Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern

Band: 72 (2010)

Heft: 2

Artikel: Ländliche Gesellschaften und materielle Kultur bei Albert Anker (1831-1910)

Autor: Stuber, M. / Gerber-Visser, G. / Messerli, I.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-247473

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: 20.02.2026

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

Ländliche Gesellschaft und materielle Kultur bei Albert Anker (1831–1910)

Hrsg. von M. Stuber, G. Gerber-Visser, I. Messerli;
in Kooperation mit dem Kunstmuseum Bern und
der Stiftung Albert Anker-Haus Ins

Einleitung

Martin Stuber, Gerrendina Gerber-Visser, Isabelle Messerli

Albert Anker gehört ohne Zweifel zu den populärsten Schweizer Malern, ja er gilt geradezu als «nationale Ikone».[1] Reproduktionen seiner Bilder prägten ganze Generationen von Wohnzimmern, Ausstellungen mit seinen Bildern ziehen bis heute ein breites Publikum an. In Ankers Werk dominieren die Genredarstellungen mit ländlichen Alltagsszenen seiner Inser Heimat,[2] die von allem Anfang an die Grundlage seines Erfolgs bildeten und die lange als direktes Abbild der Wirklichkeit verstanden wurden. Als Bundespräsident Ernst Brenner 1901 zum 70. Geburtstag Ankers gratulierte, dankte er dem Maler für die «lebenswahren Darstellungen», mit denen er ähnlich einem Jeremias Gotthelf die «kernhaften Gestalten unseres Landvolks» plastisch gemacht habe.[3] Und noch in den 1970er-Jahren wurde Anker mit den Worten gerühmt: «Seine besten Bilder geben bernisches Volkstum wieder.»[4]

Die jüngere Ankerforschung hat diese «naive» Sicht in mehrfacher Hinsicht differenziert. Zum einen wird der internationale Entstehungszusammenhang von Ankers Genrebildern, die ihre Käuferschaft zu einem guten Teil in Paris fanden, genauer rekonstruiert. Um sich in der Kunstmetropole von der Masse abzuheben, gab es nicht wenige Künstler wie Anker, die ganz bewusst den regionalen Charakter ihrer Motive betonten und sich dabei «durch die Konzentration auf die Darstellung des Landlebens ihrer Heimat die romantische Nostalgie nach einer idyllischen Vergangenheit zunutze machten».[5] Zum anderen arbeitete man Ankers «selektiven Realismus» heraus.[6] Er vermittelt vom Landleben bloss ein ausschnitthaftes Bild, vieles, was damals bestimmend war für die ländliche Gesellschaft, taucht im «idyllischen Bilderkosmos Ankers» schlicht nicht auf.[7]

Und trotzdem, auch die neuere Forschung spricht Ankers Genrebildern nicht grundsätzlich den dokumentarischen Charakter ab. Je weiter sich unsere Welt von den Lebensformen des 19. Jahrhunderts entferne, desto wichtiger würden Ankers «Darstellungen aus dem bäuerlichen Leben für kulturgeschichtliche, soziologische und ethnologische Untersuchungen».[8] Dies schon nur, weil die Alternativen weitgehend fehlen – für Ankers Zeit stehen erst wenige Fotografien ländlicher Szenen zur Verfügung, und diese sind meist kaum weniger inszeniert und neigen zu ähnlicher Idealisierung;[9] bezeichnenderweise ziehen die neueren Standardwerke der bernischen Geschichte für diesen Zeitraum an zentraler Stelle Anker-Bilder heran.[10] Vor allem aber zeigen Ankers präzise Schilderungen von Tätigkeiten nicht selten die Qualität von Reportagebildern; seine Strickenden, Spinnenden und Stickenden sind derart genau beobachtet, «dass jemand, der diese Tätigkeiten nicht beherrscht, sie von Ankers Figuren erlernen könnte».[11] Auch legte Anker sehr viel Wert auf die exakte Wiedergabe der mate-

riellen Welt; er verfügte über eine Maltechnik, die, wie die Kunst der alten Holländer, das Stoffliche der Dinge, etwa eines Kachelofens, eines Krugs, eines Kittels, in virtuoser Sicherheit wiedergibt. Einzelheiten sind oft «mit eigentlicher Bravour gemalt, man spürt in ihnen des Malers Freude an gemeisterten Aufgaben».[12] Zahlreiche Requisiten, die sich bis heute in seinem Inser Atelier erhalten haben, begleiteten Anker über Jahrzehnte. Auf unzähligen Bildern finden sich beispielsweise eine bestimmte Stabelle, aus deren Rückenlehne ein Herzgriff sowie zwei seitlich liegende und leicht unterschiedlich gewellte Grifflöcher herausgeschnitten sind; auf anderen immer wieder der Kleintisch mit geohrter und profilierter Schubzarge zwischen kannelierten Vierkantbeinen; wiederum auf anderen mehrmals eine bemerkenswerte Teekanne aus schwarzem Steinzeug mit glänzender Transparentglasur.[13] Aufgrund dieser glücklichen Überlieferungslage, dass sowohl das gemalte Bild als auch das zur Vorlage dienende Objekt heute einsehbar sind, lässt sich Ankers Detailtreue anschaulich nachweisen.

Vor diesem Hintergrund will das vorliegende Themenheft Albert Anker für einen ganz bestimmten Zeitraum – 1850 bis 1910 – als Zeugen der materiellen Kultur und der ländlichen Gesellschaft befragen. Bis zu einem gewissen Grad erfolgt damit eine Umkehrung der Perspektive «vom Kunstwerk als Erkenntnisziel zum Kunstwerk als Quelle für Fragen ausserhalb der Kunstgeschichte».[14] Angesichts der Reichhaltigkeit von Ankers Bilderwelt ist dies nur im Zusammenspiel verschiedener Fachdisziplinen möglich. Im Themenheft vertreten sind namentlich Archäologie, Erziehungswissenschaft, Geschichte, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Theologie.

Auf einer ersten Ebene geht es dabei um das, was die Historische Bildkunde als den «Nachweis von Realien» bezeichnet: die auf einem Bild dargestellten Gegenstände werden identifiziert, in ihrem Verwendungszusammenhang analysiert und in einen präzisen zeitlichen und sozialen Kontext gesetzt.[15] Daraus ergibt sich bei Anker als roter Faden eine soziale Komplementarität: Der ländlichen Kultur steht die bürgerliche Welt seiner Käufer und Auftraggeber gegenüber, die zugleich Ankers eigenen bürgerlichen Lebensformen nahekam. Ihren bürgerlichen Lebensstil pflegten Anker und seine Familie eben gerade nicht nur in Paris und Neuchâtel, sondern – als Vertreter des ländlichen Bürgertums –, durchaus auch in Ins.[16] Diese gesellschaftlichen Unterschiede sind bei Ankers Darstellungen der unterschiedlichen Kleidungen (Beitrag von Isabelle Messerli) ebenso zu finden wie bei denjenigen der Nahrungsmittel und Getränke (François de Capitani) und der Töpfe, Tassen und Kannen (Andreas Heege).

Eine historische Bildanalyse muss aber über eine blosse Realienkunde, so

wertvoll diese als Ergänzung zu anderen Quellentypen ist, hinausgehen. Die Gefahr des realkundlichen Ansatzes liegt in der unzulässigen Reduzierung des Sinn- und Bedeutungsangebots eines Bildes, in der Verwechslung von historischer Realität und deren Gestaltung in einem ästhetischen Medium. Auf einer zweiten Ebene sind deshalb zwingend die symbolischen und allegorischen Darstellungsweisen in ihren Auswirkungen auf die Gegenständlichkeit des Bildes zu prüfen.[17] Auch Anker zielte mit seinen «realen Allegorien» ja nicht selten auf Zustände eines sozialen Zusammenhangs, die in der Wirklichkeit nur selten vorkamen, jedoch von ihm selber oder auch allgemein als erstrebenswert erachtet wurden.[18] Zuvorderst zu nennen sind hier die klassischen bürgerlichen Werte Familie, Bildung, Arbeitsamkeit und Reinlichkeit,[19] von denen Ankers Darstellungen der ländlichen Gesellschaft stark geprägt sind. So gehört das Lesen, das im 19. Jahrhundert eine zentrale Funktion als «Mittel bürgerlicher Kommunikation und Ausweis von Bildung» einnahm,[20] zu Ankers bevorzugten Motiven (Gerrendina Gerber-Visser). Gerade Ankers zeitungslesende Männer stehen aber nicht nur für bürgerliche Werte i.e. Sinn, sondern auch für die Emanzipation der Landbevölkerung zum gut informierten und damit politisch mündigen Staatsbürger. Angesprochen sind damit demokratische Errungenschaften des jungen Bundesstaates wie die Ziviltrauung, die allgemeine Schulpflicht, indirekt sogar der Bahnbau («Der Geometer»), denen Anker seine aufwändigsten Bilder widmete.[21] Anker lässt sich nicht auf das oft kolportierte Bild der idealisierten ländlichen Schweiz reduzieren, die ausserhalb der Zeit steht, vielmehr manifestieren sich in seinen Darstellungen zahlreiche Entwicklungen des dynamischen 19. Jahrhunderts: das allmähliche Eindringen der städtischen Mode in den traditionellen ländlichen Kleidungsstil (Isabelle Messerli), die veränderte Rolle der Grosseltern (Christian von Zimmermann), das Aufkommen eines vormaligen Nischenprodukts wie Bier (François de Capitani), die Kinderkrippen als städtische Antworten auf die ländliche Zuwanderung (Malinee Müller) und schliesslich und vor allem das Schulobligatorium, das im Kanton Bern erst als Reaktion auf die im schweizweiten Vergleich miserabel ausgefallenen Rekrutenprüfungen von 1875 durchgesetzt werden konnte; gerade Ankers Schuldbilder sind ja komplexe Mischungen aus realistischen Darstellungen der Gegenwart und schulpolitischen Zielen für die Zukunft (Katharina Kellerhals). Dies mindert aber deren Quellenwert für eine historische Forschung nicht, die sich zunehmend auch mit der Phantasieproduktion einer Gesellschaft befasst, mit dem Ringen um Bedeutung und der Bildung von Bewusstsein: «All dies ist ebenso bedeutsam für den historischen

Prozess einzustufen wie die Quellen, die die angeblich ‹harten facts› liefern.»[22]

Auch wenn bei einer historischen Bildanalyse die «Kunst im Sektionssaal der Geschichtswissenschaft unters Skalpell kommt»,[23] darf nie der Künstler selber aus dem Blick geraten. Auf dieser dritten Ebene geht es um den «prinzipiell fiktionalen Charakter des Kunstwerks», jenes «Mehrs über die blosse Dokumentation hinaus», ohne das die Unterscheidung von Kunst und Dokument sinnlos wäre.[24] Folgerichtig finden sich im vorliegenden Themenheft auch vier Beiträge, die von Albert Ankers persönlichen Überlieferungen ausgehen (Matthias Brefin, Beat Gugger, Annelies Hüssy, Isabelle Messerli). Erst zusammen mit diesen biographischen Zugängen lässt sich Ankers Zeugenschaft für die materielle Kultur und die ländliche Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einschätzen.

Anmerkungen

1 Ten-Doesschate Chu, Petra: Eine nationale Ikone im internationalen Kontext. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2003, 61–73, hier 53/54; ähnlich: Meister, Robert: Albert Anker – der «Schweizer Maler». In: Marchal, Guy P.; Mattioli, Aram (Hrsg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992, 301–311, hier 301.

2 Siehe Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995.

3 Zit. nach: Kuthy, Sandor; Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Zwei Autoren über einen Maler. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich. Zürich 1980, 7.

4 Wahlen, Hermann: Dichter und Maler des Bauernstandes. Bern 1973 («Albert Anker», 23–36), 32.

5 Ten-Doesschate Chu (wie Anm. 1), 53/54.

6 Vogel, Matthias: Idealistischer Naturalismus oder naturalistische Idylle. Die Schweizer Genremalerei des 19. Jahrhunderts im internationalen Kontext. In: Klemm, Christian (Hrsg.): Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900. Zürich 1998, 51–63, hier 60.

7 Schürpf, Markus: Albert Anker und die Fotografie. In: Frehner / Bhattacharya-Stettler / Fehlmann (wie Anm. 1), 176–212, hier 186/187.

8 Tavel, Hans Christoph von: Geleitwort. In: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 3), 9.

9 Schürpf (wie Anm. 7), 187.

10 Junker, Beat: Geschichte des Kantons Bern seit 1798. Bd. 2: Die Entstehung des demokratischen Volksstaates, 1831–1880. Bern 1990: Als Umschlagbild dient «Die Gemeindeversammlung» (Kuthy/ Bhattacharya-Stettler, wie Anm. 2, Kat. Nr. 26). – Pfister, Christian; Egli, Hans-Rudolf (Hrsg.): Historisch-Statistischer Atlas des Kantons Bern 1750–1995. Bern 1998, 36, 60, Umschlagbild: Als Illustrationen für die historischen Veränderungen im Gemeindeleben, in den demographischen Strukturen und in der Agrarwirtschaft dienen «Der Gemeindeschreiber», «Hohes Alter I» und «Kartoffelernte bei Ins» (Kuthy/ Bhattacharya-Stettler, wie Anm. 2, Kat. Nr. 210, 335, 482). – Siehe zudem die zahlreichen Anker-Bilder in Schmidt, Heiner (Hrsg.): Worber Geschichte. Bern 2005, 186, 203, 263, 266, 335, 357, 451, 459, 460, 580, 605.

11 Frehner, Matthias: Die gute Wirklichkeit. Albert Anker zwischen Ideal und Realismus. In: Frehner / Bhattacharya-Stettler / Fehlmannn (wie Anm. 1), 11–36, hier 28; siehe dazu: Messerli, Isabelle: Königin Bertha und die Spinnerinnen von Albert Anker. In: Kunst und Architektur in der Schweiz, 2006, Heft 4, 58–61.

12 Zbinden, Hans: Albert Anker in neuer Sicht. Bern 1961, 21.

13 Messerli, Isabelle: Albert Anker: sein Atelier – seine Requisiten – seine Modelle. In: Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Albert Anker. Catalogue, Exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2003–2004. Lausanne 2003, 65–73, hier 69/70.

14 Roeck, Bernd: Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft 29 (2003), 294–315, 305.

15 Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. In: Zeitschrift für Historische Forschung (1994, 3), 289–313, hier 291.

16 Messerli, Isabelle: Kinderwelten unter Stroh- und Ziegeldächern. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Messerli, Isabelle (Hrsg.): Albert Anker – Schöne Welt. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2010 (im Druck).

17 Talkenberger (wie Anm. 15), 291.

18 Frehner (wie Anm. 11), 25.

19 Siehe z.B.: Tanner, Albert: Arbeitsame Patrioten – Wohlanständige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz 1830–1914. Zürich 1995; Martin-Fugier, Anne: Riten der Bürgerlichkeit. In: Perrot, Michelle (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens. Bd. 4: Von der Revolution zum Grossen Krieg. (a.d. Franz.). Augsburg 1999, 201–266; Schulz, Andreas: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert. München 2005 (Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 75), 19–22, 69–76.

20 Martin-Fugier (wie Anm. 19), 19.

21 Frehner (wie Anm. 11), 25.

22 Talkenberger (wie Anm. 15), 313.

23 Roeck (wie Anm. 14), hier 299.

24 Hardtwig, Wolfgang: Literaturbericht. Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell. In: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), 305–322, hier 316.

Das Haus Albert Ankers in Ins

Isabelle Messerli

Im Dorf Ins, im Berner Seeland, steht an der Müntschemiergasse, leicht von der Strasse zurückversetzt und erhöht, ein stattliches Bauernhaus mit breit ausladenden, tief hinuntergezogenem Ziegeldach, auf dessen Türsturz das Baujahr 1803 vermerkt ist. Hier wurde am 1. April 1831 Albert Anker als zweites Kind des Tierarztes Samuel Anker (1790–1860) und der Marianne Elisabeth Gatschet (1802–1847) geboren. In diesem Haus verbrachte der Maler den grössten Teil seines Lebens, und hier starb er vor 100 Jahren, am 16. Juli 1910, im Alter von 79 Jahren.[1] Wie jeden Morgen stand er gegen fünf Uhr morgens auf, öffnete sein Fenster im warmen Stübli und wurde beim Anziehen seiner Kleider von einem Schlaganfall getroffen.[2]

Anker war schon zu Lebzeiten ein geschätzter Maler. Er hat in seinem über 50-jährigen reichen Schaffen den Schweizer Realismus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt. Seine realistische Malweise wurde von einem breiten Publikum geliebt und verstanden. Nicht die Grossstadt Paris, wo er 35 Winterhalbjahre verbrachte, prägte seine Motivwelt, sondern die ländliche Umgebung des protestantischen Berner Seelandes.[3] Das Haus und das Dorf Ins sind untrennbar mit Albert Anker und seinem Lebenswerk verbunden. Treffend formuliert Moser: «Das Ankerhaus ist ein intaktes, kaum verändertes Bauernhaus der Zeit um 1800 mit einigen zusätzlichen Räumen. Zu diesem exemplarischen Zeugniswert für Bau- und Ausstattungsgepflogenheiten einer im Dorf einflussreichen Familie tritt der Denkmalcharakter für Albert Anker.»[4]

Das Bauernhaus mit seinem kulturhistorisch bedeutenden und kaum veränderten Atelier blieb dank umsichtiger Vererbung über Generationen im Besitze der Familie. Vieles ist seit dem Tod Ankers im Haus belassen worden und zeigt den Respekt und die Wertschätzung, die dem Erbe entgegengebracht wurden. Die Nachfahren Ankers wirkten konservatorisch, und schliesslich stellten Matthias und Rosette Brefin-Wyss mit der Errichtung einer Stiftung sicher, dass ein grosses Kulturgut für die Nachwelt erhalten bleibt.[5]

Das Haus und seine Bewohner

Das heutige Albert Anker-Haus wurde im Jahre 1803 von Albert Ankers Grossvater, Rudolf Anker (1750–1817), am Rande des Dorfes Ins auf einer zusammengekauften Riemenparzelle errichtet.[6] Rudolf war Tierarzt und besserte sein Einkommen durch Landwirtschaft und Rebbau sowie mit Pferde- und Viehhandel auf. Nach dessen Tod übernahm 1817 sein Sohn Samuel, der ebenfalls Tierarzt war, das Gut.[7] Dieser heiratete zehn Jahre später Marianne Gatschet, die Tochter des Inser Arztes und Amtsstatthalters Abraham Gatschet. 1836 übersiedelte Samuel

Anker-Atelier in Ins, Blick gegen Südosten. Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern.

Anker, der Vater des Malers, mit seiner Familie nach Neuenburg, wohin er als Kantonstierarzt berufen wurde. In dieser Zeit verpachtete er den Hof an Verwandte. Seine drei Kinder, Rudolf (1828), Albrecht (1831) und Louise (1837), wuchsen zweisprachig auf – aus Albrecht wurde im französischen Sprachgebrauch Albert. 1847, im Alter von 16 Jahren, verloren die Kinder ihre Mutter und kurz darauf den Bruder Rudolf. Einen weiteren Schicksalsschlag erlitt Familie Anker, als fünf Jahre später Louise starb. 1852 zog Vater Anker wieder nach Ins, wo er seine frühere Tierarztpraxis wieder aufnahm – der Raum «Pharmacie» erinnert heute noch an die Apotheke des Vaters und des Grossvaters.

Nebenbei bewirtschaftete Samuel Anker das Familienanwesen bis zu seinem Tod im Jahre 1860. Um den Haushalt ihres verwitweten Bruders, auch über dessen Tod hinaus, kümmerte sich fortan die unverheiratet gebliebene Tante Anna Maria (1798–1873).[8] Obwohl er der einzige Überlebende der drei Geschwister und Alleinerbe des Elternhauses war, trat Albert nicht in die Fussstapfen seines Vaters. Albert begann 1851 mit einem Theologiestudium an der Universität Bern, zweifelte aber immer mehr an seiner Berufung und verkündete seinem Vater an Weihnachten 1853, dass er nicht zum Theologen tauge.[9] Im Herbst 1854 zog Albert im Einverständnis des Vaters nach Paris und wurde Maler.

Im Elternhaus in Ins richtete Anker, als er sich dort während der Krankheit seines Vaters vom Sommer 1859 bis Ende 1860 aufhielt, im Heubühnenbereich über dem Wohntrakt ein Atelier ein. Als 1860 der Vater starb, kam das Anwesen in Alberts Besitz.

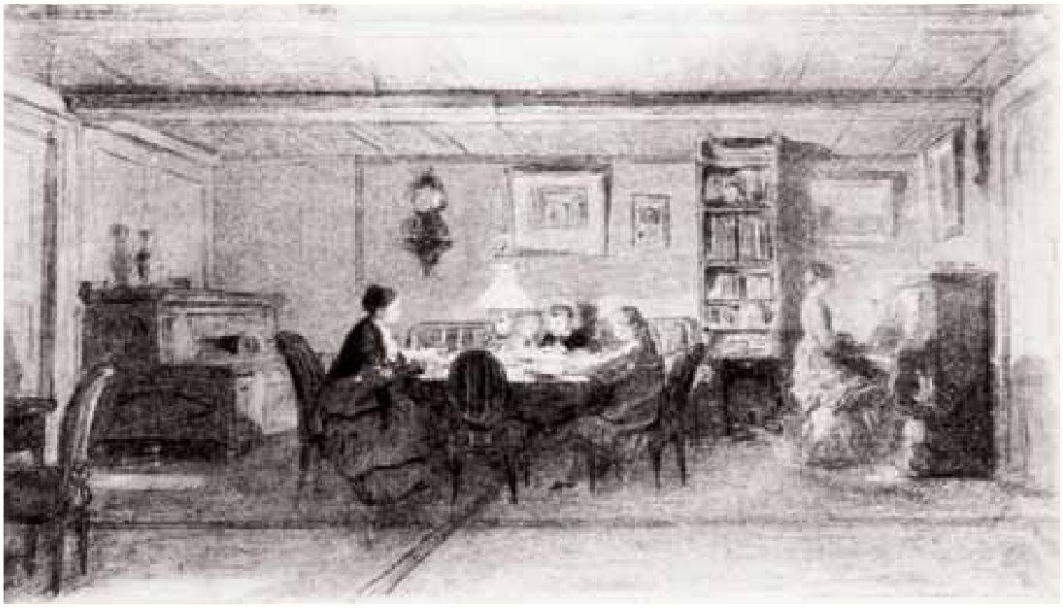
Mit seiner Berufswahl war ein erster entscheidender Schritt im Leben des Malers getan. Ein weiterer wichtiger Schritt war die Gründung einer Familie. Seiner Tante Anna-Maria kündete Anker die Heirat mit Anna Ruefli, der Tochter eines Metzgermeisters aus Biel und Freundin seiner verstorbenen Schwester Louise, folgendermassen an: «Dies ist die Anzeige, mit der ich den Leuten melde, dass ich heirathen will. Nun, jammert ja nicht, und bekümmert Euch nicht, was aus Euch werden soll. Ihr wisset ja, dass Anna Rüfly keine unverschämte Person ist; es soll im Hause nicht anders sein, als wenn unsere Luise selig noch da wäre. Und wenn es die Noth erforderte, so wollen wir Sorg haben zu Euch, wie Ihr es so vielfach um uns allen verdient habt.»[10] Die Tante und gleichzeitig Patin des Künstlers blieb bis zu ihrem Tod (1873) im Haus wohnen. Die Raumbenennung «Chambre à la tante» erinnert noch heute an sie.

In den kommenden Jahren gelangte Albert Anker zu immer grösserer Anerkennung als Künstler und konnte sich mit seiner Malerei den Lebensunterhalt sichern. Er konnte es sich leisten, mit seiner wachsenden Familie die Winter-

monate in der Künstlermetropole Paris, den Sommer aber jeweils im heimischen Ins zu verbringen. Aus dem Versicherungsvertrag mit der Schweizerischen Mobiliar-Versicherungs-Gesellschaft von 1869 geht hervor, dass Anker nicht mehr auf einen Zweitverdienst mit der Bewirtschaftung des väterlichen Hofes angewiesen war. So wurden unter der Rubrik «Vieh» nur noch «Schweine (und Schweinefleisch)» angegeben; die Rubriken «Früchte in Scheune und Speicher» sowie «im Keller» blieben leer. Hingegen wurden für die beachtliche Summe von 2000 Franken «gemachte und in Arbeit befindende Tableaux & Gemälde» als Ware, mit denen Handel getrieben wird, versichert.[11]

Albert und Anna Anker wurden sechs Kinder geschenkt, wovon zwei, Rudolf (1867–1869) und Emil (1870–1871), noch im Kindesalter starben. Die älteste Tochter Louise (1865–1954) verliess nach ihrer Heirat mit Maximilian Oser 1884 das elterliche Haus. Zwei Jahre nach Ankers endgültiger Rückkehr nach Ins verheiratete sich seine zweitälteste Tochter Marie (1872–1950) mit dem Musikprofessor Albert Quinche. Der einzige Sohn Maurice (1874–1931) zog frühzeitig von zu Hause los und suchte sein Glück im fernen Amerika. So leerte sich das Haus nach und nach. Die jüngste Tochter Cécile (1877–1956) blieb bis 1901 zu Hause. In einer Zeichnung von 1882 hielt Anker noch das idyllische Familienleben im Inser Salon fest. Seine Frau und drei der Kinder sitzen auf Louis-seize-Stühlen und -Sofa um einen runden Tisch, der hell von einer Petrollampe beleuchtet wird,[12] und die älteste Tochter spielt auf dem Klavier. Ankers Darstellungen seiner Familie legen Zeugnis ab von einem aufgeklärten bildungsbürgerlichen Milieu, wie es zur Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Idealvorstellungen entsprach.

