Zeitschrift: Appenzellische Jahrbücher
Herausgeber: Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft
Band: 90 (1962)

Artikel: Das Tafelbild in der Bauernmalerei der Appenzeller
Autor: Hanhart, Rudolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-281997

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: 09.08.2025

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

Abb. 1 Bartholomäus Lämmler (1809—1865)
Eimerbödli 1841 [26]

Das Tafelbild in der Bauernmalerei der Appenzeller

von *Rudolf Hanhart,* St.Gallen

Nachdem ein Gesamtüberblick über die Bauernmalerei der Appenzeller vorliegt [1], soll diese Betrachtung dem Tafelbild gelten, das im Appenzellerland besonders vielfältig zur Entfaltung kam und wohl am allermeisten dazu beitrug, die Volkskunst dieser Gegend heute in so weiten Kreisen bekannt und beliebt zu machen. Nicht weniger wichtig wäre es, einmal auch die Möbelmalereien genauer zu untersuchen — dazu fehlt uns freilich bis heute noch als Grundlage eine umfassende Bestandesaufnahme des erhaltenen Materials, das im Besitz zahlreicher Liebhaber weiter verstreut, der Bearbeitung noch wartet. An Vielfalt und Qualität steht dieser Zweig, der die Grundlage zu den anderen, späteren Formen der Volkskunst bildet, keineswegs zurück.

In letzter Zeit sind uns jedoch verschiedene neue Tafelbilder bekannt geworden, darunter einige, die ein neues Licht werfen auf bisher noch offene Fragen. Die Geschichte der Appenzeller Bauernmalerei soll deshalb noch einmal neu betrachtet werden im Hinblick auf diesen einen Bildtypus. Die neuen Entdeckungen sollen dabei eine besondere Würdigung erfahren und eingeordnet werden in die bereits bekannte Entwicklung. Wir beschränken uns auf das profane Tafelbild, das im Appenzellerland weitaus den gewichtigsten Raum einnimmt und lassen auch das Bildnis außerhalb unserer Betrachtung, weil es am besten im Zusammenhang mit den Sennenporträts gesehen wird, die an den Stalläden angebracht wurden und die einen eigenen Bildtypus darstellen.

Aus dem 18. Jahrhundert, in dem die Möbelmalerei dominiert, ist eine einzige Tafel bekannt geworden [2], welche die ganze Liebenswürdigkeit ausstrahlt, die auch die ältesten figürlichen Darstellungen auf den Möbeln auszeichnet. Sie ist nicht datiert, kann aber stilistisch einwandfrei den Möbelmalereien dieser Zeit zugeordnet werden. Ein Abb. 2

[1] Appenzeller Bauernmalerei, Verlag Arthur Niggli, Teufen, 1959

[2] Abb. 2, Privatbesitz St.Gallen, als Leihgabe im Kunstmuseum St.Gallen, Öl auf Holz 61 x 45,5 cm. Photo: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

festlich herausgeputztes Brautpaar, das sich die Hände reicht, steht von üppigen Pflanzenornamenten umgeben unter Himmelskörpern die ein menschliches Antlitz tragen. Auf Spruchbändern befindet sich bei der zunehmenden Mondsichel über der Frau die Aufschrift: «und der Mon Im thal aialon, Josua 10» und bei der von einem Strahlenkranz umgebenen Sonne über dem Mann: «Zu der Zeit Josua stuhn die sonne still, Josua am 10 C». Auf dem Band zu Füßen des Paares steht: «Lieb mich Getreu Lieb Gottes Wort so wirst Du sälig hier und dort und wirst christi Jünger und auch gehen In Himmel ein».

Figuren, Ornament und Schrift sind wie auf den Möbeln des 18. Jahrhunderts aus einem Guß, zu einer vollkommenen formalen Einheit miteinander verschmolzen. Alle Elemente sind gleich bedeutend und gleichmäßig von der formenden Kraft des Pinsels durchdrungen.

Sicher handelt es sich um ein Hochzeitsandenken. Auch darin ist es den Möbeln verwandt, die in der Regel für den neugeschaffenen Hausstand hergestellt und bemalt wurden. Darstellungen des Brautpaares kommen denn auch schon auf den Möbeln des 18. Jahrhunderts vor, vor allem sind sie jedoch auf den Kästen am Anfang des 19. Jahrhunderts weit verbreitet.

Brauch ist es damals nicht geworden, auf die Hochzeit solche Tafeln herzustellen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts erst treten wieder vereinzelt Bilder auf, die auf eine Hochzeit Bezug nehmen. Ein schönes Beispiel dafür ist eine dem Paar Menze-Züllig, das 1849 in Schönengrund getraut wurde [3], gewidmete Malerei. Ähnliche Andenken treten wiederholt auf, es ist aber doch nicht allgemein üblich gewesen sich damit zu beschenken. Für das Appenzellerland sind sie nicht typisch, sondern kommen auch in anderen Bauerngegenden vor. Sie nähern sich stark den Freundschaftsandenken, die damals im städtischen Bürgertum weit verbreitet waren und besitzen nicht die bäurische Kraft und Ursprünglichkeit, die etwa das beschriebene Hochzeitsbild aus dem 18. Jahrhundert ausstrahlt. Wie wir noch sehen werden, ist die Bauernmalerei am Anfang des 19. Jahrhunderts allgemein in größere Nähe zu der Kunst in den Städten geraten, und nicht selten gerät sie in Gefahr ihr Eigenstes, ihre bäuerliche Unbeholfenheit und damit auch ihre Kraft zu verlieren. Die bemalten Teller von J. B. Thäler [4] (1806—1850) z. B., die als Wandschmuck Verwendung fanden und deshalb dem Tafelbild sehr nahe stehen, die ebenfalls oft Freundschafts- und Hochzeitsandenken darstellen, stehen den Erinnerungszeichen des städtischen Biedermeier noch näher. Die von allegorischen Anspielungen mit Denksprüchen durchsetzte

[3] Historisches Museum St.Gallen (Inv. Nr. 15 192), Öl auf Pappe 67,5 x 42 cm.

[4] Vgl. E. A. Geßler: Appenzeller Volkspoesie und Tracht vor 100 Jahren, in Appenzeller Kalender, Trogen 1938.

Bildsprache, die sich hier zeigt, ist den Bauern fremd. Wenn sie dennoch oft derartige Motive übernahmen, so wurden sie, dort wo sie wirklich als echte Volkskunst gelten dürfen, sogleich umgeformt unter den Händen der Bauern in eine direkte, unkomplizierte Bildhaftigkeit. Alle literarischen Anspielungen verlieren dann ihre selbständige Bedeutung, die verschiedenartigsten Elemente können in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer fugenlosen Einheit verschmolzen werden, so wie eben eh und je Elemente aus anderen Kulturbereichen von den Bauern aufgenommen und in dieser Weise umgeformt wurden. Gerade wo komplizierte Gebilde mit allegorischen Verflechtungen, wie sie gelegentlich auf Hochzeitstafeln vorkommen, in die Bauernkunst Eingang fanden, zeigt es sich am deutlichsten, wie weit das Motiv bewältigt, d. h. zu einer andersartigen, neuen Einheit geprägt wurde. Bei der Hochzeitstafel aus dem 18. Jahrhundert ist das mit letzter Vollkommenheit erreicht. Aus dem 19. Jahrhundert ist noch ein Beispiel aus der Spätzeit bekannt, das wohl nicht die Kraft der früheren Darstellung besitzt, das aber ebenfalls ganz in eine neue, vom Vorbild unabhängige Form gegossen ist, obwohl die Vorlage viel deutlicher durchscheinend erkennbar ist.

