

Triebkräfte in der bernischen Volkskunst

Autor(en): **Rubi, Christian**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **47 (1951)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-114624>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Triebkräfte in der bernischen Volkskunst

Von Christian Rubi, Bern

Mit den Dingen der Volkskunst und ihren Triebkräften beschäftigen sich die Forscher noch nicht lange. In den siebziger und achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts hat man vereinzelt mit der Veröffentlichung von Werken über die Volkskunst begonnen und allzu voreilig allgemeine Schlüsse gezogen. So sind wir heute in der Zwangslage, fehlgeleitete Meinungen über das Wesen, die Entwicklungsgesetze und Grenzen dieser Kunst zu bekämpfen und abzulösen.

Alois Riegl hat 1894 in einer Berliner Publikation¹ die Volkskunst als ein Erzeugnis des Hausfleisses, des untersten Gliedes in der Kette von Betriebsformen der menschlichen Güterproduktion gesehen. Unter Hausfleiss verstand er eine Produktion, bei der alles, wessen der Mensch bedarf, von ihm selbst und seiner Familie bereitet wird. So glaubte er, dass der Kunstformenschatz eines Familienverbandes während Jahrhunderten, ja Jahrtausenden keine wesentlichen Veränderungen erfahren habe.

Anders kam Rob. Forrer 1906 zum Ergebnis², dass es eine bewusste, d. h. mit Absicht geschaffene Volkskunst nie gegeben habe. Wo eine solche sich bildete, sagte er, sei sie stets aus einer Verwilderung der Stadtkunst, aus kleinstädtischem oder bäuerlichem Unvermögen hervorgegangen. Dem Zeitgeist der letzten Jahrhundertwende verpflichtet, behauptete er weiter, dass weder der Bauer noch der Kleinbürger eine eigens für ihn geschaffene Kunst wolle, er wünsche nicht dadurch von den übrigen Klassen getrennt, gewissermassen noch ausdrücklich zum Bauern oder Kleinbürger gestempelt zu sein. Jeder Stil habe somit seine bäuerlichen Ausläufer. Hellmuth Bossert trat 1935 dieser Auffassung entgegen³. Er erkannte in der Volkskunst eine Reihe von Schöpfungen, die nicht als gesunkenes Kulturgut angesprochen werden dürften, da ja ein städtisches Vorbild fehle. Forrer verwechsle

¹ Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin 1894.

² Robert Forrer, *Von alter und ältester Bauernkunst*, Esslingen 1906.

³ Hellmuth Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker* Bd. 4, Berlin 1935.

Volkskunst mit Provinzialkunst, die kaum etwas mit der Volkskunst zu tun habe.

So ist seit einigen Jahrzehnten für den Forscher — auch für einen Teil der Kunstgelehrten — das Eigenständige der Volkskunst nicht mehr in Frage gestellt. Konrad Hahm⁴ schrieb 1928 mit Recht, die Erzeugnisse der bäuerlichen Kunst seien nicht deshalb so wirkungsvoll, weil ihre Hersteller im Gegensatz zu einer bestimmten Stilauffassung naiv und primitiv schufen, sondern weil sie im Banne einer eigenen geistigen Welt ebenso stark standen wie etwa die Zeitgenossen Michelangelos im Banne des Renaissancegedankens. Deshalb sei die Volkskunst in ihrer Art der individuellen Kunst ebenbürtig und mit gleichem Ernst zu erforschen.

Da uns die Aussagekraft der Berner Bauernkunst in Bezug auf unser Volkstum derjenigen der Stadt an Bedeutung nicht nachzustehen scheint, unternehmen wir es im folgenden, den Triebkräften im volkstümlichen Kunstschaffen der Vergangenheit und Gegenwart nachzugehen.

Wohl dokumentiert das Volkskunstgut nicht unmittelbar die Gefühle, das Streben, das Persönliche seiner Schöpfer; wohl erzählt der Volkskünstler nicht und stellt keine Natureindrücke dar. Er äussert sich zumeist im gegenstandsgebundenen Ornament und dessen Motivenschatz. Aber gerade wie dieser Schatz verwendet, erweitert, abgewandelt wird, darin offenbaren sich die geistige Struktur des Landvolks und der Zeitgeist. Zur Abklärung der Frage, ob die Volkskunst (im weitesten Sinne verstanden) das Produkt Einzelner oder eine anonyme Gemeinschaftsleistung darstelle, sind in jüngster Zeit einige wesentliche Beiträge erschienen. So haben die Liedforscher einwandfrei nachgewiesen, dass die Volkslieder immer Schöpfungen Einzelner darstellen, deren sich das Volk dann bemächtigte. Eine ähnliche Aufhellung ist Karl Meuli in Bezug auf die Schweizer Holzmasken gelungen, sodass er mit vollem Recht sagen konnte: «Nicht Namenlosigkeit ist das entscheidende Kriterium für die Schöpfungen der Volkskultur.»

Immerhin sei zugegeben, dass die Volkskunst viel überliefertes anonymes Gut enthält. Doch dieses wird immer wieder bereichert durch die Leistungen starker Persönlichkeiten, die dem weiteren Schaffen einer Landesgegend die Richtung weisen oder als Einzelercheinungen in die Geschichte eingehen. Und da ihnen der Zeitstil nicht Zwang sondern eine Handhabe bedeutet, gestalten sie oft

⁴ Konrad Hahm, Deutsche Volkskunst, Berlin 1928.

überraschend frei. Ihre Sicherheit gewinnen sie aus dem Traditionellen, aus dem Brauch, aus dem Wissen um die Anerkennung des Auftraggebers, mit dem sie das zu schaffende Werk besprochen haben, dessen Einstellung und geistige Struktur ihnen vollauf vertraut ist. Eine tiefgehende geistige Kluft zwischen Gebendem und Nehmendem kennt man in der Volkskunst nicht.