Im Jahr 1890 kehrte Anker, müde geworden, mit seiner Frau nach Ins zurück. Einem Freund schrieb er: «Meine Frau ist gegenwärtig in Neuenburg. Das Wagon mit unserer Zügleten ist von Paris angekommen, sie miethet ein Appartement in Neuenburg, theils um unsere Möbel zu placieren, theils um ein pied à terre zu haben, wenn wir nach Neuenburg gehen. Also sehen Sie, dass unser Leben sich dennoch compliziert, obschon wir nicht mehr in Paris wohnen, erst im Grab, im kühlen Grab findet man die Ruhe.»[13] Für die das städtische Leben gewohnte Anna Anker war der definitive Rückzug aus Paris ein wesentlicher Lebenseinschnitt. Schon nach ihrer Collègezeit in Neuenburg war sie als Kindermädchen nach Dänemark gereist und anschliessend als Gouvernante nach Russland gegangen. Am 6. Dezember 1864 heiratete sie Albert in der Kirche in Erlach. Der Anker-Kenner Robert Meister schreibt, Anna habe sich zuweilen sehr einsam gefühlt und ihren Mann gebeten, seine Auslandaufenthalte abzukürzen.[14]



Albert Anker, Familienlektüre in Ins, schwarze Kreide und Kohle auf Papier, 1882. – *Privatbesitz.*

Albert Anker, La chambre à la tante, November 1886, Aquarell en Grisaille. – *Privatbesitz.*

Die letzten zwei Jahrzehnte vor seinem Tod verbrachte der Maler mit seiner Frau in Ins und Neuenburg.

Das Anker-Haus heute

Seit der Erbauung des Hauses wurden nur wenige Veränderungen vorgenommen. Heute präsentiert sich das Anwesen folgendermassen:

Unter dem Wohnhaus liegt der Keller mit seinem grossen Tonnengewölbe, in dem früher die Fässer mit dem selber gekelterten Wein gelagert wurden. Über dem Kellergeschoss befindet sich der zweistöckige Wohntrakt, darüber, im Dachgeschoss, das Atelier. Im Parterre, drei Fensterachsen breit, liegt auf der Südseite der Salon – der hellste Raum neben dem Atelier – mit einem Sitzofen aus dem Jahre 1884. Durch eine Verbindungstür gelangt man in die «Pharmacie», das einstige Ordinationszimmer von Vater und Grossvater Anker. Sie ist über eine Fensterachse breit und wird durch den Salonofen erwärmt. Albert bezeichnete «dies gemütliche und warme Stübli» als den «confortablesten Ecken des Hauses zum Schlafen»,[15] und hier starb er. Ebenfalls auf der Südseite, über zwei Fensterachsen breit, liegt das «Chambre à la tante» mit einem Sitzofen von 1860, den Albert seinem Vater Samuel und seinem Grossvater Rudolf widmen liess. Dieser Raum wie auch das nördlich angrenzende, über zwei Fensterachsen breite Gästezimmer mit eingebautem Sandsteinofen waren wohl vor 1859 Teil der Stallungen und wurden später durch Ankers Vater zu zwei Zimmern umgebaut.[16] Dazwischen lagen ursprünglich Speise- und Räucherkammer. Vis-à-vis, auf der Westseite des Korridors, der die Längsmittelachse bildet, liegt die lang gezogene Küche mit zwei Fenstern gegen Westen, durch die wenig Licht eindringt.

Eine Fotografie aus der Zeit der Familie Anker zeigt ein Dienstmädchen in der Küche am Steintrog. Daneben steht noch ein Teil des gemauerten Herdes unter dem Rauchabzug. Später wurde der alte Herd durch ein gusseisernes Modell ersetzt. Angrenzend an die Küche, auf der Rückseite des Hauses, liegen das «Chambre des parents» und der «Salle à manger», die durch eine Schrankwand mit Mitteltür voneinander abgegrenzt sind. Rechts an den Wohnteil fügt sich der Ökonomietrakt. Dieser besteht aus dem Tenn mit grosser Heu- und Strohbühne. Daran schliessen sich Stallungen und Wagenremise an sowie der Ofen- und Waschhaustrakt, den die Familie Brefin 1975 zu Wohnzwecken umbaute. Im Tenn sowie im Vorraum, die den Stallungen nördlich vorgelagert sind, steht noch einiges Mobiliar, das einstmals im und ums Haus Verwendung fand. Tennbühnen sowie Garten werden heute für kulturelle Veranstaltungen benutzt. Auf der Nordseite des Hauses liegt ein recht grosser, durch das tief hinuntergezo-

gene Dach geschützter Sitzplatz, an den ein Wiese angrenzt, welche Dora, die Enkeltochter des Malers, als «schönsten Spielplatz für Kinder»[17] bezeichnet hatte.

Eine steile Holztreppe führt vom Korridor hinauf in den dunklen, niedrigen Bereich des «Gadens» mit Vorplatz und zu den beiden Schlafzimmern von Maurice und Cécile. Auf dem Vorplatz zu den «Gaden Wäsche und Haushaltgeräte» sowie in der Wäschekammer hat sich allerlei Mobiliar aus verschiedenen Epochen angesammelt.

Das Atelier – die Werkstätte des Künstlers

Das Atelier mit seiner vorwiegend aus der Schweiz und aus Frankreich stammenden stilpluralistischen Ausstattung ist in seiner Einheit einzigartig und ist exemplarisch für den Malbetrieb eines Genremalers mit akademischer Ausbildung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die meisten Gemälde Ankers entstanden in diesem Atelier, das er um 1890 ostwärts erweiterte. Diese Vergrösserung war die Konsequenz seines Entschlusses, sich endgültig in Ins niederzulassen und Atelier sowie Wohnung in Paris aufzugeben.[18] Die rund 70m^2 grosse Werkstatt des Künstlers liegt im Dachgeschoss. Im Zug der Raumerweiterung machte Anker sein Atelier heizbar.[19] In den mit hellgrau gestrichenem Riementäfer ausgeschlagenen Raum strömt durch zwei nördliche Einbaudachfenster helles, ruhiges, gleichmässiges Mallicht, das dem Künstler von morgens bis abends erlaubte, bei kaum sich verändernder Lichtintensität zu arbeiten.[20] In diesem Licht standen viele Inser Modell. Eines der anmutigsten Beispiele ist das Gemälde «Mädchen, die Haare flechtend», das 1887 entstand.[21] Die Requisiten, wie Tisch, Wäscheschale, Schrank und Spiegel, befinden sich heute noch im Haus.[22]

Im Winter musste Anker zeitweilig, trotz den beiden Öfen, seine «Boutique» verlassen. Er zog sich in die warmen unteren Stuben zur Lektüre zurück.[23] Die über 1000 Bücher fassende Bibliothek an der Südwand zeugt von der umfassenden humanistischen Bildung des Malers.[24]

Im Atelier blieb seit dem Tod Ankers vieles unverändert, dies bezeugen Fotografien aus den Jahren 1899, 1900 und 1907.[25] Hier führte der Maler an seinem Schreibschrank Tagebuch sowie sein «Livre de vente» (Verkaufsbüchlein) und schrieb unzählige Briefe an Verwandte und Freunde. Die Atelierwände sind reich bestückt mit akademischen Gipsabgüssen, Fotografien und Daguerreotypien von Freunden, mit Postkarten, Lithografien, Reproduktionen von Werken alter Meister, mit Nippes und Andenken. Ein Teil der Ateliersüdwand wird von

Albert Anker, mit altem Mann als Modell im Inser Atelier.
– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Albert Anker mit Mädchen als Modell im Inser Atelier,
1907, 8,7 x 14 cm, Foto Morgenthaler-Lutz, Bern.
– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Albert Anker, Mädchen die Haare flechtend, 1887, Öl auf Leinwand, 70,5 x 54 cm, Kat. Nr. 378. – *Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.*

einer grossen Louis-quatorze-Tapisserie geschmückt. Der Raum ist angefüllt mit Tischen und Stühlen für Gross und Klein, mit Schränken und einem Ruhebett, mit Farbschrank, einem Malutensilienpult mit Schubladenstock, Ablagetisch, Staffeleien sowie dem mächtigen Podest für Modelle. Die Raumeinrichtung ist typisch für ein Atelier der Gründerzeit.[26] Anker arbeitete vorwiegend in seinem Atelier und variierte mit Gegenständen seine Werke. Ab und zu zog er jedoch mit der Feldstaffelei hinaus, um Landschafts- und Innenraumstudien zu malen.

Die Atelierausstattung sowie die zu Ankers Zeiten entstandenen Atelierfotos geben Aufschluss über Ankers Malbetrieb: Die wohl schönste Atelieraufnahme machte Gottlieb Wenger 1907, drei Jahre vor Ankers Tod. Sie zeigt den im Mallicht arbeitenden Künstler auf einem seiner niedrigen Stühle sitzend; neben ihm steht das Malutensilientischchen.

Seit seinem Schlaganfall (1901) war Anker rechtsseitig gelähmt und musste sich von der Ölmalerei abwenden, da er den Pinsel für seine feine Maltechnik nicht mehr sicher genug führen konnte. Mit unermüdlicher Schaffenskraft schuf er in der Folgezeit gegen 600 Aquarelle.[27] Um eine angenehme Arbeitsposition einzunehmen, setzte sich Anker auf einen niederen Stuhl und malte, den Bildträger auf den Knien, mit aufgelegter Hand.

Auf dem Atelierfoto von 1907 steht auf einem in den Bildraum gerückten Beistelltisch im hellen Nordlicht eine der Kaffeekannen, die auf zahlreichen seiner Früh- bis Spätwerke zu finden und daher vertraut und berühmt geworden sind.[28] Wiederkehrend ist auch der Barocklehnstuhl mit seinen Holzverletzungen, auf dem Anker viele seiner Modelle platzierte. Eine Gegenüberstellung von realem und abgebildetem Objekt zeugt – stellvertretend für andere oft gemalte und sich heute noch im Atelier befindende Gegenstände – davon, mit welch scharfer Beobachtungsgabe der Künstler einen Gegenstand wahrnahm und mit welch akribischer Detailtreue er ihn wiedergab. Es ist offensichtlich, dass viele Gegenstände Albert Anker zeitlebens begleiteten, dass der Künstler am Vertrauten hing und an diesem seine Sehgewohnheiten immer wieder schulte und bestätigte.[29]

Über eine Aussentreppe an der Westseite erschloss der Künstler den Zugang ins Atelier. Nach Ankers Schlaganfall liess seine Frau Anna für ihren Mann bei der Treppe als Stützhilfe ein Seil anbringen. Es hängt heute noch dort und «bezeugt dem Besucher symbolisch den Beistand, den Albert Anker durch seine Frau erfahren hat».[30]

Anker-Atelier in Ins, Raumansicht Nordwest, 1907, Foto Gottlieb Wenger, Oberdiessbach. – *Fotoarchiv Kunstmuseum Bern.*

Anmerkungen

1 Eine Zusammenstellung der biographischen Angaben zu Albert Anker und dessen Familie findet sich in: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Messerli, Isabelle (Hrsg.): Albert Anker – Schöne Welt. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2010; siehe auch: Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995, 21f.

2 In der Regel stand Anker um 5 Uhr auf, stieg alsbald zum Arbeiten ins Atelier hinauf und «on se couche avec les poules». Brief vom 26. Mai 1865 von Albert Anker an François Ehrmann. In: Quinche-Anker, Marie: Le peintre Albert Anker 1831–1910 d'après sa correspondance. Berne 1924, 89.

3 Siehe dazu Ten-Doesschate Chu, Petra: Eine nationale Ikone im internationalen Kontext. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2003, 61–73.

4 Zitat aus: Moser, Andreas: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Landband II. Der Amtsbezirk Erlach. Der Amtsbezirk Nidau 1. Teil, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK Bern. Basel 1998, 288.

5 «Die Stiftung bezweckt, Albert Ankers Arbeits- und Wohnstätte im gegenwärtigen Zustand sowie noch vorhandene künstlerische Werke und persönliche Gegenstände in der Liegenschaft Müntschemiergasse 7 in Ins als Kulturgut zu erhalten.» Stiftungsurkunde, Privatbesitz Familie Brefin, 13. Juni 1994.

6 Andreas Moser geht ausführlich auf das Dorf Ins und insbesondere auf den Bau des Albert Anker-Hauses ein. Siehe dazu: Moser (wie Anm. 4), 257f.

7 Über die Vorfahren Albert Ankers und deren über hundertjährige tierärztliche Tradition, die mit dem Tode Matthias' (1788–1863), Bruder des Vaters des Malers, ein Ende fand, siehe: R. Fankhauser, B. Hörning: Die Tierarztfamilie Anker von Ins. Aus dem Institut für vergleichende Neurologie der Universität Bern. In: Schweizer Archiv für Tierheilkunde, Heft 12, Bd. 127. Zürich 1985, 747f.

8 Die Nachricht über den Tod des Vaters teilte Albert am 25. Mai 1860 seiner Tante Anna Maria Anker mit. Siehe dazu: Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder. Bern 2000 (4., erw. Aufl.), 46.

9 Brief vom 25. Dezember 1853 aus Jena von Albert Anker an seinen Vater. In: Quinche (wie Anm. 2), 22f.

10 Brief vom 6. Oktober 1864 von Albert Anker, Biel, an Jungfer Anna Maria Anker, Ins. In: Quinche (wie Anm. 2), 87f.

11 Schweizerische Mobiliar-Versicherungs-Gesellschaft, Voranschlag des versicherten Mobiliars und Versicherungsschein für Herrn Albert Anker, Kunstmaler wohnend in Ins, 6. September 1869. Stiftung Albert Anker-Haus Ins.

12 Elektrisches Licht kam gemäss Matthias Brefin erst um 1910 ins Haus. Siehe dazu: Gugerli, David (Hrsg.): Allmächtige Zauberin unserer Zeit: zur Geschichte der elektrischen Energie in der Schweiz. Zürich 1994.

13 Brief an Rudolf Durheim, 5. Juni 1890. Stiftung Albert Anker-Haus Ins.

14 Siehe dazu: Meister, Robert: Aus dem Leben von Anna Anker-Rüefli (1835–1917). In: Bieler Tagblatt, Beilage, April 1989, 5.

15 Brief vom 29. Oktober 1905 von Albert Anker an Julia Hürner. In: Meister (wie Anm. 8), 180.

16 In einem Carnet vermerkte Albert Anker: «Unsere hinteren Stuben wurden erst von Vater fertig gebracht. Früher waren sie nicht bewohnt; man hatte da Holz und Grümpel aller Art. Anno 1827 wurden sie neu gemacht». Stiftung Albert Anker-Haus Ins.

17 Brefin-Oser, Dora: Albert Anker als Grossvater. In: Leben und Glauben. Evangelisches Wochenblatt, Jg. 10, Heft 10, 3. August. Laupen bei Bern 1935, 27.

18 Zur Atelievererweiterung siehe Moser (wie Anm. 4), 287.

19 Moser (wie Anm. 4), 287.

20 Die sich noch im Atelier befindenden Malutensilien wurden inventarisiert. Siehe dazu: Dettwiler, Isabelle: Inventaire de l'atelier d'Albert Anker. Mémoire, Schule für Gestaltung Bern, Fachklasse für Konservierung und Restaurierung HFG. Bern 1994 (unveröffentl. Manuskript).

21 Siehe Abb. S. 20 in diesem Themenheft.

22 Die Stiftung erstellte nach deren Gründung zahlreiche Inventare. Dabei wurden die sich heute noch im Anker-Haus befindenden realen Objekte jenen auf Ankers Werken gegenübergestellt: Messerli, Isabelle: Inventar Glas, Stiftung Albert Anker-Haus, 2002 (unveröffentl. Manuskript). Dies.: Inventar Keramik, Stiftung Albert Anker-Haus, 2001 (unveröffentl. Manuskript); Dies.: Inventar Spielsachen, Stiftung Albert Anker-Haus, 2007 (unveröffentl. Manuskript); Dies. Inventar Textil, Stiftung Albert Anker-Haus, 2009 (unveröffentlt. Manuskript). Siehe dazu eine frühe Analyse: Messerli, Isabelle: Albert Anker: sein Atelier – seine Requisiten – seine Modelle. In: Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Albert Anker. Catalogue, Exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2003–2004. Lausanne 2003, 65–73.

23 Brief vom Januar 1903 von Albert Anker, Ins, an Ludwig Hürner. In: Meister (wie Anm. 8),163f.

24 Siehe dazu den Beitrag von Gerrendina Gerber-Visser in diesem Themenheft.

25 Siehe dazu: Kuthy/ Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), 32–33.

26 Siehe dazu: Köhler, Bettina; Rucki, Isabelle: Atelierhäuser im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunst und Architektur, 2002/2003, 11f.

27 Zur Anzahl der Aquarelle siehe: Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Aquarelle und Zeichnungen. Zürich 1989, 57.

28 Im Volksmund wird die Kaffeekanne oft als «Ankerkanne» bezeichnet.

29 Siehe dazu z.B. Messerli (wie Anm. 22).

30 Zitat aus: Meister (wie Anm. 8), 5. Siehe auch Brief vom 13. Oktober 1907 von Albert Anker an Alexandre Auguste Hirsch. In: Quinche (wie Anm. 2), 198.

Essen und Trinken bei Albert Anker

François de Capitani

Alle kennen die «Armensuppe» von Albert Anker. Idylle? Sozialkritik? Diese Vermutungen stossen meist ins Leere und häufig wird aus den Illustrationsarbeiten für die Gotthelf-Ausgabe auf den Maler geschlossen. Anker aber auf einen «gemalten Gotthelf» zu reduzieren greift zu kurz.[1] Wir möchten daher zuerst skizzieren, was wir von Albert Anker über seine kulinarischen Vorstellungen wissen, und dann versuchen, die Ess- und Trinkszenen in sein Werk einzuordnen.

1. Vorlieben und Abneigungen

Die Quellen, in denen sich Anker zu Fragen des Essens und Trinkens geäussert hat, sind unspektakulär. Anker liebte zwar gutes und währschaftes Essen, verlor aber nicht allzu viele Worte darüber. Die Briefe seiner frühen Pariser Zeit geben uns einige wenige Hinweise zu den gastronomischen Präferenzen des Malers. Offenbar konnte er ausgiebig mit seiner Wirtin über die Kochkunst reden: «Quand je rentre, le soir, elle demande des nouvelles de mon appétit, m'annonce le menu du dîner, nous partons sur le chapitre cuisine et passons en revue tous les plats du monde.»[2] 1862 äussert er sich etwas ausführlicher über seine Vorlieben: «Mon goût se porterait sur le vin acide, les choses épicées, mais je suis sage, trop heureux qu'on me laisse manger en paix un raisonnable morceau d'autre chose.»[3] Und: «La pension me convient assez. Pas de gros rôtis à l'instar des Anglais, roastbeef, beefsteaks saignants, nourriture d'anthropophages, mais un bon pot au feu, des légumes, du vin, du pain.»[4]

Auch aus späteren Briefen wissen wir, dass ihm eine gutbürgerliche einheimische Kost behagte. 1877 schreibt er, warum ihm ein Mann so sympathisch sei: «dass er nämlich nie etwas ass oder Kleider anzog, die nicht im Kanton Bern produziert worden wären; der war nicht von der neuen Schule, nun kann keiner mehr Landwein trinken, das muss Beaujolais, Waltliner etc. sein; mit dem Bier ist es noch lächerlicher, während in Burgdorf und Bern man perfektes Bier macht, muss es von München, Augsburg, Erlangen etc. kommen, es ist kommun, wenn ein Präsident oder Rathsherr inländisches Gewächs söffe.»[5] Speisekarten anlässlich eines Taufessens oder einer Hochzeit zeigen uns, dass er durchaus mit den opulenten Speisefolgen der französisch dominierten Gastronomie vertraut war.[6]

Komplexer scheint das Verhältnis Ankers zum Wein und zum Schnaps gewesen zu sein. Als Besitzer von Rebbergen war ihm der Wein vertraut, und Emanuel Friedli überliefert eine ganze Reihe von kraftvollen Urteilen des Malers

über den Wein: «Mi sött dää frässe! Oder: mi sött z'Mitternacht uufstoo, oder: Mi sött d's Gält etlehnne, für vo däm (ausgezeichneten Jahrgang) z'suffe.»[7] Friedli hat diese Sprüche erst nach dem Tode des Malers festhalten können, sie waren aber offenbar legendär.

Es scheint, dass sich Anker in den 1890er-Jahren intensiv mit der Frage der Abstinenz auseinandergesetzt hat. Er verfolgte die Anliegen des Blauen Kreuzes, das in Bern von Arnold Bovet propagiert wurde. 1896 schreibt er: «Hier, il y eut une assemblée de tempérants à Muntschemir. M. Bovet y était, et comme il n'y a pas d'hôtellerie dans la localité, j'ai eu le plaisir de lui donner l'hospitalité après avoir entendu son sermon.»[8] In diesen Jahren konnte er sich offenbar gut vorstellen, abstinent zu leben, doch als Gutsbesitzer, Grossrat und angesehener Bürger war das wohl nicht möglich: «Wie gerne würde ich versprechen, keinen Wein, Schnaps oder Bier mehr zu trinken, wenn ich diese Kellerei aufgeben könnte. Aber das ist für einen hiesigen Hausbesitzer ausgeschlossen.»[9]

Briefe aus seinem letzten Lebensjahr zeigen aber ganz klar, dass er diese Gedanken wieder verworfen hat. Er schwärmt von einer Kiste Bordeaux und bedauert, dass sein Magen den Wein nicht mehr gut verträgt: «So bin ich denn faktisch in der Temperenz, während ich in der Theorie himmelweit davon entfernt bin. Die Temperenz scheint mir eine Aberration zu sein, es ist als verachte man eine der schönsten Gaben der Natur. Da sollte man dem Schöpfer eher danken für seine Freundlichkeit.»[10]

Ähnlich ambivalent sind auch die Aussagen Ankers über den Schnaps. Er kannte die «Schnapspest» aus eigener Anschauung und hat sich als Illustrator Gotthelfs intensiv damit beschäftigt. Ganz klar unterschied Anker den massvollen Gebrauch vom Missbrauch. Als er einem Kunden das Bild eines Schnapstrinkers zugesandt hatte, wurde er von Gewissensbissen geplagt: «Es sind mir Gewissensbisse gekommen, nachdem ich Ihnen die Sendung gemacht hatte, ich dachte: Herr Rieser [der Kunde] ist vielleicht in der Temperenz und hat vielleicht ein Grausen vor dem Schnaps, denn offenbar hat der Mann Schnaps auf dem Tisch. Hier muss ich etwas sagen zu Gunsten dieses Getränks: im allgemeinen trinken die Greise im Winter, hier in Ins, keinen Wein mehr, weil er ihnen schwer macht und Husten gibt, da nehmen sie ein Gläschen, das ihnen, wie sie sagen, leicht macht; unser Wein aber, neben seinen sonstigen schönen Eigenschaften, ist herb und sauer, wenn er nicht jährig ist. Sie wissen wohl, was der alte Arzt Lory in Münsingen sagte: diejenigen Männer, die am Morgen früh und am Abend spät ein Gläschen Kartoffelschnaps trinken, sind nicht umzubringen. Der Missbrauch brachte aber Misskredit.»

Flaschen mit selbstgemalten Etiketten von Albert Anker: «Urechs Trauben von Herrenschwanden distillé», «Absinthe», «Träber». – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

2. Genreszenen

Bilder, die Menschen beim Essen und Trinken zeigen, stehen nicht im Mittelpunkt des Werkes Albert Ankers. Immerhin: ein Bauer beim Znüni, Kinder beim Frühstück oder Weinproben zeigen einige wenige Menschen bei einer Mahlzeit. Zwei Motive aber haben das besondere Interesse des Malers gefunden: die Armensuppe und der Schnapstrinker. Zweimal hat Anker die Armensuppe gemalt: 1859 und, fast 35 Jahre später, 1893. Offenbar war die Armensuppe zuerst der privaten wohltätigen Initiative einer Inser Einwohnerin zu verdanken gewesen, später übernahm die Gemeinde die Organisation.[11] Im Winter kamen so die Schulkinder und arme Einwohner des Dorfes zu einer warmen Mahlzeit. Das Bild von 1859 zeigt vielleicht die Armensuppe der Inser Philanthropin, jenes von 1893 ist zweifellos von jener durch die Gemeinde organisierte inspiriert, wie Anker im gleichen Jahr in einem Brief festhält: « Il [le tableau] représente une de ces soupes scolaires ou soupes des pauvres, comme nous en avons eu cet hiver et comme nous en ferons encore l'hiver prochain, car le résultat financier a été satisfaisant.»[12]

1869 malt er einen Trinker («pauvre homme»), der Legende nach ein durch den Alkohol ruinierter Mann aus guter Familie.[13] Die Bedrohung der Volksgesundheit, vor allem durch den Kartoffelschnaps, war eines der zentralen sozialpolitischen Themen des 19. Jahrhunderts, denn der Alkoholkonsum stieg während des ganzen Jahrhunderts unaufhaltsam. Erst nach 1885, als dem Bund das Monopol auf gebrannten Wassern aus Getreide und Kartoffeln übertragen wurde, sank der Schnapskonsum. Allerdings: noch bis um 1900 stieg der Alkoholkonsum; Wein, Kunstwein[14] und Bier ersetzten teilweise den staatlich verteuerten Kartoffelschnaps. Das Thema des Säufers und der Säuferin wird in den Illustrationen zu Gotthelfs Werken wieder aufgenommen und erhält eine neue Aktualität im Jahr 1907, als eine Initiative das Verbot des Absinths fordert. 1905 hatte ein Waadtländer Weinbauarbeiter im Vollrausch Frau und Kinder getötet. Da er nicht nur Wein und Schnaps, sondern auch Absinthe getrunken hatte, war klar, wo die Schuld lag. Das übel beleumdete Getränk der Bohème, der Intellektuellen und der Künstler war die Ursache der schrecklichen Tat und musste verboten werden. Eine unheilige Allianz von Alkoholgegnern, Weinproduzenten, Brauern und Herstellern von Obstbränden setzte in einer Volksabstimmung 1908 das Verbot durch. Anker nutzte das Interesse an der ganzen Frage. Er schreibt 1908: «Es ist so viel von Absinthe die Rede, dass ich auch davon ein Aquarell machen will; ein alter Säufer betrachtet das Glas und sagt: Ce n'est par-

Albert Anker, Die Armensuppe II, 1893, Öl auf Leinwand, 85 x 137 cm.
Kat. Nr. 481 [Ausschnitt]. – *Staat Bern, Kunstmuseum Bern.*

Albert Anker, Der Trinker, 1869, Öl auf Leinwand, 69 x 52 cm. Kat. Nr. 130.
– *Kunstmuseum Bern.*

bleu pas la peine de faire tant de tapage pour une verte.»[15] Ankers Bild ist ambivalent; der Absinthetrinker zeigt zwar alle Attribute des Lasters – Schnaps und Zigarre –, doch nicht die verzweifelte Resignation des «pauvre homme» von 1869. Anker paraphrasiert das geflügelte Wort «tant de bruit pour une omelette» – ein bisschen Ironie schwingt mit.

