

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: Calvinistischer Heilsaspekt und ideale Gemeinschaft : Benjamin Vautiers "Andächtige in der Dorfkirche"

Autor: König, Stefan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394000>

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: 23.01.2026

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

Calvinistischer Heilsaspekt und ideale Gemeinschaft

Benjamin Vautiers «Andächtige in der Dorfkirche»

Das Gemälde *Andächtige in der Dorfkirche* (Abb. 1) brachte, als es 1858 bei Schulte in Düsseldorf und auf der Allgemeinen Kunstausstellung in München der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, Benjamin Vautier (Morges 1829–1898 Düsseldorf) den ersten durchschlagenden Erfolg und liess den bislang wenig bekannten Namen des jungen Schweizer Künstlers mit einem Mal in Deutschland zum

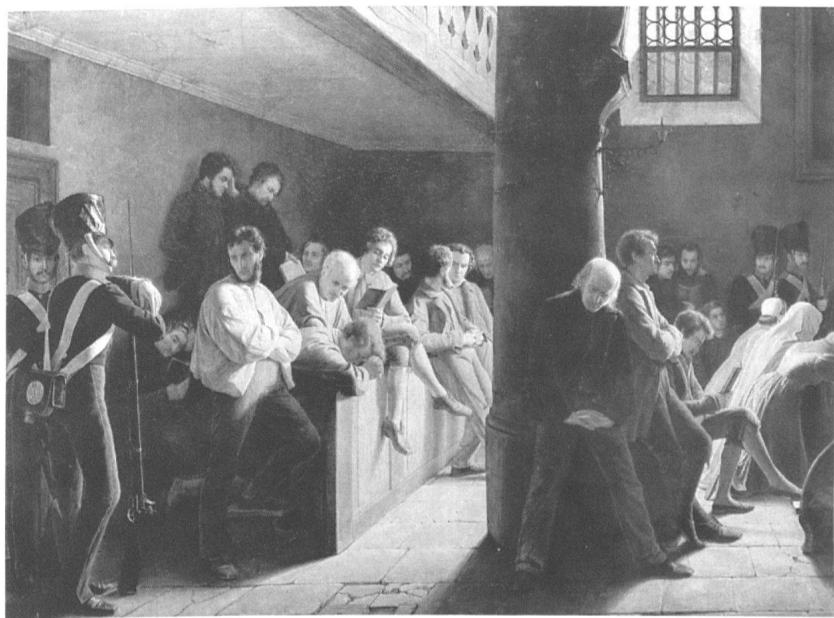
Begriff der Genremalerei werden¹. Dabei war Benjamin Vautier auf Anraten seines Genfer Malerfreundes Alfred van Muyden bereits 1850 das erste Mal nach Düsseldorf gekommen, mit weit weniger Erfolg: Direktor Schadow wies ihn an der Akademie ab. Vautier hatte gehofft, hier jene umfassende Ausbildung zu erhalten, die ihm aufgrund fehlender Akademien in der Schweiz nicht möglich war². Es



¹ Marc Louis Benjamin Vautier, *Andächtige in der Dorfkirche*, 1858, Öl auf Leinwand, 85×73 cm. Stiftung Kunsthau Heylshof, Worms.

fällt auf, dass er nicht wie die meisten Westschweizer seiner Generation sofort Paris gewählt hat. Aber in Düsseldorf wurde das Genre akademisch gepflegt und hatte eine Wertung erfahren, die der Auffassung Vautiers von seinem Sujet, wie wir sehen werden, weit näher lag. Nach einer Lehre im Atelier des Genremalers Rudolf Jordan kehrte er 1853 in die Schweiz zurück; auf zahlreichen Reisen in das Berner Oberland fertigte er Studien, die auch für die *Andächtige in der Dorfkirche* Verwendung fanden. Doch erst in Paris, wo er vom Herbst 1856 bis zum Frühjahr 1857 lebte und dem dortigen Erfolg eines Ludwig Knaus nacheiferte, begann er mit der Arbeit an dem Gemälde. Er vollendete es Ende 1857, als er wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt war.³

