebrauch: Dialekt und Kunst mit Natur verwechseln), sondern vielmehr unterhaltendes und bildendes Anschauungsmaterial für den grossbürgerlichen fremden Reisenden bereitstellen. Der gewerbliche, auf den kommerziellen Nutzen achtende Aspekt (der die Lebensbasis der Künstler bildete!) ist nicht nur in den Techniken, sondern auch in den Inhalten sichtbar[7]. Das gilt gewiss auch für die nächste und übernächste Malergeneration, aber bei ihnen nun wurde das bürgerliche «Retour à la nature» wirksam (also später als in der Literatur!), und der Bauer, traditionellerweise eher ein lächerliches Sujet[8], wandelte sich immer mehr (mit dem Umweg über Italien) zum idealen Gegenstand und zum Symbol der verlorenen Ursprünglichkeit. Was der Schweizer Volkslebenmalerei völlig fehlt, im Unterschied zur deutschen, ist ein patriotischer Zug; dieser kam in der (ungleich höher eingeschätzten) Historienmalerei zum Tragen, in einem gewissen Sinn auch in der sehr verbreiteten Landschaftsmalerei, die nach von Tavel[9] den Künstlern den grössten Freiraum zur Entfaltung bot. So standen von der Zahl (und von der akademischen Einschätzung) her die Bilder mit ländlichen Sujets[10] (Brauchschilderungen, Familienszenen, bäuerliche Intérieurs)

nicht an der Spitze, sie erfreuten sich beim (städtischen) Publikum aber grosser Wertschätzung, errangen höchste Preise bei internationalen Kunstausstellungen und hingen an repräsentativer Stelle in den Museen, und dies bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die Wende in Geschmack und Beurteilung scheint 1906 eingesetzt zu haben mit der Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie in Berlin[11]. Die eben noch teuer erworbenen Bauernbilder verschwanden nach und nach auch in der Schweiz oft bis zum letzten Stück in den Depots oder fristen jetzt als populärer (also für nicht-geschulte und nicht-anspruchsvolle Rezipienten gedachter) Wandschmuck in Gängen und Hallen öffentlicher Gebäude ein trübes Dasein, und ebenso verschwanden sie bis heute aus dem Gedächtnis der Kunstwissenschaft[12] als Bilder, deren man sich ihrer unterschiedlichen bloss-ästhetischen Qualität wegen schämt oder die man verachtet. Die Bezeichnung «Dialektmalerei» habe ich nicht gehört (dafür andere), sie würde sicher nicht wie bei Langbehn als Ehrenname, wohl aber, ähnlich wie die Franzosen abschätzig «Folklore» sagen, als zutreffende Schelte verstanden werden.

Dennoch rechtfertigt sich, wie ich meine, auch in der Schweiz zumindest das volkskundliche Interesse. Deshalb führten wir im Sommersemester 1988 an der Universität Basel ein Seminar zu diesem Thema durch. Schwierig und aufwendig gestaltete sich allerdings die Erarbeitung schon der Grundlagen. Die Auswahl zugänglichen Bildmaterials war einigermassen zufällig[13], die Literatur entlegen; allerdings hatte letztere, da meist zeitgenössisch, den Reiz des Unmittelbaren, den Vorteil der persönlichen Vertrautheit mit den Malern und den noch verehrungsvollen, zwar nicht objektiven, aber wenigstens interessierten Blick. Am leichtesten zu beschaffen waren die illustrierten Bücher, die traditionsreiche Bibliotheken treu bewahren und die übrigens (als Silberstreifen am Horizont einer neuen Einschätzung?) auch antiquarischen Wert besitzen (wie die Gotthelf-Prachtausgabe, Neuchâtel 1869ff.). Ein weiteres Eindringen, als es uns bei diesem ersten Versuch gelang, wäre nur über eine Ausstellung möglich, in der die Originale selbst mitsprechen könnten (wobei es um ihre neue historische, nicht ästhetische Wertung geht).