Das Bild war ein grosser Erfolg, und Bestellungen für neue Fassungen trafen ein, die Anker gerne erfüllte, wie ein Brief an Edouard Jacky zeigt: «Vous dites que vous voudriez en avoir une, de ces aquarelles; je ne demande pas mieux que d'accepter avec plaisir les commandes qu'on veut bien me faire [...]»[16]

3. Die Stillleben

Innerhalb des Werkes Albert Ankers nehmen die Stillleben einen besonderen Platz ein. Dass er Stillleben malte, lag im Trend der Zeit. Seit den 1860er-Jahren galt das Stillleben nicht mehr unbestritten als harmlose und in der Hierarchie der Darstellungen tief stehende Gattung der Malerei, eine Beschäftigung malender Frauen, die nicht ernst genommen werden mussten. Nun wurde diese Hierarchie lautstark in Frage gestellt; die Hochschätzung des Stilllebens war zwar Provokation, aber auch folgerichtiger Anspruch eines neuen Kunstbewusstseins.[17]

Stillleben, besonders Blumenstücke, waren auch in der Schweiz ein etwas belächelter Genre von Malerinnen. Ankers Malerkollege und Freund Auguste Bachelin schrieb 1885 anlässlich der Landesausstellung in Zürich zu den ausgestellten Aquarellen: «Sur 51 exposants, nous y rencontrons 24 dames: nous le devinerions sans peine à la profusion de fleurs et de fruits qui en égaient les parois. Toute la flore des serres y a passé, on a mis à contribution les jardins et les près, les marais et la montagne, des eucalyptus et des mimosas aux orchis et aux perce-neige, sans oublier la rose éternellement belle.»[18] Anker wollte wohl nicht in diese Kategorie gezählt werden und suchte sich ein «männliches» Themenfeld. Bilder von Blumen oder Früchten blieben die seltene Ausnahme.

Von Anker sind über 30 Stillleben überliefert und – hier stehen Kunsthistoriker und Historiker etwas perplex da – sie zeigen fast ausschliesslich gedeckte Tische, und zwar nicht Hauptmahlzeiten, sondern das Frühstück oder Zwischenmahlzeiten, Momente der Entspannung und Erholung, bei Kaffee, Tee, Bier oder Wein. Meist ist der Tisch nur für eine Person gedeckt, seltener für zwei. Es sind Bühnenbilder, bei denen der Betrachter selbst entscheiden kann, wer auftreten wird oder wer den Platz gerade verlassen hat. Ländliche und gutbürgerliche

Idyllen wechseln sich ab, einige verführen ins Wirtshaus, denn dort wird vorzugsweise Bier, Absinthe oder Sauser – seit den 1870er-Jahren auch in Bern ein herbstliches Modegetränk – ausgeschenkt. Ein Sujet führt uns in die hohe Pariser Gastronomie: die Languste. In Bern waren solche Krustentiere zwar bekannt, aber selten. Immerhin: auf dem Titelblatt des biederen Berner Kochbuchs in der Auflage von 1907 prangt unübersehbar ein riesiges Krustentier als Symbol gastronomischer Raffinesse (es versteht sich von selbst, dass in diesem Kochbuch solche Tiere nicht vorkommen).[19] Dass der ernährungswissenschaftliche Diskurs seiner Zeit an Anker nicht ganz spurlos vorbeigegangen ist, zeigen zwei Bilder aus dem Jahre 1896: hier geht es nicht mehr um Arm und Reich, Stadt und Land, sondern um Mässigkeit und Unmässigkeit, wobei die Mässigkeit durchaus ein Glas gespritzten Rotweins zuliess. Anker war kein Eiferer und es ist das einzige Mal, dass im Titel eines Stilllebens eine moralische Wertung anklingt.

Stillleben malte Anker seit 1866, doch in den 1890er-Jahren begegnen wir einer Häufung dieser Darstellungen – offenbar bestand eine rege Nachfrage.

Die Stillleben Ankers geben Rätsel auf. Er hat nicht – wie z.B. Edouard Manet und andere Maler seiner Zeit – das Stillleben theoretisch erörtert und verteidigt, noch lassen sie sich als symbolträchtige Gleichnisse interpretieren. Etwas verzweifelt schreibt Arthur E. Imhof, der nach der Beschreibung von barocken Stillleben mit ihrer streng codierten Bildersprache sich Albert Anker zuwendet: «Was mich beim Betrachten von Ankers Gemälde ‹Bier und Rettich› so fesselt und seit Jahren nicht mehr loslässt, ist weniger, was ich dort sehe, als vielmehr, was ich nicht sehe. Weshalb ist das Bild so leblos? Warum ist es zu einem ‹Stillleben›, zu ‹nature morte›, zu ‹toter Natur› erstarrt?»[20] Vor Ankers Stillleben muss die klassische Ikonographie kapitulieren. Die Zitrone auf dem Langusten-Stillleben ist kein Gleichnis der Fragwürdigkeit weltlicher Schönheit, sondern eine kulinarische Zutat.

Einig sind sich die Kunsthistoriker, dass es sich um Zeugnisse einer hohen malerischen Virtuosität handelt.[21] Gut möglich, dass Anker in seinen ersten Stillleben unter Beweis stellen wollte, dass er in der neu aufgebrochenen Debatte um die Stellung dieser Gattung mithalten konnte.[22] Doch später scheint es doch auch die Nachfrage nach solchen Motiven gewesen zu sein, die ihn stimulierte. Hans A. Lüthy schreibt das wachsende Interesse an Stillleben in Paris dem Umstand zu, dass diese «Gleichnisse eines neuen Lebensgefühls, das von den Salonbesuchern verstanden wurde», seien.[23] Worin bestand dieses neue Lebensgefühl? Ein aufstrebendes Bürgertum suchte zwar die Konventionen seines

Standes zu wahren, kannte aber auch Freiräume, die gerade in der Kunst, der Literatur und der Musik genutzt werden konnten. Gerade die «bourgeoisie des talents», Ärzte, Juristen, Wissenschaftler und hohe Beamte fühlten sich nicht sklavisch an die Konventionen des Kunstgeschmacks – sei es im Stil oder in der Wahl der Motive – gebunden. Hier scheint Albert Anker seinen Markt gefunden zu haben. Die Häufung der Stillleben in den 1890er-Jahren würde gut in diesen gesellschaftlichen Trend passen, der sich auch in der Zusammensetzung der Mitglieder der bernischen Künstlergesellschaft widerspiegelt. [24]

Die Konventionen schrieben vor, welche Bildgattungen in den verschiedenen Räumen hängen sollten, Porträts im Salon, patriotisches oder historisches im Herrenzimmer und im Esszimmer schliesslich Bilder, «die eine Atmosphäre heiteren Genusses vermittelten».[25] Dazu gehörten neben Genrebildern eben auch Stillleben. Diesem Anspruch konnten die Stillleben Albert Ankers ausgezeichnet gerecht werden.

Brot, Kartoffeln, Madeleines

Wenden wir uns zum Schluss diesem «heiteren Genuss» zu. Was assoziierte ein Betrachter um 1900 mit den dargestellten kleinen Mahlzeiten? Schon nur weil Anker keine Hauptmahlzeiten gemalt hat, verbieten sich allgemeine Rückschlüsse auf damalige Lebensgewohnheiten. Doch vieles, das uns heute selbstverständlich erscheint, wurde vor hundert Jahren anders wahrgenommen.

Am häufigsten dargestellt ist Brot, das in bäuerlichen Kreisen selbst gebacken wurde, allerdings nicht jeden Tag, sondern nur alle paar Wochen. Das Heizen des Ofenhauses benötigte viel Holz und lohnte sich nur, wenn man die Hitze optimal ausnutzte. Nur in den Städten und grösseren Marktflecken gab es Bäckereien, die täglich Brot buken und zum Verkauf feilboten. Brot findet sich sowohl in den ländlichen Szenen, wie auch als Beilage zu Wein, Absinthe oder Bier. Als ausgebildeter Theologe spielt Anker die symbolträchtige Darstellung von Wein und Brot herunter, Kastanien, Schinken oder Nüsse kommen hinzu. Ein einziges Bild[26] zeigt Brot und Wein, allerdings handelt es sich dabei nicht um den üblichen grossen Brotlaib, sondern eher um ein Art Tessiner Brot oder Zopf, einem Gebäck ähnlich. Das zweite Grundnahrungsmittel, das Anker zeigt, ist die Kartoffel. Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bildete sie – neben dem Brot – die Basis der Ernährung der ländlichen – und der ärmeren städtischen – Bevölkerung.[27] Bei Albert Anker stehen sie als Zeichen der bäuerlichen Lebenswelt; wer sich von den Bauern unterscheiden wollte, verzichtete wenn möglich auf Kartoffeln.[28]

Albert Anker, Stillleben: Kaffee, Milch und Kartoffeln, 1897, Öl auf Leinwand, 51 x 42 cm, Kat. Nr. 538. – *Privatbesitz.*

Albert Anker, Stillleben: Tee und Gebäck, Öl auf Leinwand, 33,5 x 52 cm. Kat. Nr. 444 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

Das Brot fehlt auf den Tischen, die eine reiche Kaffee- oder Teetafel zeigen. Hier ersetzt edles Gebäck das Brot. Besonders häufig dargestellt sind Schmelzbrötchen, die berühmten «Madeleines», die im Frankreich des «fin de siècle» Kultstatus erhalten hatten. Albert Anker hat zwar Marcel Proust, in dessen Werk die Madeleines eine Schlüsselrolle spielen, nicht lesen können – «Du côté de chez Swann» erschien erst 1913 – doch wusste er sicherlich um das Prestige, das mit diesem Backwerk verbunden wurde.

Kaffee, Tee, Zucker

Kaffee gehört seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu den unverzichtbaren Getränken aller Bevölkerungsschichten. Doch Kaffee war nicht Kaffee. Das übliche Frühstücksgetränk war Milchkaffee, mit wenig Kaffee und viel Milch. Dabei handelt es sich zu einem grossen Teil um Kaffeeersatz, aus Zichorien und anderen Wurzeln hergestellt – diese Surrogate waren bis siebenmal billiger als der Bohnenkaffee.[29] Noch bis zum Zweiten Weltkrieg wird vermutet, dass die Hälfte des Kaffeepulvers, das man verwendete, aus Ersatzstoffen bestand, heute sind die Surrogate praktisch vom Markt verschwunden.[30] Reiner Bohnenkaffee, mit genügend Kaffeepulver angemacht, war ein Privileg der Reichen. Haushaltungslehrbücher geben uns an, welche Menge für einen einfachen Milchkaffee benötigt wurde und welche für einen exklusiven schwarzen Kaffee. Für einen schwarzen Kaffee rechnete man bis zu fünfmal mehr Kaffeepulver als für einen einfachen Milchkaffee.[31] Ankers Betrachter um 1900 wussten um diesen Unterschied.

Tee war in der Schweiz des 19. Jahrhunderts nie ein allgemein verbreitetes Getränk – im Gegensatz zu den nordischen Ländern. Es blieb ein aristokratisches und grossbürgerliches Getränk, das am Nachmittag – anlässlich der Teevisiten – getrunken wurde. Am Preis konnte es nicht liegen, Kaffee war nicht billiger, doch der Tee hat sich als Alltagsgetränk lange nicht einbürgern wollen. Die Teeszenen Ankers zeigen uns denn auch die grossbürgerliche Behaglichkeit,[32] mit Tee, Gebäck und, analog zu den Darstellungen eines reichen Kaffees, Cognac – die prestigeträchtige Spirituose, der Gegenpol zum Kartoffelschnaps der Armen. Dabei konnte es sich durchaus um ein einheimisches Produkt handeln, der Name Cognac war noch nicht geschützt und wurde allgemein für den Weinbrand verwendet.

Zur reich gedeckten Tafel gehört auch der weisse Zucker, der auf dem Tisch der Armen fehlt. Zucker war zwar um 1900 kein exklusives Produkt mehr, aber immerhin ein Kostenfaktor. Es scheint, dass der Zucker auf dem Land eher als

Luxus wahrgenommen wurde als in der Stadt. Um 1912 schätzt man den Zuckerkonsum einer städtischen Arbeiterfamilie bereits auf über ein Kilogramm pro Woche.[33] Noch handelte es sich überwiegend um Rohrzucker aus Übersee, doch langsam gewann die einheimische Produktion von Rübenzucker an Bedeutung. Die 1898 gegründete Zuckerfabrik Aarberg hatte bis nach dem Ersten Weltkrieg Mühe, genügend Bauern im Seeland für den Anbau von Zuckerrüben zu gewinnen.

Wein und Bier

Wein war in Weinbaugebieten ein gängiges Tafelgetränk und Ins kannte damals noch den Weinbau. Auch Albert Anker besass Reben. Aber der Schweizer Weinbau machte im ausgehenden 19. Jahrhundert seine grösste Krise durch. Rebkrankheiten, aber auch der massive Import von fremden Weinen und die bis 1912 erlaubte Herstellung von Kunstwein liessen die Rebflächen kontinuierlich sinken.[34] Wein wurde nun zum Getränk für spezielle Gelegenheiten. Ankers verstaubte alte Flaschen lassen uns erahnen, dass es sich hier um Kostbarkeiten handelte. Parallel zur Krise im Weinbau setzte sich ein anderes Getränk im Alltag durch: das Bier. Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts war es ein Nischenprodukt, im Sommer kaum haltbar und deshalb in den Monaten mit dem grössten Bedarf an Durstlöschern nicht immer verfügbar. Bierbrauen wurde im letzten Drittel des Jahrhunderts von einem Kleingewerbe zu einer Grossindustrie. Die neue Kältetechnik erlaubte die Produktion zu allen Jahreszeiten und ein effizientes Vertriebssystem garantierte die landesweite Versorgung.[35] Bier wurde – wie auch der Sauser, dem Anker einige Stillleben gewidmet hat – fast ausschliesslich in den Gaststätten ausgeschenkt; Flaschenbier war die Ausnahme. Es handelt sich also bei diesen Bildern mit grosser Sicherheit um Wirtshausidyllen.

Noch immer verstehen wir heute den «heiteren Genuss», den uns Albert Anker vor Augen führt, doch hat sich der Horizont unserer Assoziationen verschoben. Der Kaffee wurde zum Espresso und das Bier ist nicht mehr das Getränk einer neuen Zeit.

Anmerkungen

1 Siehe dazu auch den Beitrag von Christian von Zimmermann in diesem Themenheft.

2 Quinche-Anker, Marie: Le peintre Albert Anker 1831–1910 d'après sa correspondance. Berne 1924, 59.

3 Quinche (wie Anm. 2), 74.

4 Quinche (wie Anm. 2), 84.

5 Zbinden, Hans: Albert Anker in neuer Sicht. Bern 1961, 45.

6 Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Bern 2000, 73; Kaltenbach, Marianne: Seeländer Küche. Bern 2004, 57.

7 Friedli, Emanuel: Twann. Bärndütsch als Spiegel bernischen Volkstums, Bd. 5. Bern 1922, 464.

8 Quinche (wie Anm. 2), 167.

9 Meister (wie Anm. 6), 147.

10 Zbinden (wie Anm. 5), 81.

11 Meister (wie Anm. 6), 130.

12 Zbinden (wie Anm. 5), 52.

13 Meister (wie Anm. 6), 60.

14 Als Kunstweine wurden Weine bezeichnet, die aus importierten Trockenbeeren oder aus Trester mit Zugabe von Zucker, Wasser, Aromastoffen und Färbemitteln hergestellt wurden. Erst 1912 wurde ihre Herstellung in der Schweiz verboten.

15 Meister (wie Anm. 6), 183.

16 Zbinden (wie Anm. 5), 78.

17 Zur kunsthistorischen Einordnung: Bhattacharya-Stettler, Therese: «I wish I was a tea kettle». Zur Stilllebenmalerei von Albert Anker. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Kunstmuseum Bern 2003, 137–175.

18 Bachelin, Auguste: Rapport sur le groupe 37. Art contemporain. Beaux arts. Zurich 1884, 43.

19 Rytz, L[isette]: Berner Kochbuch. Bern 1907 (17. Auflage).

20 Imhof, Arthur E.: Im Bildersaal der Geschichte oder Ein Historiker schaut Bilder an. München 1991, 184.

21 Bhattacharya-Stettler (wie Anm.17), 140; Sandor Kuthy, zit. bei Imhof (wie Anm. 20), 185.

22 Therese Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 17), 140 spricht von den Stillleben als dem Prüfstein (pierre de touche) des malerischen Könnens und dass es keine Auftragsarbeiten waren.

23 Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Aquarelle und Zeichnungen. Zürich 1989, 21.

24 Tanner, Albert: Arbeitsame Patrioten, wohlanständige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz, 1830–1914. Zürich 1995, 279–281.

25 Benker, Gertrud: Bürgerliches Wohnen, München 1984, 63.

26 Kuthy, Sandor, Therese Bhattacharya-Stettler: Albert Anker. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Basel 1995, 526.

27 Heinzmann, Johann Georg: Beschreibung der Stadt und Republik Bern. Bd. 2. Bern 1796, 121. Riedhauser, Hans: Essen und Trinken bei Jeremias Gotthelf. Bern 1985, 115ff.

28 Riedhauser (wie Anm. 27), 119.

29 Als Beispiel 1891 in Bern: Weibel, O.: Konsumgenossenschaft Bern 1890–1915. Denkschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens. Bern 1916, 164: Kaffee kostete Fr. 2.60 bis 2.70, Zichorie nur 40 Rp. das Kilo.

30 Rossfeld, Roman: Zur Geschichte der schweizerischen Zichorien- und Kaffeesurrogat-Industrie im 19. und 20. Jahrhundert. In: Rossfeld, Roman (Hrsg.): Genuss und Nüchternheit. Geschichte des Kaffees in der Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Baden 2002, 248.

31 Z.B. Müller, Susanna: Das fleissige Hausmütterchen. Zürich 1884, 349; Corodi-Stahl, Emma: Gritli in der Küche. Zürich 1905 (2. Aufl.), 127.

32 Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stilllebens. München 1998, 199. Die Autorin umschreibt ein Stillleben Ankers mit folgenden Worten: «das die Wärme bürgerlicher Behaglichkeit nach einem guten Essen ausstrahlt».

33 Riedhauser (wie Anm. 27), 172; Die Lebenshaltung schweizerischer Arbeiter und Angestellter vor dem Krieg. Ergebnisse der Haushaltsstatistik des Schweizerischen Arbeitersekretariats. Olten 1922, 190.

34 Schlegel, Walter: Der Weinbau in der Schweiz. Wiesbaden 1973.

35 Schibler, Peter: Aus der Geschichte des Braugewerbes im Kanton Bern. Bern 1983.

Wie es war und nie gewesen ist

Ankers Schule von innen und aussen

Katharina Kellerhals

Bilder haben die Vorstellungen von Schulwirklichkeit im 19. Jahrhundert wesentlich geprägt, allen voran die «Dorfschule von 1848» Albert Ankers. Diese Darstellung ist 1895/96 als Auftragsarbeit zur Illustration von Jeremias Gotthelfs *Leiden und Freuden eines Schulmeisters* – ursprünglich erschienen 1838/39 – entstanden.[1] Als Vorlage – der Bildaufbau legt dies nahe – hat Anker offensichtlich seine «Dorfschule im Schwarzwald» verwendet, mit welcher er 1858 an die Öffentlichkeit getreten war. Dieser Auftrag für die Bebilderung der Gotthelf-Ausgabe, obwohl widerwillig ausgeführt, hat den Maler wiederholt zu Studienreisen ins Emmental geführt.

Die «Dorfschule von 1848» zeigt, wie komplex Bildinterpretation sein kann. Mit Hilfe zeitgenössischer schriftlicher Quellen zur Schulgeschichte des Kantons Bern kann eine genauere Interpretationsleistung versucht werden. So wie sich realistische und idealisierende Elemente in einem «Mischverhältnis über Ankers Leinwände» legen, werden auch in schriftlichen Zeugnissen Tatbestände überlagert von Ideologisierungen und Anachronismen.[2] Ziel ist es, sich mit einzelnen Fragmenten unterschiedlicher Quellen einer vergangenen Realität weiter anzunähern. Ich werde mich im Folgenden mit einer Innen- und einer Aussensicht Ankers zur Berner Schule des 19. Jahrhunderts auseinandersetzen und diese mit schriftlichen Quellen über die Volksschule des 19. Jahrhunderts konfrontieren; anschliessend werde ich diese Ergebnisse mit Kontextdaten aus Ankers Korrespondenz ergänzen.[3]

Zur «Dorfschule von 1848» gibt es kaum interpretativen Kommentar. In einem überfüllten Schulzimmer kommuniziert ein Lehrer intensiv mit den Buben, während die Mädchen nur mitbeschult werden und eine untergeordnete Rolle spielen. Trotz Überfüllung herrscht eine gewisse Ordnung im Schulzimmer: Der mit Stock ausgerüstete Lehrer steht frontal vor den Schultischen und versucht die Aufmerksamkeit der widerspenstigen, am Unterricht wenig interessierten Buben zu gewinnen, während die Mädchen sich selbstständig und interessiert dem dargebotenen Stoff widmen. Die Mädchen bilden optisch den Rahmen der Schulszene, ein Korb mit Strickzeug steht unübersehbar in der vorderen Bildmitte.

Was zeigt die «Dorfschule von 1848» wirklich? Zeigt sie die Realität zu Gotthelfs Zeit bis 1838 (Illustrationsauftrag) oder die Realität zur Zeit der Bundesgründung (Titel des Bildes)? Zeigt sie die Realität aus der Zeit des Vorgängerbildes um 1858? Oder diejenige der eigentlichen Entstehungszeit des Bildes um

1895/96? Ausserdem: Wird hier dargestellt, wie es war, wie es gesehen wurde oder wie es hätte sein sollen?

Schiefertafeln, hergestellt in den Schieferwerken von Frutigen, – wurden seit den 1830er-Jahren in Berner Schulstuben eingesetzt. An der Wand hängt mit grosser Wahrscheinlichkeit die Schulordnung, welche auf regierungsrätliche Anweisung ab1862 «in jedem Schulzimmer anzuschlagen» war.[4]

Die Buben sind an mehrplätzigen Schultischen zusammengepfercht, was sich auf die Aufrechterhaltung der Disziplin sichtlich störend auswirkt, während die Mädchen ohne Schreibtisch auskommen müssen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts waren Schultische mit geneigter Schreibplatte und lehnenlosen, mehrplätzigen Bänken in Gebrauch. Man unterschied zwischen Lese- und Schreibschülern; Sitzbänke für Leseschüler standen in der Regel seitlich des Schulzimmers. Mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht – in Bern ab 1835 – wurde über schulhygienische Massnahmen diskutiert und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen sich Pädagogen und Mediziner mit gesundheitsschädigenden Auswirkungen der Sitzgelegenheiten in Schulstuben zu befassen.[5] In der Folge wurden im Kanton Bern Berner Schultische propagiert, denen ursprünglich ein nordamerikanisches Modell, welches an der Weltausstellung von Wien 1873 vorgestellt worden war, zu Grunde lag. Die Berner Schultische wurden in Signau hergestellt.[6] Neu war die fixe Verbindung von Schultisch und Bank. Auf dem ersten Schulbild Ankers von 1858, «Dorfschule im Schwarzwald», erkennen wir ein Schulbankmodell dieser Art. Ankers Darstellung der Schulbänke in der «Dorfschule von 1848» verweist dagegen auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, Gotthelfs Zeit; solche Bänke dürften aber in ärmeren Gemeinden noch lange in Gebrauch gewesen sein.