Neben der individuellen Triebkraft wirkt sich selbstverständlich der Geist der Gemeinschaft sehr stark auf die Volkskunst aus. Er beeinflusst gleichermassen den Konsumenten wie den Produzenten. Eindrücklich zeigt sich das im frühern Hausbau.

Hausbau

Wie zahllose Inschriften auf den Jochbalken unserer Mittelland-Bauernhäuser vermuten lassen und eine Preisschrift des Trachselwalder Pfarrers Ris aus dem Jahre 1772 sowie das hochinteressante «Hausbuch» des Christen Rufener von Münchenbuchsee⁵, angefangen im Jahre 1757, einwandfrei beweisen, war der Hausbau ehemals eine Angelegenheit der dörflichen Gemeinschaft und des ganzen Familienverbandes.

Als sich Christen Rufener 1765 entschlossen hatte, eine neues Haus zu bauen, da fällt er vorerst im Herbst «mit Hülf Gottes und der übrigen guten Lüten» im Dorfwalde 75 Bäume. Dann «am 6. Merz 1766 haben wir mit der Hülf Gottes und guten Lüten angefangen die Hölzer zu zimmern. Fast das ganze Dorf samt unseren Verwandten ussert dem Dorf sind uns zu Hilf kommen und haben vier Wochen gezimmert. Ein Tag sind es unser 40 Mann gewäsen, der ander Tag 30 Mann. Den 6. Tag Aprell 1766 haben wir mit der Hülf Gottes und 70 Mannspersonen diesers Haus aufgerichtet.»

Dem gemeinsamen Arbeiten folgten gemeinsame Festmähler. Als man ihm das Holz an *einem* Tage aus dem Walde auf den Bauplatz geführt, hat er «denen Fuhrlüten eine Führung gäben». Diese «Führung», eine Abendmahlzeit, stellte den einzigen Lohn für die geleistete Arbeit dar. Und in der Nacht nach dem Aufrichten des Hauses «haben wir die Aufrichti gehabt und haben uns lustig gemacht bis morgens Nachmittag. Zu dem Aufrichtimal hat mir min Bruder Bendicht (wohnhaft in Biberen) zwei Fass Win verehrt und sind mir 25 Körb voll Kuchli und 15 Hammen verehrt worden.» Mit Dankbarkeit verzeichnet er auch eine grosse

⁵ Im Besitze der Familie Krähenbühl-Bärtschi, Waldhaus, Lützelfüh.

Zahl von Baugeschenken: «Min Hochgeehrter Herr Landvogt Früsching zu Buchsee hat mir drei Trämlen und drei Eichen verehrt. — Mein Schwager Christen Häberli hat mir ein Fuder Tannen und ein Grotzen verehrt. Ein Ehrende Gemeind Diemerswil hat mir auch ein Fuder Tannen verehrt.» Usw.

Im ganzen sind ihm von den Verwandten, Bekannten und den umliegenden Gemeinwesen 20 Fuder Holz, 16 Tannen und 8 Eichen geschenkt worden. Seine Leistungen an Mahlzeiten waren allerdings auch dementsprechend. Das Hausbuch verzeichnet folgende Einkäufe: «Für Korn und Wicky zahlt, ohne was mir gewachsen ist, 100 Kronen.» Dann für 2507 Liter Wein 180 Kronen. Ferner sind aufgeführt «vier fett Kühe, 6 fetty Schwyn, 10 Kalber, 12 fetty Schaf, 2 Aementalerkäs, 1 Sack Reis».

Pfarrer Ris bezeugt 1772 fürs Emmental ähnliche Verhältnisse: «Die Benachbarte, wann sie entweder selbst kommen, oder ihre Söhne und Knechte zur Hilf bei der Zimmerarbeit senden, bringen Brot, Milch, Butter, gedörrtes Obst, geräuchertes Fleisch oder andere Speisen, und jeglicher mehr, als er zu seiner Mittagsmahlzeit braucht. Da nun weniger Zimmerleuthe im Taglohn gehalten und mit den zugebrachten Speisen die Zimmerleuthe und Arbeiter guten Theils besorgt werden können, so ist der Kosten nicht gross ein Haus zu bauen.»⁶

Diese Gemeinschaftswerke, diese intensive Anteilnahme des örtlichen Kollektivs und der Verwandtschaft am privaten Hausbau zeitigten ein Brauchtum, das die Volkskunst im Kanton Bern weitgehend befruchtete. Wir meinen das Schenken von Fenstern, Türen und Bügen.

Geschenkte Fenster

Ins Haus Rufener sind nicht weniger als 24 Fenster geschenkt worden. Den Hauptharst der Donatoren boten die Verwandten. Dann stellten sich mit Gaben ein der Landvogt, der Pfarrer, einige Wirte und Geschäftsfreunde (Rufener war Krämer und Doktor). An die Übergabe der Fenster schloss sich wiederum ein Essen, das sogenannte «Fenstermahl» an. Bruder Bendicht spendete «vier nöüw Dublonen für den Wein für das Pfänstermal und 30 Mass (50 l) roten Wein für das Pfänstermal». Das Haus besteht leider nicht mehr. Hingegen hat sich die Schliiffscheibe aus dem Fenster

⁶ Christian Rubi, *Volkskunst am Berner Bauernhaus*, Basel 1942, 9.

des «Herrn Abraham Stephani von Aarau, dieser Zeit Pfarrer zu Buchsee, Anno 1767» ins Historische Museum Bern gerettet.