Motivisch stand die Dorfkirche in der Tradition Düsseldorfer Predigtdarstellungen: Die Predigten in den Bildern Carl Friedrich Lessings, Wilhelm Joseph Heines (Abb. 2), Adolph Tidemands oder Charles de Groux' zeigten die von der Gesellschaft Ausgeschlossenen, die Verfolgten und Entrechteten, die sich zu einer Gemeinde versammelten und im Moment der gemeinsamen Andacht das ganze Ausmass ihres Leidens offenbarten⁴. Dies enthielt einen unmittelbar tagespolitischen Bezug im Umfeld des Vormärz und der 48er-Revolution. Vautiers Andächtige hingegen waren Bauern, einfache Menschen des Berner Oberlandes, die nicht kämpften, nicht litten, sondern in scheinbar marginaler Genre-Existenz einen gewöhnlichen Gottesdienst feierten. So konzentrierte die zeitgenössische Kunstkritik ihr Lob auf «die scharfe Charakteristik der Figuren», die Darstellung der «feinsten Züge der Individualität» und die «Meisterschaft der malerischen Behandlung»⁵, bemängelte jedoch das Fehlen einer «Pointe»⁶. Gemeint ist hier das Fehlen einer Anekdoten im zugespitzten Moment der Handlung, die seit Schillers Definition des Naiven von der Genremalerei gefordert wurde, um dem «niederen» Thema didaktische Berechtigung abzugewinnen⁷. Vautier aber zeigt keine eigentliche Handlung; seine Andächtigen sind zu standhaft in die Gesangbücher vertieft, ein Bauernbursche starrt ein vor ihm sitzendes Mädchen an, der Sigrist reicht den Klingelbeutel herum – das ist alles. Zudem, so wurde ebenfalls kritisiert, gab Vautier seine Gemeinde im Ausschnitt, «wie ein Bruchstück und Theil eines grösseren Ganzen»⁸. Tatsächlich sind diese Menschen viel zu gross in eine Ecke des Kircheninneren gedrängt, der Pfarrer gar nicht zu sehen, und die Kreuzigungsdarstellung, der religiöse Mittelpunkt also, wird zur Seite gesetzt und vom Bildrahmen überschnitten. Eine einfache Bauergemeinschaft derart



im Bilde zu komponieren erschien dem Betrachter als störend nebensächlich, schien doch schon das Genre-Thema an sich nicht über sich hinauszuweisen. Es stiess in Düsseldorf auf Unverständnis, in welchem Umfang Vautier auf Gehalte seiner Heimat zurückgriff.

Tatsächlich sah Vautier die Bauergemeinde unter calvinistischem Aspekt. Er war der Sohn eines reformierten, konservativen Pfarrers. Dieser Pastor Vautier stand einer Gruppe von Lausanner Pfarrern nahe, die die calvinistische Orthodoxie verfochten und eine strikte Trennung von Staat und Kirche propagierten, der auf theologischer Ebene ein individualistischer, auf persönlicher Bekehrung und verinnerlichter Hingabe zu Gott basierender Glauben entsprach. Sie gründeten 1847 in Abspaltung von der Landeskirche die «Freie Kirche des Waadtlandes» und setzten sich damit in offiziellen Widerspruch zur Auffassung der liberalen Regierung, die in der Kirche eine untergeordnete, einheitsstiftende Institution des

2 Wilhelm Joseph Heine, *Gottesdienst in der Zuchthauskirche*, 1. Fassung, 1837, Öl auf Leinwand, 76,5×105,5 cm. Museum der Bildenden Künste, Leipzig. – Die Düsseldorfer Predigtdarstellung ist politisch motiviert: Hier sind um ihrer Gesinnung willen Inhaftierte bei der Andacht.

3 Balthasar Anton Duncker, *Religiös-satirische Revolutionsszene vor der Kirchentür, um 1800*, Zeichnung. Kunstmuseum, Bern. – In der Predigt karikierte Duncker die Auseinandersetzungen zwischen Staat und Kirche während der Helvetik.





4 Lucas Cranach der Ältere, *Predigt Johannes des Täufers*, 1516, Holzschnitt, 33,5×23,6 cm. Kunsthalle Hamburg, Kupferstichkabinett.
– Die Predigt ist ein fester Topos des protestantischen Bildgutes. Die gemischten, einfachen Volkstypen verkörpern das unmittelbare Verhältnis des Gläubigen zu Gottes Wort.