Die abgebildeten Küferuntensilien thematisieren den Nebenverdienst des Lehrers, eher zwar eine regionale Tätigkeit eines Weinbaugebietes wie des Seelandes als ein Emmentaler Handwerk. Ankers Hinweis galt aber primär der schlechten Bezahlung der Lehrkräfte.[7] Mit dem Primarschulgesetz von 1870, als die Löhne für das Lehrpersonal erheblich erhöht wurden, war die «Betreibung eines der Schule nachtheiligen Nebenberufs [...] dem Lehrer untersagt», wurde aber in ärmeren Gemeinden weiter toleriert.[8]

Theoretisch lässt sich die Geschlechterfrage – Knaben und Mädchen werden unterschiedlich beschult – am eindeutigsten kommentieren: Mit dem ersten Primarschulgesetz 1835 wurde die liberal-revolutionäre Idee einer gleichen Ausbildung für Knaben und Mädchen explizit verordnet. Im ganzen Kanton musste geschlechtergemischt unterrichtet werden. Trotz hartnäckigem Wider-

Albert Anker, «Dorfschule von 1848», 1895/96, Öl auf Leinwand, 104 x 175,5 cm,
Kat. Nr. 503. – *Depositum Öffentliche Kunstsammlung Basel.*
Reproduktion mit der freundlichen Genehmigung der Novartis AG, Basel

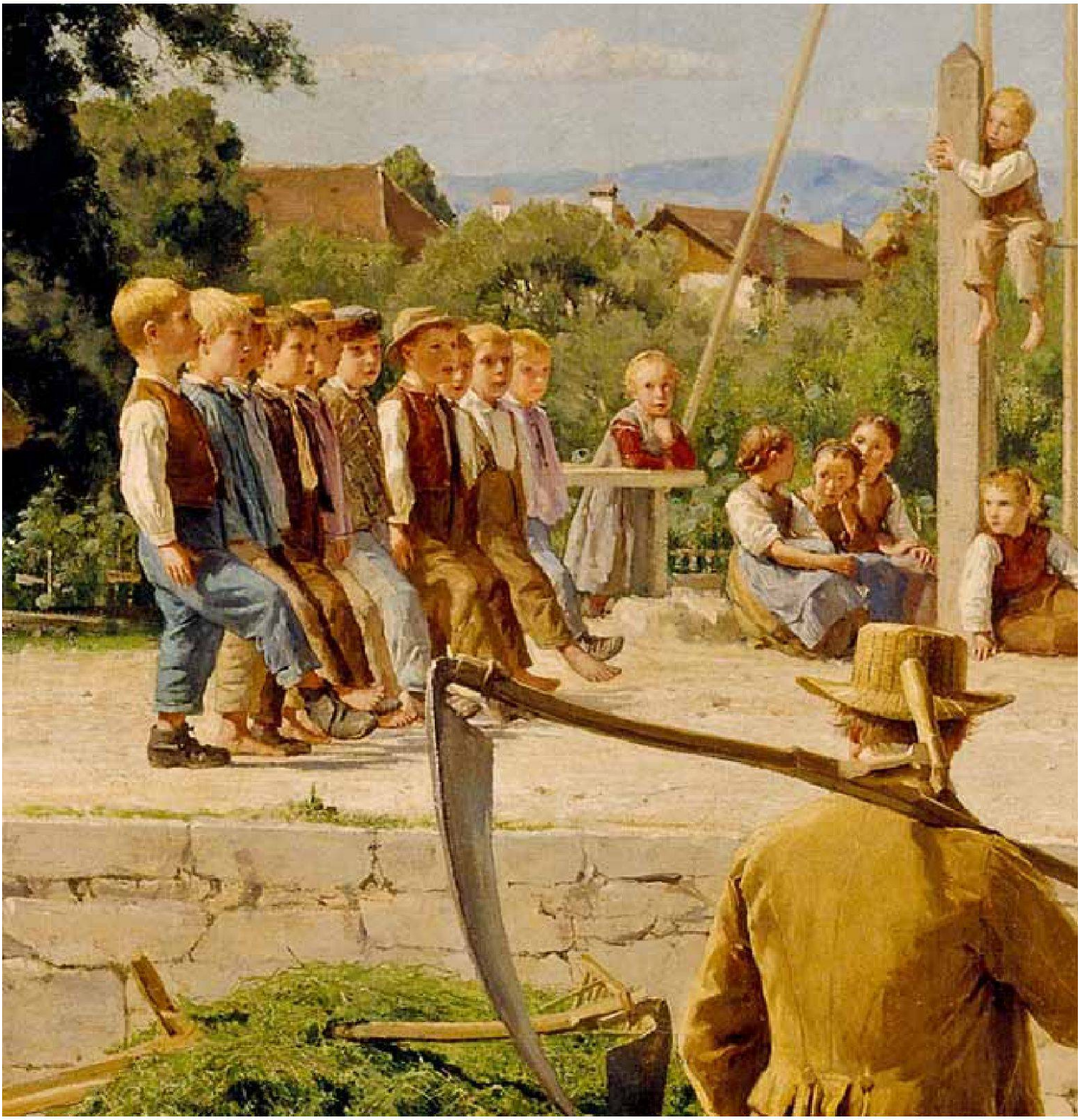
stand seitens der Bevölkerung gelangte Handarbeiten – bisher vormals als sozialpädagogische Massnahme genutzt und als Handwerk von beiden Geschlechtern praktiziert – 1864 als «weibliches Fach» in den Fächerkanon. Mit dem Handarbeitsunterricht wurde erstmals ein geschlechterdifferenzierendes schulisches Programm verordnet, bürgerliche Tugenden wie «Reinlichkeit, Ordnung, Fleiss und Sparsamkeit» konnten ihre disziplinierende Wirkung entfalten.[9]

Zusammenfassend lässt sich für die «Dorfschule von 1848» feststellen, dass es weder eine Einheit von Zeit noch von Ort gibt. Anker hat mit «volkskundlicher Genauigkeit»[10] die Bildinhalte, die mehrheitlich auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden können, grosszügig zu einem nicht einheitlichen Ganzen zusammengestellt und verzichtet auf eine chronologische, dokumentarische Exaktheit.

Eine Aussenansicht der Volksschule im Kanton Bern zeigt Anker mit dem Bild «Turnstunde in Ins» (1879), erstmals 1880 ausgestellt. Die Ansichten über den künstlerischen Wert dieser Darstellung sind geteilt.[11] Der Unterricht findet auf einem erhöhten Turnplatz vor dem kubischen Schulhaus in Ins statt, das die Gemeinde 1868 bauen liess. Schulhäuser dieser Art – mit Walmdach, Dachreiter und spätklassizistischem Dekor – waren im Seeland und Jura verbreitet.[12] Vor der lichten Fläche des Schulhauses, auf ebenso leuchtendem Turnplatz, kommandiert ein Lehrer – in Anzug und Hut – vor einer zwanzigköpfigen Bubenklasse. Die Schar ist – wie in Johann Niggelers Turnschule[13] empfohlen – in «Frontstellung» in zwei «Reihenkörpern» aufgereiht. Während die hintere Reihe – «Fussspitzen ein wenig auswärtsgedreht» – Pause hat, übt die vordere Reihe «das Taktgehen»; wohl auf das Kommando «Marsch!» gehen die Buben mit «dem rechten Fuss» zuerst die angekündigte Schrittzahl vor und zurück. Ungefähr ebenso viele Dorfmädchen unterschiedlichen Alters rahmen beobachtend das Geschehen. Zwischen Turnplatz und Schulhaus sind Turngeräte wie Kletterstangen (Reihenklettergerüst von Turnvater Spiess weiterentwickelt), Reck (Holzsäulen und eiserne Querstange erfunden von Turnvater Jahn) und Schwebebalken (übernommen aus der schwedischen Gymnastik) verankert.[14] Zwei Bauern – vom Grasen zurückkehrend – kommentieren von der vorderen Bildmitte die Szene. Diskutiert wird möglicherweise der erbärmliche Gesundheitszustand der Berner Jugend, welche die 1875 erstmals auf Bundesebene durchgeführten Rekrutenprüfungen[15] sichtbar gemacht hatten. Auch in Anbetracht der unsicheren europäischen Lage, verursacht durch den Deutsch-Französischen Krieg, fand das Fach Turnen dank unermüdlichem Einsatz von Turninspektor und Seminarlehrer Niggeler offenbar auch im Seeland Verbreitung. Der

Albert Anker, Dorfschule im Schwarzwald, 1858, Öl auf Leinwand, 105 x 171 cm, Kat. Nr. 30. – *Gottfried-Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.*

Albert Anker, Turnstunde in Ins, 1879, Öl auf Leinwand, 96 x 147,5 cm, Kat. Nr. 260. – *Privatbesitz.*



Boden, auf dem das Turnen – als Disziplin der Vermittlung zwischen «Geist und Körper» – als «fruchtbarer Baum heranwachsen» sollte, war für Niggeler die Schule. Er empfahl Frei- und Ordnungsübungen im obengenannten Sinne für beide Geschlechter. Es galt, den Turnplatz als eine «Stätte, wo neben strengem Gehorsam und fester Ordnung gleichwohl ein munteres Bewegen stattfinden kann, angenehm und lieb» zu machen.[16] Geräteturnen war erst für die Sekundarschule vorgesehen. Nachdem Ins in den Jahren 1894/95 über eine erweiterte Oberschule verfügte, wurde ab 1896 eine Sekundarschule eingerichtet. Die vorhandenen Gerätschaften könnten somit als eine fortschrittliche Umsetzung der erziehungsdirektorialen Vorgaben der Schulgemeinde Ins interpretiert werden, denn bis Ende des 19. Jahrhunderts verfügten viele, vor allem ländliche Gemeinden weder über Turnplatz noch Turnhalle.

Das Fach Turnen konnte über militärische Behörden legitimiert, befördert und subventioniert werden. Obwohl Turnen für beide Geschlechter seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter gesundheitlichen Gesichtspunkten unumstritten war, im ersten Primarschulgesetz für beide Geschlechter vorgeschlagen worden war und an vielen Schulen auch für Mädchen zusammen mit oder neben den Knaben durchgeführt wurde, beschloss der Grosse Rat 1870, Turnen vorerst aus finanziellen Überlegungen nur für die Knaben einzuführen, denn man war sich im Klaren, dass neben der kürzlich erfolgten, umstrittenen Einführung des Faches Handarbeiten in der Bevölkerung wenig Verständnis für ein weiteres neues Fach für die Mädchen übrig bleiben würde. Da Turnen nun nur für Knaben und Handarbeiten nur für Mädchen angeboten wurde, ergab sich eine finanziell und raumtechnisch günstige Kombination, was von vielen Gemeinden eifrig benutzt wurde: Während die Buben turnten, waren die Mädchen in der Regel – anders als Anker dies in der Turnstunde darstellt – im Schulzimmer mit weiblichen Handarbeiten beschäftigt. Da die Mädchen wöchentlich mit 3 bis 6 Stunden Handarbeiten beschäftigt waren, wurden sie von andern Fächern entlastet; sie absolvierten in der Folge aber trotz Zusatzunterricht in weiblichen Arbeiten und weniger Unterricht in Rechnen und Sprache erfolgreich und leistungsbereit den obligatorischen Primarschulunterricht.[17]

Während Anker in der «Dorfschule von 1848» auf eine dokumentarische Genauigkeit verzichtet, zeigt er in der «Turnstunde» den Zeitpunkt, wo Turnen – 1870 als obligatorisches Schulfach für Knaben im Schulgesetz verankert – also tatsächlich eine zunehmend militärische Ausrichtung erhalten hat. Thematisierte Anker mit den präparierten Baumstämmen, die vor der Stützmauer aus Seeländerkalk lagern, einen weiteren Fortschritt seiner Zeit? Möglicherweise

hat er Telegrafenstangen dargestellt, welche zur Konstruktion der Telegrafenleitung – wie sie auch durch Ins führte – bereit gelegt wurden?

Albert Anker war – als er die beiden Schulbilder malte – als Mitglied der Schulkommission und zeitweise deren Sekretär (1893–1899) sowie als Kirchgemeinderat in Ins und Mitglied des Grossen Rates des Kantons Bern (1870–1874) bestens vertraut mit schulischen Belangen. Als Familienvater einer sechsköpfigen Familie war er aber auch auf Auftraggeber angewiesen und malte das, was die damalige Bildungselite als ihre Errungenschaften dargestellt haben wollte: So sitzen in der «Dorfschule von 1848» saubere, wohl gekleidete Kinder[18] – wie sie vermutlich selbst am Examenstag nicht anzutreffen waren – in den Schulbänken und zeugen von den Verdiensten der Regierung um das öffentliche Schulwesen.[19] In unzähligen Bildern mit strickenden Mädchen und jungen Frauen dokumentierte Anker – auch seine Frau engagierte sich als Präsidentin des Frauencomités im schulischen Bereich – auch auf vielseitigen Wunsch seiner Auftraggeber, welcher Stellenwert dieser weiblichen Tätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeräumt wurde. Als Vertreter des Bürgertums hiess Anker die Entwicklung zur arbeitsteiligen Gesellschaft mit Beförderung eines weiblichen Arbeitsbereiches gut und formulierte auch brieflich prägnant, dass man «besonders die Mädchen mit diesen vermaledeiten Schulen» verderbe; er ärgerte sich auch über das rigorose Absenzensystem, welches den Mädchen nicht mehr erlaube, ihm Modell zu sitzen, weil sie in der Schule nicht fehlen durften.[20] Aber aus einem Schulkommissionsprotokoll ist uns auch seine Betroffenheit darüber überliefert, dass der körperlichen Bildung der Inser Mädchen wenig Beachtung geschenkt wurde: Er hielt explizit fest, dass am Turnfest 1896 die benachbarten Erlacher Mädchen «gymnastische Uebungen mit Reigen und mit Stab» aufgeführt hätten, und beschrieb, wie die Inser Mädchen bedauerten, dass sie sich «am Fest nicht beteiligen konnten».[21] Ob der Maler den militärischen Drill, dem die zur gleichen Grösse zurechtgestutzte Bubenschar unterworfen wird, gutgeheissen hat, kann allerdings nicht schlüssig beantwortet werden.

Die Bildquellen Ankers sind schillernde Beispiele dafür, wie sich ein aktiver Zeitzeuge mit der sich formierenden Volksschule, der Modernisierung, die in alle Lebensbereiche eindrang, auseinandergesetzt, aus dieser jahrzehntelangen Entwicklung ihm wichtig scheinende Aspekte wertend ausgewählt und im einzelnen Bild verdichtet hat.

Albert Anker, Das Schulexamen, 1862, Öl auf Leinwand, 103 x 175 cm,
Kat. Nr. 61 [Ausschnitt]. – *Staat Bern, Kunstmuseum Bern.*

Anmerkungen

1 Auftraggeber für die Illustration zu ausgewählten Werken von Gotthelf, einer «Gotthelf-Prachtausgabe», war der Neuenburger Verleger Frédéric Zahn in La Chaux-de-Fonds. Siehe dazu ausführlich den Beitrag von Christian von Zimmermann in diesem Themenheft. Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius) arbeitete ab 1832 am ersten Berner Primarschulgesetz mit, war Mitglied der Schulkommission von Lützelflüh und bis 1845 Schulkommissär.

2 Müller, Dominik: Keller und Hodler, Gleyre und Meyer, Böcklin und … – Begegnungen und Konstellationen zwischen Literatur und bildender Kunst in der Schweiz des späten neunzehnten Jahrhunderts. In: Klemm, Christian (Hrsg.): Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900. Zürich 1998, 73–95, 108.

3 Kellerhals, Katharina: Der gute Schüler war auch früher ein Mädchen. Schulgesetzgebung, Fächerkanon und Geschlecht in der Volksschule des Kantons Bern 1835–1897. Bern 2010 (im Druck).

4 Schulordnung für die öffentlichen Primarschulen, Bern 1862.

5 Siehe dazu allgemein: Suter, Marcel: Haltung und Bewegung. In: Mesmer, Beatrix (Hrsg.): Die Verwissenschaftlichung des Alltags. Anweisungen zum richtigen Umgang mit dem Körper in der schweizerischen Populärpresse 1850–1900. Zürich 1997, 177–197.

6 Lüthi, Emanuel: Jubiläumsbericht der Schweiz. permanenten Schulausstellung in Bern 1878–1903. Bern 1903.

7 1895 besuchten in Ins 268 Kinder die Primarschule, die von 6 Lehrkräften unterrichtet wurden; die Lehrerinnen verdienten jährlich 1020, die Lehrer 1550 Franken und erhielten zusätzlich eine Entschädigung von 300 Franken für Wohnung, Holz und Pflanzland. Huber, Albert: Schweizerische Schulstatistik 1894/95. Zürich 1895, Bd. 2.

8 Gesetz über die öffentlichen Primarschulen des Kantons Bern. Bern 1870, 15.

9 Kellerhals (wie Anm. 3).

10 Vogel, Matthias: Idealistischer Naturalismus oder naturalistische Idylle. Die Schweizer Genremalerei des neunzehnten Jahrhunderts im internationalen Kontext. In: Klemm (wie Anm. 2), 25–61, 56.

11 Hans Lüthy attestiert dem Maler für diese Darstellung eine «gekonnt» geführte Bildregie (Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Welt im Dorf, Dorf in der Welt. In: Kuthy, Sandor; Lüthy, Hans A. [Hrsg.]: Albert Anker: zwei Autoren über einen Maler. Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich. Zürich 1980, 11–43, 23); für Hans Zbinden handelt sich um eine «hilflose» Komposition (Zbinden, Hans: Albert Anker in neuer Sicht. Bern 1961, 19).

12 Schneeberger, Elisabeth: Schulhäuser für Stadt und Land. Der Volksschulbau im Kanton Bern am Ende des 19. Jahrhunderts. Bern 2005.

13 Niggeler, Johann: Turnschule für Knaben und Mädchen. Erster Theil. Das Turnen für die Elementarklassen. Zürich 1861.

14 Schmalenbach, Werner: Das Turn- und Sportgerät: Funktion und Form – einst und jetzt. Ausstellung im Gewerbemuseum Basel: 16. Juni bis 15. Juli 1945. Basel 1945.

15 Der Kanton Bern erreichte nur den 21. Rang. Die Resultate der Kantone wurden in der Folge alljährlich und medienwirksam diskutiert. Kellerhals, Katharina; Crotti, Claudia: «Mögen sich die Rekrutenprüfungen als kräftiger Hebel für Fortschritt im Schulwesen erweisen!» PISA im 19. Jahrhundert: Die schweizerischen Rekrutenprüfungen – Absichten und Auswirkungen. In: Schweizerische Zeitschrift für Bildungswissenschaft 1, 2007, 47–78.

16 Niggeler (wie Anm. 12), 3.

17 Kellerhals (wie Anm. 3).

18 «Die Farben der Kindskleider sind vielfach erdfarben, die Mädchen haben für die Schule ein enormes Fürtuch auf dem man die Tintenflecken nicht sehen soll. Ein trauriges Zeug!» Schneider, Thomas Franz (Hrsg.): Albert Anker (1831 – 1910) an Alfred Bohny-Collin (1852 – 1922): Die Briefe des alternden Malers an seinen Basler Sammler (1891 – 1908). Basel 2003, 33.

19 Die Berner Regierung kaufte 1862 das Bild «Das Schulexamen» und 1893 «Die Armensuppe».

20 Anker in Schneider (wie Anm. 18), 36.

21 Anker in Wellauer, Wilhelm: Aus den Schulprotokollen von Maler Albert Anker. In: «Kleiner Bund». Bern 1944. Nr. 48/1944, 8.

Lesen und Vorlesen bei Albert Anker

Gerrendina Gerber-Visser

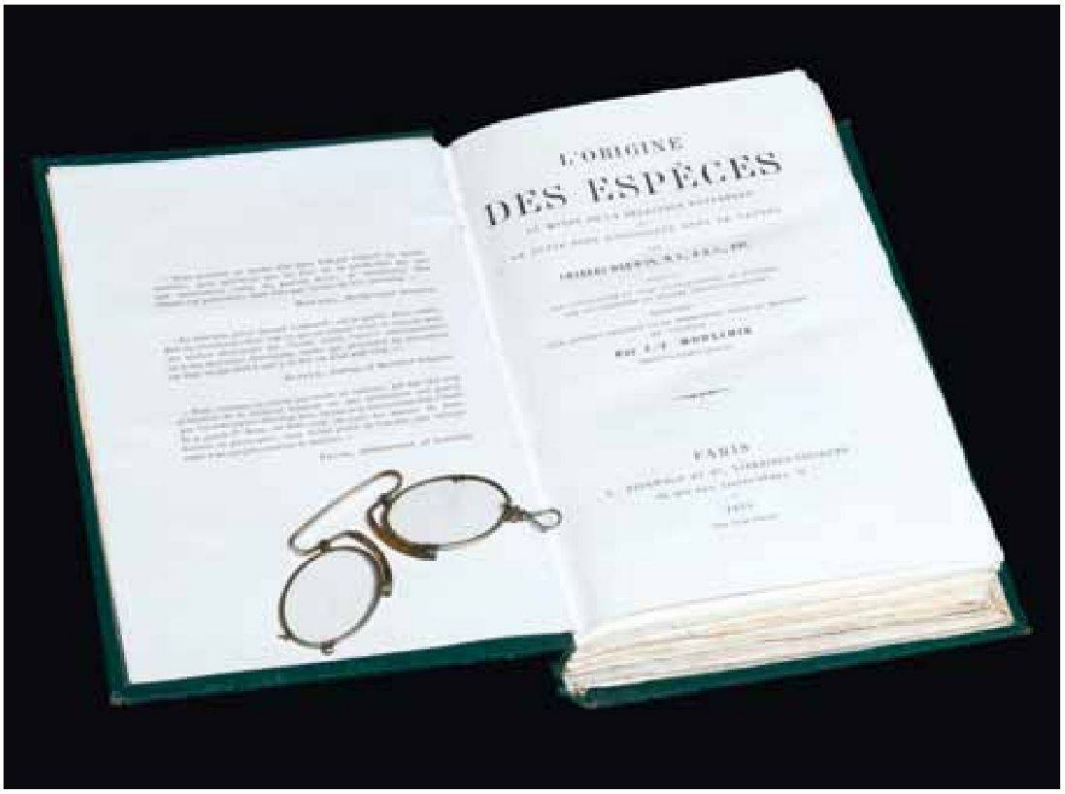
«Lesen» ist ein häufiges Thema auf den Bildern Albert Ankers. Der Maler hat verschiedene Arten der Lektüre dargestellt: Männer lesen die Zeitung, junge Frauen lesen Bücher, Mädchen lesen Briefe, Kinder lesen in ihren Schulbüchern, ältere Menschen lesen in der Bibel oder – eine besondere Lesesituation – Kinder lesen vor. Diese wiederholte Darstellung lesender Menschen lässt vermuten, dass die Menschen in Ankers Umgebung lasen bzw. dass der Maler die Lektüre als wesentliche Beschäftigung seiner Mitmenschen wahrnahm.

In diesem Zusammenhang interessiert vorab das persönliche Verhältnis des Malers zu Büchern und Zeitungen. In einem ersten Abschnitt wird deshalb eine Annäherung an Albert Anker als Leser versucht. Anschliessend sollen die auf seinen Bildern am häufigsten dargestellten Lesesituationen kommentiert und historisch situiert werden. Weshalb lesen viele Männer auf den Ankerbildern die Zeitung – und welche Zeitung lesen sie? Weshalb werden mehrere junge Frauen mit einem Buch in der Hand dargestellt – und was könnten das für Bücher sein?