Dem Brauch des Fensterschenkens verdankt unser Kanton die einst blühende Kunst des Glasschleifens. Er ist ohne Zweifel ein Ausläufer des ältern städtisch-adeligen Brauchs. Als im Verlauf des 17. Jahrhunderts auf dem Lande das Glas häufiger wurde, breitete sich bei uns die aus dem Ausland importierte Kunst aus. Es gaben sich einzelne, uns zum Teil mit Namen bekannte Gewerbler damit ab⁷. Ihr Tun wurde getragen vom Volksgeiste. Beim Fenstermahl betrachteten, kritisierten, belobten die Schenkenden und der Beschenkte gemeinsam die Werke des Glasschleifers, welcher im Hinblick auf diesen Anlass und auf die spätern Betrachter sein Bestes gegeben. So hat sich unser Volk eines Kulturguts bemächtigt, das ursprünglich nur in einzelnen Stücken im Lande zu sehen war und fremd anmutete. Dann wurde es sozusagen Allgemeinbesitz. Noch zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts bargen die Häuser des Kantons Bern Hunderte, ja vielleicht Tausende dieser Kunstwerklein. Im Frutigland findet sich heute noch eine Abart davon, die mit dem Diamant geritzte Scheibe in den Stubenfenstern einsamer Alphütten. Ältere Leute entsinnen sich, dass man vor dreissig, vierzig Jahren auf den Märkten durch wandernde Glasschleifer Weingläser und Doppelliterflaschen, sogenannte Taufgutter, verzieren lassen konnte.

Im Frühling 1950 hat sich in Frauenkappelen bei Bern ein Mann⁸ niedergelassen, der früher in Dornach lebte, aus der Tschechoslowakei stammt und diese Kunst gründlich versteht. Die Monatsschrift «Der Hochwächter» hat 1948 über ihn und sein Schaffen einen illustrierten Bericht gebracht, was zur Folge hatte, dass ihm aus dem Kanton Bern recht viele Bestellungen zugekommen sind. Das veranlasste ihn zur Übersiedelung. Schon jetzt, nach kaum einem Jahr, kann gesagt werden, dass die Bauern der Umgebung ihn mit zahlreichen Aufträgen beehren und sich sein Schaffen weit herum redet. Wohl fehlt heute das Brauchtum, welches seinerzeit diesem Volkskunstzweig zur Blüte verholfen. Doch weiss man jetzt um sein Vorhandensein, und das Bedürfnis nach neuem Gut dieser Art ist im Volk vorhanden. In diesem Falle sind nicht die äusseren Verhältnisse primär, sondern es ist dies die seelisch-geistige Struktur des Menschen.

⁷ Vgl. R. F. Rutsch, Bernische Schlißscheiben: Berner Heimatbücher 32.

⁸ Herr Jakob Werner, 1939 in die Schweiz eingewandert.

Geschenkte Türen

Im oben zitierten Aufsatz des Pfarrers Ris steht weiter: «Hiezu kommt noch, wann ein Haus aufgerichtet steht, so schenken die Benachbarten, entweder aus eigener Bewegung oder erbeten, der eine ein Fenster, der andere eine Haus-, Stuben- oder Kellertüre mit vollem Beschläge.» Zahlreiche Objekte dieser Art finden sich heute noch nicht nur im Emmental, sondern auch im Seftigbiet, in der Umgebung Berns und im Oberland. Wiederum gingen die Handwerker bei der Herstellung dieser Gaben über das rein Zweckmässige hinaus. Der Maler schrieb in kunstvoll verzierten Buchstaben die Namen der Donatoren und die Jahrzahlen auf die Friese; die Füllungen wurden im Zeitstile bemalt, eingelegt oder intarsiert, und der Schmied schuf prachtvolle Beschläge. Solche Zeugen der Freundschaft sollten eben nicht nur praktisch, sondern auch schön sein und durften infolgedessen etwas kosten. Doch wehrte die verhaltene Art unserer Bauern einem schrankenlosen Wettstreit, man blieb trotz der Betonung des Persönlichen innerhalb eines bestimmten Rahmens.

Geschenkte Büge

Ganz eigen- und einzigartige Dokumente eines jahrhundertalten Brauchtums beim gemeinsamen Hausbau findet man im Seeland und den angrenzenden Gebieten. Die Architektur des urtümlichen Ständerbaus bringt es mit sich, dass die vorspringenden Gebäudeteile, wie Lauben und Vordach, durch schräggestellte Pfosten, die sogenannten Büge, gestützt werden müssen. Nun trifft man in diesem Gebiete oft Häuser und Speicher, die bis ein Dutzend und mehr verschiedenartig beschnitzter und zum Teil bemalter Eichenbüge weisen. Eingeschnittene oder auch mit dem Pinsel hingesezte Initialen bezeugen, dass man da wiederum Freundschafts- und Verwandtengaben vor sich hat. Auch der Baumeister und die Zimmerleute figurieren gelegentlich als Donatoren. Die Sicherheit der Schnitte und die Materialgerechtigkeit der Formen in diesen Bandornamenten — die Büge sind in der Regel nur vorderseitig in Flach- oder Kerbschnitt gestaltet — beweisen, dass hier nicht das 'Volk' im allgemeinen verziert hat, sondern der zünftige Berufsmann am Werke war. Der Brauch, von dem die ältesten Zeugen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen und der weder in der übrigen Schweiz noch im Auslande bekannt gewesen zu sein scheint, stimulierte eben den Fachmann und ver-

schaftte ihm die Aufträge. In diesen Bügen dokumentieren sich wiederum allerorten der Zeitgeist und das individuelle Schaffen, und es wird sich lohnen, die Ausdehnung des Brauchs geographisch und zeitlich genau festzulegen und den Motivenschatz innerhalb der verschiedenen Stilepochen zu fixieren.

Schaustücke

Wir haben bis jetzt die bildenden Künste und das Kunsthandwerk auf dem Lande unter *einen* Begriff gestellt. Nun unterscheidet man in der Literatur häufig zwischen dem ornamentalen Schaffen der sesshaften Getreidebauern und demjenigen der Sennen. Wir verzichten hier auf ein Herausarbeiten dieser Unterschiede und möchten lediglich hinweisen auf eine seelische Grundlage der mit ihrer Herde zwischen Alp und Talheimwesen hin- und herziehenden Sennen.