Ein erster Zugang ergibt sich aus den Malerbiographien. Nicht alle erzählen von behüteter bürgerlicher Jugend, wie Albert Anker sie erlebte, viele mehr von ärmlicher (wenn auch alteingesessener), kleinhandwerklicher, oft auch ländlicher Herkunft, vom Umweg über einen Brotberuf (Graveur, Emailmaler für die Uhrenindustrie, Flachmaler)

zur freien künstlerischen Tätigkeit. Da die Ausbildungsmöglichkeiten in der Schweiz bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch kaum gegeben waren (eine Ausnahme bildete die halbprivate Malschule Barthelémy Menns in Genf), zogen alle von ihnen auch ins Ausland: nach Paris die Welschen, nach München und Düsseldorf eher die Deutschschweizer; aber mancher auch von ihnen kam bis Paris und Antwerpen. Für die Generation der nach 1820 Geborenen spielte Italien dagegen kaum (mehr) eine Rolle. Der Drang in die Fremde war ganz offensichtlich nicht bloss vom Wunsch nach «richtiger», solider akademischer Ausbildung bestimmt (wiewohl keiner auf sie verzichtete!), sondern ebenso die Manifestation einer Sehnsucht nach Ferne, nach Grossstadt und modernem Leben, der sich wohl nicht nur bei den Künstlern unter den Schweizern jener Zeit nachweisen liesse. Trotzdem war das Malen heimatlicher Szenen, dem sie sich bald schon, wenn auch meist nicht ausschliesslich, widmeten, nicht das blosse Befolgen ausländischer Lehrer und modischer Trends, sondern ein Wiederentdecken des Eigenen aus der Distanz der Fremde. Für manche steigerte sich dies zum Pendeln, ja zum leibhaftigen Hin- und Hergerissensein zwischen zwei Gravitationszentren (wie Paris und Ins für Anker, so Düsseldorf und das Wallis für Raphael Ritz), denn auffällig genug wurde die regionale Bindung in der Schweiz bei fast allen nicht aufgegeben, sondern eher noch intensiviert: sie malten nicht unbestimmt schweizerisch, sondern ganz klar Walliser, Appenzeller, Berner Bauernleben. Richard Weiss hat das Heimweh nach einem verlorenen Paradies und die Kulturzwiespältigkeit als stärksten Antrieb für volkskundliches Interesse und volkskundliche Forschung bezeichnet[14]. Selbst wenn wir das pauschal so nicht gelten lassen wollen, scheint es auf die schweizerischen Volkslebenmaler so zuzutreffen, und zwar viel weniger als bei ihren deutschen Kollegen in einem romantisch-idealen als in einem konkreten Sinn. Sie kannten die Welt, die sie malten, sie redeten ihren Dialekt, sie waren ihr in jeder Beziehung nah, und ihre Manier war deshalb im grossen und ganzen weder karikaturistisch[15] noch zynisch (wie diejenige Wilhelm Heinrich Riehls), sondern liebend und oft sehr genau, realistisch.

Die Frage nach dem volkskundlichen Quellenwert darf also gestellt werden, ebenso wie diejenige nach den Brechungen, die die Realität erfährt, und ihren Bedeutungszusammenhängen. Ich versuche dies an drei sehr verschiedenen Bildern (die ich im Original gesehen habe) mit Brauchdarstellungen, da Eduard Strübin schon in seinem «Klassiker» uns auf die Aussagekraft der Bräuche für das Volksleben überhaupt hingewiesen hat. Brauchschilderungen sind in der schweizerischen Volks-

Abb. 1
Hans Bachmann: Weihnachtssänger im Kanton Luzern (1887). Photo: Kunstmuseum Basel.

lebenmalerei nicht selten, sie sind aber auch nicht dominant, sondern stehen neben Alltagsszenen; die Welt der (vor allem häuslichen) Arbeiten wird nicht ausgeblendet.

