

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 11

Artikel: Zum Problem der Volkskunst
Autor: Rüdlinger, Arnold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25716>

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: 03.02.2025

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

Chardin sie so köstlich zu nutzen wußte, nur selten gefunden. Der mehrjährige Aufenthalt in Holland scheint Liotard in dieser Hinsicht nicht sehr angeregt zu haben, und der gesuchte Porträtist hat wahrscheinlich auch aus Zeitgründen künstlerische Nebenpfade vermeiden müssen. Anders verhält es sich mit den Früchtestillleben, die die Aufnahmefähigkeit des Achtzigjährigen in fast kindlicher Reinheit zeigen und in denen der Wunsch nach Schilderung des Nur-Gegenständlichen noch einmal innig zum Ausdruck kommt.

Innerhalb der Bildnismalerei des achtzehnten Jahrhunderts, die sich bei den Franzosen, in einem sehr weiten Rahmen gespannt, von Rigaud bis zu Gérard außerordentlich formenreich entwickelt, hat Liotard eine eigenartige Stellung inne. Er ist den Franzosen sichtlich verwandt: doch mehr in Lebenslust und Weltanschauung, als in seiner künstlerischen Handschrift, in der er sich in dem Maße kühler und bürgerlicher gibt, in dem jene sprühender und eleganter wirken. Liotard hat in seiner Zeit einen Stil vorgefunden, von dem er gerade so viel in sein Werk übernimmt, als seine trotz orientalischer Verkleidung im Grunde bieder-männische Natur verarbeiten kann, und an der zunehmenden Entsubstanzialisierung dieses Stils hat er dann nicht mehr teilgenommen. Auch La Tour war von Hause aus ein Neuling in der Kunst, aber auf ihn hat die schon bestehende und umfassende Tradition der französischen Malerei heftiger und vor allem: persönlicher eingewirkt. So bleibt Liotard neben dem französischen Maler, mit dem er so oft verglichen wird, von der großen Emphase des aus dem Vollen Schöpfenden unbedacht, und für

die Spezifizierung des intellektuellen Gehalts eines Bildnisses hat er, trotz seiner eigenen Lebensklugheit, die Konzentration nicht aufgebracht.

Vom Standpunkt der schweizerischen Bildnismalerei aus gesehen, hat Liotard jedoch eine eigentliche Gründerstellung eingenommen. Sämtliche Elemente, die diese durch das ganze neunzehnte und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein kennzeichnen, finden sich in seiner Malerei schon vorgebildet: künstlerischer Ernst und Aufrichtigkeit, ein bis zur Nüchternheit sich härtender Realismus (der in negativen Fällen Angst vor Originalität werden kann), zeichnerische Treue und statische Sicherheit. In der folgerichtigen, natürlich durch verschiedenartige Einflüsse und Auffassungen durch die Generationen hindurch modifizierten Entwicklung dieser Tendenzen sehen wir von Liotard bis Koller, und von da bis Sturzenegger (abgesehen von der einmaligen Sprengung des Formates durch Hodler), kaum eine nachhaltige Unterbrechung. Liotard, in dessen schweifendem Wesen dann auch eine gewisse Parallele zu Buchser gesehen werden kann, hat das günstige Schicksal gehabt, im richtigen Augenblick für die langsam sich entfaltende Kunst seines Landes geboren worden zu sein. Daneben wird er aber auch, was schließlich für einen Bildnismaler einen besonderen Ruhmes-titel ausmacht, immer als eine feststehende Größe in dem kulturellen Bilde geachtet werden, das sich der Nachlebende von seiner Vaterstadt entwirft, und so wie man sich das Wien der Biedermeierzeit nicht ohne Waldmüller denkt, kann man sich das Genfer Dixhuitième nicht ohne Liotard vorstellen.

Zum Problem der Volkskunst

Von Arnold Rüdlinger

Den Anstoß zu vorliegendem Aufsatz gaben François Foscas «Remarques sur l'art paysan» im Januarheft des «Werk», im besonderen die folgenden Bemerkungen: «Ces linges brodés au point de croix d'oiseaux affrontés, viennent-ils de Sicile ou de Hongrie? Ces coffrets de bois peints de bouquets aux couleurs vives, viennent-ils de l'Oberland bernois ou de Dalécarlie? Si on l'examine du point de vue des caractères nationaux, l'art paysan est infiniment moins différencié que l'art citadin. Loin qu'il existe des arts paysans nationaux, il serait plus juste de dire qu'il existe un art paysan européen, qui ne varie ça et là que lorsqu'ont varié les besoins du paysan et les matériaux qu'il employait.»