Staates verstand⁹. Für den Liberalismus war die Erziehung zum Glauben normativ und zugleich eine Erziehung zum Staatsbürger¹⁰. Theologische Spekulationen hingegen und Abspaltungen gewannen mithin eine politische Dimension und mussten unterbunden werden.

In dieser Situation wurde die reformierte Andacht in der calvinistisch geprägten Westschweiz symbolhaft ein politisches Ausdrucksmittel. Den Topos Predigt hatte schon Balthasar Anton Duncker in den Jahren der Helvetik (1798–1803) für seine Karikatur *Religiös-satirische Revolutionsszene vor der KirchenTür* (Abb. 3) verwendet. Karl Girardet, den Vautier in Genf persönlich kennenlernte, hatte in dem Historienbild *Eine Hugenottenversammlung wird von katholischen Truppen überrascht* explizit auf die staatliche Verfolgung der orthodoxen Mômiers angespielt¹¹; beide im formalen Rückgriff auf Kompositionen der dem Calvinismus als vorbildlich geltenden holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts¹². In

Genf wurde Vautier der calvinistische Themenkreis zudem durch die Historienmaler Luardon und Josef Hornung vermittelt.

Bereits in der Wahl des Bildthemas und in einzelnen Motiven greift Vautier auf protestantische Traditionen zurück. Die gemischte Anordnung der Kinder und der Frauen vorne, dem gekreuzigten Christus zunächst, der zum Teil mürrischen Männer hinten, nimmt Bezug auf das aus der Reformationszeit stammende Predigtbild (Abb. 4).

Die Reihe der Frauen in der vorderen Bank der *Dorfkirche* repräsentiert die drei Lebensalter: alte Frau, Matrone, junge Frau, die der Gemeinde einen menschheitlich-allgemeingültigen Aspekt verleihen¹³. Diese Gruppe wird symmetrisch gesteigert und in Gänze durch das Auswahllicht hervorgehoben, das als göttliches Licht, das Licht der Erwählung, angesehen werden kann. In einem Kunstgriff wird diese Symmetrie jedoch nicht frontal, sondern in wie zufälliger diagonaler Flucht gegeben, die einerseits nochmals die drei vorderen Frauen zu einer bedeutungsvollen Gruppe zusammenschließt, andererseits, neben der Charakterisierung der Einzelpersonen, jenes Zusammenklingen von Individuallem und Gemeinsamem schafft, das konstituierend für das neue calvinistische Glaubensverständnis war: Die individuelle Bekehrung schafft eine Gemeinde. In diesem Sinn hatte bereits Calvin das Verhältnis von persönlichem und öffentlichem Gebet in der Kirche erörtert und weist in diesem Zusammenhang auch dem Kirchengesang einheitsstiftende und gotterkennende Funktion zu: «Und wirklich, wenn der Gesang so würdig und massvoll geschieht, ... so verschafft er einerseits den heiligen Handlungen Würde und Anmut [öffentliche Funktion] und dient andererseits sehr dazu, die Herzen zum wahren Eifer und zur rechten Inbrunst im Gebet zu erwecken [individuelle Funktion].»¹⁴

So ist auch die lesende alte Frau ganz vorne zu verstehen, die nicht nur kompositorisch aus dem Bilde, sprich aus der Gemeinde, herauszufallen scheint, sondern auch gleichzeitig fest in der Verbundenheit des Gestühs ruht. Vordergründig nimmt sie überhaupt nicht teil an der Gemeinschaft des Kirchengesangs¹⁵. Und doch ist diese unscheinbare, gebeugte Alte ein theologisches Zentrum und die religiöse Führerin der Gemeinde, denn Vautier greift hier, wie Duncker und Girardet, auf die Ikonographie der holländischen Kunst zurück. Das Motiv der lesenden Alten war im 17. Jahrhundert ein beliebtes Thema der niederländischen Genremalerei, in dem immer die Gestalt der Prophetin Hanna mitverstanden wurde, so wie der Kanon der Emblembücher sie festgelegt hatte¹⁶ (Abb. 5).