Johann Jakob Heuscher (1843—1901), einer der Stärksten unter den bekannten Meistern der Spätzeit, malte ein Hochzeitsandenken [5] für Johannes Keller von Herisau und Johanna Barbara Schoch von Herisau «Kopuliert in Schwellbrunn Den 5ten August Ano 1867». Vor einer weiten Landschaft — ein Hügel erhebt sich vor einem See auf dem zwei Schifflein fahren, hinten, kaum sichtbar, breitet sich eine Bergkette aus — steht ein eigenartiges Monument. Zwei Bäume links und rechts werden in merkwürdiger Weise vom Seespiegel überschnitten. In der Mitte befindet sich ein schwarzer Stein mit der Widmung: Abb. 3

Gott hat Euch nun treu verbunden
Mit der Liebe schönstem Band.
Eines hat das Andre funden,
Gott gelobt ist Hand in Hand.
Lebt man glücklich und in Frieden
Frei von Leid und Ungemach.
Strebet täglich man hienieden,
Stets dem Guten, besten nach
Denkt noch oft der Freundschaftsliebe
Die Euch dieses Denkmal weiht,
Eures Herzens edle Triebe
binden Euch in Ewigkeit!

[5] Abb. 3, Schweiz. Museum für Volkskunde, Basel, Aquarell und Farbstift auf Papier 21,7 x 33,4 cm, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt Basel 1961, Nr. 2/3, Abb. S. 27. Cliché: Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde.

Auf dem Sockel links von den Namen der Vermählten sind unter «Geburt» die Namen von fünf Kindern nachträglich eingezeichnet worden. Rechts, in der Rubrik «Gestorben» finden sich keine Eintragungen. Unten am Stein mit den Namen der Vermählten befindet sich eine Darstellung ihres Wohnortes Herisau. Links davon ist die Geburt mit einer aufgehenden Sonne, rechts der Tod mit einer untergehenden Sonne angedeutet. Darüber sind über Kelchen Engelchen mit Girlanden gezeichnet, die sich an Säulen an beiden Seiten des Steines, der die Mitte einnimmt, emporranken. Das Ganze ist die direkte Übertragung eines biedermeierlichen, städtischen, symbolhaften Andenkens. Dennoch vermag Heuscher es in ein zauberhaft beschwingtes Bild zu verwandeln, in dem alle symbolischen, gedanklichen Inhalte verschmolzen sind zu einer neuen Wirklichkeit. Seine unräumliche Darstellungsweise läßt keinen Widerspruch zwischen den verschiedenartigen Elementen aufkommen. Da außer seiner Signatur kein Name eines Schenkers, der das Bild überreichte, darauf zu finden ist, müssen wir annehmen, daß es sich um sein Geschenk an das Hochzeitspaar handelt. Das Werklein ist, soweit wir sehen, eine einmalige Leistung wie das Hochzeitsbild des 18. Jahrhunderts. Es fanden sich keine Auftraggeber, die in ähnlicher Weise ihren Empfindungen Ausdruck geben wollten.

Bilder, die später ein allgemeines Brauchtum unter den Bauern hervorriefen, sind die Darstellungen von Alpfahrten. Im 18. Jahrhundert finden wir dafür keine Beispiele, erst am Beginn des 19. Jahrhunderts treten die ersten Vorläufer auf. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit dem Wandel, der in der Möbelmalerei auftritt. Die freie Anordnung, die Ornament und figürliche Gruppen ineinander verwebt, wird aufgegeben. Das Ornament führt ein Eigenleben und tritt immer mehr zurück. Es beginnt eine ähnliche Funktion zu erfüllen, wie der Rahmen beim Tafelbild. Die figürlichen Darstellungen werden vor allem auf die Möbelfüllungen konzentriert und dominieren immer deutlicher. Gleichzeitig tritt ein Wechsel in der Wahl der Motive ein. Religiöse Darstellungen werden selten, die Szenen jedoch, die eine höfische Idealwelt zum Ausdruck brachten, geben nun solchen aus dem Leben der Bauern Raum. In diesen Schilderungen des bäuerlichen Alltags kommt ein starker Realismus zum Ausdruck, der einer naturnahen Bildsprache mit den Mitteln der Perspektive Vorschub leistete. Diese Entwicklung drängt mit aller Gewalt zum Tafelbild hin. — Die figürlichen Darstellungen auf den Möbeln sind oft vollendete Tafelbilder. Dennoch wird es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht allgemeiner Brauch, die Bauernstuben mit Tafelbildern zu schmücken. Die Volkskunst konzentriert sich noch auf den Schmuck der Möbel. Als neue Bildformen treten schon die Eimerbödeli, die Sennenstreifen und Sennenbildnisse an den

Läden der Ställe auf. Die ersten vereinzelt auftretenden Tafelbilder leiten aber bereits die Entwicklung ein, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Blüte des Tafelbildes führen wird. Die Hochzeitstafeln wurden bereits erwähnt, aber auch Senntumsbilder, die allein für die Zukunft Richtung weisend sind, treten nun vereinzelt auf.

Die älteste Darstellung einer Alpfahrt trägt das Datum 1812 [6]. Auf dem Bildrand befindet sich unten die Aufschrift «Mode aus dem Kanton Appenzell - J = Rh 1812». Der Zug der Alpfahrt beginnt vor einem Bauernhaus und bewegt sich über eine gedeckte Holzbrücke in die Landschaft hinein, die hinten von der Säntiskette abgeschlossen wird. Der Ausdruck «Mode» bezieht sich offensichtlich auf die Alpfahrt zu der die Sennen in ihrer festlichen Tracht angetreten sind — am Brunnen vor dem Hause steht auch ein Mädchen in seiner Tracht. Die Landschaft weist eine starke Räumlichkeit auf, wie wir sie auch auf den zu gleicher Zeit entstandenen Möbelmalereien von Conrad Starck finden. — Offensichtlich handelt es sich jedoch um einen anderen, unbekannten Maler. Die Pinselschrift ist viel mehr aufgelockert als bei Starck. Dem gleichen Maler dürfen wir eine Alpfahrt [7] zuschreiben, die nicht datiert ist, die aber auch um jene Zeit entstanden sein muß. Am untern Bildrand steht wieder ein Kommentar, der diesmal sehr ausführlich und voll gesprächiger Fröhlichkeit ist:

B'hüet gott eh lütte, chöd zuma ibeg ihe, wen ehr schotta möged aber röhsel i wete a Romzölle macha, aba s mel ist mar begop z'tür, wen is ösa Heget no en guta Somma gäb, und guts vechweter, i Seealp und mesmer, chost zistge — mit de . . . (der Schluß ist abgeschnitten.)