In der Volkskunst *die* nationale Manifestation erkennen zu wollen, dieser romantische Anspruch ist längst überholt. Seine gegensätzliche Entsprechung in der ausschließlichen Betonung der Gemeinsamkeit über alle Grenzen hinweg bedarf ebenso der einschränkenden Korrektur. Sie hat Gültigkeit für die meisten Motive oder für die geometrisierende Kerbschnittornamentik. Die Volkskunst ist aber nicht jenes amorphe Konglomerat, jene Nagelfluh aus abgeschliffenen Bruchstücken aller Stile und Epochen, regellos und völlig anonym, wie gerne angenommen wird; mindestens die schweizerische Volkskunst nicht. Etwas überspitzt möchten wir den Behauptungen Foscas die These gegenüberstellen, daß es einem Kenner ein Leichtes ist, einen

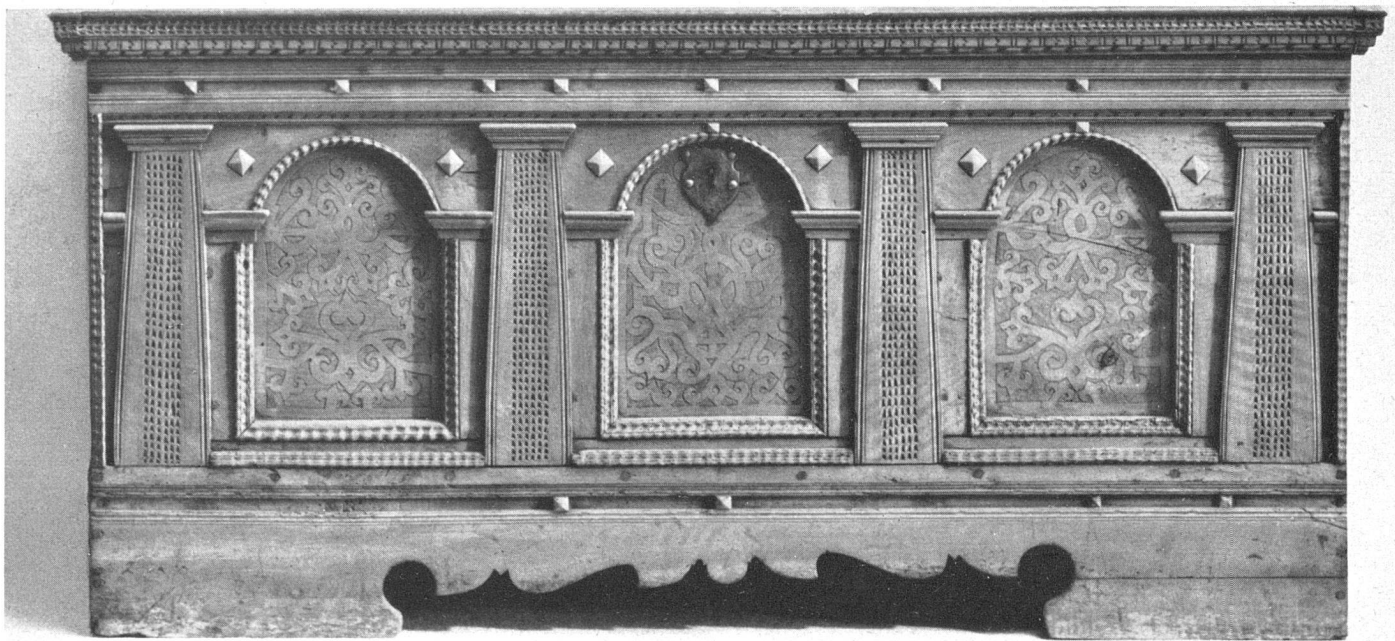


Abb. 1 Geschnitzte Truhe Oberhasli 17. Jahrhundert Verkehrsverein Meiringen

Berner Schaft von einem Ostschweizer Schrank, eine Langnauer Platte von einer Heimberger, ja die unter-simmentalische Möbelmalerei von der des Obersimmentals zu unterscheiden –, vorausgesetzt immer, daß es sich um typische Stücke und nicht um Grenzfälle handelt.