Mit der Prophetin als Bäuerin verkörpert sich das Göttliche im Alltäglichen, wird das Motiv von Offenbarung und Verheissung angeschlagen wie auch in vielen anderen Einzelheiten. Die Kreuzigung Christi, der Karfreitag und Kern des protestantischen Glaubens, weist durch die kompositorisch motivierte Überschneidung auch zeitlich über das Bild hinaus. Zu Häupten der Andächtigen ist an der Täfelung im Hintergrund ein Spruch des Neuen Testaments als Motto gesetzt: «Wachet und betet denn Ihr wisst (nicht?) zu welcher Stun(d)»¹⁷. Er bietet dem Interesse der Gemeinde einen dem nicht sichtbaren Pfarrer äquivalenten Bezugspunkt und ersetzt die reale Aufmerksamkeit durch ein geistiges Erfülltsein.

Aus der Bündelung des Interesses durchaus diesseitig geschilderter Menschen auf einen Punkt ausserhalb ihrer irdischen Existenz resultiert auch die Dynamik der Raumkomposition, die eine Dynamik des Übergangs ist. Der ohnehin schmale Ausschnitt des Kirchenschiffes, der durch das Hochformat und die Fülle und gestaffelte Drängnis der Personen nochmals eingeengt wird, fluchtet als Raumcke in den Hintergrund, in einen nur zum Teil einsehbaren Vorraum mit verschlossener Tür. Dagegen stösst die vordere linke Ecke des Gestühls nach vorne heraus. Der ausschnitthafte Bildraum bemächtigt sich auf diese Weise mittelnd und übergreifend dreier Ebenen: der des Betrachters, der eigentlichen Bildebene und einer imaginären, dahinterliegenden, welche metaphorisch die Transzendenz vertritt. Die Menschen sind dagegen

ganz zuständig gegeben; ihre Handlungssigkeit evoziert in der sich wiederholenden, isokephalen Reihung der Generationen den Eindruck des Fortsetzbaren und Immerwährenden. Die Horizontale der Köpfe wird mit der senkrechten Wand fest verspannt, Tür, Gewölbeansatz, Emporentreppe, Armlehne und selbst Glockenseil bilden mit den Konturen der Sitzenden ein System bogiger Entsprechungen. Die scheinbar unterschiedlichen, zufällig erfassten Menschen befinden sich innerhalb einer übergültigen Ordnung.

Als Vorbild dienten Vautier die Gottesdienstszenen einer Oberländer Bauerngemeinde in Jeremias Gotthelfs 1843/44 erschienenem Bauernroman «Geld und Geist», den der Maler wohl anlässlich seiner Studienfahrten in das Berner Oberland rezipiert hatte. Bei Gotthelf ist das Predigtmotiv ein religiös motivierter Gesellschaftsentwurf, mithin politischer Natur, und getragen von einem idealen Bauerntum. Die Predigt innerhalb des Romans erörtert die Verheissung vom Kommen Christi und das mangelnde Bewusstsein, die Verantwortungslosigkeit des Tuns vor dem möglichen Hereinbrechen des Todes und des Gerichts: «Keiner wisse seinen letzten Tag»¹⁸. Und später: «Aber wartet nur, es kommt eine Stunde ...»¹⁹. Offensichtlich behandelt der Pfarrer hier die gleiche Bibelstelle, die auch Vautier über seine Andächtigen setzt. Das Verheissungsmotiv soll dem Gläubigen die übergültige Transzendenz zu Bewusstsein bringen und zum rechten Verhalten im Diesseits, im Alltag mahnen.