Der Zug der Alpfahrt zieht sich hier noch deutlicher in einer S-Kurve in die Landschaft hinein. Damit ist bereits eine Bildform gefunden, die später häufig wiederkehrt. Die kleinteilige, lockere Pinselschrift, in der auch dieses Bild ausgeführt ist, erinnert in nichts mehr an die wuchtigen, breiten Pinselzüge, die auf den Möbeln und auf der Hochzeitstafel des 18. Jahrhunderts sichtbar sind. Das ist die natürliche Folge des Interesses an einer naturnahen Schilderung, die nun auch auf Einzelheiten liebevoll eingeht. Die frühere Malerei hatte mit ans Heraldische gemahnender Einfachheit summarischer die Dinge in großen Zügen festgehalten. Die Schrift war organischer Bestandteil des Ganzen, der Pinsel wich nicht ab, wenn er sie schrieb von der übrigen Darstellungsweise, die selbst abkürzend, schriftmäßigen Eindruck wahrt. Nun aber rückt die Schrift an den Bildrand, sie befindet sich außerhalb der eigentlichen Malerei. Sie verträgt sich

[6] Sammlung Fäßler, St.Gallen, Öl auf Papier auf Pappe 32,5 x 44 cm.
[7] Sammlung W. Breu, Teufen, Öl auf Papier 30 x 38,5 cm.

nicht mehr mit der naturalistisch empfundenen Landschaft, in der die Illusion eines perspektivischen Raumes angestrebt wird, die dem flächigen Element der Schrift widerspricht.

Auch für die Darstellung der vordersten Figuren des Alpfahrtszuges, ein Motiv, das vor allem auf den Eimerbödeli weiteste Verbreitung fand, das aber auch in der späteren Tafelmalerei eine wesentliche Rolle spielt, finden wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts
Abb. 4 ein Beispiel [8]. Die im Glockenband einer Kuh 1826 datierte Malerei fällt auf durch ihre ungewöhnliche Größe; sonst sind die Formate den kleinen Bauernstuben angepaßt. Räumlich ist sie ungewöhnlich stark durchgebildet. Aus diesem Grunde möchten wir sie eher einem der Bildnismaler zuschreiben, die ebenfalls in der Gegend arbeiteten, über deren Wirken uns aber noch recht wenig bekannt ist, als einem der Möbelmaler. Dafür spricht vor allem die Bildung des Gesichtes des Sennen. Die Züge eines Gesichtes so festzuhalten, erfordert ein größeres zeichnerisches Können, im Sinne einer naturnahen Wiedergabe. Die Möbelmaler besaßen mehr Übung in der erzählerischen Schilderung. Die Gesichter ihrer Figuren sind in der Regel stark typisiert, so daß ihnen etwas Puppenhaftes anhaftet. Bei diesem Bild wird ersichtlich, wie weit die städtische Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts auf die Bauernkunst einwirkte. Der Realismus in den Darstellungen der Bauern ist sicher weitgehend auf den Einfluß aus der Stadt zurückzuführen. Darstellungen von Bauern waren damals sowohl bei Fremden als auch bei den Bürgern der Schweizer Städte beliebt. Die Kleinmeister zogen aufs Land um Landschaften und die Bauern in ihrer Tracht zu malen. Das mochte den Bauern erst ihre eigenen Einrichtungen wert werden lassen und sie mit Stolz erfüllen. Sichtbarstes Zeichen des neu erwachenden, des geradezu überbordenden Selbstbewußtseins der Bauern in jener Zeit waren die Unspunnen-Feste, zu denen sie sich 1805 und 1808 aus der ganzen Schweiz einfanden. Sie begannen sich als die eigentlichen, historisch legitimierten Träger unseres Staatswesens zu fühlen.

Seine Ursache hat ihr Hochgefühl sicher in erster Linie in der Bewunderung, die ihnen von Seite der Städter zuteil wurde. In der Volkskunst äußert sich das vor allem darin, daß die Bauern mit Interesse verfolgten, wie sie als Modelle begehrt wurden. Nichts lag näher, als daß sie nun eben auch von ihren Malern Darstellungen ihrer eigenen Sitten und Bräuche verlangten und die Maler noch so gerne den Wettstreit mit ihren Kollegen in der Stadt antraten. Das alte Interesse für die Kunst außerhalb ihrer Region verschob sich einfach auf neue Vorbilder. Durch den engeren Kontakt zwischen Stadt und

[8] Abb. 4, Toggenburger Heimatmuseum Lichtensteig, Öl auf Leinwand 93 x 132 cm, (Leinwand wurde sonst in der Senntumsmalerei nicht verwendet). Photo: Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

Land ist ihr Verhältnis freilich direkter geworden. Der bäuerlichen Malerei drohte dadurch eine Einbuße ihrer Selbständigkeit — die Zwischenformen bis hin zur provinziellen Nachahmung von Vorbildern werden mannigfaltiger.

Merkwürdigerweise gewann die bäuerliche Tafelmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder an Eigenständigkeit. Die Maler, welche diese letzte Blüte der Volkskunst hervorbrachten stehen dem peintre naif näher. Sie waren durchwegs im Nebenberuf als Maler tätig, während ihre Vorgänger wahrscheinlich ausschließlich die Malerei pflegten. Sie waren unbefangener in ihren Bildaussagen. Dennoch können wir sie keineswegs als peintres naifs bezeichnen, im Gegensatz zu diesen übten sie ihre Malerei an Aufträge gebunden, durchaus handwerksmäßig aus. Sie waren einem Brauchtum verhaftet — stehen durchaus in einer volkstümlichen Tradition. Gerade am Beginn dieser letzten Blütezeit der Volkskunst steht ein Möbelmaler, der allerdings immer deutlicher über die traditionellen Bindungen hinausgewachsen ist, der aber gerade damit eine neue Tradition schuf, Bartholomäus Lämmler. Nach Conrad Starck ist es der einzige Möbelmaler, den wir mit Namen kennen, über dessen Leben wir nun auch genauer informiert sind. Er ist 1809 in Herisau geboren und 1865 in Wolfhalden gestorben. Um 1835 entstanden die ersten Möbelmalereien, die wir von ihm kennen. Sie stehen noch ganz in der Tradition des beginnenden 19. Jahrhunderts. Offenbar ist die Tradition der Bauernmalerei die einzig wesentliche Voraussetzung seiner Kunst — direkte Beziehungen zur Malerei der Städter lassen sich in seinem Werk kaum feststellen. Die ganze späte Tafelmalerei läßt diese Beziehung nach außen weitgehend vermissen. Sie gerät deshalb nicht selten in Gefahr einem Schematismus zu verfallen — eine Gefahr, der Lämmler allerdings niemals erlegen ist. Lämmlers Fähigkeiten zur perspektivischen Darstellung sind einfach zu gering, als daß er den Realismus der früheren Zeit hätte fortsetzen können. Seine Landschaften wirken unräumlich und die Figuren sind mit allen anatomischen Mängeln behaftet. Bald beginnen sich diese Unbeholfenheiten immer deutlicher ins Positive zu verkehren. Seine primitive Formensprache sucht den einfachen Umriß und erfüllt ihn mit einer Kraft, die in der Appenzeller Bauernmalerei einzigartig ist. Der in Holz geschnittene Sennenstreifen und dann vor allem das Bildnis der Kuh von 1849, sind von einer nicht zu überbietenden Kraft der Formulierung. Im einfachen flächigen Bildbau kann Lämmlers Begabung für die Farbe auch erst voll zur Geltung kommen. Schon in Kastenfüllungen aus dem Jahre 1838 entfaltet sie sich zu voller Pracht. 1849 entstand dann ein erstes Senntumsbild [9], ein Vorläufer zu den beiden bekannten Tafeln von 1854, das vor noch nicht langer Abb. 5