Das älteste (Abb. 1) sind die «Luzerner Weihnachtssänger» von Hans Bachmann (1852–1917), selbst Luzerner, ausgebildet in Düsseldorf, wo er sich stilistisch und thematisch vor allem von Benjamin Vautier (dem einzigen Schweizer, der kaum Schweizerisches gemalt hat) beeinflussen lässt. Der Bildinhalt ist rasch resümiert: Ein Grüppchen kleiner Mädchen, begleitet von fünf Musikanten, singt andächtig vor einem Bauernhaus in verschneiter Landschaft. Die Bauernfamilie hört belustigt zu, der Bauer hat den Wein zur Erlabung der männlichen Teilnehmer schon parat. Von weiter her kommen noch ein paar Zuhörer, Kinder und Erwachsene. Die Sonne geht am Berg unter. Der *Brauch* ist für das Luzerner Hinterland gut belegt, aber, nach dem Zeugnis Alfred Leonz Gassmanns[16], in jenen Jahren (das Bild entstand 1887) als der Zeit nicht mehr adäquater Heischebrauch in Auflösung begriffen. Es kommt begleitetes und unbegleitetes Singen vor, nicht mehr überall von Männern, in Pfaffnau auch schon von Mädchen, Verkleidungen werden genannt, ebenso ein Schulmeister, der mit seinen Kindern über die Kantonsgrenze hinauszieht. Es ist deshalb ausserordentlich schwierig, Bachmanns Darstellung in ihrem dokumentarischen Gehalt zu beurteilen. Die Zusammenstellung der Gruppe aus alt und jung, lieblichen kleinen Mädchen und knorrigen alten Männern, die für Luzern eher ungewöhnliche Zusammenstellung der Musikinstrumente *können* einem tatsächlichen Erlebnis folgen und würden dann die Umbruchsituation genau festhalten. Die Landschaft gibt dazu keinen Anhaltspunkt. Unverkennbar sind bei näherem Zusehen aber auch die interpretierenden, auf Effekt bedachten Eingriffe. Der Maler operiert mit Gegensätzen, die fahle Kälte der Schneelandschaft, die mit der Wärme der vom Stern beschienenen Menschengruppe (der Bauer in Hemdsärmeln!) kontrastiert, der Spass in den Gesichtern der Zuhörer, der nicht übereinstimmt mit der ernsten Hingebung in den Mienen der kleinen Sängerinnen, dazu die wirkungssteigernden Akzente, die vor allem die Kleider setzen: die Berner (!) Tracht der Hofbesitzerin, die (so wohl nicht mehr getragene) luzernische einer Sängerin, die grotesk wirkenden Fräcke von Dirigent und Bass-Spieler (letzterer mit einem Dreispitz deutlich mehr ver- als bekleidet). Die ganze Szene, selbst wenn sie hochgradig authentisch sein sollte, wird mit einem leicht spöttischen Unterton einem über kindische Bräuche erhabenen, sicher nicht Dialekt sprechenden wohlhabenden Publikum erzählt. Von nostalgischer Sehnsucht ist das Bild frei, aber