Der individuellen Bekehrung folgt die Bildung einer Gemeinschaft, die eine Gemeinschaft in Gott ist: «Das Einzelne, Besondere war vergessen, untergegangen in dem grossen Gefühle, Gemeinschaft zu haben mit dem Vater und dem Sohne durch den Geist, der lebendig in ihnen wohne ...»²⁰. Der Pfarrer vergleicht das Bauernhaus und seine Familie mit der Kirche: «Als die Familie zum Volke geworden, hat man ein gemeinsames Haus gebaut, damit man nie vergesse in allgemeinen Zusammenkünften, dass man eigentlich nur eine Familie sei»²¹. Die Gemeinde steht stellvertretend für ein ganzes Volk, wie der einzelne sich nur als Glied der Familie definieren kann; und über den Begriff der «guten Familien» lässt Gotthelf keinen Zweifel; jedenfalls nicht «der städtische Pöbel ...»²². In der Stadt ist «das öffentliche Leben ... die Hauptsache», «Amt, Stellung, Staat», die vom Bürger, dem Gegenbild des Bauern, missbraucht werden «zur Sättigung seiner Lust oder seines Geldsäckels, während er von lauter System, Gemeinwohl und Volksinteresse überfliesst»²³. Hier spielt Gotthelf deutlich auf die Schlagworte des Radikalismus an, der für ihn Aus-



⁵ Crispijn de Passe der Ältere, *Die Prophetin Hanna*, Kupferstich. – Das Motiv der lesenden Alten geht auf calvinistische Emblemtraditionen der Niederlande zurück.

6 Marc Louis Benjamin Vautier, *Begräbnisfahrt eines Kindes über den Brienzer See*, 1859, Öl auf Leinwand, 62×79 cm. Kunstmuseum, St. Gallen. – Die Zuständigkeit der Komposition überhöht den Bauern: Die Begräbnisüberfahrt gemahnt an Ewigkeit und Charonsmythos.



druck der Entfremdung von Gott und der Kirche ist. Nur im Bauerntum erkennt er noch die ideale Identität von Christentum und Staatsbürgertum.

Der bäuerliche Sonntag ist die Zeit, wie die Kirche der Ort, in der der Mensch seinen Blick über den Alltag erhebt und sich seiner höheren, seiner gesellschaftlichen Verantwortung bewusst wird. Durch den Gottesdienst geht das Individuum in der Gemeinschaft auf und wird des «Einzelnen, Besonderen» entkleidet. Daraus folgt die Darstellung der Personen als Typen. Die heute kaum mehr verständliche Begeisterung der zeitgenössischen Kritik für die Psychologisierung und Charakterisierung der vautierschen *Andächtigen* meint ebendiese treffende Darstellung von Typen: das schlicht-liebliche Mädchen, die unschuldigen Kinder, die fürsorgliche Mutter, die von einem arbeitsreichen Leben gekrümmte Alte, der stutzerhafte Hoferbe, der ernst und bedächtig gläubige Bauer. Gotthelfs wie Vautiers Menschen sind so wenig individuell, entsprechen so sehr einem Kanon bäuerlicher Figuren, dass man einzelne Personen der Romane ohne weiteres auf dem Gemälde identifizieren könnte. Dichter und Maler zeichnen den Bauern typisch, *genrehaft*, weil er für sie der Entwurf einer idealen Gemeinschaft ist, ein Gegenentwurf zur sich zersplitternden modernen Gesellschaft. Dieser Entwurf entsteht in vitro, im gleichsam katalytischen Kirchenraum.

Nie zuvor waren in Düsseldorf Bauern in dieser sakralen Zuständlichkeit gemalt worden, nie auch hatte sie ein Maler derart zu Ver-

tretern eines religiösen und gesellschaftlichen Modells erhöht. Vautier hatte ihnen über das Religiöse, über das Politische hinaus den Anspruch des Gesetzmässigen verliehen, indem er eine quasi triviale Szene monumentalisierte, anstatt sie anekdotisch zu beleben; seine Andächtigen verharren in ihrem beruhigten Sein und werden darin bedeutend. Man vergleiche beispielsweise auch die ein Jahr später entstandene *Begräbnisfahrt eines Kindes über den Brienzer See* mit den Rühr- und Tränenstücken der gleichzeitigen Genremalerei (Abb. 6). Hier bleibt alles still und ohne Bewegung, die trauernden Eltern, die Ruderer und selbst das Wasser befinden sich im Stillstand der Zeit, der den Eindruck des Ewigen und Unendlichen hervorruft: diese Bauern vollziehen den mythischen Vorgang der Charonsfahrt.