Im Frühjahr 1874 stiess der auf einer Fusswanderung begriffene Emmentaler Bauer Christian Hertig⁹ in der Nähe von Herisau auf einen «alpauffahrenden Küherzug: Voran, als Vormacht kam ein kurzer dicker Bursche, einen weithin und schön tönenden Jodel hergebend, mit gelber, gemslederner Kurzhosen mit Fransen, Schnabelschuh, rothem gekrüstem Schile, Kühermütz, ihr Küherwesen zierende Hosenträger, daran schneeweisses Naschtuch, reich mit Fransen und Blumen versehenes Ledertschäppi und gravitatisch den respektablen Kühertampurstab schwingend. Hinter ihm her als Anführer seiner Familie der Muni mit dem Melchstuhl auf den Hörnern, schwer bekränzt mit Floras erzeugten Arten. Diesem nach die ganze Kuhbehörde mit grossen Treicheln und reichverzierten, breiten Riemen.» Auch der alphornblasende Meistersenn war «passend angeschirrt», und selbst den Bären «umgeben schöne Bänder und Blumen». Christen Hertig fand das alles «fröhlich, festlich, schauenswert». Wie diese Appenzeller, so zogen seinerzeit auch unsere Emmentaler-, Schwarzenburger- und Simmentalerwanderküher durch die Dörfer und liessen sich und die reichgeschmückte Herde von Jung und Alt bestaunen. Da es ihnen vor dem Aufkommen der Talkäsereien wirtschaftlich wohl erging und sie mit einer gewissen Überheblichkeit auf die Talbauern schauten¹⁰, wurden sie von einem Prängegefühl ergriffen,

⁹ Christian Rubi, Geschichte des Hofes Hertig im Untern Frittenbach, in: Berner Zeitschrift f. Geschichte und Heimatkunde 1941, 66 ff.

¹⁰ Vgl. Jeremias Gotthelf, Die Käserei in der Vehfreude.

dem sie auf die eben geschilderte Art Ausdruck verliehen. Es ist dies das gleiche Gefühl, welches Fürsten und Könige zu Fördern der Maler, Bildhauer und Architekten werden liess.

Wie jedoch weder Könige noch Kaiser als Kunstproduzenten auftraten, so waren auch die Wanderküher nicht Hersteller ihrer Gerätschaften und Prunkstücke. Der Sattler lieferte ihnen die prächtig bestickten und applizierten Glockenriemen, der Küfer die beschnitzten Milchgeschirre, was alles sie mit blanker Münze bezahlten; denn sie waren ja, im Gegensatz zum Talbauern, eng mit der Geldwirtschaft verbunden.

Etwas von diesem Prängegefühl tut sich auch in den reich bemalten Truhen und Schränken der Bauernhäuser kund. Wie in unserer Schrift über die Berner Bauernmalerei¹¹ nachgewiesen wird, fanden viele dieser Stücke ihren Weg ins Haus auf dem geschmückten Brautfuder. Vom Wagen herunter grüssten die Blumenornamente, Inschriften und Jahrezahlen auf die zuwinkenden und kettenspannenden Dörfler. Diese Farbenpracht galt in erster Linie dem Hochzeitstage und nicht der zukünftigen Wohnstube. Denn die Truhen mit ihrem kostbaren Inhalte kamen vielfach in die Speicher zu stehen, wo sie dem Auge der meisten Familienglieder und der Fremden für immer entzogen blieben. Die ländliche Hochzeit mit ihrem frohen Brautzug, die Einsegnung in der Kirche «vor einer ganzen christlichen Gemeinde» bewegte früher die Gemüter des engern und weitem Bekanntenkreises von Braut und Bräutigam. Diese waren an jenem Tage der Mittelpunkt einer ganzen Dorfschaft oder gar Talschaft. Als eigentliche Hauptpersonen müssen zwar die Eltern der Brautleute betrachtet werden. Sie hatten ihre Kinder zusammengegeben, häufig im Beisein eines Verwandtenkreises die vermögensrechtlichen Verhältnisse geordnet und schriftlich niederlegen lassen. Ohne Einwilligung der Eltern war nach dem alten bernischen Zivilrecht eine Verlobung ungültig. Da die jungen Eheleute vielfach in den Haushalt der Eltern des Bräutigams aufgenommen wurden, so hatte die Braut neben der währschaften, selbstverfertigten Wäscheaussteuer wenig Dinge in den Ehestand zu bringen. Meistens begnügte man sich mit einem «aufgerüsteten Bett und einem Trog».

Auf diesen Trog nun wurde alle Sorgfalt verwendet. Er musste aller Welt zeigen, dass die Braut als «eine wärte Tochter» ihr

¹¹ Christian Rubi, Berner Bauernmalerei aus drei Jahrhunderten: Berner Heimatbücher 13/15, 1944.

Elternhaus verlasse und nicht mit leeren Händen im neuen Heim einkehre.

Auf keinem andern Gebiete unserer Volkskunst lässt sich so einwandfrei wie anhand der bemalten Truhen nachweisen, dass

1. der bäurische Ornamentist nicht städtische Vorbilder nachgeahmt hat (denn diese fehlen gänzlich);
2. der Bauernkünstler seinen Stil dem Zeitgeiste gemäss wandelte, es uns also möglich ist, Stücke auf ein Jahrzehnt genau zu datieren;
3. eigenständige Persönlichkeiten und nicht Kollektive am Werk waren.

Diese Kunsthandwerker verfügten über einen ihnen und dem Zeitgeist gemässen Motivenschatz, den sie zum Teil von ihren Vorgängern übernommen und je nach Bedürfnis abgewandelt und erweitert hatten. Sie übten natürlich auch an Hausfronten, Speichern und Stöckli ihr Können aus. Ihr Wirkungskreis umfasste oft ganze Talschaften und viele Gemeinden. Es scheint, dass sie auch durch ihr Dasein und ihr Können die Leute zu Aufträgen reizten, folglich der talentierte Bauernkünstler als Initiator der Bauernkunst betrachtet werden muss¹².