[9] Abb. 5, Sammlung Dr. Bischofberger, Zürich, Öl auf Papier 38 x 64 cm.

Zeit neu gefunden wurde. Die Aufschrift am unteren Bildrand lautet: «Hohenn Kastenn und hohes Kammorr Gebirgge gemalt im Jahr 1849». Es ist dasselbe Motiv wie auf der bekannten Tafel, die im Kunstmuseum St.Gallen ausgestellt ist [10], dem einzigen signierten Werk von Lämmler. Die Bildwirkung ist freilich noch nicht so mächtig ausgeprägt. Der Reiz dieser Darstellung beruht vielmehr auf der liebenswürdigen Schilderung der Einzelheiten. Die Kühe im Vordergrund sind auf der Weide frei verteilt und werden von einem Hirten bewacht, der gespreizt dasteht mit dem Stock in der Hand, eine Zipfelmütze auf dem Kopf, von seinem Hund und einer Kuh flankiert. Besonders phantasievoll ist auch hier der Hintergrund belebt, mit Bergsteigern, einem Jäger, Gemsen, Ziegen und Hunden. Sogar eine Frau — sie trägt einen Sonnenschirm — wagt sich ins Gebirge. Auf dem Hohen Kasten, beim Berghaus, brennt unter einem großen Kessel ein Feuer, Getränk wird aufgetragen und ein Bergsteiger betrachtet durch das Fernrohr die Aussicht oder die Vögel im Himmel. Ganz besonders amüsiert uns jedoch der Mann, der mit einer riesenhaften Leiter im Begriff ist, ein Felsband zu bezwingen. Der Hintergrund ist bei diesem Bild streng abgetrennt von der Viehweide vorne — es droht deshalb in zwei Teile zu zerfallen. Bei der großen Viehweide ist diese Gefahr gebannt. Hier beginnen die kleinen Figuren des Hintergrundes ihren Marsch schon kurz oberhalb des unteren Bildrandes, wo sie von den maßstäblich viel größeren des Vordergrundes umgeben sind. Die beiden Bildebenen werden somit ineinander verzahnt. Beim dritten Bild dieser Gruppe [11] — der ebenfalls 1854 datierten Alpfahrt — überwiegt der Vordergrund. Eng gedrängt schichten sich die Tiere zu einer gewaltigen Masse. Bis zur Bildmitte füllen sie den Vordergrund völlig auf und schaffen damit deutlich ein optisches Übergewicht. Durch die rhythmische Gewalt des Zuges wird das ganze Bild beherrscht. Das Übereinanderbauen der Figuren des Vordergrundes führt zu völlig unräumlichen, unperspektivischen Überschneidungen bei den Tieren, die sich zu einer einzigen Bewegungsarabeske auftürmen. Mit diesem Bild ist die erste wirklich neue, bahnbrechende Formulierung für die Darstellung der Alpfahrt im Tafelbild erreicht. Die Ansätze dazu, die wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert dafür finden konnten, verblassen daneben — sie sind mit mehr Können, was die illusionistische Naturwiedergabe betrifft, ausgeführt — sie besitzen jedoch niemals die ausdrucksmäßige Erfülltheit dieses Bildes. Mit ihm ist das Motiv «Alpfahrt» gültig und

[10] Kunstmuseum St.Gallen, Öl auf Pappe 51 x 68,5 cm. Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 45, Aufschrift: Die ansicht der Kammohr, der Hohe Kasten und Staubern, 1854, M. Barth. Lemmler.

[11] Sammlung Otto Honegger, Wald, Öl auf Pappe 34,5 x 43,5 cm. Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 44.

einmalig formuliert — auch was später noch zu diesem Thema geschaffen wird, stellt sich nur noch in wenigen glücklichen Ausnahmefällen als wirklich schöpferische Leistung neben dieses Bild. Die drei Tafeln Lämmlers sprengen den Rahmen der Volkskunst. Das zeigt sich schon darin, daß drei so verwandte Darstellungen in keiner Weise als Wiederholung wirken. Wenn wir allein die Bildung der Gebirgsformationen betrachten, so sind sie jedesmal neu gesehen — anders geformt. Die traditionelle Formelhaftigkeit herrscht hier nicht mehr. Diese Bilder drängen vielmehr zur freien, von allen überlieferten Regeln befreiten peinture naive. Und dennoch bedeuten sie den Ursprung einer neuen Tradition. Es ist ein recht seltener Fall, daß wir so klar die Dokumente für das Entstehen einer volkstümlichen Tradition sehen und ihre Entwicklung Schritt für Schritt zu verfolgen im Stande sind. Wie weit der Vorgang auch in anderen Fällen gleichartig verlaufen ist, können wir freilich nicht entscheiden. Sicher wiederholt sich auch in der Volkskunst die Geschichte nicht einfach nach einem Schema — die Voraussetzungen mögen in anderen Fällen durchaus andersartig gewesen sein. Bezeichnend ist aber gewiß, daß eine individuelle Leistung ausschlaggebend war für das Heranwachsen einer Tradition. Nun ist heute aber wohl kaum mehr zu erkennen, wie weit die Tafeln von Lämmler den späteren Malern als Vorbild vor Augen standen. Viel offensichtlicher wirkte das Schaffen von Johannes Müller (1806—1897) des anderen Meisters aus der ersten Zeit der neu aufblühenden Tafelmalerei auf sie ein. Sicher ist, daß bei Lämmler zum ersten Mal alle Elemente, welche für die letzte Zeit der Volkskunst im Appenzellerland kennzeichnend sind, eindeutig ihre Ausprägung erhielten. Die älteste datierte Tafel von Johannes Müller, die Alp Wendbläß [12] von 1859, stammt bereits aus einer Zeit, in der von Lämmler keine Arbeiten mehr bekannt sind. Er muß daran zugrunde gegangen sein, daß keine Aufträge mehr eingingen. Sein eigentliches Handwerk, die Möbelmalerei, wurde nun nicht mehr begehrt. Aufträge für Tafelmalereien waren damals aber noch selten. Möglicherweise sind seine Tafeln ohne Auftrag, aus einem individuellen Ausdrucksbedürfnis heraus entstanden. Seine letzte datierte Arbeit ist ein Eimerbödeli aus dem Jahre 1856. 1865, im Jahre in dem der neue Brauch, die Bauernstuben mit Tafelbildern zu schmücken, weitere Verbreitung fand, ist er gestorben. Johannes Müller ist der erste von dem wir wissen, daß er wie alle seine Nachfolger nicht mehr ausschließlich als Maler tätig war. Er übte auch den Beruf eines Uhrmachers aus. Deshalb mußte es für ihn leichter sein die Zeit zu überdauern, in der die Malerei wenig mehr begehrt wurde. Er erlebte dann auch die neue Blüte der Tafelmalerei, ja, er führte sie