Anker als Leser

Wer Ankers Atelier in Ins besucht, kann dort auch die noch vorhandene grosse Bibliothek des Malers sehen. Nachfahren des Malers haben ein erstes Verzeichnis der vorhandenen Werke erstellt, das für diese Studie beigezogen werden konnte.[1]

Anlässlich des 150. Geburtstages Albert Ankers fand in der Schweizerischen Nationalbibliothek – damals noch Landesbibliothek genannt – eine Ausstellung zu «Albert Anker und das Buch» statt.[2] Die Ausstellung beschäftigte sich einerseits mit seinen Illustrationen zu Gotthelfs Schriften,[3] andererseits zeigte sie in vier Vitrinen Bücher aus Ankers Bibliothek. Für die Präsentation ausgewählt wurden damals Werke zu Kunst, Archäologie, Philosophie, Kulturgeschichte und literarische Werke. Die französischsprachigen Bücher überwiegen, was allerdings nicht weiter erstaunt, da Anker zweisprachig aufgewachsen war und jeweils den Winter in Paris verbrachte.[4] Der Maler las als ausgebildeter Theologe aber auch Lateinisch, Altgriechisch und Hebräisch. So hat es ihm denn auch grosse Freude bereitet, als ihm 1900 sein Freund Ludwig Hürner einen zu seinen Ehren lateinisch verfassten Brief zustellte. Anker hat den Brief ins Deutsche übersetzt, damit ihn auch weitere Freunde lesen konnten.[5] Damit ist nicht nur dokumentiert, dass der Maler die alten Sprachen noch im hohen Alter konnte (er las kurz vor seinem Tod in einer hebräischen Bibel), es ist zugleich ein Hinweis auf eine weitere häufige Beschäftigung Ankers mit dem geschrie-



Ausschnitt von Ankers Bibliothek. Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern.– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

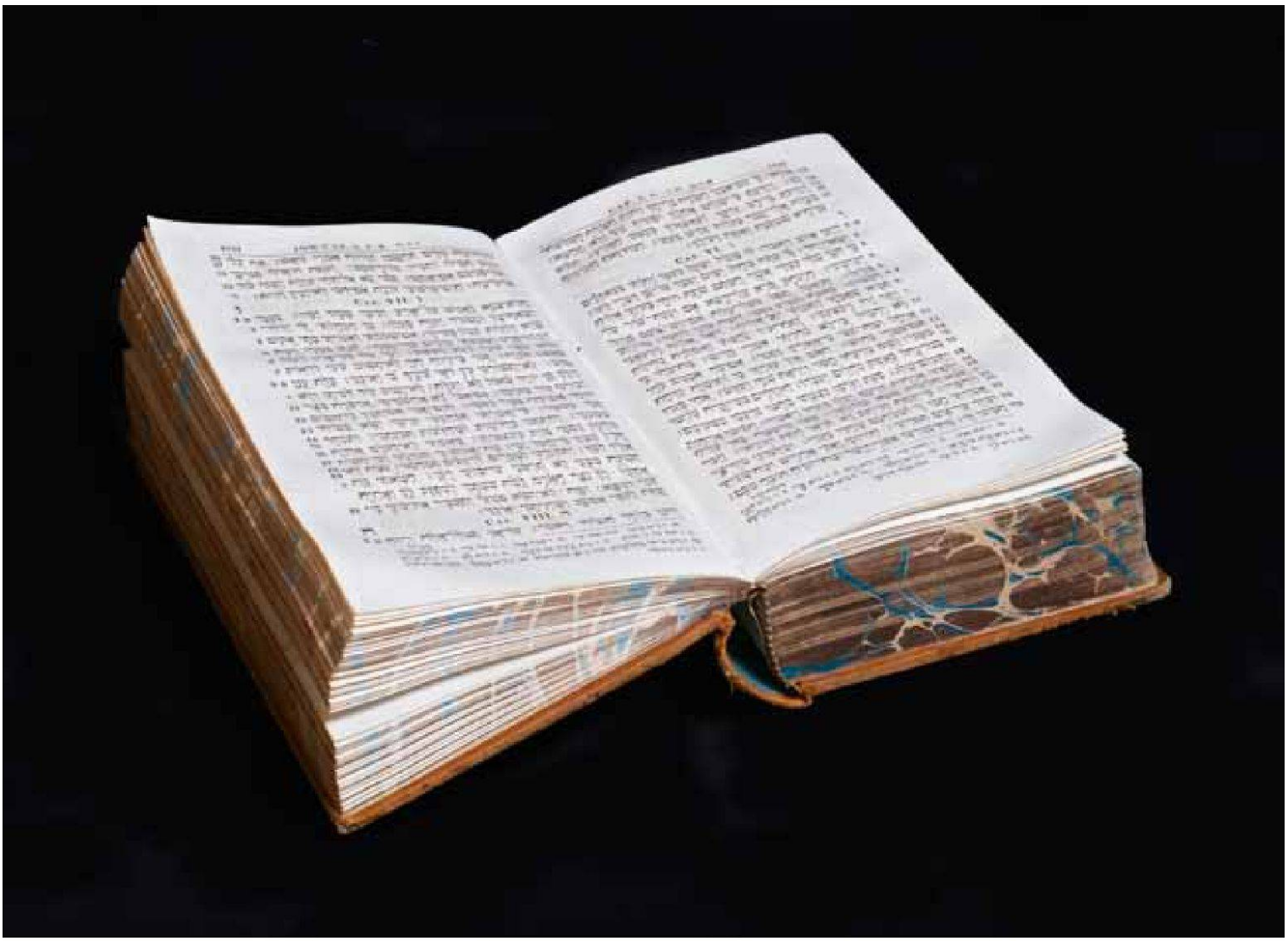
Ankers Lesebrille mit einem Buch aus seiner Biblothek: «Darvin, Charles, L'Origine des Espèces, Paris, 1873». – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

benen Wort: Er führte bis zu seinem Tode, sogar als die Folgen eines Schlaganfalls ihn stark beeinträchtigten, eine umfangreiche Korrespondenz.[6]

Die Bücherauswahl aus Ankers Bibliothek, die in der erwähnten Publikation bibliographiert wurde, enthält neben älteren Werken, wie Lavaters *Geheimes Tagebuch* (1772)[7] oder Sternes *Voyage sentimental en France* (1768), zeitgenössische literarische Werke des 19. Jahrhunderts, so beispielsweise Romane von Balzac und Zola.[8] Obwohl Anker zeitgenössische Literatur las, bevorzugte er im Alter klassische, philosophische und theologische Texte. Auch nach seinem Schlaganfall im Jahr 1901 las er weiterhin viel.[9] Die Beschäftigung mit philosophischen und religiösen Texten war ihm ein grundlegendes Bedürfnis.[10] So schrieb er 1903 an seinen Freund: «Ich habe mich in neuere Lektüre verstiegen, aber wenn ich etwas von den Griechen wiedersehe, so kommt es mir vor, dies sei der wahre Jakob.»[11]

Albert Ankers grosses historisches Interesse ist in der Bibliothek im Ankerhaus dokumentiert, indem die Bücherregale zahlreiche Geschichtswerke und Biografien bekannter Persönlichkeiten aus allen Epochen enthalten. Eine Stichprobe von 106 ausgezählten Titeln (jeder 10. Titel auf der unveröffentlichten Liste) ergab 28 % der Werke, die dieser Kategorie zuzurechnen sind.[12] Mit 24 % etwa gleich stark vertreten ist die Belletristik, gefolgt von 11 % theologischen Büchern. Eine ähnliche Verteilung ergab eine zweite partielle Auszählung, nämlich die vier ersten Seiten der alphabetischen Liste (156 Werke, Buchstaben a und b): 32 % Geschichte und Biografien, 29 % Belletristik und 11 % theologische Bücher). Zudem ist die antike Literatur in Ankers Bibliothek gut vertreten (9 % bzw. 6 %), es finden sich zahlreiche Reisebeschreibungen (8 % bzw. 6 %), kunstgeschichtliche und naturwissenschaftliche Werke sowie einzelne in keine dieser Kategorien einzuordnende Bücher, wie Ratgeberliteratur oder Wörterbücher.[13]

Anker war jedoch nicht nur Bücherleser, sondern auch Zeitungsleser. Ein Familienfoto von 1901 zeigt Anker, wie er sich vor seinem Haus im Kreis der Familie der Zeitungslektüre widmet.[14] In einem Brief aus dem Jahre 1903 gab er zwar zu bedenken, dass Zeitungen nicht zur einzigen Lektüre werden sollten, auch wenn das der «Geschmack unserer Zeit» sei,[15] doch Anker interessierte sich zeitlebens für das Geschehen in der Welt und war sensibel für Fragen der sozialen Gerechtigkeit.[16] Obwohl Mitglied der Schulkommission in Ins und während dreieinhalb Jahren Grossrat (von 1870 bis 1874), wo er sich vor allem durch sein Engagement zugunsten der Gründung des Kunstmuseums Bern hervorgetan hat,[17] fühlte sich Anker nicht als Politiker. So schrieb er nach seiner Wahl in den Grossen Rat an Durheim: «Um von Etwas Heiterem zu sprechen, muss



Ankers letzte vor seinem Tod gelesene Buchseite: «Im Alter wirst du zu Grabe kommen, wie die reifen Garben eingefahren werden». Genesis, Hiob, 5.26, hier als Übersetzung des hebräischen Originals. Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern. – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

ich Ihnen melden, dass ich zum Grossrath ernannt worden bin; [...] Und nun muss ich an die Nov. Sitzung; es ist bei Gott lächerlich, denn ich gehöre nicht hieher und sollte eher zu Hause schaffen.»[18] Anker war regelmässiger Leser der Neuenburger *Suisse libérale* und der *Berner Volkszeitung*.[19] Die Berner Volkszeitung hatte in den 1860er-Jahren eine radikale, später, um 1880, eine christlich-konservative Ausrichtung.[20]

Zeitung lesende Männer

Wenn wir uns nun den Lesesituationen auf den Bildern Ankers zuwenden, so fällt auf, dass gerade das Zeitungslesen wiederholt dargestellt wird. Es sind Männer, Bauern aus Ins und Umgebung, die in der Zeitung vertieft oder mit einer Zeitung in der Hand gemalt wurden. Die meisten Leser sind ältere Männer und tragen dementsprechend Lesebrillen. Auf der Mehrzahl der Bilder ist keine zusätzliche Lichtquelle erkennbar, sodass angenommen werden darf, dass tagsüber gelesen wurde.[21] Auf einem Bild, «Die Bauern und die Zeitung» von 1867, steht die Uhr auf drei Uhr, es ist also mitten am Nachmittag.[22] War es Sonntag? Und las der Zeitungsleser auf diesem Bild den beiden andern Anwesenden gewisse Abschnitte vor? Die Forschung ist sich über die Häufigkeit solcher Vorlese-Akte nicht einig,[23] doch ist die Annahme, dass wenn nur eine Zeitung zur Verfügung stand, auch mal vorgelesen wurde, durchaus plausibel. Auf einigen Bildern lässt sich erkennen, um welche Zeitung es sich handelt. So sehen wir beispielsweise auf dem Ölbild «Der Zeitung lesende alte Feissli», das 1900 entstanden ist, dass der alte Mann den *Seeländer Boten* liesst.[24] Auch auf einem bereits 1878 entstandenen Bild ist dieselbe Zeitung erkennbar.[25] Der *Seeländer Bote* wurde 1850 im Rahmen der politischen Auseinandersetzungen zwischen Radikalen und Liberalkonservativen gegründet, als liberalkonservatives Blatt und als Gegenstück zum radikalen *Seeländer Anzeiger*.[26] Seit den 1830er-Jahren lasen immer mehr Leute Zeitungen.[27] Es kam in dieser Zeit zu zahlreichen Zeitungsgründungen. Gab es 1829 in der ganzen Schweiz erst 38 Zeitschriften und politische Zeitungen, so waren es 1860 bereits 298 Zeitungen und Zeitschriften.[28] Auch der *Seeländer Bote* fand rasch eine breite Leserschaft. Messerli zitiert den Müllergesellen Peter Binz, der 1866 in der Nähe von St. Imier in einem Müllerhaushalt angestellt war, in dem für die Angestellten neben den *Basler Nachrichten* auch der *Seeländer Bote* abonniert war.[29] Die politische Ausrichtung der auf den Bildern dargestellten Zeitung deckte sich weitgehend mit jener der von Albert Anker selbst gelesenen *Berner Volkszeitung*. Wenn Anker also wiederholt die Lektüre des *Seeländer Boten* malte, dokumentierte er damit nicht nur

Albert Anker liest Zeitung. Postkarte Gruss aus Ins – Kunstmaler Anker, um 1900 [Ausschnitt]. – *Sammlung André Weibel, Ansichtskartenarchiv Lausen.*

Albert Anker, Zeitungsleser, 1878, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm, Kat. Nr. 251 [Ausschnitt]. – *Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (Donation Alfred Borel, Bâle).*

ein Stück Alltagsgeschichte, sondern bis zu einem gewissen Grad seine eigene politische Ausrichtung.

Bücher lesende junge Frauen

Das Gleiche gilt für die zweite häufig anzutreffende Lesesituation. Auf etlichen Bildern sehen wir jüngere, ein Buch lesende Frauen. Meistens ist nicht zu erkennen, um was für Bücher es sich handelt. Eines dieser Bilder heisst «Eine Gotthelf Leserin».[30]

Es gab im 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von Ratgebern für die Mädchenerziehung, die sich mit den Lesepraktiken junger Frauen befassten. Diese Ratgeber waren zwar eher an eine bürgerliche Mittel- und Oberschicht gerichtet als an eine bäuerliche Bevölkerung,[31] in ihrer Tendenz betrafen diese Empfehlungen aber auch die (in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Regel durchaus lesekundigen) Mädchen und Frauen auf dem Land.[32]

Bürgerliche Eltern betrachteten die Lektüre ihrer Töchter oft eher skeptisch. Deshalb sollte sie zeitlich begrenzt sein und inhaltlich nicht nur unterhalten, sondern der Gemütsbildung dienen. Sie durfte nicht im Widerspruch zur (späteren) Aufgabe der Frauen als Hausfrauen und Mütter stehen. Kein Wunder also, dass es auf den Ankerbildern keine Zeitung lesenden jungen Frauen gibt: Politische Bildung gehörte nicht zum Erziehungsziel für junge Frauen. Hingegen war gerade die Lektüre von Gotthelf-Romanen für Bauerntöchter durchaus passend. Der Sekundarlehrer Laurentius Bühler zählte 1867 denn auch die Gotthelf-Romane zu jenen Büchern, die in keiner Volksbibliothek fehlen sollten.[33] Damit ist zugleich die Frage angesprochen, wie junge Frauen auf dem Land zu ihrem Lesestoff kamen. Es gab bereits 1866 im Kanton Bern 173 Jugend- und Volksbibliotheken.[34] Offenbar wurden die Volksbibliotheken rege benutzt. Manche Bibliothekare klagten über eine regelrechte «Lesewuth und verdorbenen Geschmack, besonders bei der weiblichen Jugend».[35] Andererseits dienten gerade die Volksbibliotheken der Bereitstellung von «sinnvollem» Lesestoff. Neben den erwähnten Werken Gotthelfs gehörten laut Bühler auch Werke zur Schweizergeschichte, Biographien, Volkskalender, Gedichte, Novellen und natürlich Romane wie Pestalozzis *Lienhard und Gertrud* (1781) dazu.[36]

Die Bücher lesenden jungen Frauen auf Ankers Bilder sind unter diesen Aspekten betrachtet sicher – wie die Zeitung lesenden Männer – realistische Szenen aus dem alltäglichen, oder zumindest sonntäglichen, Landleben. Zugleich vermitteln sie aber auch zeitgenössische Wertvorstellungen bezüglich der Erziehung der Frauen.

Albert Anker, Rosa und Bertha Gugger, 1883, Öl auf Leinwand, 65,5 x 54,5 cm.
Kat. Nr. 303 [Ausschnitt] – *Sammlung Christoph Blocher.*

Vorlesen

Auf vielen Bildern finden sich Szenen, in denen wahrscheinlich erzählt wird, wo beispielsweise Grosseltern ihren Enkeln Geschichten erzählen.[37] Etwas seltener wird vorgelesen. Das Bild der Bauern mit der Zeitung wurde bereits erwähnt. Auf dem Werk «Die Andacht des Grossvaters» aus dem Jahr 1893 liest ein Knabe einem alten Mann vor.[38] Ob der Grossvater selber nicht mehr lesen kann, bleibt offen; eine altersbedingte Leseschwäche als Hintergrund für diese Szene ist eine naheliegende Vermutung. Was hier interessiert, ist insbesondere das laute Vorlesen des Jungen. Die allermeisten Leute im Kanton Bern konnten im 19. Jahrhundert zwar lesen,[39] das laute Vorlesen mit der richtigen Betonung und einem sinngemässen Innehalten bei Satzzeichen war aber ein Lernziel, das längst nicht bei der Mehrzahl der Schülerinnen und Schüler erreicht wurde. So schrieb der bernische kantonale Schulinspektor, Jakob Egger, 1860 in seinem Bericht, es müsse insbesondere auf ein «verständiges und ausdruckvolles Lesen hingearbeitet werden», was offensichtlich nicht der Normalfall war.[40] Der besondere Vorlese-Akt, den Anker hier dargestellt hat, dürfte in früheren Jahrzehnten noch häufiger gewesen sein, in einer Zeit nämlich, als die Lesekompetenz der Kinder jene der Erwachsenen merklich überstieg, was zwischen 1750 und 1830 noch oft der Fall war.[41] Messerli weist zudem darauf hin, dass das Vorlesen auch oft Kindern als «Arbeit» übertragen wurde, wenn ein Bedürfnis nach Lektüre bestand. Indem die Kinder vorlasen, konnten die Eltern sich ihren Aufgaben, z.B. in der textilen Heimarbeit, widmen.[42]

Leider können wir dem vorlesenden Knaben auf dem Bild nicht zuhören, doch auch eine genauere Betrachtung der beiden Personen ist durchaus aufschlussreich. Der Enkel wirkt konzentriert, aber das Lesen scheint ihn nicht besonders anzustrengen. Er folgt dem Verlauf der Sätze nicht mit dem Finger, sondern hält das Buch – auf Grund des Titels des Bildes wohl die Bibel – mit beiden Händen. Auch runzelt er nicht etwa die Stirn, was bei grosser Anstrengung zu erwarten wäre. Der Grossvater hört andächtig zu. Man darf davon ausgehen, dass der Junge so gut laut las, dass der ältere Mann tatsächlich dem Vorgelesenen folgen konnte.

So gesehen dokumentiert diese Szene nebenbei die Fortschritte der Volksschule im 19. Jahrhundert, indem sie darstellt, wie ein Grundschüler fähig ist, «verständig» zu lesen.[43]

Albert Anker, Die Andacht des Grossvaters, 1893, 63 x 92 cm. Kat. Nr.483.
– *Kunstmuseum Bern.*

Ankers Bilder verweisen auf die Verbreitung und den Konsum von Druckerzeugnissen im ländlichen Kanton Bern gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Auf die verbreitete Lektüre der Bibel und anderer religiöser Schriften wurde in diesem Beitrag nicht eingegangen, doch auch sie hat der Maler auf mehreren Bildern dargestellt.[44] Die Leseszenen profaner Literatur sind plausibel, wenn sie auch nichts darüber aussagen, wie oft ein Bauer tatsächlich dazu kam, eine Zeitung zu lesen, oder wie lange ein Mädchen oder eine junge Frau sich in Tat und Wahrheit mit ihrer Lektüre beschäftigen durfte. Sie suggerieren ein positives Verhältnis zur Lektüre, das sicher über den Einzelfall hinaus bestehen konnte. Zwar war die individuelle Lektüre auch zeitlichen Beschränkungen und Restriktionen unterworfen, was anhand der Mädchenlektüre angedeutet wurde. Die Berner Landbevölkerung, die auf diesen Szenen dargestellt wird, suchte und fand zu jener Zeit aber durchaus breiten Zugang zu Zeitungen und über die Volksbibliotheken zur Belletristik und anderen Literaturgattungen. Die Lese-Motive, die Anker gemalt hat, sind entsprechend durchaus auch Abbilder einer historischen Realität.

Anmerkungen

1 Die bislang unveröffentlichte Liste ist im Besitz der Stiftung Albert Anker-Haus Ins. Sie wurde erstellt von Ankers Grosstöchtern Dora Brefin-Oser und Elisabeth Oser und ergänzt von Matthias Brefin, dem ich an dieser Stelle dafür danken möchte, dass ich diese Liste einsehen konnte. Erwähnt wird sie auch bei Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Briefe – Dokumente – Bilder. Bern 1981, 120. Zu Ankers Bibliothek siehe auch: Aeberhardt, Werner: Die Bibliothek Albert Ankers. In: Die Illustrierte der «Neuen Berner Zeitung» 10 (10.3.1957), 22.

2 Dazu: Albert Anker und das Buch. Ausstellung in der Schweizerischen Landesbibliothek. April und Mai 1981. Texte Robert Wyler. Bern 1981.

3 Siehe dazu den Beitrag von Christian von Zimmermann in diesem Themenheft.

4 Siehe dazu den Beitrag von Beat Gugger in diesem Themenheft.

5 Siehe dazu Meister (wie Anm. 1), 147–150.

6 Die Korrespondenz Ankers wird in der Burgerbibliothek Bern aufbewahrt. Siehe auch den Beitrag von Annelies Hüssy in diesem Themenheft.

7 Anker hatte eine grosse Vorliebe für das Werk J.C. Lavaters. Siehe dazu Meister (wie Anm. 1), bes. 91 und 121.

8 Wyler (wie Anm. 2).

9 Anker an Hürner, Brief vom 3. Mai 1902, zitiert nach Meister (wie Anm. 1), 160.

10 Anker an Hürner, Brief vom 8. Oktober 1902, zitiert nach Meister (wie Anm. 1), 163f.

11 Anker an Hürner, Brief vom Januar 1903, zitiert nach Meister (wie Anm. 1), 166.

12 Die Zuordnung war nicht in allen Fällen ganz sicher, weil die bibliographischen Angaben zur Zeit noch unvollständig sind. Die 106 (Stichprobe, jedes 10. Buch) bzw. 156 (Buchstaben a und b) ausgezählten Titel wurden in die Kategorien Geschichte und Biographien, Theologie, Belletristik,

antike Literatur, Kunstgeschichte, Ratgeberliteratur, Wörterbücher, Naturwissenschaft und Diverse eingeteilt. Nicht berücksichtigt wurden Zeitschriften und Periodika. Die ganze Liste ist 22 Druckseiten lang.

13 Unveröffentlichte Liste (wie Anm. 1).

14 Abgebildet bei Meister (wie Anm. 1), 155.

15 «Über deinen Tadel gegenüber unserem Freund habe ich noch nachgedacht: Er liest kein Buch mehr, begnügt sich mit der Zeitungslektüre. Du lieber Gott: das ist nun der Geschmack unserer Zeit. Die Zeitung ersetzt alle andere Lektüre!!!» Anker an Frau Ehrmann, Brief vom 7. September 1903, zitiert nach Meister (wie Anm. 1), 169.

16 Meister (wie Anm. 1), 119f.

17 Dazu: Kehrli, Jakob Otto: Der Maler Albert Anker als Grossrat des Kantons Bern. Zum 40. Todestage des Künstlers am 16. Juli. In: Der kleine Bund, Literatur- und Kunstbeilage des «Bund». 1950, Nr. 324, 14. Juli, 6–7.

18 Anker an Durheim, Brief vom 15. Oktober 1870, zitiert nach Zbinden, Hans: Albert Anker in neuer Sicht. Bern 1961, 32.

19 Meister (wie Anm. 1), 90.

20 Bollinger, Ernst: Berner Volkszeitung. In: e-HLS, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43173.php.

21 Sicher tagsüber liest auch der Bauer auf dem Ölbild «Zeitung lesender Bauer am Fenster», von dem mehrere Fassungen existieren. Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker (1831–1910). Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995, 164 Nr. 285. Eine Kerze als Lichtquelle findet sich hingegen auf dem Ölbild «Bauer, im Bett lesend», ebenda Nr. 283.

22 Kuthy / Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 95 Nr. 105.

23 Siehe Messerli, Alfred: Lesen und Schreiben 1700 bis 1900. Untersuchung zur Durchsetzung der Literalität in der Schweiz. Tübingen 2002, bes. 441–443.

24 Kuthy / Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 244 Nr. 570.

25 «Zeitungslesender Bauer», 1878, Öl, 61 x 48 cm. Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.

26 Nast, Matthias: Eineinhalb Jahrhunderte Informationsvermittlung. 150 Jahre W. Gassmann AG, In: Bieler Jahrbuch 2000, 132–140, hier, 133f.

27 Messerli (wie Anm. 23), 99.

28 Zahlen aus: Bilder aus der Heimat und Fremde. Ein Monatsblatt zur Unterhaltung und Belehrung. Gratisbeilage zur Bülach-Regensberger Wochen-Zeitung (1860), zitiert nach Messerli (wie Anm. 23), 401, Anm. 286. Siehe exemplarisch die enorme Leserzunahme bei den Bernischen Blättern für die Landwirtschaft: Flückiger, Daniel: Zeitungen und Schulen für den fortschrittlichen Landwirt – Albert von Fellenberg-Ziegler. In: Stuber, Martin; Moser, Peter; Gerber-Visser, Gerrendina; Pfister, Christian (Hrsg.): Kartoffeln, Klee und kluge Köpfe. Die Oekonomische und Gemeinnützige Gesellschaft des Kantons Bern OGG (1759–2009). Bern 2009, 171–174.

29 Messerli (wie Anm. 23), 403.

30 «Die Gotthelfleserin», 1884. Kuthy / Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 165 Nr. 320. Ein weiteres Bild aus dem Jahr 1898 trägt den gleichen Titel. Ebenda, 236 Nr. 547. Zu Gotthelfs Werken hatte Anker selbst ein besonderes Verhältnis. In seiner Bibliothek finden sich zahlreiche Gotthelf-Romane und Erzählungen. Die Illustrationen der von Otto Sutermeister herausgegebenen Gotthelf-Ausgabe sind in den 1890er-Jahren entstanden. Siehe dazu Wyler (wie Anm. 2) und den Beitrag von Christian von Zimmermann in diesem Themenheft.

31 Siehe dazu Barth, Susanne: «Buch und Leben [müssen] immer neben einander Seyn – das Eine

erläuternd und bestätigend das Andere.» Zur Lesererziehung in Mädchenratgebern des 19. Jahrhunderts. In: Grenz, Dagmar; Wilkending, Gisela (Hrsg.): Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen. München 1997, 51–71.

32 Lesende Mädchen bürgerlicher Herkunft sind auf den beiden Bildern «Lesendes Mädchen 1883» Kuthy/Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 161, Nr. 306, und «Lesendes Mädchen 1883», ebenda, Nr. 307.

33 Bühler, L.: Referat über Volksliteratur und Presse. Vorgetragen vor versammelter kantonaler gemeinnütziger Gesellschaft des Kantons Bern den 14. November 1867. Bern 1867, 15.

34 Ebenda, 10.

35 Ebenda, 11.

36 Bühler (wie Anm. 33), 15.

37 «Der Grossvater erzählt eine Geschichte». Kuthy/Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 163 Nr. 315.

38 Kuthy/Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 215 Nr. 483.

39 Siehe dazu Messerli (wie Anm. 23), 328–341; Grunder, Hans-Ulrich: Artikel Alphabetisierung. In: e-HLS, hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10394.php.

40 Egger, zitiert nach Messerli (wie Anm. 23), 326.

41 Messerli (wie Anm. 23), 454.

42 Ebenda, 453.

Das Bild «Sonntag Nachmittag» ist bereits 1862 entstanden. Auch auf dieser Darstellung hat man den Eindruck, das Mädchen lese deutlich vor. Sowohl der alte Mann auf dem Ofen als auch das jüngere Mädchen scheinen andächtig zuzuhören. Kuthy/Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 81 Nr. 63.

43 So existieren beispielsweise verschiedene Fassungen eines Bildes betitelt als «Der Bibelleser». Kuthy/Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 21), 122 Nr. 185; ebenda, 139 Nr. 238; ebenda, 178 Nr. 359.