Auch wenn die damalige Kunstkritik diesen Ansatz nicht akzeptierte, fand Vautier damit zum ersten Mal den adäquaten Ausdruck für eine neue Genre-Auffassung der zeitgenössischen deutschen Ästhetik, die auf einem revolutionären Umbruch im geschichtlichen Denken fußte: Schopenhauer sah in der Zuständlichkeit eines Genrebildes «eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstande zu bringen scheint, indem sie das Einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt»²⁴. Friedrich Theodor Vischer, der seit 1855 am Polytechnikum Zürich lehrte, hatte 1854 den Menschen des Genrebildes den «zuständlichen» Menschen genannt und ihn, in der Nachfolge Hegels, an die Seite der

geschichtlichen Persönlichkeit gestellt: «Alles Bedeutende, was die Geschichte bewegt, ist in ihm auch da»²⁵. Motive des Genre seien «die Formen der Altersstufen, Zustände, Geschlechter, ... Zustände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, ... oder Erhebung der Seele im Gottesdienst, oder endlich der Charakter und seine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe»²⁶. Vautier schuf mit den *Andächtigen*, die alle diese Motive und die zuständliche Auffassung beispielgebend aufzunehmen, der ästhetischen Theorie ein Programmbild. Dies wurde nur möglich durch die religiös und gesellschaftlich geprägten Begriffe des Bauern und des Gottesdienstes, wie er sie aus der Schweiz nach Düsseldorf mitgebracht hatte.

Zusammenfassung

Benjamin Vautiers *Dorfkirche mit Andächtigen* von 1858 war sein erster grosser Erfolg in Düsseldorf, wo die unkonventionelle Auffassung eines Genretemas grosse Aufmerksamkeit erregte. Vautier verarbeitet darin calvinistische Themen, die ihm aus seinem Elternhaus und dem Genfer Künstlerkreis her vertraut waren. Diese religiösen Aspekte haben im 19. Jahrhundert eine politische Dimension, sie veranschaulichen das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, von Kirche und Staat. In Anlehnung an Gotthelf sieht Vautier den Bauern stellvertretend und beispielgebend; sein Genrebild wird ein idealtypischer Gesellschaftsentwurf. Im Zusammentreffen mit der neuen Genreauffassung Fr. Th. Vischers und der deutschen Kunsttheorie wird die *Dorfkirche* zu einem Programmbild der Genremalerei im zeitgenössischen Düsseldorf.

Résumé

Dorfkirche mit Andächtigen, un tableau peint par Benjamin Vautier en 1858, signe le premier grand succès remporté par le peintre suisse à Düsseldorf où sa conception peu conventionnelle d'un thème relevant de la peinture de genre éveille l'enthousiasme du public. Vautier (1829–1898) travaille ici des thèmes calvinistes qui lui sont familiers de son milieu (son père est pasteur) et le cercle d'artistes qu'il fréquenté à Genève. Cette thématique religieuse a une dimension politique au XIX^e siècle; elle rend manifestes les liens de l'individu et de la société, de l'Eglise et de l'Etat. Comme chez J. Gotthelf, c'est le représentant d'un type de vie jugé exemplaire et non l'individu qui intéresse Vautier dans le paysan; son tableau de genre peut être lu de ce fait comme l'esquisse d'une société idéale. Par-

tageant la nouvelle conception du genre défendue par F. Th. Vischer et la théorie de l'art allemande, *Dorfkirche* est une œuvre programmatique pour la Düsseldorf de l'époque.

Riassunto

Dorfkirche mit Andächtigen (1858) fu il primo grande successo di Benjamin Vautier a Düsseldorf, dove la concezione anticonformista di un tema di «genere» suscitò grande attenzione. Vautier vi elabora temi calvinisti, acquisiti nella casa paterna e frequentando la cerchia degli artisti ginevrini. Nell'Ottocento questi aspetti religiosi assumono una dimensione politica, illustrando il rapporto tra individuo e società, tra chiesa e stato. In sintonia con Gottthelf, Vautier considera il contadino come personaggio emblematico ed esemplare; la sua pittura di genere diventa un tipico modello di società ideale. Nel contesto della nuova concezione del genere di F. Th. Vischer e dell'estetica tedesca, la *Dorfkirche* diviene un quadro programmatico della pittura di genere della Düsseldorf contemporanea.