[12] Kunstmuseum St.Gallen, Öl auf Papier 30,7 x 47 cm. Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 54.

eigentlich herauf und wurde einer ihrer fruchtbarsten Vertreter. Bis in sein hohes Alter war er unermüdlich tätig. Den Ton, den die Bauern schätzten, traf er am besten, und die meisten der späteren Maler haben von ihm gelernt. Neues ist über ihn nicht zu berichten, ebensowenig wie über Johann Jakob Heuscher (1843—1901). Neben Ortsansichten von Waldstatt und Stein schuf er noch einen neuen Bildtypus, der bald weiteste Verbreitung fand, die Darstellung des Bauernhauses mit allen Bewohnern, die darum herum versammelt sind. Er gehört bereits der letzten Generation von Bauernmalern an, die in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts geboren sind, die noch ausschließlich für Bauern arbeitete — in letzter Zeit sind Bauernmaler immer mehr auch für Städter tätig gewesen, und damit hörte die eindeutige Geschlossenheit ihrer Ausdruckswelt auf zu bestehen. Unter seinen Zeitgenossen ist Heuscher der erste, der eine klar ausgeprägte Bildsprache fand, bereits 1865 hat er seine Ausdrucksmittel gefunden. Er ist auch der einzige, der noch einmal neue Bildtypen aufbrachte. Als Vorläufer für die Ortsansicht kennen wir eine Bleistiftzeichnung mit der Aufschrift «Ansicht des Flekens Urnäschen, im Kanton Appenzell U. R. gegen Mittag aufgenommen nach der Natur von J. B. Thäler, pinxit a. Hundwijl» [13] und die Darstellungen von J. U. Fitzi (1798—1855), dessen Arbeiten allerdings den Rahmen der Bauernmalerei sprengen, dessen Ansicht von Speicher dann in den achtziger Jahren dem Briefträger Johann Jakob Kästli (1839—1922) als Vorlage für seine naiven Bilder diente. Für die Darstellung des Bauernhauses in der einfach erzählenden Art, wie sie Heuscher aufbrachte, dürfte in der realistisch eingestellten Zeit, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, noch kein Boden vorhanden gewesen sein. Die Zuschreibung der Darstellung eines Hauses an Lämmler [14] erwies sich als unhaltbar. Heuscher nimmt also für die Entwicklung seiner Bildtypen eine ähnliche Stellung ein wie Lämmler für das Alpfahrtsbild. Die Hochzeitstafel, mit der Heuscher ein weiteres neues Motiv in Angriff nahm, haben wir bereits erwähnt und gesehen, daß er dafür keine weitere Resonanz fand. Er darf füglich als der selbständigste unter den späten Malern bezeichnet werden. Auch seine Technik — er verwendete Wasserfarben, die er mit einem Firnis überzog und legte in der Regel den Himmel mit Farbstift an — ist neu. Der schematischen Formelhaftigkeit, der die Maler in der Spätzeit nicht selten verfielen, besonders wenn es galt Alpfahrten zu wiederholen, ist er nie erlegen. Bei der Darstellung von Bauernhäusern war er immer wieder vor eine neue Situation gestellt, die zu neuen Kombinationen

[13] Schweiz. Museum für Volkskunde, Basel, Bleistift auf Papier 22,8 x 36,5 cm, Katalog Kunstmuseum St.Gallen, Bauernmalerei, 1956, Nr. 14.
[14] Katalog Kunstmuseum St.Gallen, Bauernmalerei, 1956, Abb. 6.

von Farben und Formen Anlaß gab — seine Bildphantasie verließ ihn nie.

Von Johannes Zülle (1841—1938) wurde eine Arbeit neu gefunden, die über die Anfänge seines Wirkens neue Perspektiven eröffnet. «Alpfahrt in die Schwäg Alp und der hohe Sentis mit Öl Farb gemacht von Joh. Zülle in Waldstatt 1870» steht auf dem großen Bild.[15] Abb. 6 Es ist die früheste bekannte Arbeit von Zülle, die noch nicht die vertrauten Züge seiner späteren Bilder aufweist, die erst 1874, in seinem fruchtbarsten Schaffensjahr klar hervortreten. Mit ihrer freien, phantasievollen Auffassung wirkt diese Alpfahrt viel mehr wie die Arbeit eines peintre naif. Nach Lämmler treten nun immer wieder vereinzelt Arbeiten auf, in welchen der Rahmen des volkstümlich Traditionellen überschritten wird. In den Felsen des Säntismassivs spielt sich bei diesem Bild ein Naturschauspiel ab, das keineswegs mehr in den Bereich der überlieferten Bauernmalerei gehört. Wolken ziehen darüber hin, auf der rechten Seite bildet sich ein Regenbogen, Regenschauer ergießen sich über die Landschaft und ein Blitz fährt nieder. In buntem Reichtum ziehen Sennen und Tiere auf die Alp. Kein anderes Bild kann sich an Reichtum mit dieser Vielfalt messen — der Maler verliert sich freilich etwas in den Einzelheiten, das Motiv wird nicht von einem ordnenden Formwillen zusammengefaßt. Auffällig ist, wie diese Malerei an Johannes Alder erinnert. Die breitnasigen Kuhköpfe mit den schrägliegenden Augen und die grobschlächtigen Sennen kehren ähnlich auf seinen Bildern wieder. Das einzige datierte Bild[16], das wir von Alder kennen — ebenfalls eine Alpfahrt in die Schwägalp mit der dahinter aufsteigenden Säntiskette — ist gleichzeitig 1870, und auch in Waldstatt entstanden. Mit Sicherheit darf angenommen werden, daß sich die beiden Maler kannten und daß sie in Beziehung zueinander standen. Auch Johannes Alder ist wenig mit der Tradition verwachsen gewesen wie Zülle mit seinen Erstlingsarbeiten. Er vertritt den Typus des peintre naif eindeutig, denn er fand nicht wie Zülle später den Anschluß an die Überlieferung, zu der dieser von Johannes Müller geführt wurde. Wir kennen lediglich zwei sehr freie, unkonventionelle Arbeiten von Alder. Die Alpfahrt[17] aus der Sammlung J. Altherr, Schwellbrunn, die wir ihm früher zugeschrieben haben, muß nun als Werk von Johannes Zülle aus der Zeit um 1870 bezeichnet werden. Sie steht seiner großen signierten

[15] Abb. 6, Sammlung Dr. Ernst Vischer, Basel, Öl und Goldbronze auf Papier 60 x 91,6 cm, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt, Basel 1961, Nr. 2/3, Abb. Seite 23, Cliché: Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde.