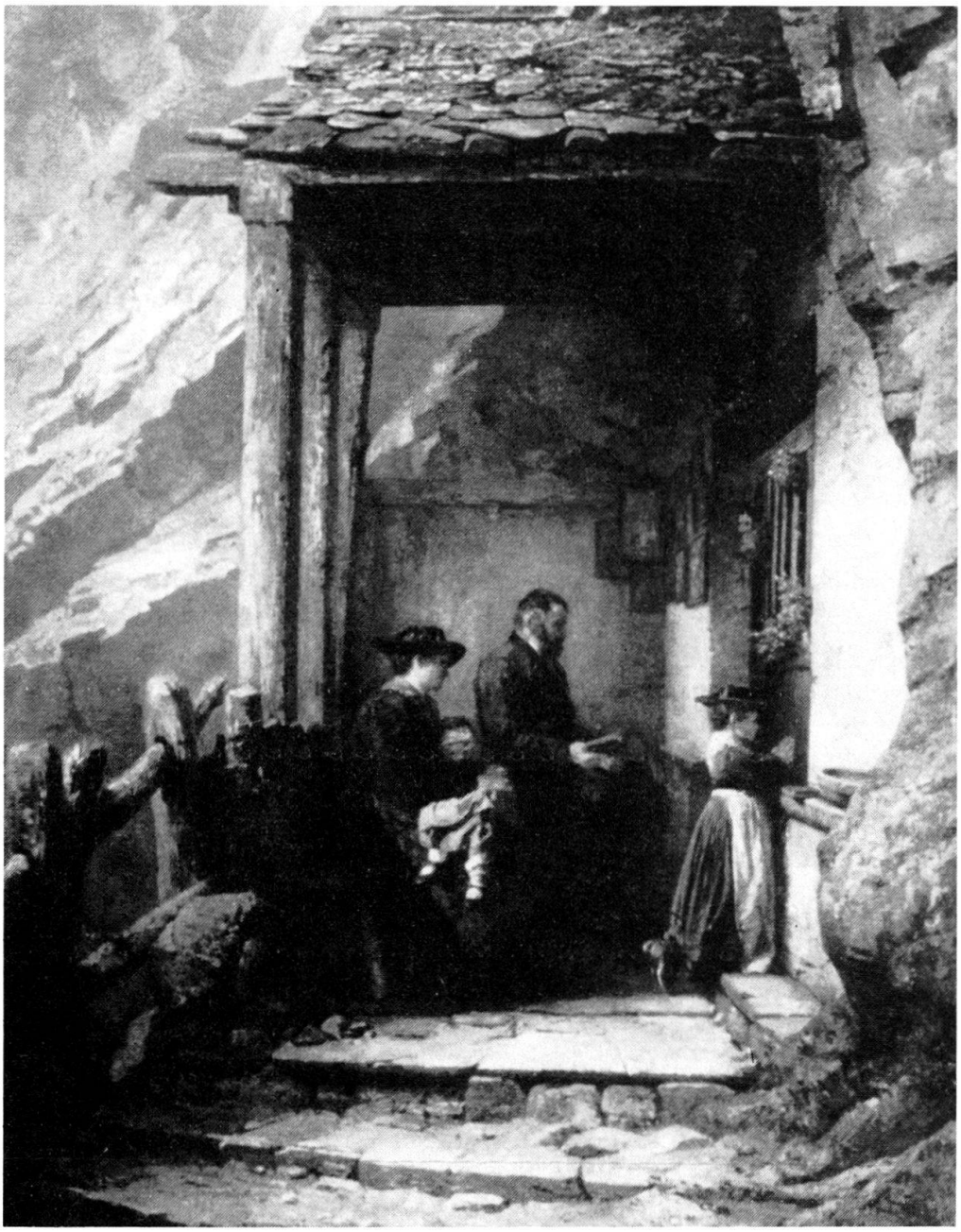

Abb. 2
Raphael Ritz: Die Wallfahrer von Savièse (1893). Im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Photo: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft.

auch das liebende Interesse vermisst man. Es ist ein Wettbewerbsbeitrag (auf Kosten der Dargestellten), der das Gefallen der grossen Welt und möglichst hohen Gewinn erzielen sollte (was er dann auch tat[17]). Die Spannung, die der Gattung eignen kann, wird offenkundig.