Die erste Ausstellung schweizerischer Volkskunst in der Kunsthalle Basel im Jahre 1911 sollte nach der Intention der Veranstalter in «dem kaum zu fassenden Reichtum des Besammelten den richtigen Eindruck der tatsächlich vorhandenen Fülle erwecken». Diese Absicht gelang: Man verglich die Ausstellung mit einem blühenden Bauerngarten, einem Fest für Auge und Formsinn. Erstmals wurde man sich eines großartigen Erbes voll bewußt. Überdies erwarben sich die Basler Initianten Anerkennung dafür, daß sie es gewagt hatten, die Gegenstände ohne sentimentale Bindung an ein Milieu und ohne volkskundliche Nebenabsichten allein um ihrer künstlerischen Schönheit willen zur Darstellung zu bringen. Eine gewisse Berechtigung hatte lediglich der Einwand, daß die verwirrende Fülle und Verschiedenartigkeit des Ausstellungsgutes die tiefere Einsicht in das Gemeinsame und Allgemeingültige der Volkskunst erschwert hatte.

Diesem Vorbehalt suchte die letztjährige Ausstellung bernischer Volkskunst durch eine andere Gruppierung Rechnung zu tragen, wobei das beschränkte geographische Einzugsgebiet die Aufgabe erleichterte. Zwanglos und oft überraschend kamen Sachgebiet und geographische Herkunft zur Deckung. Einzelne Gegenden waren meist mit mehreren gleichartigen Gegenständen vertreten, sodaß sich interessante Studienreihen ergaben. Wichtig aber war vor allem die Erkenntnis der ausgeprägten Eigenart und künstlerisch-formalen Geschlossen-

heit der Volkskunst einzelner Gegenden. Sie dürfte den methodisch fruchtbaren Ausgangspunkt für eine künftige kunstwissenschaftliche Erforschung ergeben. Im Gegensatz zum Ausland, wo sich Kunsthistoriker wie Alois Riegl und Henri Focillon mit dem Problem der Volkskunst beschäftigten, hatte sich die schweizerische Kunstgeschichte kaum um dieses Arbeitsfeld gekümmert. Es blieb der Kulturgeschichte, Ethnographie und Volkskunde überlassen. Es sei darum kurz auf die Resultate der ausländischen Forschung hingewiesen.

Riegls* Begriff der Volkskunst – im wesentlichen bestimmt durch Beobachtungen an den osteuropäischen Verhältnissen – lag die Überzeugung zugrunde, daß die volkstümlichen Kunstformen sämtlichen Angehörigen eines Volkes gemeinsam wären. Bossert** engte diese Definition ein und ersetzte Volk durch Volksschicht. Ja, in dieser Einschränkung erkannte er geradezu eine Voraussetzung für die Existenz der Volkskunst. Von einer solchen kann seiner Meinung nach erst gesprochen werden, wenn eine selbständige volkstümliche Kunstäußerung neben der eigentlichen, wesentlich anders gerichteten Stilkunst einer gehobenen und gebildeten Oberschicht einhergeht. Das Merkmal der «Volksgemeinsamkeit» trifft zu auf die primitive, nicht aber die Volkskunst. Unterschiedliche Qualität und Verzögerung in der Aufnahme vorbildlicher Stilformen bei grundsätzlich gleichgerichteter Tendenz, gleichem «Kunstwollen» (Riegl), charakterisieren

* Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894.

** H. Th. Bossert, *Volkskunst in Europa*. Berlin 1938. *Volkskunst in Europa*, in: *Geschichte des Kunstgewerbes*, Bd. VI. Berlin 1935.



Abb. 2 Eingelegte Truhe Neuenstadt 1577 Historisches Museum Bern

Photos: M. Hesse SWB, Bern

die Provinzialkunst. Selbstverständlich entspricht die Wirklichkeit selten diesen begrifflichen Trennungen; Überschneidungen und verwischte Grenzen sind die Regel.

Zwei Bedingungen kommen hinzu, um Bosserts Konzeption zu vervollständigen: 1. Die Stilkunst «überschattet» die volkstümliche Produktion; dank ihrer Überlegenheit übt sie einen gewissen Druck auf die Volkskunst aus, es ihr gleich zu tun. 2. Die Verschiedenheit der Tendenzen trifft dann zu, wenn der «ideoplastischen» Tendenz, das heißt der Neigung zur flächenhaften Vorstellung der Volkskunst, eine physioplastische Tendenz der Stilkunst gegenübertritt. Diese Bedingungen sind nach Bossert erfüllt zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die Richtigkeit der Begriffsbestimmung scheint sich am geschichtlichen Phänomen zu beweisen: aus der Renaissance datieren die ersten Werke, die wir als Gegenstände der Volkskunst anzusprechen pflegen.