Muestopf und Kaffeekanne

Ein Beitrag zur materiellen Kultur bei Albert Anker

Andreas Heege

Die Werke Albert Ankers haben dank eines umfangreichen Werkverzeichnisses und mehrerer grosser Ausstellungen in den letzten Jahren eine hohe Aufmerksamkeit erfahren.[1] Sein Leben und die seinen Bildern zu Grunde liegenden künstlerischen und, sehr zurückhaltend, theologischen oder politischen Motive sind in verschiedensten Veröffentlichungen untersucht worden.[2] Hierbei taucht immer wieder die Frage auf, ob Anker als «Spätromantiker» oder als ein dem «Realismus» verpflichteter Maler gesehen werden muss. Will man sich dieser Frage nähern, so ist u.a. eine Analyse der von Anker gemalten Gegenstände, der materiellen Kultur auf seinen Bildern, unerlässlich. Im Folgenden soll daher die in seinen Bildern dargestellte Keramik aus dem Blickwinkel eines Neuzeit-Archäologen einer Betrachtung unterzogen werden.

Legt man das Werkverzeichnis der Ölgemälde und -studien zu Grunde, so findet sich zwischen 1857 und 1902 Keramik auf immerhin 103 von 795 verzeichneten Werken. Berücksichtigt man die bislang unvollständig veröffentlichten Aquarelle und Studien,[3] so kommen zehn weitere Bilder hinzu. Keramik spielt also auf Ankers Bildern eine wichtige Rolle.

Wir finden Keramik u.a. als Staffage, als Teil der Szene, eher unbedeutend im Hintergrund, z.B. auf der ersten «Gemeindeversammlung» (1857),[4] der «Strickschule» (1860)[5] bzw. dem «Wucherer» von 1883.[6] Oder sie ist, wie auf seinem ersten und allen folgenden 35 Stillleben bzw. Stillleben-Bildpaaren zwischen 1866 und 1902 dominant zur Charakterisierung der zwei Welten eingesetzt, zwischen denen sich Ankers Leben und Werk abspielten: Auf der einen Seite befand sich die bäuerliche Welt in Ins, auf der anderen Seite die bürgerliche Welt seiner Käufer und Auftraggeber, die zugleich seiner eigenen Lebenswelt nahegekommen sein dürfte; nicht nur in Paris und in Neuchâtel, sondern auch in Ins pflegten Anker und seine Familie ja in vielerlei Hinsicht bürgerliche Lebensformen.[7]

In Genrebildern wie «Einsamkeit» (1865) und «Die ersten Schritte» (1886)[8] erscheinen die Schüsseln, Henkeltöpfe und Tassen arrangiert wie in einem Stillleben. In anderen dagegen sind die zeittypischen Schüsseln «Heimberger Art»[9] Teil einer Tätigkeit, z.B. Bohnen rüsten oder Kartoffeln schälen.[10] Mindestens ebenso häufig finden wir Tassen bzw. Untertassen, Töpfe, Caquelons und Schüsseln mit Horizontalhenkeln in Verbindung mit Szenen der Nahrungsaufnahme oder des Konsums von Getränken. Besonders einfühlsam führen uns dies das «Kaffee trinkende Mädchen» (1870),[11] der verwundete «Bourbaki-Soldat» (1871)[12] oder die «Kinderkrippe» (1890)[13] vor Augen.[14] Oft sehen wir einzeln aus kalottenförmigen Steingut-Tellern essende Kinder[15] oder alte Bäuerinnen bzw.

Bauern bei Suppe, Kartoffeln, Käse und Kaffee, die aus Irdenware-Geschirr und Steingut-Ohrentassen essen und trinken.[16] Jedoch begegnet man fast nie einer vollständigen Familie am Tisch.[17] In Gefässen aus importiertem Steinzeug oder glasierter Irdenware werden auch Lebensmittel wie «Mues» oder «Suurchabis» nach Hause getragen[18] oder Früchte gesammelt (Erdbeeren).[19] Aber natürlich kann man Geschirr auch zweckentfremden, wie die Tasse in der Hand des «Seifenbläsers» von 1873 zeigt.[20] Die Kinder des Bürgertums sowie die auf dem Lande spielen mit Miniaturformen des Erwachsenengeschirrs.[21]

Suppe und Kaffee werden in Schüsseln und Kannen am Feuer oder auf dem Kachelofen warm gehalten.[22] Kaffee steht auch am Bett der Wöchnerin.[23] Auf dem Kachelofen befindet sich oft das Essigfässchen aus graublauem Steinzeug, mit dem sich der benötigte Essig für die Lebensmittelkonservierung aus Apfelmost oder Weinresten selbst herstellen liess.[24] Gehenkelte Töpfe mit Ausguss stehen oft am Herd,[25] jedoch finden sich Szenen, in denen gekocht wird, nur ausnahmsweise.[26] Für die Aufbewahrung von flachen Schüsseln («Röschtiplatte»), Tassen und Untertassen («härdigi Tassli mit Gaffeeplättli») oder sogar Mineralwasserflaschen aus Steinzeug in sekundärer Verwendung[27] dienen Teile der sehr einfachen Küchenschränke.[28] Aber auch in der Stube[29] oder der Kombination von Stube und Werkstatt, z.B. beim «Korbflechter» (1896)[30] oder beim «Schuster Feissli» von 1870,[31] finden sich über oder neben der Tür oder an der Stubenwand oft flache Regale, auf denen Untertassen mit auf den Kopf gestellten Tassen stehen. Dies gilt auch für die Darstellung des «Geltstags» (1891), auf dem auch zahlreiche zu versteigernde Röstiplatten, Schüsseln und ein Mostkrug aus Steinzeug erscheinen.[32] Die Menge an Kaffeegeschirr und das Vorkommen zahlreicher Röstiplatten entspricht den seeländischen Essgewohnheiten dieser Zeit. Gemeinsames Essen der ganzen Familie aus einer Schüssel galt als «unappetitlich». Küchen- wie Stubeninterieurs bleiben, wie die seltenen Szenen mit Waschschüsseln,[33] durchgängig dem einfachen, bäuerlich-ländlichen Milieu verbunden.

Eine ganz ausserordentliche Geschirrzusammenstellung bieten die Bilder des «Quacksalbers» (1879 bzw. 1881).[34] Auf dem Tisch finden sich neben diversen Glasflaschen und einem Mörser ein ungewöhnlicher Topf, eine dickbauchige Flasche aus Steinzeug, ein Unterteller mit Münzen und eine Dose mit Stülpdeckelrand, auf der eine Tasse steht. In das Regal neben und über der Tür sind diverse Gefässe, u.a. Sirup-Röhrenkannen, d.h. typische Apothekenkeramik, aber auch gehenkelte Töpfe und Tassen sowie ein Pferde- bzw. Menschenschädel gestopft. Diese und eine damals mindestens hundert Jahre alte Glasflasche auf

Albert Anker, Rotkäppchen, 1883, Öl auf Leinwand, 85,5 x 62 cm, Kat. Nr. 308 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

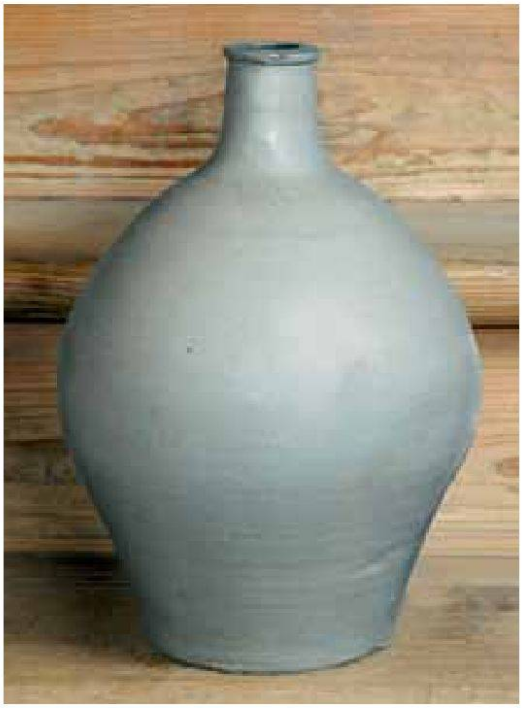
Albert Anker, Der Quacksalber II, 1881, Öl auf Leinwand, 72 x 87,5 cm, Kat. Nr. 279. – *Sammlung Christoph Blocher.*

dem Tisch stehen, wie der Bildtitel andeutet, vermutlich stellvertretend für die «Rückständigkeit» und die «Unwissenschaftlichkeit» der dörflichen «Apotheke».

Auch auf Porträtgemälden oder porträtähnlichen Szenen dient Keramik der gesellschaftlichen Unterscheidung bzw. Charakterisierung. Das bürgerliche Interieur wird auf dem Knabenbildnis von Fritz Lüthy aus dem Jahr 1900 nicht nur durch das Spielzeug (Zinnsoldat, Spielzeugpferd), sondern vor allem auch durch die ungewöhnliche Kanne (Steingut oder Feinsteinzeug) auf dem Buffet im Hintergrund verdeutlicht.[35] Hinter dem erkennbar gut situierten, Stumpen rauchenden Kolonialwarenhändler Franz-Anton Zetter aus Solothurn steht sicher nicht von ungefähr ein chinesischer Ingwertopf aus Porzellan im Regal seines Geschäftes.[36] Und es ist bestimmt kein Zufall, dass im Bild «Lesendes Mädchen» (1883) auf dem kostbaren Glastisch ein polychromer, sechseckiger Blumentopf mit Zimmerpflanze steht[37] und auch im Salon von Frau Munzinger-Hirt ein bunter Blumenübertopf vorhanden ist.[38] Dagegen finden sich im ländlichen Kontext auf den Fensterbrettern drinnen und draussen nur die seit dem 19. Jahrhundert typischen, auf unglasierten Untersetzern stehenden, konischen Blumentöpfe («Meiehäfeli») mit Geranien.[39]

Albert Anker war ein Ateliermaler. So wie er sich für die Gestaltung seiner Bilder Kinder und Alte aus Ins und Umgebung auswählte, die ihm Modell sassen,[40] so wählte er auch bei der Darstellung der materiellen Kultur Objekte aus seinem eigenen Umfeld oder sogar aus seinem eigenen Haushalt. Zahlreiche Gegenstände aus Metall, Glas, Keramik oder Holz wurden auf diesem Wege zu lieb gewordene Requisiten, die noch heute in seinem Atelier stehen. Dabei handelt es sich nicht nur um Objekte, die auf seinen einfach-bäuerlichen Genreszenen zu sehen sind, sondern auch um solche, die auf seinen bürgerlichen und bäuerlichen Stillleben abgebildet sind. Aufgrund der im Ankerhaus in Ins überlieferten Gegenstände, Museumssammlungen und archäologischen Funde[41] lässt sich erkennen, dass Anker «moderne» Stücke aus seinem Lebensumfeld wählte und diese in den folgenden Jahrzehnten immer wieder, manchmal nur gering variiert, mit grossem Realismus abbildete. So erscheinen einfarbig-rote oder spritzdekorierte und aufwändig bemalte Henkeltöpfe mit Ausguss bereits in seiner ersten Version der «Armensuppe» (1859)[42], aber auch noch in einem Aquarell von 1907.[43] Dazwischen bevorzugte er seit 1865 (oft zusammen mit ein- und derselben blechernen Kaffeekanne abgebildet) ein einzelnes rotes, innen weisses Exemplar mit blauem Pfauenaugendekor, vermutlich aus Heimberger Produktion.[44] Dieses malte er noch mindestens elfmal.[45] Zu einem ungewöhnlich grossen Suppentopf verwendete er dasselbe Dekor 1890 und 1893.[46] Bereits auf

Albert Anker, Das erste Lächeln, 1885, Öl auf Leinwand, 62,5 x 46 cm, Kat. Nr. 330 [Ausschnitt]. – *Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel.*



Originale Steinzeugflasche aus dem Atelier des Künstlers. Abgebildet auf dem Bild «Der Quacksalber II». Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern. – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Steinzeugfässchen aus Oberdiessbach. Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern. – *Baumann/Zuber Haus Oberdiessbach*

dem Bild von 1865 erscheint daneben ein Henkeltopf mit zeittypischem Längsstreifendekor, wie er auch auf einem vermutlich nach 1901 entstandenen Aquarell vorkommt.[47]

Noch wesentlich häufiger finden sich innen und aussen weiss engobierte und bunt bemalte Tassen und Untertassen, die seit den 1830er-/1840er-Jahren, vor allem aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vollständig dem Stilgeschmack einfacher Bevölkerungsschichten entsprachen. Ab 1860 sind sie oft nur Staffage im Wandregal,[48] in den Stillleben und zahlreichen Genreszenen gewinnen sie jedoch eine enorme Authentizität und Lebensdauer.[49] Warum Anker nur diese weissen Tassen und ganz selten auch einmal gelbe Exemplare malte, während andere, gleichzeitig produzierte Tassendekore in rot und beige unberücksichtigt blieben, entzieht sich unserer Kenntnis.

Die dargestellten Essigfässchen aus kobaltblau bemaltem Steinzeug finden wie der Muestopf heute keine exakte Entsprechung im Ankerschen Haushalt mehr. Doch lässt sich aufgrund von Exemplaren aus Sammlungen ihre sehr realistische Darstellung sichern. Essigfässchen sind ein Produkt des 19. Jahrhunderts aus den Steinzeugtöpfereien im Elsass (Betschdorf) und im Schwarzwald (z.B. Oppenau).[50]

Fast fotorealistische Darstellungen finden sich auch für Geschirr aus industriell gefertigtem und aufwändig verziertem weissem oder rotem Steingut und Porzellan der bürgerlichen Stillleben, wie u.a. eine im Ankerhaus erhaltene Kaffeekanne mit Filter aus schwarzem Steingut belegt.[51] Die Kanne ist im Werk Septfontaines der Firma *Villeroy&Boch* gefertigt worden und erscheint dort in einem Verkaufskatalog des Jahres 1888.[52] Die Gefässform selbst, die sich in bunt bemaltem Steingut auch auf anderen Bildern Albert Ankers findet,[53] ist jedoch älter. Sie lässt sich bereits in einem Katalog der Steingutmanufaktur *Schramberg* D aus den 1830er-/1840er-Jahren unter der Bezeichnung «Caffee-Maschine» nachweisen.[54]

Den Käufern der Ankerschen Bilder aus dem gehobeneren Bürgertum der Region erschlossen sich die Inhalte der Bilder aus eigener Anschauung. Das Bild, das sie von sich selbst hatten, dasjenige des «kultivierten» Stadtbürgers, symbolisierten aufwändig gedeckte Teetische mit Likör oder Südwein, Gebäck und «Schmelzbrötli» (Madeleines), Silber- und Porzellangeschirr, Zuckerschalen aus damals hochmodernem Pressglas oder metallisch eloxierter Industrieware, «exotischen» Milchkännchen und Kaffee-Maschinen zur Filtrierung echten Bohnenkaffees. Diesem stand das Bild von den anderen, den einfacheren, ländlichen Menschen gegenüber, von denen man sich abgrenzen, deren Leben

Albert Anker, Stillleben Kaffee, Öl auf Leinwand, 45 x 59 cm, Kat. Nr. 248 [Ausschnitt]. – *Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.*

Albert Anker, Frühstück: Reich, 1866, Öl auf Leinwand, 41 x 53 cm, Kat. Nr. 103 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

und Arbeiten man aber auch romantisierend als bodenständig und «währschaft» betrachten konnte: Auf dem Holztisch die Blechkanne, der Milchtopf, eine einfache, aber bunte Tasse, Brot und vielleicht ein Salzfässchen sowie die Grundnahrungsmittel der ärmeren Bevölkerungsschichten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Kaffee, Kartoffeln und Käse. Dabei befand sich in der Kaffeekanne oft wohl nur ein Kaffeeaufguss aus wenig Bohnenkaffee, verschnitten mit den verschiedensten Surrogaten, wie geröstete Gerste oder Cichorienwurzel (sog. «Päckli-Kaffee»).[55] Dabei entsprach dieses Bild der materiellen Haushaltsausstattung und Ernährungsgewohnheiten damals sicher nicht nur der bäuerlichen Bevölkerung des Seelandes, sondern auch der der städtischen Unterschichten, Handwerker und Tagelöhner, wie archäologische Bodenfunde, etwa aus Bern und Unterseen, zunehmend deutlich machen.[56]

Albert Anker erweist sich im Zusammenhang mit der Darstellung der materiellen Kultur also als eindeutiger Realist. In der Wahl seiner Themen hingegen – und das heisst vor allem in der Nichtberücksichtigung einer zunehmend industrialisierten, verstädterten Welt mit all ihren sozialen Problemen – erweist er sich als Romantiker, der mit seinen idealisierten, bodenständig-bäuerlichen Bildern den Wünschen seiner bürgerlichen Käuferschaft entsprach.

Albert Anker, Frühstück: Arm, 1866, Öl auf Leinwand, 41 x 53 cm, Kat. Nr. 104 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

Drei Gegenstände aus dem Atelier des Malers, die wiederkehrend in seinen Werken vorkommen. Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern. – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Anmerkungen

1 Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Basel 1995 (Bei Verweisen auf Bilder aus dem Gesamtverzeichnis im Folgenden immer: K/B, Katalog-Nr). Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc: Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Bern 2003; Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Albert Anker. Catalogue, Exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2003–2004. Lausanne 2003.

2 Aus den zahlreichen Veröffentlichungen seien herausgegriffen: Rytz, Albrecht: Der Berner Maler Albert Anker. Ein Lebensbild. Bern 1911; Friedli, Emanuel: Ins. Bärndütsch als Spiegel bernischen Volkstums, Bd. 4. Bern 1914 (mit berndeutschen Begriffen für Geschirr und Mobiliar); Kuthy, Sandor; Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Zwei Autoren über einen Maler. Zürich 1980. Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt: Briefe, Dokumente, Bilder. Gümligen 2000 (4., erw. Aufl.).

3 Lüthy, Hans A.: Albert Anker. Aquarelle und Zeichnungen. Zürich 1989.

4 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 26.

5 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 40.

6 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 300.

7 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 103/104; Messerli, Isabelle: Kinderwelten unter Stroh- und Ziegeldächern. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Messerli, Isabelle (Hrsg.): Albert Anker – Schöne Welt. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2010 (im Druck).

8 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 97, 237, 239, 356.

9 Die Verwendung schwarzer, roter und weisser Grundengoben in Verbindung mit farbigen Malhorndekoren charakterisiert die Produktion der Töpfereiregion Heimberg/Steffisburg/Thun, ist zugleich aber ein zeittypisches Phänomen und wurde auch in anderen Töpferorten der Deutschschweiz gefertigt. Es wird daher der oben stehende Begriff verwendet. Zum Heimberger Geschirr vgl. Boschetti-Maradi, Adriano: Gefässkeramik und Hafnerei in der Frühen Neuzeit im Kanton Bern. Bern 2006 (Schriften des Bernischen Historischen Museums 8).

10 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 206, 363, 510, 590; siehe dazu und zum Folgenden den Beitrag von François de Capitani in diesem Themenheft.

11 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 142. Farbabb.: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 31.

12 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 149 und 150.

13 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 452. Farbabb.: ebenda, 120.

14 Z. B. Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 149, 150, 236, 394, 483, 587.

15 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 135–137, 156, 505, 512, 548. Farbabb.: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 30.

16 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 237, 239. Aquarelle von 1907 und 1908 vgl. Lüthy (wie Anm. 3), 62 und Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 99.

17 Eine Ausnahme ist die für Anker ungewöhnliche, 1888 datierte Kohlezeichnung mit einem bürgerlichen Familieninterieur: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 94.

18 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 308 auch 34, 481.

19 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 323; Lüthy (wie Anm. 3), 48.

20 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 186. Farbabb.: Kuthy/Lüthy (wie Anm. 2), 75.

21 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 263, 270. Farbabb.: Frehner/Bhattacharya-Stettler/Fehlmann Kat. 12, (wie Anm.1).

22 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 469.

23 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 108. Farbabb.: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 38.

24 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 330; auch 40, 319, 321, 394. Vgl. auch ein enstprechendes Aquarell von 1885: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 111.

25 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 97, 335, 393, 546, 676. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 105. Auch: Lüthy (wie Anm. 3), 46.

26 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 357.

27 Vgl. Heege, Andreas: Steinzeug in der Schweiz (14.–20. Jh.). Ein Überblick über die Funde im Kanton Bern und den Stand der Forschung zu deutschem, französischem und englischem Steinzeug in der Schweiz. Bern 2009, 57–76.

28 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 356, 362, 363. Aquarellstudie: Lüthy (wie Anm. 3), 125.

29 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 40, 63, 506. Aquarell: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 75.

30 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 520.

31 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 140.

32 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 461. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 124.

33 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 79, 378. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 115.

34 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 261 und 279. Farbabb.: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 54.

35 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 581.

36 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 499. Farbabb.: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 58.

37 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 306. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 100.

38 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 526.

39 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 94, 123, 315, 545. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 62. Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 47.

40 Vgl. hierzu: Friedli (wie Anm. 2), 384–386. Probst, Fritz: Albert Anker. Sein Dorf und seine Modelle. Basel 1954. Messerli, Isabelle: Albert Anker: sein Atelier – seine Requisiten – seine Modelle, in: Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), 65–73.

41 Zur bernischen Irdenware-Produktion ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, vgl. Roth-Rubi, Kathrin und Ernst; Schnyder, Rudolf; Egger, Heinz und Kristina: Chacheli us em Bode ... Der Kellerfund im Haus 315 in Nidfluh, Därstetten – ein Händlerdepot. Wimmis 2000. Boschetti-Maradi (wie Anm. 4). Boschetti-Maradi, Adriano: Geschirr für Stadt und Land. Berner Töpferei seit dem 16. Jahrhundert. Bern 2007 (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum, 19). Heege, Andreas: Bern, Engehaldenstrasse 4. Funde aus einer Latrinen- oder Abfallgrube des späten 19. Jahrhunderts. In: Archäologie Bern 2008. Jahrbuch des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern, 2008, 197–215, mit älterer Literatur.

42 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 34.

43 Farbabb.: Lüthy (wie Anm. 3), 62.

44 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 97.

45 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 538.

46 Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 1), 452 und 481. Farbabb.: Kuthy / Lüthy (wie Anm. 2), 120 und 129.

47 Lüthy (wie Anm. 3), 48.

48 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 40.

49 Vgl. Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 104–1866, 142–1870 mit ebenda, 186–1873; Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 483–1893 mit 537–1897.

50 Vgl. Heege (wie Anm. 16), 53–54 und Abb. 2.

51 «Terre de fer», Dekor ohne Bezeichnung, gegossenen, eisernen Teekannen aus Japan nachempfunden. Der Produktionsbeginn dieser Ware und dieses Gefässtyps in Septfontaines ist unbekannt, wird jedoch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angenommen. Freundlicher Hinweis Ulrich Linnemann, Hettenhain D; die Kanne ist abgebildet in: Messerli, Isabelle: Albert Anker: sein Atelier – seine Requisiten – seine Modelle. In: Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Albert Anker. Catalogue, Exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2003–2004. Lausanne 2003, 65–73, hier 69, dort auch weitere von Anker gemalte Objekte aus seinem Nachlass.

52 Freundlicher Hinweis Ester Schneider, Keramikmuseum Mettlach.

53 Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 1), 296. Vgl. auch Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 1), Kat. 94.

54 Unveröffentlicht, Kopie des Katalogs im Besitz des Verfassers.

55 Zum Kaffee und der Ernährung der schweizerischen Werktätigen im 19. Jahrhundert, siehe: Rossfeld, Roman: Genuss und Nüchternheit. Geschichte des Kaffees in der Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Baden 2002; siehe dazu den Beitrag von François de Capitani in diesem Themenheft.