Beim zweiten Beispiel (Abb. 2) handelt es sich um eines der letzten Werke von Raphael Ritz (1829–1894), entstanden 1893: «Die Wallfahrer von Savièse». Ritz, Sohn eines Walliser (Kirchen-)Malers, hatte seine Ausbildung ebenfalls in Düsseldorf empfangen und lange dort gelebt – erst spät ist er ungern wieder ins Wallis zurückgekehrt. Er nahm lange teil an der Malklasse von Rudolf Jordan[18], wo, wie er 1856 seinem Vater schreibt[19], jeden Montag Vorlesungen über Volksleben, Volkspoesie und Dorfgeschichten stattfanden. Wie er selbst sagte, regte ihn dies zu Studien in der eigenen Heimat an, er folgt also der künstlerischen Mode, allerdings nicht in modischem Geist. Das Bild stellt eine Walliser Familie mit zwei Kindern vor dem Gnadenbild in Longeborne im Unterwallis dar. Der Ort, die überdachte Betstelle in der Felswand über der Einsiedelei, ist klar erkennbar. Das Gnadenbild allerdings bleibt verborgen, seine Kraft scheint auf im Entschluss zur Wallfahrt und in der sichtbaren Andacht der Familie. Man könnte von einem verhüllten Ex voto sprechen (Ritz hat auch Votivtafeln für den Gebrauch gemalt), dies auch insofern, als die Kleidung der Betenden (die Trachten von Savièse) genau so exakt und wahrheitsgetreu dargestellt ist wie die Umgebung (das Gitter vor dem Bild, die eingesteckten Blumensträusse, die aufgehängten Votivtafeln). Auch das Anliegen der Wallfahrer wird fassbar und korrespondiert mit dem Ruf des Gnadenorts: die junge Mutter hat ihr jüngeres Kind auf dem Schoss liegen, eher krank als schlafend – Longeborne wurde vor allem für Familienglück und bei Kinderkrankheiten, auch zur Wiederbelebung Totgeborener für die Taufe[20] aufgesucht. Die Darstellung ist also authentisch, was das Volkskundliche betrifft, aber nicht nur das: Auf der symbolischen Ebene bringt die Isoliertheit der Figuren in unwirtlicher, ja bedrohlicher Umgebung unaufdringlich und unsentimental das Sichausliefern an die Gnade zum Ausdruck. Maler und Gemalte sprechen die selbe Sprache, sie begegnen sich als Gleiche, die Realitätsnähe wird nicht zum Selbstzweck, bleibt nicht am Detail kleben, sondern redet durch die Dargestellten vom eigenen Anliegen des alten Malers[21].

Um die Bandbreite der Einstellungen (und der künstlerischen Möglichkeiten) sichtbar zu machen, sei ein drittes Beispiel (Abb. 3) angeführt, das zeitlich und stilistisch, nicht aber gattungsmässig dem 20. Jahrhundert angehört: Ernest Biélers «Retour du baptême» von 1907.

Abb. 3
Ernest Biéler: Retour du baptême (1907). Im Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft, deponiert im Musée des beaux-arts, Lausanne. Photo: Werner Bellwald.

Das Bild steht mit dem vorherigen insofern in einem Zusammenhang, als es Raphael Ritz war, der den ausdrücklich nach einem traditionsreichen, noch der alten Art anhängenden Walliser Dorf suchenden jüngeren Kollegen auf Savièse hingewiesen hatte[22]. Damit wird auch schon Biélers Einstellung deutlich: er (1863–1954), Sohn aus gutbürgerlicher Genfer Familie, in Paris ausgebildet, suchte nicht so sehr das Eigene, als die Gegenwelt, das kostbare Alte, das von der Moderne noch nicht erfasst war. Als er es in dem zerstreuten Dorf oberhalb Sittens zu finden glaubte, feierte er es in seinen Bildern weniger durch Pathos als durch bewusste Würdigung des Kleinen und Unscheinbaren, das er deshalb so genau wie möglich festhielt. Bis ins letzte Detail von Stoffmuster und Bandfarbe hinein soll die Wirklichkeit, die eben eine besondere ist und sich dem Symbolischen nähert, präsent und zelebriert werden. Das Taufbild, im Schreiten der Figuren, in den betonten Flächen und in den ganzen Eigenheiten der genau wiedergegebenen Kleidung, ist ein durchsichtiges Beispiel dafür, wie der Maler auf diese Grösse zielt. Etwas Weihevolles, hier noch durch den religiösen Brauch vorgezeichnet, haftet aber ebenso von ihm gemalten alltäglichen Küchenszenen und Portraits an, das heisst das Religiöse ist von durchaus weltlicher Qualität. Trachteneigentümlichkeiten, Geräte, Einzelheiten des Hausbaus oder der Arbeitsweise werden (und das ist neu in der Volkslebenmalerei) als wertvolle Antiquitäten bildlich gesammelt – in genauer zeitlicher Korrespondenz zu dem erwachten volkskundlichen Museumsinteresse[23]. Wie weit und wo genau Biéler und seine Freunde in Savièse in das Leben, das sie umgab, pflegend, erhaltend, retardierend oder ästhetisierend eingriffen, müsste noch genau untersucht werden; Ratschläge zur Änderung der Tracht scheinen erfolgt zu sein. Das Verhältnis zwischen Malern und Gemalten, das sicher folgenreich für beide war, war aber offenbar auch nicht ohne Spannungen[24].