Bosserts Grundriß ist ohne die Arbeiten und Erkenntnisse von Kurt Freyer* nicht zu denken. Schon 1916 hatte sich Freyer als erster um die Einbeziehung der Volkskunstforschung in die allgemeine Kunstwissenschaft bemüht. Er ging von der methodischen Überlegung aus, daß das Problem nicht wie bisher von der Kulturgeschichte oder Volkskunde aus anzupacken sei, sondern als künstlerisches Phänomen die Methoden der

* Kurt Freyer, Zum Problem der Volkskunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX. Jahrgang. Leipzig 1916.

Kunstgeschichte, im besonderen die Formanalyse erfordere. Obwohl an den Gegenständen eines geographisch beschränkten Gebietes gewonnen (an Beispielen Schleswig-Holsteinscher Volkskunst aus dem Museum Flensburg), dürfen Freyers Erkenntnisse Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Es zeigt sich darin, daß wir sie mühelos mit Beispielen bernischer Volkskunst illustrieren können.

Als auffälligste Erscheinung im Verhältnis Stilkunst-Volkskunst beobachtete Freyer die «Stilverschleppung», das heißt die Aufnahme vergangener, in der geschichtlichen Entwicklung überholter Stilformen. Abbildung 1 zeigt eine Haslitaler Truhe aus dem 17. Jahrhundert. Der Entstehungszeit entsprechen ungefähr die bäurisch-barocken Formen des Truhensockels. Die «Fassade» ahmt eine Renaissancearchitektur mit vorgelegten Pilastern und Bogenfeldern nach, wie sie auf städtischen Truhen des 16. Jahrhunderts gebräuchlich war. Die Ornamentierung der Bogenfüllungen geht noch weiter zurück und stellt in feiner Flachschnitzerei gotisches Blatt- und Rankenwerk dar. Das Beispiel ist nicht nur für die Stilverschleppung aufschlußreich, sondern ebenso für die nicht weniger charakteristische Vereinigung heterogener Stilelemente. Die Vorbilder werden jedoch in den wenigsten Fällen genau so übernommen, wie sie sich darbieten; sie unterliegen dem Formwillen der Volkskunst und werden modifiziert. Als Kennzeichen dieser Unterwerfung nennt Freyer die Prozesse der Vergrößerung, Verlangsamung, Erstarrung und Desorganisation. Sie lassen sich zusammenfassen unter dem Begriff der Abstraktion.



Abb. 3 Eingelegte Türfüllung Kandersteg 1640 Historisches Museum Bern

Was unter Vergrößerung und Erstarrung verstanden wird, ist klar. Mit der Verlangsamung meint Freyer das Nachlassen einer formalen Spannung, das Zäherwerden einer flüssigen ornamentalen Bewegung, beispielsweise einer Wellenranke. Die künstlerische Energie des Maureskenornaments auf der Neuenstädter Truhe (Abb. 2) geht bei einer ähnlichen Darstellung auf der Türfüllung von Kandersteg (Abb. 3) völlig verloren. Die Truhe aus Neuenstadt muß als ein typischer kleinstädtischer Grenzfall zwischen Volks- und Provinzialkunst angesehen werden. Das Füllungsornament dürfte auf ein gleiches Vorbild oder direkt auf einen Ornamentstich zurückgehen. Der Sockel zeigt die gedrückten Formen der westschweizerischen Gotik des frühen 16. Jahrhunderts. Das Dekor der Rahmenleisten spielt in seiner Spannungslosigkeit unmittelbar hinüber in die Volkskunst.

Daß das Volkskunstornament nicht spannungslos sein muß, zeigt die in ihrer handwerklichen Bearbeitung und Proportionierung ausgezeichnete Truhe (Abb. 1). Die Entasis der Pilaster ist in der straffen Bogen- spannung sehr fein empfunden. Sie wird allerdings gleich wieder in Frage gestellt durch die kerbgeschnitzten «Kanneluren», die ihr nicht zu folgen vermögen. Auch solche Inkonssequenzen gehören nach Freyers Beobachtung zum Bestand der Volkskunst.