56 Verschiedene unveröffentlichte Fundkomplexe im Archiv des Archäologischen Dienstes des Kantons Bern.

Städtische Mode, ländliche Tradition

Textilien bei Albert Anker

Isabelle Messerli

Anker arbeitete als Realist so nah wie möglich nach der Natur, das heisst nach dem lebenden Modell und dem realen Gegenstand, die er beim Malen oder Skizzieren vor sich sah. Er unterbrach zeitweilig eine angefangene Arbeit im Atelier, wenn eines seiner Modelle zur Schule musste oder wenn ein Alter beim Friseur war, weil dessen Haare nachgewachsen waren und er sie nicht unter einer Zipfelmütze verstecken wollte. Unglücklich war Anker, als er nach 25 Jahren zu wiederholtem Mal im Auftrag einen Gemeindeschreiber malen sollte und ihm dafür der Inser Sattler mit seiner festen Adlernase und dem verschmitzten Fuchsgesicht nicht mehr als Modell zur Verfügung stand.[1] In seinem Heimatdorf Ins fand Anker die meisten Modelle, die er als Spielende, Strickende, Spinnende, Rauchende, Schreibende und Lesende darstellte. Sie treten – einzeln oder in Gruppen – in verschiedenen Rollen in seinen Genrekompositionen und Historiengemälden auf. Anker zeigt seine Modelle mehrheitlich in Innenräumen. Diese bereitete er in Skizzen und Ölstudien vor und bestückte sie in der endgültigen Fassung mit seinen bis ins Detail ausgearbeiteten Figuren und Gegenständen. Die ganze Familie Gugger aus Ins, im Dorf die Guggerchüfers genannt, waren aufgrund ihrer bodenständigen Art willkommene Ateliermodelle. Julie Gugger verkörperte die Pfahlbauerin, ihr Mann übernahm die Rolle eines Bourbakisoldaten oder nahm Stellung als Krieger in der «Kappeler Milchsuppe» ein. Sein Sohn stand in den «Länderkindern» Modell, die beiden Töchter Rosa und Bertha malte er wiederkehrend einzeln oder gemeinsam beim Lernen und Stricken.[2]

Farbe und Faden

Welche Beziehung hatte Anker zur Mode und zu den Textilien? Betrachtet man Ankers gemalte Stofflichkeit, so kommt einem nahe, wie sehr sie bis ins Detail erfühlt und in ihrer Farbe erspäht ist. Als hätte der Meister den Pinsel mit Nadel und Faden ausgetauscht, als wäre er der Schneider selbst, malt er. Zum Arrangieren seiner Kompositionen brauchte er ein breites kulturelles und fachliches Wissen über die Themen seiner Bilder, die sich über eine lange Zeitspanne erstreckte: von der Pfahlbauerzeit, dem Neolithikum, über das klassische Altertum und das Mittelalter bis in Ankers Gegenwart. Beispiele von Ankers Suche nach geeigneten Kostümen finden sich in Briefen. So schrieb der Maler 1888 an den Inspektor der Berner Kunstsammlung: «Ich bin so frei und wende mich an Sie zur Aushülfe. Ich möchte nämlich etwas sehen und erfahren über die

Costume von der Zeit ungefähr des Burgunderkrieges. In Paris hätte ich selbst Material und auch Bibliotheken zur Disposition, während hier nichts ist. Ich nehme mir vor, eines Morgens bei Ihnen zu erscheinen um durchzuzeichnen, was Sie etwa besitzen. [...] So nehme ich mir denn vor, Leute zu malen, wie sie vor der Reformation waren. Ich kann dabei gehen bis Holbein, allein etwas Archaisches wäre mir lieber.»[3] Anker suchte das historische Material in Kostümschriften, in Drucken alter Meister, in gemalten Werken, die er im Louvre und in anderen Museen fand, bei Fachpersonen oder Malern, die sich auch einen Fundus an Textilien – wie Anker selbst – angelegt hatten. Kostüme tauschte Anker beispielsweise mit seinem Schweizer Malerfreund August Bachelin, der sich auf Militaria spezialisiert hatte. Anker trieb für seinen Freud Soldatenkleider der Artillerie und Infanterie auf, und er lieh sich bei Bachelin ein schwarzes Kleid aus der Zeit des Louis XV für die Darstellung des kranken Lavaters.[4] Der Maler kannte auch unterschiedliche Techniken der Textilherstellung. Eindrücklich stellt er dies im Werk «Königin Bertha und die Spinnerinnen» unter Beweis. In diesem reifen Gemälde beschreibt Anker den richtigen Bewegungsablauf beim Spinnen, das Einüben dieser seit Urzeit überlieferten Technik und die Vielfalt des stofflich wahrnehmbaren Endproduktes.[5]

Kleider machen Leute

Im 19. Jahrhundert war es das Bürgertum, das die Mode in Europa prägte, und ab der Mitte des Jahrhunderts begann man sich dabei zunehmend an Paris zu orientieren.[6] Wie zu allen Zeiten gab es wirtschaftlich-soziale Unterschiede, die bei Anker in seinen bäurischen und bürgerlichen Genres zum Ausdruck kommen. Anker lebte zwischen der Stadt und seinem Dorf in zwei gegensätzlichen Welten, und diese kommen in ihrer ganzen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Spannbreite in den von ihm gemalten Textilien zum Ausdruck.

In der Stadt trugen die Männer ab 1850 fast nur noch Schwarz und Weiss, was die politische und wirtschaftliche Macht symbolisierte.[7] Gestärkte weisse Hemdblusen und Krägen kamen in Mode. In dieser strengen, dunklen Robe lässt sich der gut betuchte Charles Alfred Hahn um 1869 von Anker porträtieren.[8] Zwischen 1845 und 1869 trugen die städtischen Damen Krinolinen, Unterröcke mit einem Stahlreifengestell, das die Röcke überproportionierte. In einem solch übergrossen Rock lässt sich die zwanzigjährige Französin Marie Marguerite Ormond-Renet von Anker 1867 malen. Die Dame in tiefschwarzem Kleid vor rot aufgehelltem Hintergrund repräsentiert bürgerliche Tugenden einer Mittelstandfrau. Die modebewussten Frauen inszenierten sich durch ihre

Bildnis Caroline-Rose-Marguerite de Pury-de Muralt, 1859, Öl auf Leinwand, 50,8 x 38 cm, Kat. Nr. 39 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz*.

Bildnis Marie Anker, 1881. Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Kat. Nr. 287. – *Kunstmuseum Bern*

Schultasche Marie Anker, um 1880, Kalbsleder mit blauweiss gestreiftem Innenfutter, 23 x 30 x 5 cm, Inschrift: «Marie Anker / Rue de la grande Chaumière / Departement Seine Paris». – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins*.

Kleidung. Mitte des 19. Jahrhunderts waren auch grosse, verschwenderisch gearbeitete Spitzenschals sehr beliebt, die jetzt von der Maschinenindustrie zu erschwinglichen Preisen hergestellt wurden. Anker malt 1859 die aus gehobenem Bürgertum stammende Caroline-Rose-Marguerite de Pury-de Muralt auf ihrer Terrasse in schulterfreier weisser Robe mit umgebundenem weitem, reich verziertem Spitzenschal. Diese Selbstdarstellungen waren Porträtaufträge von Persönlichkeiten, die es sich leisten konnten, einen Maler zu engagieren.[9]

Auf Ankers Darstellungen sind die Mitglieder seiner eigenen Familie in Gewänder des gehobenen Bürgertums gehüllt; nie hätte er seine Kinder in bäuerlichen Kleidern oder in einer Tracht abgebildet. Die Familien Ankers und seiner Frau gehörten seit Generationen zum konservativ-liberalen Bildungsbürgertum. Familienfotografien oder gemalte Werke zeugen von dieser Wirklichkeit. Anna und ihre Kinder tragen Pariser Mode, die massgebend war für die Damenmode in ganz Europa. In einem Halbfigurenporträt, das in feinsten, differenzierten Farbtönen von Weiss zu Gelb gehalten ist, malt Anker seine neunjährige Tochter Louise als selbstbewusste, grossstädtisch gekleidete junge Dame. Über einer weissen Bluse mit Spitzenkragen trägt sie eine weiche, samtgefütterte Jacke, deren weite Ärmel, der Kragen und die Knöpfe auch in schwarzem Samt gefasst sind. In der Hand hält sie einen zur Robe passenden Hut. Die Kleidung spiegelt hier ein soziales Verhalten, das besonders die Gründerjahre prägte: die Einführung einer Tochter aus gutbürgerlichem Hause in die Rolle, die sie in der herrschenden Ordnung jener Gesellschaft später einnehmen sollte.[10] Louise heiratete 1884 den Papierfabrikanten Maximilian Oser in Basel.

Auch seine zweite Tochter Marie hält Anker in Pariser Eleganz fest, in schwarzem Mantel, mit schleifengeschmücktem Hut und blauen Handschuhen. Er zeigt sie als Schulmädchen mit einer über die Schulter gehängten ledernen Schultasche. Diese Mappe ist noch im Original erhalten; öffnet man ihren Klappdeckel, so findet man in fein säuberlicher Handschrift die Besitzerin vermerkt: «Marie Anker / Rue de la grande Chaumière / Departement Seine Paris».[11] Marie heiratete 1892 den Musikprofessor Albert Quinche von Neuenburg.

In Ankers Zeit waren die Mütter für die moralische und kulturelle Erziehung der Kinder zuständig. Ankers Frau Anna äusserte in einem Brief an ihren Mann ihre Besorgnis, dass die Inser Dorfkinder einen üblen Einfluss auf ihre Kinder ausübten.[12] Albert beruhigte sie und meinte, er kenne die Inser von Jugend auf, und die Pariser Kinder seinen nicht besser als jene. Der Maler selbst fühlte sich der ländlichen Bevölkerung sehr zugetan und mit ihr verbunden. Unter ihnen bewegte er sich im Habitus der Bescheidenheit. Wenn er im Sommer in Ins

Bildnis Louise Anker, 1874, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm, Kat. Nr. 199.
– *Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur.*

Anna Ruefli, Foto um 1860 [Ausschnitt].
– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

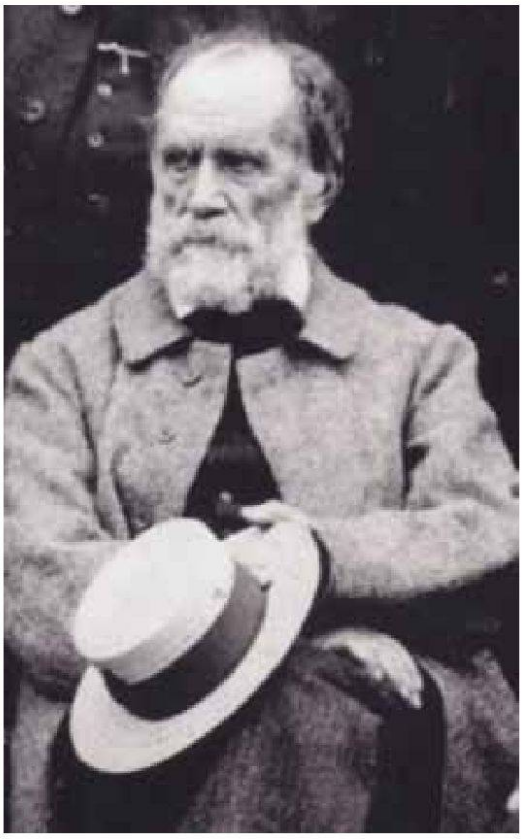
Magasin des Demoiselles, Journal mensuel, Laffitte Paris, 25. Oktober 1869, handkolorierte Grafik, 26 x 16,5 cm. – *Privatbesitz.*

hinausging, legte er seine schwarze, zylinderförmige Hausmütze ab und setzte gerne einen leichten Strohhut mit breiter Krempe auf, wie ihn die einheimischen Feldarbeiter trugen.[13] Einer dieser sogenannten Kreissägen hängt heute noch im Atelier über seiner Staffelei; sie wurde aus der «Chapellerie der Gebrüder Schwab» in Ins gekauft.[14]

Geerbte Alltagshose: Kleidung auf dem Land

Auf dem Lande folgte die Kleidung der Kinder und Erwachsenen auch noch im 19. Jahrhundert den ganz eigenen Gesetzen der Agrarwirtschaft. Kinderkleider wurden meist aus abgelegten Kleidungsstücken der Eltern – ohne Rücksicht auf die Mode der Zeit – geschneidert und dann von den jüngeren Geschwistern ausgetragen. Wurde der Stoff fadenscheinig, flickte man sie oder setzte sie neu zusammen. Ausserdem konnten sich, je nach Stand, nicht alle Bauernfamilien Schuhe für ihre Kinder leisten.[15] In der Schweiz waren auf dem Land primär Leinen- und Wollstoffe in den Farben Weiss, Schwarz, Braun, Blau und Rot üblich.[16] Diese Farben herrschen in ausgewogener Tonalität in Ankers bäurischen Genredarstellungen vor. So trugen die Knaben oft Kleider aus braunen bis ockerfarbenen festen Stoffen, im Stil ähnlich geschnitten wie die Kleidung ihrer Väter. Diese getragenen Landkleidungen finden wir sowohl auf Ankers Bildern als auch auf Fotografien von Charles Famin, der als einer der ersten Fotografen das Leben auf dem Lande thematisierte.[17] Die Schulmädchen trugen Schürzen, «Fürtuch» (Vortuch) genannt, aus Leinen oder gestreifter Baumwolle. Ankers «Erdbeerimareili» von 1884, vom zehnjährigen Inser Mädchen Rosa Zesiger verkörpert, trägt eine zeitgemässe Landtracht: einen braunen Rock über einem weissen Leinenhemd, darüber liegt eine blauweiss gestreifte Schürze.[18]

Anker variierte seine Bildmotive mit Textilrequisiten, die er gesammelt hatte und in seinem Inser Atelier in zwei Kleiderschränken hinter einem Paravent aufbewahrte. Hier sind heute noch zahlreiche Textilien zu finden, welche auf Ankers Bildern zu entdecken sind.[19] Zur Hauptsache sind dies Accessoires: braune und schwarze Zipfelmützen für Bauern, schwarze Spitzhauben und Schals für Landfrauen, gestrickte Kleinkinderhauben in unterschiedlichen Mustern und Grössen, historische Hüte aus der Zeit Napoleons, z.B. ein Dreispitz, und Strohhüte für Kinder- und Erwachsene. Da hängen auch an selbst gefertigten Kleiderbügeln Mieder aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in blauen, schwarzen und braunen Farbtönen, daneben weisse Leinenhemden und dunkle Trachtenröcke. Zeitgemässe Kleider für Landkinder und Männertrachten fehlen hingegen; der Maler übernahm den Stil der Kleider seiner Modelle und



Albert Anker mit Strohhut. Foto Ad. Burkhard, Biel, 1.6.1905 [Ausschnitt].
– *Privatbesitz.*

Strohhut mit hoher Kopfform und breiter Krempe. Schwarzes breites Zierband mit Schlaufe, Stempelinschrift: «CHAPELLERIE GEBR. SCHWAB INS-ANET».
– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Albert Anker, Erdbeerimareili, 1884, Öl auf Leinwand, 82 x 60 cm, Kat. Nr. 323.
– *Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.*

Albert Anker, Junge Frau am Spinnrad, 1884, Öl auf Leinwand, 70,5 x 53,5 cm.
Kat. Nr. 321. – *Privatbesitz.*

passte sie farblich seinen Vorstellungen an. Stets brauchte er die fühlbare Nähe zu den Stoffen, damit er sie – gemäss seiner realistischen Anschauung – materialgerecht wiedergeben konnte. Es erstaunt deshalb nicht, dass nebst den vereinzelten ganzen Kleidungsstücken eine grosse Anzahl von unterschiedlichen Stoffstücken im Inser Haus aufbewahrt ist. In einem Brief spricht der Maler über Textilfarben und seine Bildvariationen: «Hiermit zeige ich Ihnen den richtigen Empfang der 100 Fr. an, als Bezahlung des Mädchens mit roserothem Rock, und danke Ihnen verbindlich dafür. Dieser Rock hat mir so gut gefallen, dass ich ihn seither bei zwei anderen, ganz anderen Sujets angebracht habe. Die Farben der Kinderkleider sind vielfach erdfarben, die Mädchen haben für die Schule ein enormes Fürtuch, auf dem man die Tintenflecke nicht sehen soll.»[20]

Tradition und Moderne

Die Schweiz als junger Bundesstaat entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem noch nie da gewesenen Tempo, und die Folgen der Industrialisierung wurden von vielen Malern unterschiedlich wahrgenommen und dokumentiert. Begrenzt auf ihr regionales Umfeld malten Ankers Zeitgenossen, wie Raphael Ritz, Benjamin Vautier, Ernest Bièler, Max Buri oder in den Anfängen auch Ferdinand Hodler, die Leute und ihre Sitten in ihren Eigenheiten und Traditionen.[21]

Die Tracht, das Gewand des Bauernstandes, war Ausdruck für eine dörflich-bäuerliche Lebensgemeinschaft, die in ihrer Lebensweise durch die Verstädterung und Modernisierung bedroht wurde. Das Bewahren der Traditionen war auch eine Reaktion auf die Folgen der Industrialisierung, die durch billige Fabrikgüter die Handarbeit verdrängte.[22] Das sanfte, beruhigende Surren der Spinnräder verstummte allmählich. Die Allerweltsmode drang auch aufs Land, die jungen Generationen fingen an, sich modisch zu kleiden. Das Ende des 19. Jahrhunderts brachte den Niedergang der Tracht.[23] In Ankers letztem, durch seinen Schlaganfall nicht vollendeten Gemälde von 1901 kommen die Konfirmandinnen von Müntschemier unterschiedlich gekleidet daher: während die einen noch die traditionelle Landtracht tragen, haben sich andere ihrer Mieder, Göller und Schürzen entledigt und sich der zeitgemässen Mode zugewandt. Damit bringt Anker im hohen Alter von 70 Jahren zum ersten Mal überhaupt die gegensätzlichen Kleidungsstile der Tradition und der Mode auf ein und demselben Bild zur Darstellung. Er legt damit Zeugnis ab für das zunehmende Eindringen der städtischen Modeströmungen auf das Land.[24]

Anker aquarellierte in seinem Inser Atelier bis kurz vor seinem Tod Szenen

Albert Anker, Die Konfirmandinnen von Müntschemier, 1901, Öl auf Leinwand, 86 x 131 cm, Kat. Nr. 584. Foto Isabelle Messerli. – *Gemeinde Ins.*

des Spinnens. Sie zeugen von seiner Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit und mit dem Dahinschwinden des handwerklichen Könnens. In seinem Todesjahr 1910 schrieb der Maler mit leisem Humor: «[...] die armen Spinnerinnen, sie werden jetzt selten, die jungen Mädchen werden bald nicht mehr wissen, was ein Rad ist, sie werden es für ein verfehltes Velo ansehen.»[25]

Anmerkungen

1 Brief von Albert Anker an Herrn Bohni, 22. März 1903. In: Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder. Bern 2000 (4., erw. Aufl.), 77.

2 Probst, Fritz: Albert Anker, sein Dorf und seine Modelle. Basel 1954, 22.

3 Brief von Anker an Chr. Bühler, Inspektor der Berner Kunstsammlungen, 8.9.1888. In: Meister (wie Anm. 1), 100.

4 Meister (wie Anm. 1), 86.

5 Messerli, Isabelle: Im Blickpunkt. Königin Bertha und die Spinnerinnen von Albert Anker. In: Kunst und Architektur in der Schweiz, 2006, Heft 4, 58ff.

6 Weber-Kellermann, Ingeborg: Der Kinder neue Kleider. Zweihundert Jahre deutsche Kindermoden. Frankfurt a.M. 1985.

7 Kleider machen Leute. Kunst, Kostüme und Mode von 1700 bis 1940. Seedamm Kulturzentrum, Ausstellungskatalog. Pfäffikon 2000, 111f.

8 Abbildung in: Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995, Kat. Nr. 131.

9 Vgl. dazu auch: Fehlmann, Marc: «La pierre de touche des créations parfaites». Albert Ankers Porträtkunst im Spiegel der französischen Malerei. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2003, 113–136.

10 Vgl. dazu: Weber-Kellermann (wie Anm. 6), 61ff.

11 Messerli, Isabelle: Inventar Textil, Stiftung Albert Anker-Haus, 2009 (unveröffentl. Manuskript), Nr. 23.

12 Siehe zum Leben Anna Ankers: Meister, Robert: Aus dem Leben von Anna Anker-Rüfly (1835–1917). In: Bieler Tagblatt, Beilage, April 1989, 5.

13 Anker zeigt in einer seltenen Ölskizze die Inser Bauern im Grossen Moos bei der Kartoffelernte. Die Frauen tragen Kopftücher, die Männer Strohhüte: «Kartoffelernte bei Ins», Kuthy / Bhattacharya (wie Anm. 8), 215, Kat. Nr. 482.

14 Messerli (wie Anm. 11), Inv. Nr. 93.

15 Littmann, Brigit: Kleider machen Kinder. 200 Jahre Kinderkleidung und Kindermode in der Schweiz. In: Hugger, Paul (Hrsg.): Kind sein in der Schweiz. Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre. Basel 1998, 371ff.

16 Karbacher, Ursula: Die Tracht im Kopf. Zur Geschichte der Tracht als Idee. In: Kleider machen Leute (wie Anm. 7), 55ff.

17 Vgl. dazu Abbildungen in: Frehner / Bhattacharya-Stettler / Fehlmann (wie Anm. 9), 200ff.

18 Vgl. dazu: Karbacher (wie Anm. 16), 58.

[19] Es wurden 102 Textilien und Lots in den Jahren 2008 und 2009 inventarisiert und fotografiert. Messerli (wie Anm. 11).

[20] Brief Ankers an Herr Bohni, 5. September 1905. Meister (wie Anm. 1), 176.

[21] Zu den Genredarstellungen im 19. Jahrhundert siehe: Klemm, Christian (Hrsg.): Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848–1900. Zürich 1998.

[22] Siehe dazu: Schürch, Lotti; Witzig, Louise: Trachten der Schweiz. Basel 1984, 15.

[23] Siehe dazu: Bernische Vereinigung für Tracht und Heimat (Hrsg.): Die Berner Trachten. Vieux costumes du canton de Berne. Thun 1973, 59.

[24] Siehe zur Entwicklung der Konfirmationskleidung im 20. Jahrhundert: Minder, Aline: Vom Spitzenkragen zur Jeansjacke – Konfirmationskleidung in Rüeggisberg 1931–1994. In: Berner Zeitschrift für Geschichte, 71 (2009), Heft 2, 1–47.

[25] Briefzitat aus: Zbinden, Hans: Anker in neuer Sicht. Bern 1961, 81.

«Wenn es sich ums Menschenherz handelt, kann ja leider oft von Bschüttifass die Rede sein»

Wie Albert Anker Gotthelf las und wie er ihn illustrierte

Christian von Zimmermann

Albert Ankers Illustrationen für die grossformatige, von Otto Sutermeister herausgegebene Gesamtausgabe der Werke von Jeremias Gotthelf[1] sind Auftragsarbeiten, die Anker offensichtlich zunächst ungern und schliesslich wohl wegen der Einkünfte übernommen hat. Der Verleger Friedrich Zahn (1857–1919), dessen Verlag in La Chaux-de-Fonds ansässig war, strebte offensichtlich eine populäre, ebenso billige wie repräsentativ erscheinende Volksausgabe der Werke von Gotthelf an, die als *Nationale illustrierte Prachtausgabe* (AWIP) bezeichnet wurde und in neun Bänden eine Werkauswahl enthält. Auf Fragen der Textphilologie wurde dabei kaum oder gar nicht geachtet. In einem Überblick über ältere Gotthelf-Editionen stellt Alfred Reber fest: «Die Texte sind […] gekürzt: Längere Betrachtungen werden weggelassen oder z.T. massiv gekürzt.»[2] Sosehr die Ausgabe dank der Illustrationen das Bild Gotthelfs in der Schweiz seinerzeit geprägt hat, so kann von einer Lektüre der Texte in dieser Fassung nur abgeraten werden. Als Popularausgabe kam nur ein gezähmter Gotthelf in Frage,[3] und an dieser Bezähmung hatten die Illustratoren einen nicht geringen Anteil. Interessant ist in diesem Zusammenhang aber tatsächlich die auch von Alfred Reber aufgezeigte Wertschätzung für Werke Gotthelfs, die über drei Jahrzehnte in Auswahlausgaben regelmässig übergangen wurden: *Bauern-Spiegel*, *Geltstag*, *Die Käserei in der Vehfreude*.