Die drei Bilder repräsentieren drei mögliche und malerisch verwirklichte Attitüden dem Volk gegenüber. Es sind alles *auch* volkskundliche Einstellungen und als solche von forschungsgeschichtlichem Interesse. Sie sind aber alle ebenso Zeugen unmittelbarer Anschauung des Volkslebens, zum Teil der Teilnahme und der Identifikation. Nicht alle Maler waren Dialektmaler im Sinn einer Sprachgleichheit mit den Gemalten, oft war es bloss eine linguistisch, seltener eine geistig gleichartige Kommunikation. Eine Auseinandersetzung aber der Kunst mit dem bäuerlichen Leben fand statt, und es wäre wünschbar, dass sie, wie bereits die historische[25] und die religiöse Malerei[26] des 19. Jahrhunderts, endlich breiter zur Kenntnis genommen und studiert würde.

Anmerkungen

[1] Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig[10] 1890, 135.

[2] Rico Peter: Dialektmusik. Aarau 1973.

[3] Ernst Schlee: Schleswig-holsteinisches Volksleben in alten Bildern. Flensburg 1963.

[4] Volksleben in Baden und Württemberg, gesehen mit Künstleraugen des 19. Jahrhunderts. Katalog Städtische Museen Heilbronn 1981. Ferner: Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande. Katalog Württemberg. Landesmuseum Stuttgart. Tübingen 1983.

[5] Konrad Köstlin: Gemaltes Trachtenleben. Volkslebenbilder in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. In: Kieler Bll. z. Vk. 15 (1983), 68.

[6] Das heisst nicht, dass sie Veränderungen der Gegenstände in der Zeit nicht wahrgenommen hätten. Franz Niklaus König beispielsweise kommentierte und dokumentierte die Wandlungen von Berner Trachten sehr aufmerksam.

[7] Vgl. dazu Christine Burckhardt-Seebass: Schweizerische Trachtengraphik bis 1830. Kritische Anmerkungen zu ihrem Quellenwert. In: Mode, Tracht, regionale Identität. Cloppenburg 1985, 72-80.

[8] Vgl. Das Bild vom Bauern. Katalog Museum für Deutsche Volkskunde. Berlin 1978. Ferner: Richard R. und Caroline B. Brettell: Les peintres et le paysan au XIXe siècle. Genève 1983.

[9] Hans Christoph von Tavel: Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Genève 1969, Kap. I passim.

[10] Schlee (wie Anm. 3) hält die Bezeichnung Genre für unzutreffend, weil es der Volkslebenmalerei mehr um Schilderung als, wie jener, um Episode oder Pointe, um den Ernst des Alltäglichen statt um Witz, Anekdote oder Komik gehe. Die Ausgrenzung scheint mir allerdings schwierig, der Übergang ist zumindest fliessend. Vgl. auch Uta Immel: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1967.

[11] Immel (wie Anm. 10), 6.