[16] Schweiz. Museum für Volkskunde, Basel, Öl auf Papier 31,5 x 35,2 cm, Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 75.

[17] Öl auf Papier 19 x 27,8 cm, Katalog Bauernmalerei, Kunstmuseum St.Gallen 1956, Nr. 164.

Alpfahrt sehr nahe. Auch zwei Tafeln aus der Sammlung Dr. Kurt Rohner, Binningen, konnten als Arbeiten von Zülle aus dieser Zeit identifiziert werden.

Abb. 7 Ein 1867 datiertes Bild [18], das erst in neuerer Zeit bekannt wurde, trägt keine Signatur und wirft neue Fragen auf, weil es nicht recht in eine der Werkgruppen der bekannten Maler hineinpassen will. Ob wir ein frühes Bild von Franz Anton Haim darin erblicken dürfen, zu dem es am ehesten in Beziehung gesetzt werden könnte, muß offen gelassen werden. Vielleicht haben wir es auch mit einem neuen Maler zu tun, der ähnlich wie Johannes Alder, nicht weiter zur Entfaltung kam. Über Franz Anton Haim (1830—1890) und Babeli Giezendanner (1831—1905) sind keine neuen Ergebnisse zu berichten. Sie treten, soweit wir heute feststellen können, zuletzt — erst während der siebziger Jahre auf.

Zum Abschluß kann noch ein Maler vorgestellt werden, über dessen Wirken erst in letzter Zeit verschiedenes bekannt wurde, Christoph Sebastian Allgöwer (1827—1908) [19]. Allgöwer verkörpert am reinsten unter allen diesen Malern den Typ des peintre naif. — Er ist der volkstümlichen Tradition am fernsten — ferner noch als Babeli Giezendanner, die immerhin, wie wir deutlich feststellen können, von Johannes Müller lernte. Allgöwer ist auch im Gegensatz zu allen anderen nicht, oder jedenfalls nur ganz ausnahmsweise für Bauern tätig gewesen. Er gehört somit also gar nicht mehr in den Rahmen unserer Betrachtung hinein, dennoch ist er — als Randfigur freilich — nicht aus der Appenzeller Bauernmalerei wegzudenken. Christoph Sebastian Allgöwer lebte in der Stadt St.Gallen. Früh zeigte sich eine Neigung zur Malerei bei ihm. Er durfte den Lithographenberuf erlernen und kam auf der Wanderschaft weit herum, in Frankfurt am Main, Hamburg, Hannover, Berlin, Wien und Innsbruck soll er sich aufgehalten haben. Seine Bildsprache aber ist naiv geblieben. Eine Lithographie [20] mit der Aufschrift: «St.Gallen Aufgenommen v. der Berneck. Mai 1871» zeigt seine Unbeholfenheit in der Anwendung der Perspektive, sie zeigt aber auch die Ursprünglichkeit seiner Bildauffassung, und sie zeigt eine Neigung, bäuerliche Motive darzustellen. Unter den Bäumen vor der Wirtschaft Falkenburg, wo sich zahlreiche Gäste eingefunden haben, auf der Bernegg, tummeln sich Kühe von Hirten bewacht. Allgöwer hatte in seiner Jugend dem Vater, der Schuhmacher und Irrenwärter war, der im Alter aber auch ein

[18] Abb. 7, Kunstmuseum St.Gallen, Tempera und Goldbronze auf Papier auf Pappe 34,7 x 43,7 cm, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt, Basel 1961, Nr. 2/3, Abb. Seite 25, Cliché: Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde.

[19] Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt, Basel 1963, Nr. 1/2.

[20] Sammlung Kurt Zürcher, Teufen, Lithographie 37,8 x 51,1 cm, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt 1963, Nr. 1/2, Abb. Seite 9.

bäuerliches Gewerbe betrieb, bei landwirtschaftlichen Arbeiten zu helfen. Er soll zwar lieber seiner Leidenschaft zu malen gefrönt haben — zum Ärger seines Vaters — dennoch ist er mit bäuerlicher Arbeit auf diese Art vertraut geworden. Der Bauer ist in seinem Werk deutlicher erkennbar als der Stadtbürger. Nun sind ja auch die Appenzeller Bauernmaler Handwerker gewesen, die in einer gewissen Distanz zu den Bauern standen. Allgöwer steht ihnen gewiß recht nah. Mit Vorliebe schilderte er zwar die Stadt St.Gallen [21] in verschiedenen Ölbildern, immer von den Höhenzügen im Süden aus. Sein einziges signiertes Bild [22] zeigt die «Mühlenen», die Stelle wo die Steinach zwischen Freudenberg und Bernegg zur Stadt durchbricht, es ist der Ort an dem Allgöwer lange Zeit wohnte. Auch eine Ansicht der Liegenschaft Thal mit dem Burghügel Rosenberg [23] ist unverkennbar in der gleichen Manier ausgeführt. Die Formensprache dieser Bilder wurde ohne Zweifel weitgehend durch das Lithographenhandwerk geprägt. Die Zeichen die Allgöwer dort etwa für die Darstellung der Wolken und der Bäume verwendete, kommen gleichermaßen in seiner Malerei vor und können nicht verwechselt werden. Ein Sennenstreifen [24], der aus vielen kleinen Stücken besteht, ist mit dem gleichen Vokabular aufgezeichnet. Sein früherer Besitzer, Herr Max Wydler, erinnert sich, daß er früher aus zwei (möglicherweise drei) großen Teilen bestand, deren Höhe etwa 1½ cm voneinander abwich, die später zerschnitten wurden. Abb. 8

Lange bevor Allgöwer als Maler dieser Arbeiten bekannt geworden war, ist seine Ansicht der Liegenschaft Thal als eine hervorragende Arbeit aus dem Bereich der Appenzeller Bauernmalerei geschätzt worden [25]. Vorerst war es naheliegend, einen Vorläufer der Tafelmalerei aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Urheber anzunehmen. Der Maler vermag den Raum etwa so darzustellen, wie es dem damaligen Stand der Bauernmalerei entspricht. Babeli Giezendanner, die Lehrerstocher aus dem Toggenburg, beherrscht freilich auch noch in späterer Zeit die perspektivische Raumdarstellung in ähnlichem Maße wie die älteren Maler. Möglicherweise unterwies sie ihr Vater, während Allgöwer sich wohl in der Lithographenlehre einige Kenntnisse darüber aneignete. Bei beiden ist jedenfalls die

[21] Katalog Bauernmalerei, Kunstmuseum St.Gallen 1956, Nr. 22/23.