Holz- und Kerbschnitzerei

Verworrener scheinen die Verhältnisse auf dem Gebiet der Holz- und Kerbschnitzerei zu sein. Noch hat kein Forscher es unternommen, hier Licht in das Dunkel der Anonymität zu bringen. Man erging sich vielmehr immer wieder über den Symbolgehalt gewisser Motive und schloss allzu bereitwillig auf das Kollektiv als Hervorbringer dieser Kunst. Da z. B. Sechszackenstern und Wirbelrosette schon in der romanischen Epoche und seither in allen Ländern Europas verwendet wurden, folgerte man auf einen latenten künstlerischen Zustand des 'Volkes'. Solche Fehlschlüsse sind in der Regel die Folge einer Forschungsmethode, bei der nur die Stücke der Zufallssammlungen unserer Museen oder eines Liebhabers untersucht werden. Es fehlte überall die zeitraubende Arbeit im Gelände und in den Archiven.

¹² Die gleichen Umstände stellen sich ja heute wieder ein. Wo im Kanton Bern ein Bauernmaler seine Zelte aufgeschlagen, wie in Heimiswil, Rüderswil, Bowil, Wimmis, Langenthal, Bern, da kommen die Leute der Umgebung zuhauf mit Aufträgen, da hat das Volk das Bedürfnis, bemalte Möbel ins Haus zu bekommen. Ob diese Kunsthandwerker nun besser oder schlechter arbeiten, ob sie alte Stücke restaurieren oder Neues schaffen, ist für unsere Untersuchung zunächst von untergeordneter Bedeutung.

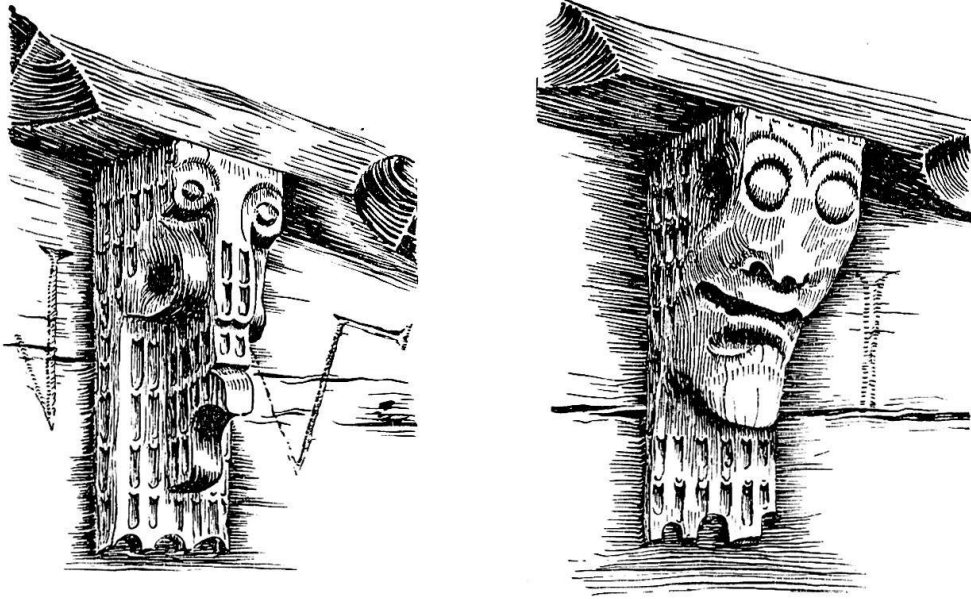


Konsolenfratzen an einem Haus in Matten bei Interlaken.

So erschien 1941 im Urs Graf-Verlag, Basel, ein Prachtwerk über «Schweizer Bauernkunst». Hier wird auf Tafel 5 eine menschliche Fratze gezeigt, welche mit der Legende versehen ist: «Dämonenkopf als Stallschutz gegen Unheil, Habkern b. Interlaken, 1738». Das Stück soll sich im Besitze eines Neuenburger Sammlers befinden, ist somit aus seiner ursprünglichen Umgebung herausgerissen und den Herausgebern des Werkes durch die Basler Volkskunstaussstellung zu Gesicht gekommen. Wenn sie sich die Mühe genommen hätten, in Interlaken und Umgebung nach ähnlichen Fratzen zu suchen, so hätten sie solche recht zahlreich als schmückende Konsolen an den Fronten verschiedener Häuser in Unterseen, Matten, Bönigen, Gündlichwand, Grindelwald und Habkern gefunden. Aber lediglich an solchen Häusern, die in den Jahren 1730 bis etwa 1780 erstellt worden sind. Kein Zweifel, irgend ein künstlerisch begabter Zimmermann entwickelte diese Gebilde aus der architektonisch bedingten Konsolenform heraus und andere ahmten ihn eine Zeitlang nach. Die fragliche Fratze hat also weder mit Dämonen noch mit dem Stall, dessen Architektur sie ja auch nicht entspricht, etwas zu tun.

Ähnlich müssen auch die um die gleiche Zeit im Simmental auftretenden Drachenköpfe vom fragwürdigen Symbol zum persönlichen Ornament degradiert werden. Wir verweisen auf die diesbezüglichen Ausführungen und die Tabelle in unserer Arbeit über das Simmentaler Bauernhaus¹³. Somit zerrinnt auch auf diesem

¹³ Christian Rubi, Das Simmentaler Bauernhaus: Berner Heimatbücher 35/36, 1948.



Links: Beschnittene Konsole an einem Haus in der Gemeinde Boltigen i. S. 1655.
Rechts: Fratze am gleichen Gebäude, die zeigt, wie Zimmermeister Stephan Bergmann die damals übliche Konsolenform abgewandelt hat.