[12] Die grosse Ausnahme bildet Albert Anker. Eine eingehende Studie ist von den anderen einzig Raphael Ritz gewidmet: Walter Ruppen: Raphael Ritz. Vira 1971. Sonst aber verzeichnet die von Andreas Morel betreute Bibliographie zur schweizerischen Kunst und Denkmalpflege (ab Nr. 8 Bibliographie zur Schweizer Kunst) keinen einzigen Titel weder zum Thema noch zu einem der Künstler. Die für ihre Zeit wohl Repräsentativität beanspruchende Kunstpolitik des Bundes wurde in der Ausstellung in Aarau «Der Bund fördert, der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes» erst kürzlich (Herbst 1988) wieder einmal in der Zusammenschau der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; der dazugehörige umfangreiche Katalog enthält nicht *eine* Abbildung eines für uns interessanten Bildes, nicht einmal die beiden Darstellungen aus dem Arbeitervolksleben: die beiden Bilder jurassischer Uhrenarbeiter von Aimé Rapin und Edouard Kaiser. Der Freundlichkeit von Dr. Paul Boerlin verdankte ich die Möglichkeit, aus dem Depot des Basler Kunstmuseums einige weitere Originale zu sehen und mit meinen Studenten besprechen zu können, darunter Hans Bachmanns «Weihnachtssänger im Kanton Luzern» (1888, ein Jahr nach seiner Auszeichnung mit der grossen Jubiläumsmedaille des Kristallpalasts in London, erworben). Die heute für die Kunsthistoriker «gültige» Sicht des 19. Jahrhunderts in der Schweizer Malerei repräsentiert wohl am besten die Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur, wo als Grenzfälle zu unserem Thema die Militärszenen von Castres, eine Marktszene von W. A. Töpffer und allenfalls noch Hodlers «Schreinerwerkstatt» angesprochen werden können.

[13] Wertvolle Hilfe leistete die Dia- und Photosammlung des Schweiz. Instituts für Kunstwissenschaft in Zürich.

[14] Richard Weiss: Volkskunde der Schweiz. Erlenbach 1946, 53 f.

[15] Wenn ich recht sehe, trifft dies schon für Töpffer zu, der nicht die bäuerliche, sondern eher die städtisch-bürgerliche Welt spöttisch aufs Korn nahm.

[16] Alfred Leonz Gassmann: Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland. Basel 1906, 178 f. (Anmerkungen zu den Sternsingerliedern 1–8). S. auch Hans Marti: Sternsingen in Nebikon. In: Das Jahr der Schweiz in Fest und Brauch. Zürich 1981, 38 f.

[17] Vgl. Anm. 12.

[18] Jordans Bild «Heiratsantrag auf Helgoland» gehörte zu den berühmtesten Gemälden der Gattung. Konrad Köstlin hat es einer kritischen Analyse unterzogen (wie Anm. 5).

[19] L. L. Roten: Das Leben des Malers Raphael Ritz. Neujahrsbl. der Künstlergesellschaft Zürich 1896, 12. Freundlicher Hinweis von Frau stud. phil. Daniela Palla.

[20] Vgl. Oskar Vasella: Über die Taufe totgeborener Kinder in der Schweiz. In: Zs. f. Schweiz. Kirchengesch. 60 (1966), 1–75.

[21] In der Ausstellung in Aarau (vgl. Anm. 12) hing dieses Bild neben einem Gemälde von Bachmann von ähnlich oberflächlicher Intention wie das oben besprochene («Tauffahrt im Berner Oberland»), was wohl mehr als Gleichstellung denn als Kontrast gedacht war. Innerhalb einer Gattung sind aber beträchtliche mentalitätsmässige *und* künstlerische Unterschiede möglich ...

[22] Bernard Wyder spricht geradezu von einer «Ecole de Savièse», da immer wieder, einzeln oder zusammen, Maler längere Zeit in diesem Dorf lebten (Ausstellungskatalog L'Ecole de Savièse. Martigny 1974). Von einer Einheit der Ziele oder Stile kann allerdings nur bedingt gesprochen werden.

[23] Von Biéler stammt das Trachtenmädchen von Savièse, das die Jahrgänge 1912–1952 des SAVk schmückt. Eine Malerin desselben Kreises, Madeleine Burnand, ist die Initiantin des Heimatschutzgedankens in der Schweiz mit ihrer Ligue pour la beauté von 1902.

[24] Erste Hinweise dazu ergab die Seminararbeit von Frau stud. phil. Alessandra Ferrini.

[25] Vgl. die ausgezeichneten und auch volkskundlich bedeutsamen Werke von Franz Zelger: Der Historienmaler Ernst Stückelberg. Zürich 1971, und: Heldenstreit und Heldentod. Zürich/Freiburg 1973.

[26] Vgl. Ausstellungskatalog (red. v. Franz Zelger): Ich male für fromme Gemüter. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Luzern 1985.