[22] Sammlung Dr. Walter E. Köppel, Grüt, Wetzikon ZH, Öl auf Pappe 33 x 50,2 cm, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt, Basel 1963, Nr. 1/2, Abb. Seite 7.

[23] Sammlung Alice Bernoulli, Basel, Öl auf Pappe 40 x 68 cm, Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 21.

[24] Abb. 8, Sammlung Dr. Syz, Zürich, Öl auf Pappe 16 cm hoch, Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt, Basel 1963, Nr. 1/2, Abb. Seite 2, Cliché: Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde.

[25] Appenzeller Bauernmaler, Basel und Olten 1941, Tafel 7.

Ursache ihres näheren Verhältnisses zur Perspektive außerhalb der Tradition der Volkskunst zu suchen — in individuellen Erfahrungen. Auffallend ist nun aber doch, daß Allgöwer genau die gleichen Bildtypen kennt wie die Appenzeller — die Ortsansicht, das Bauernhaus und den Sennenstreifen. Ganz sicher ist der Sennenstreifen ohne das Vorbild der Appenzeller nicht zu denken. Das Bauernhaus — die Liegenschaft Thal — kann wohl nur im Auftrag ihres Besitzers entstanden sein. Allgöwer hätte alle Fähigkeiten besessen, für die Bauern solche Tafeln zu malen, und bei den Bauern hätte ein Bedürfnis darnach bestanden. Offenbar ist er aber nur ausnahmsweise zu ihnen in Beziehung getreten — möglicherweise fühlte er sich doch als Städter und suchte in St.Gallen Arbeit zu finden, ohne bei seinen Mitbürgern auf große Gegenliebe zu stoßen. Seinem Brotberuf, dem Lithographenhandwerk wurde durch das Aufkommen der Photographie weitgehend der Boden entzogen. Damit geriet er in eine ähnliche Situation wie der alternde Lämmler, der für seine Möbelmalerei keine Auftraggeber mehr fand. Wie Lämmler den Anfang, so verkörpert Allgöwer wohl am gültigsten den Abschluß dieses letzten Abschnitts der Appenzeller Bauernmalerei. Er ist zwar keineswegs der letzte, der sich mit Bauernmotiven abgibt. An seinem Schicksal wird jedoch am allerdeutlichsten sinnfällig, wie einfache, bildhafte Äußerungen immer mehr verachtet wurden, nachdem der Anspruch nach illusionistischer Naturwiedergabe und perfekter Ausführung von der Stadt ausgreifend auch die Bauern infiziert hatte. Dadurch wurde das Bedürfnis zu schöpferischem Ausdruck bei einfachen Menschen, von allen Bindungen an eine Gemeinschaft entblößt, zum Monolog eines Individuums, und es blieb einer nicht zu fernen Zukunft vorbehalten, den Wert solcher Äußerungen aufs neue zu entdecken.

[26] Abb. 1, Sammlung Dr. G. von Schultheß sel., Öl auf Holz, Durchmesser 23 cm, Cliché aus Appenzeller Bauernmalerei, Teufen 1959, Abb. 41.

Abb. 2 Unbekannter Maler (18. Jahrhundert)
Paar unter Sonne und Mond [2]

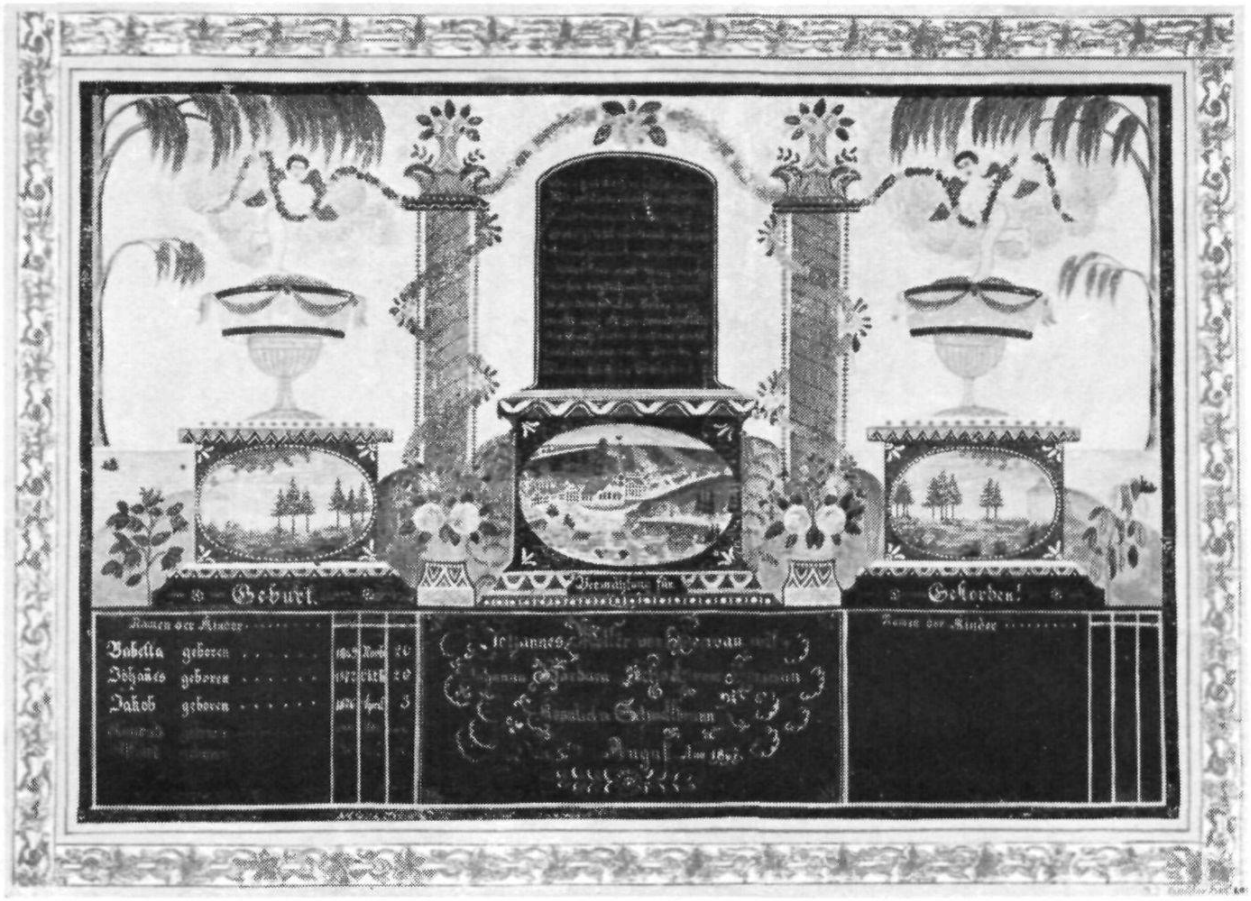

Abb. 3 Johann Jakob Heuscher (1843—1901)
Hochzeitstafel 1867 [5]