Anmerkungen

¹ Vollständiges Literaturverzeichnis zur Dorfkirche in: *Stiftung Kunsthaus Heylshof. Kritischer Katalog der Gemälde Sammlung*, Worms 1992, S. 281–283.

² Genf war im 19. Jahrhundert das einzige Zentrum der Schweiz, dessen Künstler eine Art Malerschule bildeten. Die meisten Schweizer Maler hatten sich an den Akademien in Paris, Düsseldorf oder München ausgebildet. Vgl. JOSEPH GANTNER und ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. IV, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, von ADOLF REINLE, Frauenfeld 1962, S. 2; außerdem: FRITZ SCHMALENBACH, *Die Struktur der Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* (1942), wieder abgedruckt in: F. SCHMALENBACH, *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern 1955, S. 70–77; MAURICE PIANZOLA, *L'Ecole genevoise de peinture, un siècle plus tard*, in: Genava N.S. 27, 1977, S. 223–230.

³ Biographie weitgehend nach: FRIEDRICH PECHT, *Benjamin Vautier*, in: *Deutsche Künstler*, 3. Reihe, Nördlingen 1881, S. 351–379, dem auch ADOLF ROSENBERG, *Benjamin Vautier*, Bielefeld/Leipzig 1897, sowie EDUARD DAELLEN, *Benjamin Vautier*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 54, Leipzig 1908, folgen.

⁴ Carl Friedrich Lessing, *Die Hussitenpredigt*, 1836, Öl/Leinwand, 230 × 290 cm. Kunstmuseum Düsseldorf (Leihgabe der Nationalgalerie SMPK, Berlin), Inv. Nr. 228; Adolph Tidemand, *Andacht der Haugianer*, 1848, Öl/Leinwand, 143 × 181 cm. Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. 4056; Charles de Groux, *Die Armenbank*, 1854, Öl/Leinwand, 137 × 102 cm. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique Brüssel, Inv. Nr. 4843.

⁵ HERMANN BECKER, *Die Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858*, in: *Kölnische Zeitung*, 1858, S. 325, wieder abgedruckt in: H. BECKER, *Deutsche Maler*. Leipzig o.J., S. 269.