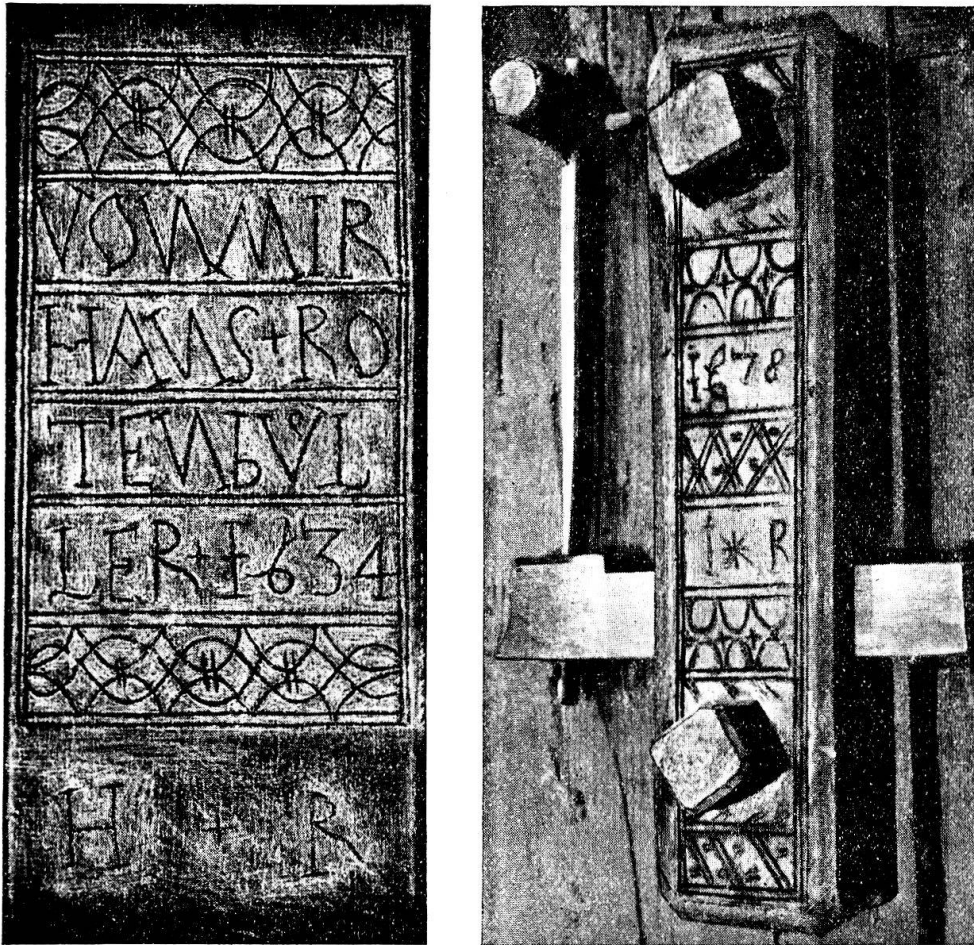
Gebiete die sogenannte Anonymität der Volkskunst überall dort in unseren Händen, wo wir ihre Schöpfer mit Daten erfassen können: sie erweist sich als ein Phantasieprodukt der Ignoranz.

Ein Teil der Milchmelchterli-Sammlung im Berner Historischen Museum ist nachweisbar in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem Mann aus der Gegend von Langnau-Trub geschaffen und beschnitzt worden¹⁴. Er arbeitete im Auftrag der Küher, welche die Zierstücke — die Schnitzereien sind ausgefärbt — im Alpaufzug zur Schau trugen. Und die über die Gegend von Huttwil bis nach Oberdiesbach verstreuten hölzernen Speicherschlösser, welche mit Dekorationen versehen sind, die an urgeschichtliche Zierarbeiten erinnern und schon zu kühnen Kombinationen reizten, wurden in Wirklichkeit alle von einem Vater und Sohn Rothenbühler in den Jahren 1630 bis 1680 hergestellt und sehr wahrscheinlich zum Teil auf den Märkten feilgeboten¹⁵. Sie hatten weder Vorgänger noch Nachfolger, schufen also nicht aus der Tradition heraus. Ihre Leistung war somit eine höchst persönliche.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts schnitzte und beschnitzte in Grindelwald ein alter Zimmermann, Blewwi Peter, formschöne

¹⁴ Christian Rubi, Beschnittene Geräte: Berner Heimatbücher 22, 1944.

¹⁵ Christian Rubi, Volkskunst am Berner Bauernhaus, Basel 1942, 100 ff.



Links: Inschrift an einem Speicherschloss in Ursellen (Konolfingen), das seltene Beispiel eines mit dem Herstellernamen versehenen Denkmals bernischer Volkskunst. Rechts: Türschloss am Speicher Fuhrmann, Mauer bei Sumiswald, hergestellt vom Sohne J. Rothenbühler.

Melkstühle für den Bedarf des ganzen Tals. Nach dem Zeugnis seines Sohns hätte er sich damit kaum abgegeben, wenn ihn nicht die Gliedersucht ans Haus gefesselt. Wir wissen auch, dass er in seinem Berufe sehr tüchtig gewesen ist und im Auftrage seines Meisters immer die Spruchbänder an die Neubauten kerben musste.

Einige Jahre nach seinem Tode setzte der Nachbar, ein ehemaliger Senne, die Arbeit fort, weil er ein allgemeines Bedürfnis nach beschnitzten Melkstühlen bei seinen Talgenossen verspürte und auch Freude an diesem Tun hatte. So trifft man heute noch im Gletschertale vor den Scheunen hängend diese verzierten Melkgeräte, und ein sonst recht nüchterner Bauer erklärte mir jüngst mit warmer Stimme: «Uf nem scheen verzierten Mälchstuehl han i den no grad viel, u wen-i ze-n-em fremde Schiirli

chumen, so griifen i afeneis zum Mälchstuehl u gschouwen, was druf siig.» Woraus zu ersehen ist, dass die Sehnsucht nach dem Schönen auch im heutigen Volke vorhanden ist.