Unter der Desorganisation versteht Freyer «die Aufhebung des organischen Lebens, sowohl bei den dem

Bereich des Organischen entnommenen Motiven als auch bei den nur nach Art des Organischen gebildeten Formen». Die stilisierten Blumen der Möbelmalerei sind bekannte Beispiele. Die Abbildungen 4 und 5 geben zwei Beispiele verschieden weit getriebener Desorganisation des Doppeladlers.

In enger Beziehung mit den genannten Umformungsprozessen steht die «Tektonisierung», die Unterordnung der Ornamentierung unter Gestaltungsprinzipien, die nicht dem Wachstum der Organismen, sondern den architektonischen Grundformen analog gebildet sind. Die Tektonisierung besteht in einer ausgesprochenen Flächenhaftigkeit, entspricht also dem, was Bossert die «ideoplastische» Tendenz nennt; der Vorgang wird auch mit dem Begriff der «Geometrisierung» bezeichnet. Man vermeidet, den konstruktiven Bau der Gegenstände zu verwischen, vermeidet zugleich einen Reliefstil, der dem Eindruck des Organischen entgegenkäme. Die wichtigsten Mittel der Tektonisierung sind die Verwendung der horizontalen Reihung, der Zentralisierung, besonders aber der Symmetrie.

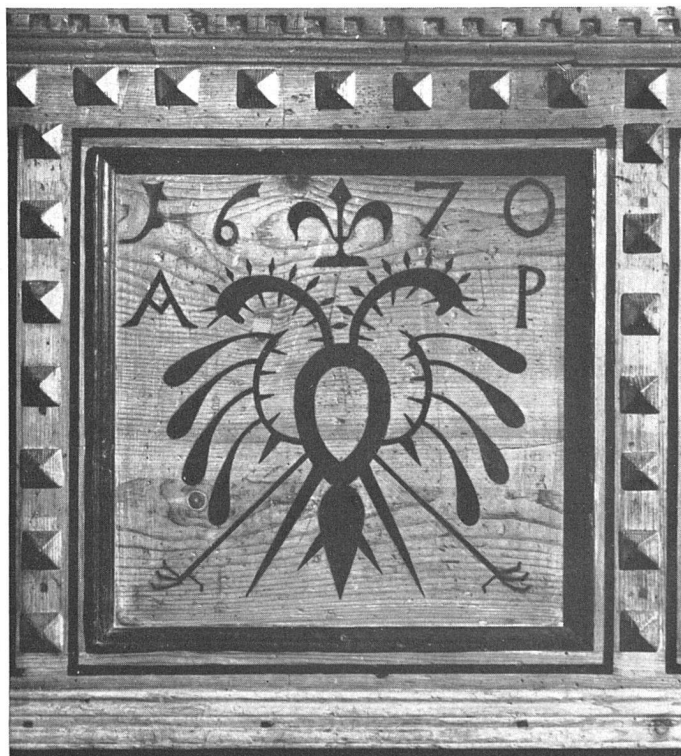
Endlich begnügte sich Freyer nicht mit der Feststellung der Eigenschaften und Gestaltungsprinzipien. Ihren Wert erhalten diese erst, wenn sie zu einer Sinn- deutung der Volkskunst beitragen. «Wir haben als die wesentliche Eigenschaft der Volkskunst die Abstraktion erkannt. In dieser schlossen sich zuletzt die meisten anderen Eigenschaften zusammen. Nun wissen wir aus



Abb. 4 Geschnitzte Schranktürfüllung 1755 Oberhasli Verkehrsverein Meiringen

Photos: M. Hesse SWB, Bern

Abb. 5 Eingelegte Truhenfüllung Obersimmental 1670 Privatbesitz Zweisimmen



der Betrachtung der gesamten Kunstentwicklung: überall, wo die Erscheinung der Abstraktion in der Kunst auftritt, eine Scheidung zwischen der natürlichen Erscheinung der Dinge und dem Prinzip ihrer künstlerischen Gestaltung, da besteht auch ein tieferer Dualismus in der geistigen Anschauung, eine Scheidung zwischen Ich und Welt (sowohl Umwelt wie Übersinnlichem). Das ist das typische Wesen des primitiven Menschen. Nun fanden wir aber in der Volkskunst die Abstraktion nicht als absolute, reine Erscheinung, sondern neben ihr und in Verbindung mit ihr auch mehr oder weniger organische Elemente, überhaupt die Abstraktion modifiziert durch Inkonsistenzen verschiedener Art. Diesem Wesen der Volkskunst entspricht die geistige Verfassung des «Volkes»: sie ist von ähnlicher Art wie die des primitiven Menschen, aber sie zeigt diese Art nicht so ausgeprägt, sondern mit charakteristischen Veränderungen. Wir haben im Volke weniger das ursprüngliche Vorhandensein als das Nachklingen primitiven Geisteszustandes. Wie die Volkskunst in ihrem eigentlichen Stil modifiziert ist durch Elemente der Stilkunst, so ist die primitive Geistesart des Volkes verändert durch das Hineinwirken von Elementen der allgemeinen Kultur und Bildung.»