- ⁶ Deutsches Kunstblatt, 9. Jahrgang, 1858, S. 150.
- ⁷ Schiller selbst hat auf die Konvertierbarkeit seiner sui generis dichtungsspezifischen Kategorien auf die Bildende Kunst hingewiesen: «... denn was hier von dem Dichter gesagt worden, kann unter den Einschränkungen, die sich von selbst ergeben, auch auf den schönen Künstler überhaupt ausgedehnt werden ...». Über naive und sentimentalische Dichtung, in: FRIEDRICH SCHILLER, *Über das Schöne und die Kunst*. Schriften zur Ästhetik (Titel vom Hrsg.), München 1984, S. 253.
- ⁸ BECKER, 1858, S. 269 (wie Anm. 5).
- ⁹ EMIL BLOESCH, *Geschichte der schweizerisch-reformierten Kirchen*, Bd. 2, Bern 1899, S. 163 und S. 308 ff.; CHARLES BAUP, *Précis des faits qui ont amené et suivi la démission de la majorité des pasteurs et ministres de l'église nationale du canton de Vaud en 1845, accompagnié des documents officiels*, Lausanne 1846.
- ¹⁰ Gottfried Keller schildert in seinem 1853/54 erschienenen *Grünen Heinrich* eine Katechisation als Erziehung zum Bürger und als Spiegelbild der Gesellschaft (in: G. KELLER, *Sämtliche Werke*, hrsg. von C. HESELHAUS, Bd. 1, München 21963, S. 314 ff.); Vautier malt 1872 eine *Katechisation* im gleichen Kirchenraum der *Andächtigen* von 1858, die wiederum der Kellers vergleichbar ist, allerdings unter einer politisch entgegengesetzten Auffassung: Keller schildert eine städtische Klassengesellschaft, Vautier eine homogene Bauernjugend. Abb. in: ROSENBERG, 1897 (wie Anm. 3), S. 49.
- ¹¹ Karl Girardet, Eine Hugenottenversammlung wird von katholischen Truppen überrascht, 1842, Öl/Leinwand, 119 × 105 cm. Musée d'Art et d'Histoire Neuchâtel.
- ¹² Duncker verwendet Rembrandts *Hundertguldenblatt*, Rijksmuseum Amsterdam, Girardet den *Si-mone im Tempel* von Rembrandt, Mauritshuis Den Haag, Inv. Nr. 145.
- ¹³ Vgl. SUSE BARTH, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert – ikonographische Studien*, Diss. Bamberg 1971, S. 10–67.
- ¹⁴ JOHANNES CALVIN, *Institutio*, deutsch: *Unterricht in der christlichen Religion*, übers. von O. WEBER, Neukirchen-Vluyn 21963, S. 596.
- ¹⁵ «... aber der niedergeschlagene Blick, er sieht Gott, und der niedergeschlagene Blick ist des Herzens Erhebung», stellt der Protestant Kierkegaard fest, in: SØREN KIERKEGAARD, *Gesammelte Werke*, hrsg. von E. HIRSCH und H. GERDES (dt.), Abteilung 24/25, Gütersloh 31985, S. 152.
- ¹⁶ Vgl. CHRISTIAN TÜMPEL, *Ikonographische Beiträge zu Rembrandt*, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 16, 1971, S. 20–38; *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, hrsg. von WERNER HOFMANN, München 1983, S. 369. Zwar ist von einer Hollandreise Vautiers bis 1858 nichts bekannt; die zahlreichen Einflüsse der holländischen Malerei auf die Westschweizer Kunst lassen aber vermuten, dass Reproduktionen zumindest im Genfer Kreis zugänglich waren. Alfred van Muyden entstammte einer holländischen Familie; Horne und Calame hatten sich 1839 in Holland aufgehalten.
- ¹⁷ Bei diesem Spruch handelt es sich um eine populäre Kompilation folgender Bibelstellen: «Sehet euch vor, wacht! denn ihr wisset nicht, wann die Zeit da ist.» (Mark. 13, 33.); «Darum wacht; denn ihr wisset nicht, welchen Tag euer Herr kommen wird.» (Matth. 24, 42.); «Wenn ein Hausherr wüsste, zu welcher Stunde der Dieb käme ... Denn des Menschen Sohn kommt zu einer Stunde, da ihr's nicht meinet.» (Luk. 12, 39–40.); «Wachet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung falle!» (Math. 26, 41.); «Darum wacht! Denn ihr wisset weder Tag noch Stunde ...» (Matth. 25, 13). Alle Zitate beziehen sich auf das eschatologische Kommen Christi. Die in Klammern gesetzten Teile des Spruches sind aufgrund der Dunkelung des Firnis und/oder beabsichtigter Dunkelmalerei nicht eindeutig zu entziffern.
- ¹⁸ JEREMIAS GOTTHELF, *Geld und Geist*, in: *Gott helf!* Werke, hrsg. von WALTER MUSCHG, Bd. 8, Basel 1949, S. 79.
- ¹⁹ Ebenda, S. 255.
- ²⁰ Ebenda, S. 125.
- ²¹ Ebenda, S. 391.
- ²² Ebenda, S. 116.
- ²³ Ebenda, S. 118 f.
- ²⁴ ARTHUR SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von A. HÜBSCHER, Stuttgart 1987, Bd. 1, S. 335.
- ²⁵ FR. TH. VISCHER, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hrsg. von R. VISCHER. München 21923, 4. Bd., S. 375 ff.
- ²⁶ Ebenda, S. 139.

Abbildungsnachweis

- 1: Stadtarchiv, Worms / Stiftung Kunsthaus Heylsdorf, Worms. – 2: Museum der bildenden Künste, Leipzig. – 3: Kunstmuseum, Bern. – 4: Kunsthalle, Hamburg. – 5: Aus: Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983. – 6: Kunstmuseum, St.Gallen.

Adresse des Autors

Stefan König M. A., Ruitlenstr. 8, D-70378 Stuttgart