Volkskunst heute

Wenn die Bevölkerung unseres Landes bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Hauptsache in Städter und Bauern zerfiel, so kommt heute noch die dritte Klasse, die des Industriearbeiters hinzu. Dieser war bis vor kurzem von Existenzsorgen erfüllt und aus jeglicher Tradition herausgerissen. Auch ging ihm im Trubel des wirtschaftlichen Umbruchs, allgemein gesagt, der Sinn für alle Häuslichkeit ab. In beschränktem Masse trafen diese Feststellungen ja auch auf die andern Stände zu. Zudem waren die Übergänge von einer Schicht zur andern fließender, verschwommener geworden. Dank der Presse, dem Radio, den Vorträgen und anderen Dorfveranstaltungen haben sich die Wechselwirkungen zwischen Bürger-, Arbeiter- und Bauerngeist viel intensiver gestaltet. Neue Gemeinschaftsbindungen bilden sich oder gehören schon zum festen Bestand unseres Volkslebens.

Welche Perspektiven öffneten sich da für die Volkskunst?

Im sechsten Band seiner «Geschichte des Kunstgewerbes» sagt Bossert: «Die Volkskunst in Europa ist tot und wird in den Teilen Europas, wo sie noch lebt, vermutlich bald sterben. Das Wort haben heute die Gelehrten, die das Material, das die Volkskunst lieferte, sichten, und die Museen, die es in systematischen Sammlungen vorführen sollen.» Hier dokumentiert sich ein verhängnisvoller Kulturpessimismus, doch vergessen wir nicht: Bossert schrieb diese Worte 1926, als man in der Betonung der konstruktiven Elemente den ornamentalen Stil der Zukunft gefunden zu haben glaubte. Diesem technischen Zweckstil folgte bekanntlich auf dem Fusse als Manifestation der sogenannte 'Heimatstil'. Das reichlich abgegriffene Wort bezeichnet eine Sache, die offensichtlich mehr als eine Mode ist, wenigstens ausserhalb der Möbelbranche und der Stadt.

Die ornamentalen Materienreize allein, wie die internationale technische Form vermochten eben dem Volke nicht zu genügen: es bedurfte einer gewerblichen Kunstäusserung, die dem aufs Völkische, Ethnische, Heimatlich-Bodenverwurzelte ausgerichteten Zeitgeist entsprach. In der Stadt äusserte sich der 'Heimatstil' in der Vorliebe zum Primitiv-Bäurischen, in der Betonung der

roh behauenen Holzbalken, des geschmiedeten Eisens, des rauhen Verputzes, im Gastlokal mit provinziell-intimen Charakter.

Gemessener und solider ging und geht diese Bewegung im Dorf und auf dem Lande vor sich. Der Geist des Bauern hatte sich seit Jahrzehnten ausschliesslich mit dem technischen Fortschritt abgegeben, hat der Technik auch finanziell schwere Tribute geleistet. Das Landvolk war infolgedessen allem Traditionellen entfremdet. In den bösen Krisenjahren standen Tausende von Bauernfamilien in Gefahr, von Haus und Hof vertrieben zu werden. Dieses Angstgefühl ergriff während der Kriegszeit den ganzen Stand, uns alle. Da wandte man den Blick zurück auf die Vergangenheit, suchte nach den geistigen und seelischen Wurzeln unseres Staatsbewusstseins und glaubte solche in den kulturellen Denkmälern unserer Voreltern zu entdecken. Familienerbstücke, wie bemalte Truhen, beschnitzte Stühle, Kupferkessel, begann man als Apotropäen gegen fremdes Geistes- und Gedankengut zu hüten.

Allgemach begann es sich auch im Hause des dritten Standes, des nun wirtschaftlich besser gestellten Arbeiters zu regen. Man war hier während des Krieges durch den Anbauzwang in vermehrtem Masse mit dem Boden in Berührung gekommen und hatte um sein Heim, sein Vaterland gebangt. Grosse Sorgen führen den wertvollen Menschen seinem Nächsten, der Familie zu. Wohnstube und Herzen sind die fruchtbaren Gefilde der Volkskunst, hier wurzelt sie.

Die Renaissance der Volkskunst setzte im Kanton Bern schon in den dreissiger Jahren, also mitten in der Krisenzeit ein. Sie wurde vorbereitet durch die Bemühungen des Heimatschutzes, die Mundartschriftsteller, das Werk Emanuel Friedlis und seiner Illustratoren und eine umfassende Volksaufklärung durch die Presse und Lichtbildervorträge. So hat z. B. der Schreibende seit 1935 bis heute (Jan. 1951) rund dreihundert Vorträge über Volkskunst, Handwerk und Dorfkultur gehalten. Seine Manuskriptmappen bergen gegen zweihundert Aufsätze über die gleichen Themen, welche in der Tages- und Fachpresse erschienen sind. 1938 führte er in der Bäuerinnenschule Uttewil den ersten Kurs für ländliche Ornamentik durch, und seither hat er hier und an ähnlichen Instituten 45 solcher Kurse geleitet. Dazu kommen 20 vierzehntägige Lehrerkurse, 8 in Kreisen der Trachtenleute und 15 öffentliche Dorfkurse, veranstaltet im Gebiete des Oberlandes und der Voralpen. Gerade diese letztern Kurse, welche von Per-

sonen aus allen Ständen und jeden Alters besucht werden, zeigen, wie aufgeschlossen das Volk nun für sein Kunstschaffen wieder ist.