Nachdem die Resultate der kunstwissenschaftlichen Untersuchungen Freyers feststehen und in ihren wichtigsten Punkten als gesichert gelten dürfen, können die Kreise der Betrachtung unbeschadet weiter gezogen werden. Man wird auf die Hilfe der Soziologie und Volkskunde nicht verzichten wollen. Wenn irgendwo in der Kunstgeschichte der Soziologie eine integrierende Rolle zukommt, dann in der Volkskunstforschung: in einem Bereich, in welchem das Individuum fast völlig zurücktritt vor der Bedeutung des Kollektivs. So wird das vielfältige Bild der schweizerischen Volkskunst nur aus der Differenzierung der nach Landschaften reich gestuften sozialen Verhältnisse erklärlich.

Titus Burckhardt* hatte auf den grundlegenden kulturellen Gegensatz zwischen wandernden Hirten und seßhaften Ackerbauern hingewiesen und die geometrisierende Kerbschnittornamentik mit der primitiven Hirtenkultur in Zusammenhang gebracht. Seine Einsichten – erworben an den Kerbschnitzereien des Wallis und Graubündens – bestätigen sich auch für das Berner Oberland, wo in abgelegenen Gegenden die Schnitzerei sich bei den Samen bis in die jüngste Vergangenheit erhalten hat. Die Formen dieser «Hirtenkultur» unterlagen in nur sehr geringem Maße der Modifizierung durch die Stilkunst. Mit ihrem urtümlichen Charakter scheinen sie weit mehr die letzten Zeugen einer primitiven Kunst zu sein (vgl. «Werk», Jan. 1945, S. 11). Auf die interessante psychologische Deutung der Motive durch Burckhardt kann hier nicht eingegangen werden. Doch möchten wir eine Beeinflussung der Formen durch Material und Werkzeug

* Titus Burckhardt und Lucas Lichtenhan, Schweizer Volkskunst. Basel 1941.



Abb. 6 Melchler mit Kerbschnitzerei Emmental 1782 Historisches Museum Bern

im Sinne der technologischen Erklärung gerade für dieses Gebiet nicht völlig ignorieren.

Auch dem Emmental, Toggenburg und Appenzellerland ist bis ins 19. Jahrhundert, ja bis heute ein ausgeprägtes Küher- und Hirtenwesen eigen, das aber im Gegensatz zum alpinen nur von einem Teil der Bevölkerung betrieben wurde und gleichzeitig und unmittelbar neben dem Betrieb des seßhaften Wiesen- und Ackerbauers bestand. Die Gegenstände des festlichen Alpaufzuges wie Glockenbänder, Kübel und Melchler nahmen eine besondere Stellung ein. Die Kerbschnittornamentierung der drei voralpinen Gegenden unterscheidet sich deutlich von der der Alpentäler, weist aber unter sich eine überraschende Einheit in stilistischer und motivischer Hinsicht auf. Die geometrischen Formen der Sterne und Rosetten sind stark zurückgedrängt zugunsten organischer Blumen- und Pflanzenformen, die in der gleichzeitigen Möbelmalerei der betreffenden Gebiete eine große Rolle spielen. Wie stark gegen Ende des 18. Jahrhunderts das städtische Kunsthandwerk auch auf diese relativ entlegenen Gebiete einzuwirken vermochte, zeigt das Beispiel eines Emmentaler Melchlers aus dem Jahre 1782 mit den spielerischen Rokokoformen (Abb. 6).