Abb. 4 Unbekannter Maler
Alpfahrt 1826 [8]

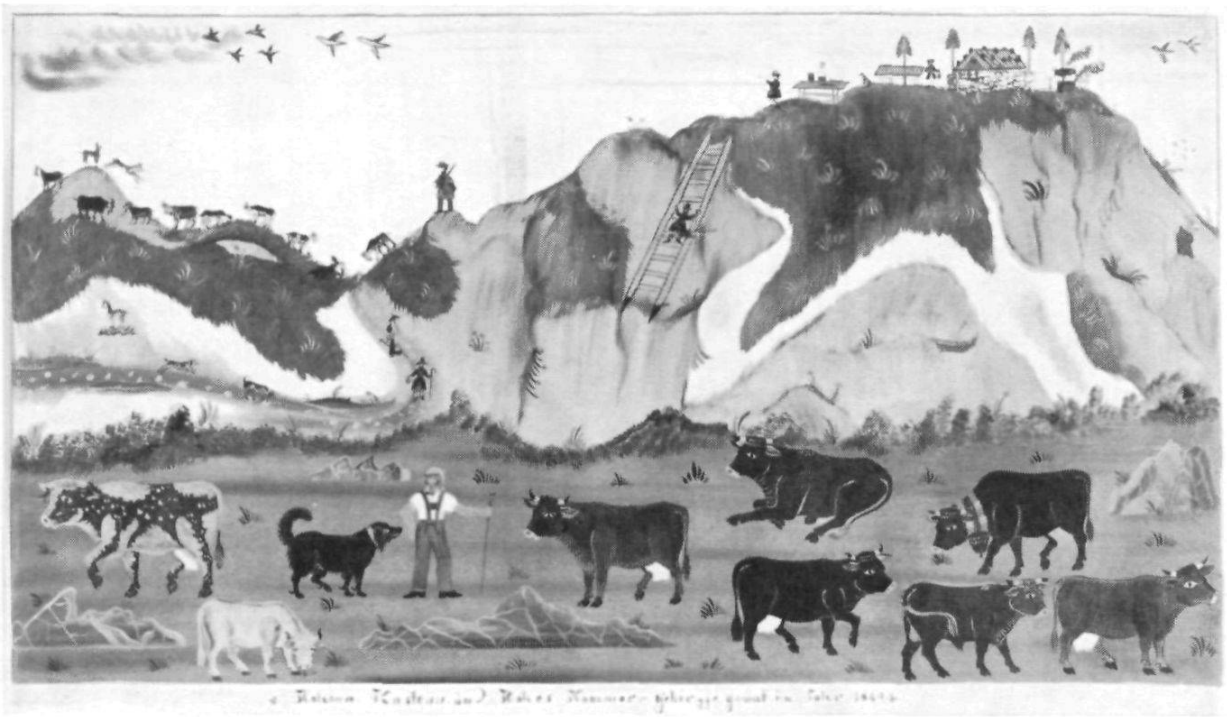

Abb. 5 Bartholomäus Lämmler (1809—1865)
Viehweide am Fuße des Hohen Kastens 1849 [9]

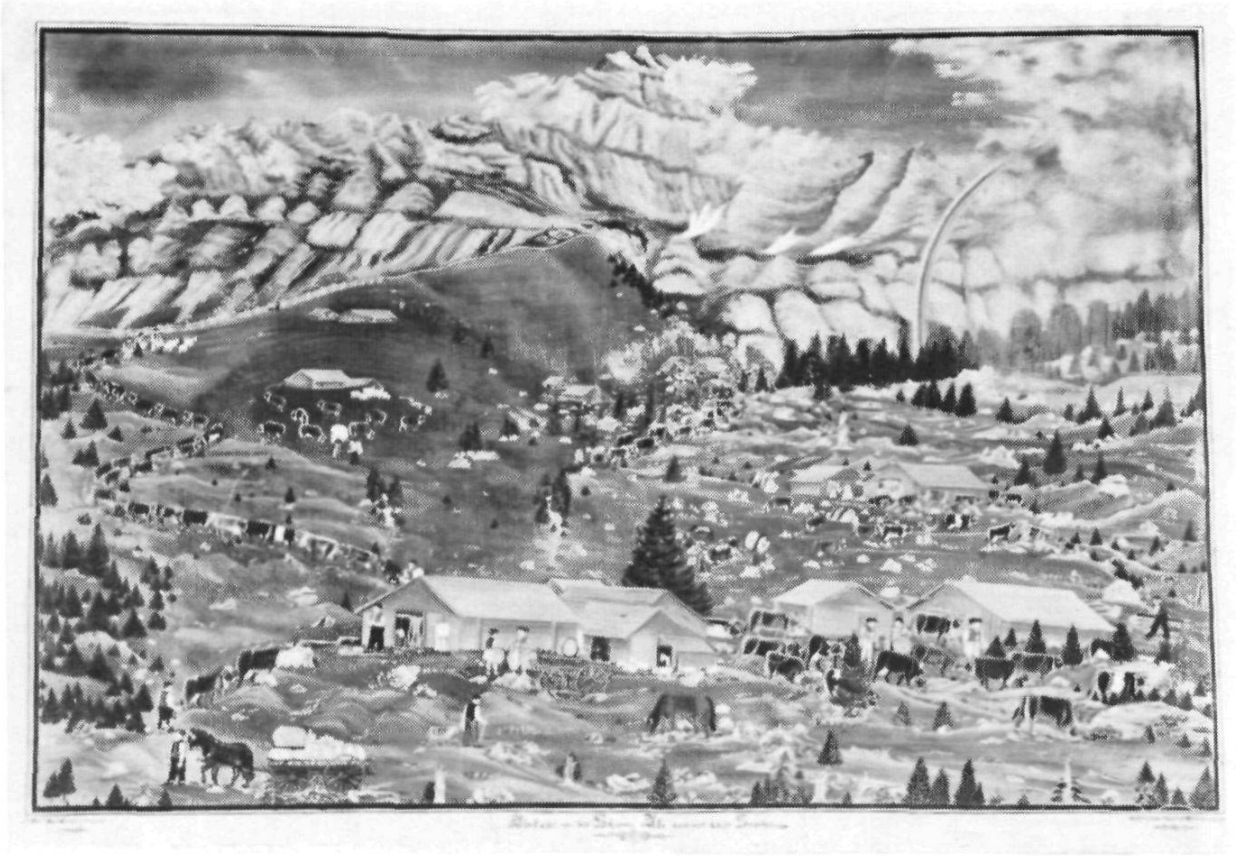

Abb. 6 Johannes Zülle (1841—1938)
Alpfahrt in die Schwägalp 1870 [15]

Abb. 7 Unbekannter Maler
Alpfahrt vor Bauernhaus 1867 [18]

Abb. 8 Christoph Sebastian Allgöwer (1827—1908)
Fragment aus einem Sennenstreifen [24]