Die Kurse vermitteln neben dem rein Technischen einen gewissen Motivenschatz, führen ein in die gesetzmässigen Grundlagen und die Richtlinien des Ornamentierens. Alles das geschieht auf dem Boden der traditionellen Volkskunst, welche für viele Teilnehmer immer wieder eine Offenbarung bedeutet, sie vom Naturalismus befreit und ihnen Mut und Selbstvertrauen zum eigenen Schaffen und Gestalten gibt. Was von diesem Schaffen der Zeit verhaftet bleibt und was von Dauer sein wird, kann natürlich erst die Zukunft weisen. Immerhin darf heute wohl festgestellt werden, dass die individuelle Triebkraft, zur richtigen Zeit eingesetzt, imstande ist, der Volkskunst neue Impulse zu verleihen.

Diese Ansicht sei noch durch ein weiteres Beispiel gestützt: In einer abgelegenen Gegend des Emmentals wirkte vor Jahren ein Lehrer, der zunächst zu seiner persönlichen Befriedigung die Volkskunstschätze in seinem Schulkreis erforschte. Dann machte er damit seine Kollegen und Schüler bekannt. Er veranstaltete Lichtbildervorträge und Schnitzkurse für Erwachsene. Heute finden sich in Dutzenden von Häusern dieser Gemeinde beschnitzte und bemalte Gegenstände und durch den Fachmann restaurierte Truhen und Schränke. Dieses Beispiel (man kennt übrigens im Kanton Bern heute viele solche) zeigt wiederum, dass das Beachten und Erfassen der traditionellen Volkskunst, wie sie sich im Gelände erhalten hat, den Grund legt zu neuem Schaffen, dass auf diese Weise der unterbundene Saftstrom durch eine individuelle Triebkraft wieder zum Fliessen gebracht werden kann.

Dem Zeitgeist entsprechend ist die heutige Volkskunst nicht eine schnurrichtige Fortsetzung derjenigen der verflossenen Epoche. Sie enthält wohl einen grossen traditionellen Motivenschatz. Dessen Eingehen ins neue Ornament ist aber nicht seiner ihm zum grossen Teil angedichteten Symbolkraft und kaum der Treue des Gestalters zum Althergebrachten zuzuschreiben. Es sind vielmehr das innere Gesetz des guten Ornaments und die künstlerische Aussagekraft des einzelnen Gebildes, was ihm 'ewiges Leben' verleiht. Schier zwangsläufig verwendet der Kerbschnitzer den Sechszackstern, weil dieser auf einfachste Art mittels eines Halbdutzends Zirkelbogen aufgebaut und dann äusserst vielfältig abgewandelt werden kann. Ähnlich bedarf man im pflanzlichen Ornament der Tulpen- und Rosettenform. Allgemein sei festgestellt,

dass elementare, abwandlungsfähige Motive trotz ihrer jahrhundertelangen Verwendung dem Ornamentiker immer wieder neu erscheinen und folglich zum eisernen Bestand jedes gesunden Ornaments gehören. Sie schliessen jedoch die persönlich gestalteten, dem Zeitgeist verhafteten Motive nicht aus.

Das heutige Schaffen entspricht am ehesten dem mittleren Bauernbarock, und zwar in erster Linie deshalb, weil dessen Motive eben variationsfähig und entwicklungssträchtig, also in allen Teilen gesund sind. Sie werden zwar kaum aus klarer Überlegung heraus bevorzugt, sondern weil sie dem Zeitgeiste weitgehend entsprechen¹⁶. Bemalte Truhen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind in den letzten Jahren zu Hunderten restauriert worden und prägen sich nun dem Beschauer als Vorbilder ein. Somit wirken die verschüttet gewesenen Zeugen der alten Bauernkunst in der heutigen ländlichen Ornamentik unmittelbar als Triebkraft, ein Vorgang, der in der Geschichte der Kunst keineswegs einmalig ist. (Man erinnere sich, welche Auswirkungen das Studium der Antike auf die Renaissancekünstler hatte oder dass die karolingische und ottonische Kunst ohne das byzantinische Stimulans kaum denkbar ist.)

Die Entwicklungen in der Hochkunst sind seit 1900 für die Erneuerung der Volkskunst in vielem günstig verlaufen. Wenn in der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts durch die führenden Künstler die Natur als die Lehrmeisterin alles Kunstschaffens propagiert worden ist, so wirkte sich das nachhaltig auf den Zeichnungsunterricht in der Volksschule und damit das Kunstschaffen des Volkes aus. Das Naturkopieren verdrängte alles unbefangene ornamentale Gestalten. Doch kurz vor dem ersten Weltkrieg trennte sich bekanntlich für die Leute des «Blauen Reiters» (Macke, Marc, Klee, Kandinsky, Gabriele Münther) «in ganzer Fülle das Reich der Natur vom Reich der Kunst». So sind die Modernen indirekt zu Wegbereitern und Förderern des so ganz unnaturalistischen volkstümlichen Ornamentierens geworden.

Die alte Volkskunst blühte auf dem Boden der Tradition, des Dorfverbandes, des Brauchtums. Doch gab es auch früher Einzelleistungen, die Einmaligkeiten darstellten, also weder auf direkten Vorbildern beruhten noch aus einem Gemeinschaftsgefühl heraus entstanden. Die oben erwähnten Umstände sind also in der Volks-

¹⁶ Auch der Musikschaffende fusst ja heute mit Vorliebe auf Bach und seinen Vorgängern.

kunst nicht primär. Ihr riefen in erster Linie das Schmuckbedürfnis und die Lust am künstlerischen Gestalten. Diese allgemein menschlichen Eigenschaften sind es, die heute sich wieder auswirken. Im Augenblicke, da das alte Kulturgut vom Unrat der Zeit befreit und in Besitz genommen und der Mensch aus den Fesseln des Naturalismus gelöst ist, werden alle die Triebkräfte wieder frei, die der Volkskunst dienen können.