Nicht weniger typisch wirkt der Formenschatz des Simmentals. Die Dekors der Blankenburger Keramik

finden in Form und Farbe ihre Entsprechung auf den bemalten Möbeln mit blauem und weißem Grund. Vergleicht man diese Gruppe mit der emmentalischen, werden die Unterschiede evident; nicht nur äußerlich, in Details der Technik – man glaubt ein völlig anders geartetes Empfinden, einen anderen seelischen Untergrund herauszuspüren. Das, was Fosca der europäischen Volkskunst abspricht: die Ausprägung einer geistigen Differenzierung: innerhalb der schweizerischen Volkskunst wird sie sichtbar. Verglichen mit den etwas schwerfälligen, gedrungenen Formen des Emmentals wirken die simmentalischen leichter, spielerischer, organischer. Im Emmental dominiert die steife, senkrecht aufragende Tulpe, im Simmental die Wellenranke. Ihrer elastischen Bewegung gleichen sich die übrigen Pflanzenformen an, auch der Stiel der Tulpe beginnt wellenförmig zu spielen.

Hartnäckiges Beharrungsvermögen neben unvermittelter Sprunghaftigkeit gehören zu den allgemeinen Eigenschaften der Volkskunst. Christian Rubi hat in seiner Darstellung der bernischen Möbelmalerei gezeigt, wie diese Eigenschaften im Berner Mittelland zurücktreten zugunsten einer kontinuierlichen Entwicklung. Mit vollem Recht darf hier von einem geschichtlichen

* Christian Rubi, Bauernmalerei. Berner Heimatbücher. Bern 1944.

Verlauf gesprochen werden. Und zwar handelt es sich weniger um eine fortlaufende Aufnahme und Aneignung städtischer Formelemente, wie es sich erwarten ließe, sondern um die Ausbildung und Entwicklung der eigenen volkstümlichen Formen im Sinne einer Annäherung an das Organische und Gewachsene, um eine sukzessive Korrektur und Aufhebung der Freyerschen «Desorganisierung». Ein Phänomen, das nirgends sonst in dieser Deutlichkeit beobachtet wurde. Daß es in beschränkterem Maße auch für die alpine Kerbschnittornamentierung gilt, zeigt der Käsedeckel aus dem Diemtigtal, wo die Wirbelräder und Rosetten aus der tektonischen Ordnung heraustreten und im vegetativen Geflecht der bäurischen Fraktur wie Gestirne zu kreisen beginnen (Abb. 7). Ob und wie weit diese Tendenz mit der Entwicklung der Stilkunst parallel geht, bleibt noch abzuklären.

Die angeführten Beobachtungen wollen keineswegs als restlos gesichert gelten; sie mögen zeigen, daß einer schweizerischen Volkskunsthochschule eine Reihe interessanter Fragen mit wohl ebenso überraschenden Lösungen wartet. Die dringendste Aufgabe besteht unseres Erachtens in einer regionalen Bestandsaufnahme. Sie scheint auch methodisch am fruchtbarsten zu sein. Gruppen von spezifischer Eigenart konnten außer den bereits erwähnten im Haslital, im Pays d'Enhaut, im

Jura festgestellt werden. An weiteren, willkürlich herangezogenen Problemen, die noch einer gründlichen Abklärung bedürfen, seien genannt: die auffällige Armut an figürlichen, besonders menschlichen Darstellungen in den protestantischen Gebieten, die wohl durch das Fehlen der Heiligenverehrung bedingt ist; der Grenzverlauf der Möbelmalerei, der an der Saane mit der Sprachgrenze zusammenfällt, im Jura dagegen nicht; das Phänomen der schöpferischen Persönlichkeit in der Volkskunst (denn die Qualität des Schöpferischen wird man einem Johann Jakob Hauswirth oder den appenzellischen Bauernmalern kaum absprechen können).

Daß der Volkskunst ein Anrecht auf autonome wissenschaftliche Behandlung zukommt, dürfte nach den Untersuchungen Freyers nicht mehr bestritten werden können. Der Vorwurf einer «ästhetisierenden, modisch gefärbten Betrachtung», den Dr. Fritz Gysin im letzten Jahresbericht des schweizerischen Landesmuseums erhebt, ist nicht gerechtfertigt und verkennt die Tatsachen. Die schweizerische Volkskunst ist nicht eine Manifestation *nur* «untergeschichtlicher» Lebensformen und als solche der individuellen und bewußten Formung in schroffem Gegensatz gegenübergestellt. Gerade ihre eigenartige Zwischenlage, ihr Transzendieren in andere Bereiche macht sie für die Forschung so reizvoll und interessant.

Abb. 7 Käsedeckel mit Kerbschnitzerei Diemtigtal 1744