Es ging im Verlag von Friedrich Zahn nicht um einen originalen Gotthelf. Vielmehr sollte die auf offenbar nicht zu wertvollem Papier gedruckte, aber mit Goldschnitt versehene und repräsentativ im Geschmack des späten 19. Jahrhunderts eingebundene Ausgabe durch den Namen des Autors und die Namen der Illustratoren ein nationales Denkmal werden[4] und beim Lesepublikum erfolgreich sein. Neben Anker waren als Illustratoren Hans Bachmann, Charles-Louis Eugène Burnand, Karl Gehri, Léo Paul Robert (mit seiner bekannten Darstellung des «grünen Jägers» in der *Schwarzen Spinne*), Benjamin Vautier und Walter Vigier an der Edition beteiligt. Dass Anker diese Arbeit nicht am Herzen lag, er sie vielmehr als eine lästige Nebenarbeit ansah, bezeugen Briefe, in denen er sich etwa erleichtert äussert, er habe «die unglücklichen Zeichnungen von Jeremias beendet und abgeliefert» (an de Meuron, 9. August 1892).[5] An Bundesrat Carl Schenk schrieb er ähnlich, die Arbeit sei ihm schwergefallen, ihm fehle die Begabung zum Illustrator (30. August 1892). Dabei freilich verbeugt

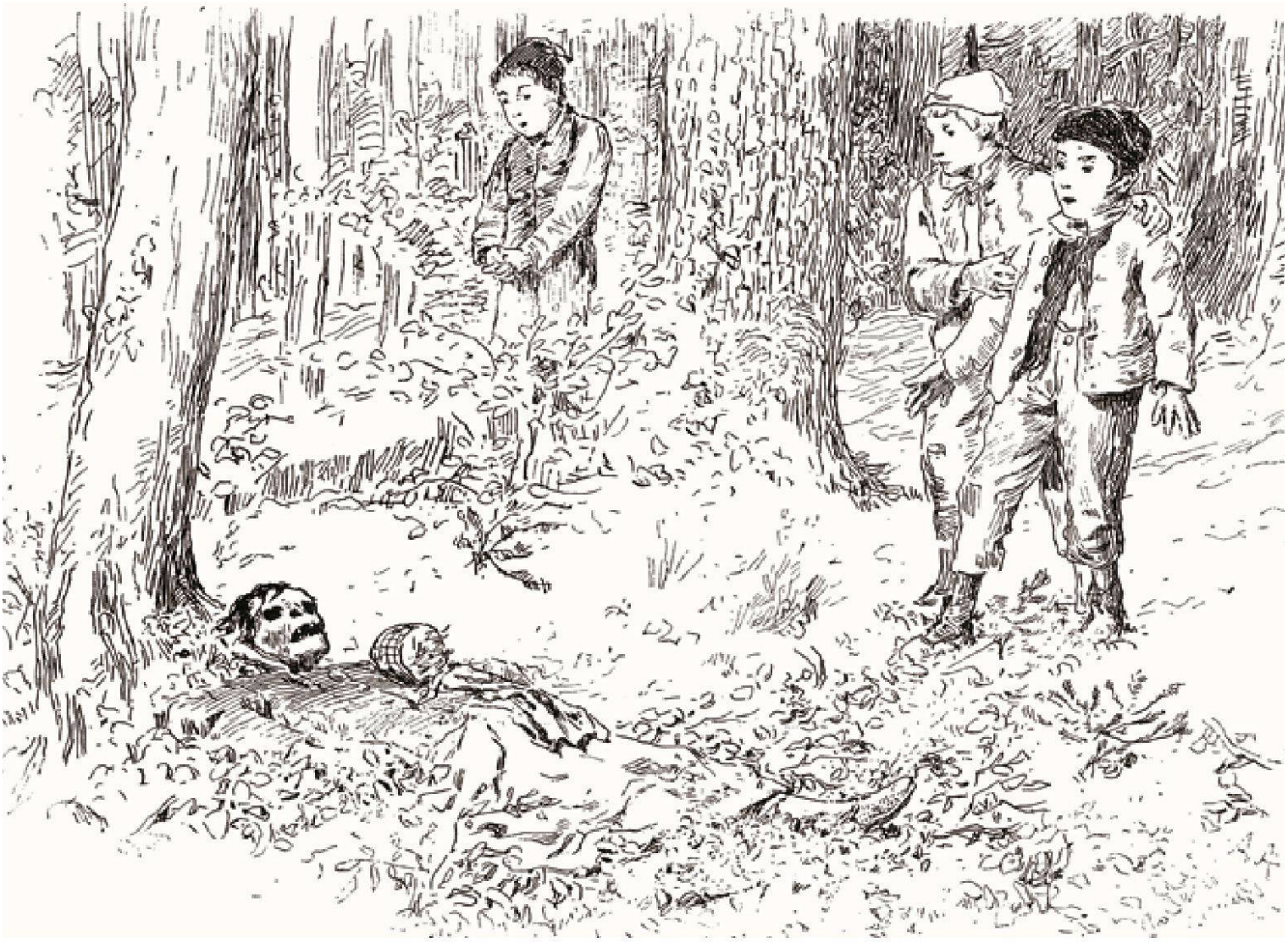
sich Anker vor Jeremias Gotthelf und fürchtet die Blamage, mit seinen Illustrationen dessen Erzählkunst nicht zu genügen.[6] In ähnlicher Weise lauten weitere Briefstellen. Dennoch liess sich Anker erneut zu Gotthelf-Illustrationen drängen. In einer kürzlich erschienenen Studie mit dem nicht untreffenden Titel *Albert Ankers Babylonische Gefangenschaft* hat sich Marc Fehlmann ausführlich den Anker-Arbeiten zur Gotthelf-Ausgabe bei Zahn gewidmet;[7] meine eigenen Ausführungen können dies nur um einige Bemerkungen ergänzen, denn babylonisch erscheint an der Beziehung zwischen Anker und Gotthelf nicht zuletzt, dass beide einfach nicht die gleiche Sprache sprachen.

Eine Auftragsarbeit. Gewiss. Aber immerhin ist bemerkenswert, dass sich Anker gerade um solche Werke bemühte, die lange nicht in der Gunst der Verleger und Leser standen, wie eben besonders *Die Käserei in der Vehfreude*. Dabei könnte für die Wahl durchaus ein eigenes Interesse Ankers an einem kantigen Gotthelf leitend gewesen sein und nicht nur die straff organisierende Hand des Verlegers Zahn. Am Beispiel der recht derben Alkoholwarnschrift *Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen* konnte Robert Meister bereits aufzeigen, dass sich Anker der Problematik der Sprache Gotthelfs[8] durchaus bewusst war. Anker schätzte die Erzählung ausserordentlich, da sich in ihr die derbe, drastische Darstellung des Alkoholismus der Mädchen mit einem ernsten sittlichen Anliegen verband, das für ihn auch die Drastik legitimierte. In einem kleinen Briefwechsel mit der Pfarrerstochter Julia Hürner aus Wimmis wollte Anker aber dennoch auch eine Stimme der jüngeren Generation hören und vielleicht auch gerade die Stimme einer jungen Frau im Alter der Branntweinmädchen. In einem Brief bat er sie um ein Urteil über die Erzählung. «Ich glaube, die heutige Welt habe ein richtigeres ästhetisches Fühlen als vor 30 Jahren, wo man über etliche derbe Brocken erschrak und nicht würdigen konnte die Macht, die Erfindung, den Ernst, die Originalität eines solchen Werkes.» (Herbst 1892)[9] Die Briefpartnerin ist so freundlich, dem «verehrte[n] Herr[n]» seine Ansicht über die Erzählung zu bestätigen, möchte dies aber nicht als repräsentativ für ihre Generation verstanden wissen.[10] Wichtig ist zu sehen, dass Anker in seiner Anfrage die Antwort der Korrespondentin schon vorwegnimmt. Dafür, dass umgekehrt sich Anker bemüht habe, «möglichst adäquat dem Verständnis junger Menschen entsprechend Illustrationsvorlagen zu entwerfen»,[11] findet sich dagegen in den Briefen kein Anhaltspunkt (und auch an den Illustrationen lässt sich eine solche Tendenz, die ja als ein Abweichen von bisherigen künstlerischen Prinzipien erkennbar sein müsste, nicht nachvollziehen). Eher lässt sich Anker sein eigenes Urteil bestätigen. Einige Monate später wendet

sich Anker nochmals an Julia Hürner, um ihr das Urteil eines Arztes mitzuteilen, den er ebenfalls um seine Meinung gebeten hatte: «Ich habe das Buch vom Branntwein einem Arzt gegeben, und er hat ein Urteil gefällt, das ich ihnen mitteilen muss. Er sagte, als er ohngefähr in der Mitte war: ‹jetzt wäre bald genug im Bschüttifass umgerührt!› Dies ist auch ein Standpunkt, aber, wie mir scheint, ein philisterhafter von Leuten, die bald sagen: fi quelle horreur! Wenn es sich ums Menschenherz handelt, kann ja leider oft von Bschüttifass die Rede sein, aber der Stoff kann dennoch interessant und poetisch sein, wenn die Idee des Gewissens oder eines verlorenen Paradieses da ist. Das sind ästhetische Fragen, die sich discutieren liessen.»[12]

Über diese ästhetischen Fragen wäre freilich in mancherlei Hinsicht zu diskutieren, denn an der Briefstelle ist vor allem eines irritierend: Offenbar gesteht Anker der Sprache und dem narrativen Text mehr «Bschüttifass»-Rhetorik zu, als er je in eigenen darstellenden Werken gebraucht hätte. Selbst die Illustrationen zur Erzählung über die Branntweinmädchen wirken eher harmonisierend, und die einzige deutliche Abweichung hiervon – der grausige Leichenfund «Es war Stüdeli, sein kudrig Kind am Herzen» (AWIP, *Wie fünf Mädchen* zu 41) – oder allenfalls die Szene «Der Vater wusste sich gar nicht zu fassen vor Zorn» (AWIP, *Wie fünf Mädchen* 43) – zeigen, dass Anker die drastisch-dramatischen Szenen nicht zu bewältigen wusste. Sein Feld waren eher die stillen idyllischen Szenen, Stillleben, Charakterstudien und folkloristisch-ländliche Typendarstellungen. Hier aber besteht auch ein grundlegendes Problem der Illustrierung von Gotthelfs Texten. Heute noch beeindruckend ist ja nicht zuletzt die sozialpsychologische Ebene der Darstellung von Figurenkonstellationen, die Darstellung der inneren psychischen Struktur der Figuren in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung. Dagegen arbeitet Gotthelf weniger mit der Physiognomie der Figuren oder mit ihrem äusseren Erscheinungsbild, wenn er nicht explizit etwa einen Modegecken zeichnen möchte. Für einen Künstler, dessen Stärken aber gerade in der Physiognomie und in der folkloristischen Heimatdarstellung liegen, muss dies Probleme bereiten, denn er steht vor der Aufgabe, die sozialpsychische Dynamik eben im Äusseren anschaulich zu machen.

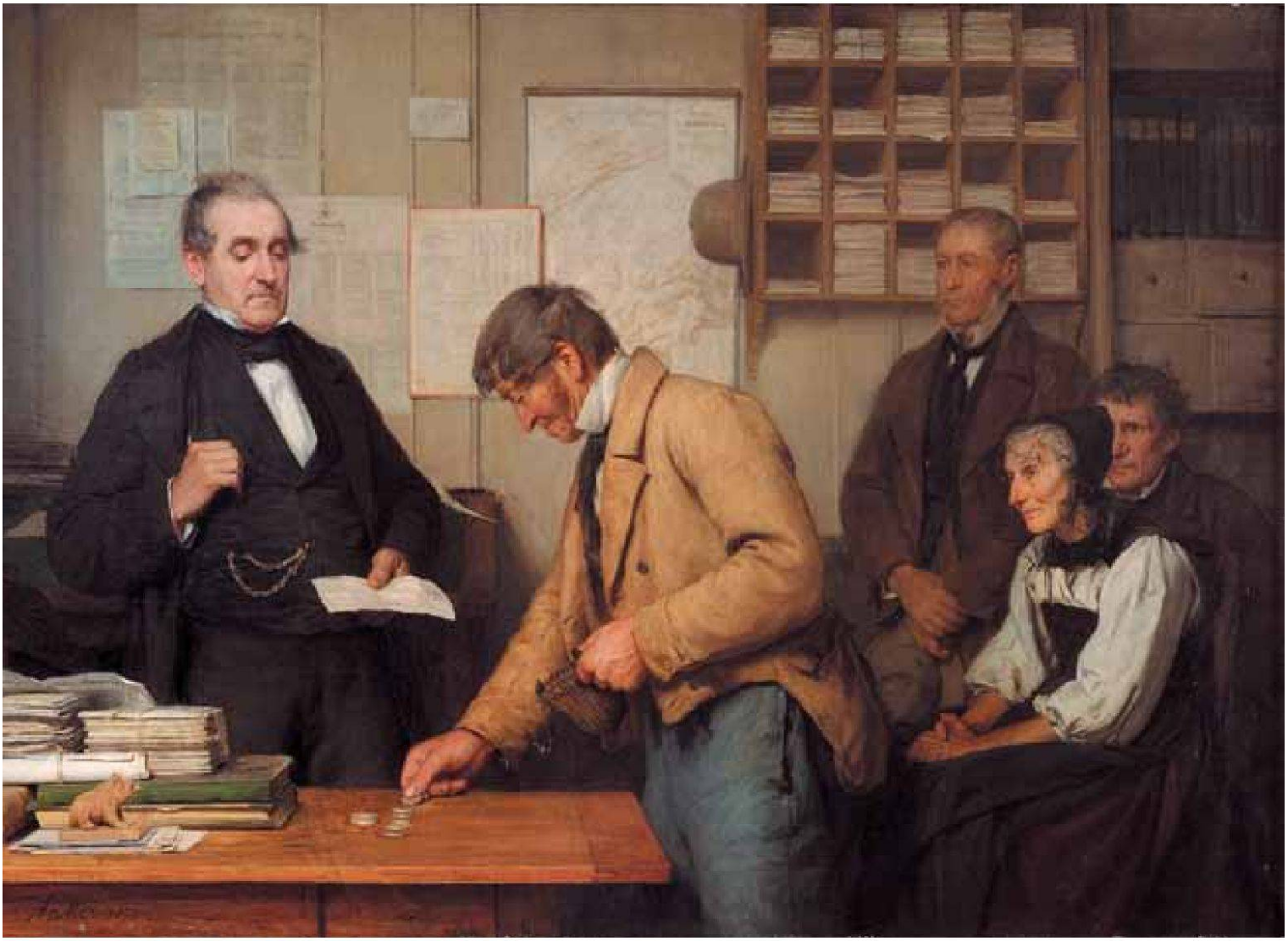
Der Unterschied zeigt sich bereits bei der Behandlung der Kleidung. Für Gotthelf trägt ein Bauer, was ein Bauer eben trägt. Er muss seinen Lesern nicht – wie dies Heimatromanautoren wie Meinrad Lienert im 20. Jahrhundert dann machen werden – bäuerliche Tracht beschreibend vergegenwärtigen. Anker dagegen bemüht sich um eine historische Korrektheit der Tracht. Dabei ist er offenbar so präzis, dass der «Jodlerclub Bärgbrünneli Liesberg» in der Beschrei-



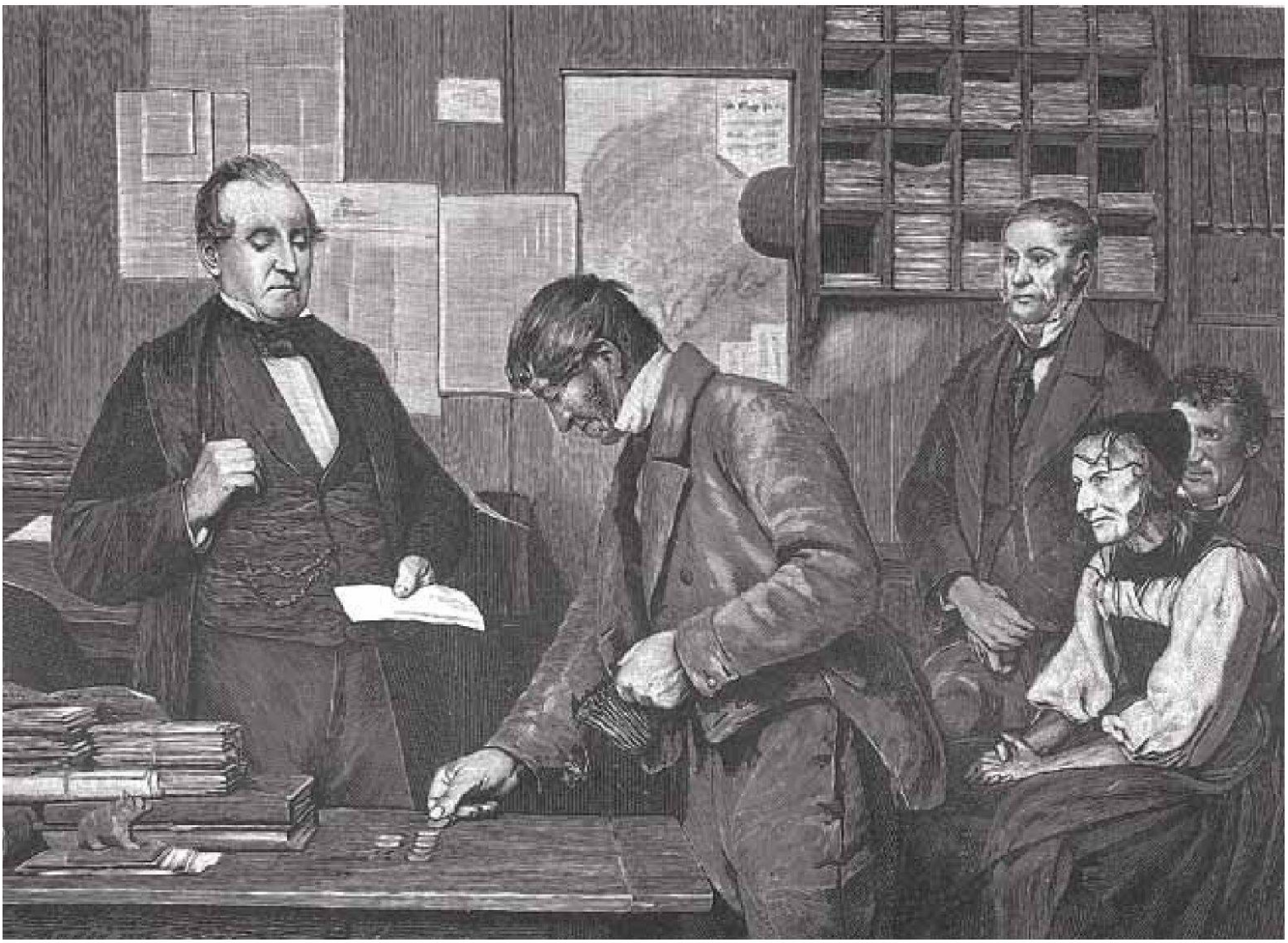
Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen. Untertitel: «Es war Stüdeli, sein kudrig Kind am Herzen». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 41.

bung der eigenen Trachten, zu der eine «Gotthelftracht» gehört, betont, dass diese nach den Gotthelf-Illustrationen von Anker erstellt worden sei.[13] Die Genauigkeit in der historischen Kostümierung hat aber eine wichtige Wirkung: Sie behandelt das Dargestellte aus volkskundlicher – oder schon folkloristischer – Distanz;[14] eine solche Sichtweise ist Gotthelf dagegen fremd, ja, sie erschiene ihm gewiss als unangemessen, denn sein Anliegen war es ja gerade auch in der sprachlichen Derbheit aus der Mitte derjenigen heraus zu schreiben, die er als Adressaten seiner Werke anvisierte, und er tat dies, obwohl ihm die für einen Pfarrer und Volksschriftsteller ungewöhnliche Distanzlosigkeit immer wieder vorgeworfen wurde. Die Derbheit ist Teil dessen, was Gotthelf im Blick auf seinen auf ein konkretes Publikum zielenden Stil als «Lebenssprache» bezeichnet.[15] Für das späte 19. Jahrhundert war Gotthelf aber längst zu einem Heimatgut geworden, zu einem Teil bernischer oder schweizerischer Identität und Tradition.

Der Verleger immerhin schien mit der Arbeit Ankers überwiegend zufrieden zu sein,[16] und manche späteren Kritiker wie Rudolf von Tavel stellen gar Jeremias Gotthelf und Albert Anker in Rang und Bedeutung einträchtig nebeneinander.[17] Gerade die Gotthelf-Illustrationen wären von einer solchen Wertschätzung eher auszunehmen. Der Anteil derjenigen Illustrationen, die ohne weiteres als Auftragsillustrationen zu erkennen sind, ist nicht unbeträchtlich, wenngleich einzelne Stücke diese Ebene durchaus übersteigen. Der bedeutende Druck, den der Verleger auf Anker ausgeübt haben muss, macht verständlich, dass nicht jede Zeichnung ihren eigenen Charakter hat. Mitunter greift Anker zur Selbstkopie und zur seriellen Darstellung. Die Selbstkopie ist besonders dort auffällig, wo aus Bildern, die in einem ganz anderen Kontext entstanden sind, nun scheinbar passende Illustrationen zu Gotthelfs Texten werden. Fast zwanzig Jahre vor dem Illustrationsauftrag beschäftigte sich Anker in seinem Ölgemälde *Der Zinstag* wohl mit der Abgabenpflicht der Bauern bei der Juragewässerkorrektion, mit der 1868 begonnen worden war.[18] Ein Seeländer Bauer leistet hier Münze um Münze auf den Tisch zählend einen Beitrag. Die Situation ist vielschichtig gestaltet. Der zahlende Bauer ist mit ernstem Gesicht im Profil in den Vordergrund gerückt. Ein strenger Amtmann verfolgt die Zahlung und nimmt das Ergebnis zu Protokoll. Auf der rechten Seite wird durch drei Figuren unterschiedlichen Geschlechts, die wohlwollend auf den Bauern blicken, vielleicht die soziale Gemeinschaft angedeutet. Anker bringt – folgt man dieser Deutung – auf diese Weise den Bauern, der seinen hart erwirtschafteten Gewinn abgibt, und die Gemeinschaft, die von dem Projekt profitieren wird, – also Individual-



Albert Anker, Der Zinstag, Öl auf Leinwand, 1871, 80,5 x 117 cm, Kat. Nr. 151.
– *Privatbesitz.*



Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Die Käserei in der Vehfreude, mit Untertitel: «Sie wissen nicht, wie es dem Bauer ist auf einem mageren Höfli, wo er Zinse haben muss». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 11.

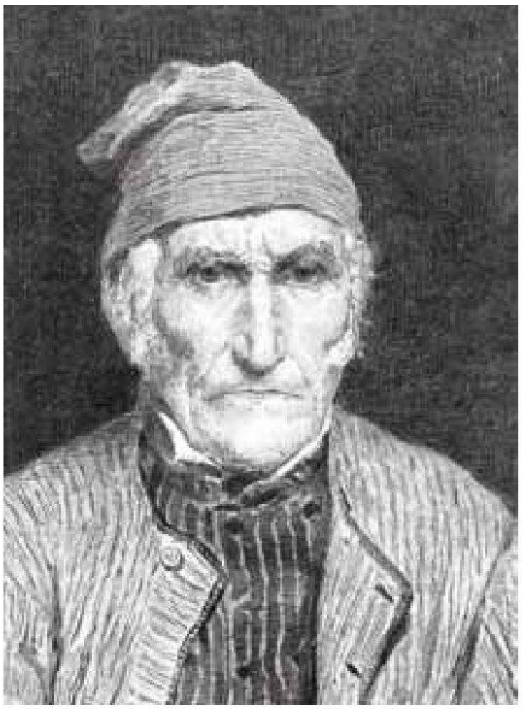
interesse und Gemeinwohl – in ein Bild. Diese letztlich harmonisierende Darstellung wird nun zur Illustration für die Rede eines alten Grossbauern, der Mitleid mit dem armen Bäuerlein zeigt, das nun für ein Schulhaus einen Taler geben soll (AWIP, *Käserei* zu 11). Das Mitleid ist freilich geheuchelt, denn eigentlich hat der Grossbauer nur Angst, dass ihm sein eigener Gewinn entgeht, da der Bauer auch ihm zu Abgaben verpflichtet ist. Ankers Bild zeigt nun nicht eine parallele Situation, die in einem motivischen Paradigma austauschbar erscheinen könnte, vielmehr konterkariert das ältere Bild nun die Szene bei Gotthelf[19] und ist ja auch gar nicht für diesen Zusammenhang entstanden. Dies gilt, wie schon Marc Fehlmann betont, für sämtliche Gemälde als Vorlagen, da Anker hier im Gegensatz zu den eigens für die Illustrierung angefertigten Zeichnungen eben auf bereits erarbeitete Bilder aus anderen Werkkontexten zurückgriff.[20]

Serialität betrifft insbesondere die Gestaltung von Nebenfiguren. Eine solche Serie könnte unter dem Leitmotiv «Alter Mann mit Pfeife» gefasst werden. Die entsprechenden Illustrationen finden sich im Band *Die Käserei in der Vehfreude*. Sorgfältig ausgeführt ist das Motiv in der Illustration «Ein alter Mann mit grauen Haaren und viel Erfahrung» (AWIP, *Käserei* zu 126). Marc Fehlmann hat darauf hingewiesen, dass dieses Bild im Kontext von Albert Ankers «zu jeweils Fr. 100.– verkauften Aquarellen mit Typendarstellungen der ländlichen Bevölkerung» zu sehen ist. Typisierung der Darstellung und Serialität der Produktion sind hier also in einem breiteren Kontext zu sehen. Im Buch selbst zeigt sich die serielle Wiederholung dieses Motivs (AWIP, *Käserei* zu 181/182). Stereotyp gezeichnet sind auch die beiden Porträts alter Männer «Dem Alten that die Zärtlichkeit gar wohl …» (AWIP, *Wie fünf Mädchen* zu 49) und «Da sagte einmal der Bauer: ‹Bub, es dünkt mich, du solltest was verdienen›» (AWIP, *Der Besenbinder* zu 371). Das eindrucksvoll-füllige Gesicht des Brautwerbers Michel (AWIP, *Michels Brautschau*) entspricht ebenfalls einem Bauernschädel, den Anker der *Käserei in der Vehfreude* beifügte (AWIP, *Käserei* 11, «Ein Ausgeschossener»).

Gerade wenn man diese Illustrationen mit den szenisch sehr beredten Wirtshaus- und Gemeindeversammlungsszenen vergleicht, die Anker auch anfertigte, oder mit einzelnen sehr gelungenen Porträts wie dem «Mani im Galgenmösli» (AWIP, *Käserei* zu 56), fällt umso mehr die stereotype Zeichnung der Alten auf, die auch gegenüber den lebendiger agierenden Jungen vor allem bedächtig und passiv, ja, in vielen Porträts geradezu apathisch wirken. Was für einem Bild des Alters folgt nun aber diese stereotype Darstellung? Sind das noch die Alten von Jeremias Gotthelf,[21] die als Sittenlehrer die guten Traditionen an die Generation

Albert Anker, Pfeife rauchender Bauer I, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Die Käserei in der Vehfreude. Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 181.

Albert Anker, Pfeife rauchender Bauer II, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Die Käserei in der Vehfreude. Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 182.



Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen. Untertitel: «Dem Alten that die Zärtlichkeit gar wohl [...]». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 49.

Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Der Besenbinder von Rychiswyl. Untertitel: «Da sagt einmal der Bauer: Bub, es dünkt mich, du solltest was verdienen». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 377.

Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Die Käserei in der Vehfreude. Untertitel: «Ein Ausgeschossener». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 183.

Albert Anker, Illustration in: Jeremias Gotthelf, Dursli der Branntweinsäufer. Untertitel: «Schnepf». Verlag Zahn, La Chaux-de-Fonds 1896–1904, 287.

der Enkel weitertragen helfen? Oder ist der sittenstarke alte Herr, der – wie in *Der Sonntag des Grossvaters* – zwar in beschaulicher Umgebung, aber doch mit Nachdruck die Angelegenheiten des ganzen Hauses noch vom Sterbebett aus regelt, einem betulichen Alter gewichen, das eigentlich schon abgedankt hat? Sicher mag hier eine subjektive Wertung einfliessen, aber in der Illustration «Ein alter Mann mit grauen Haaren und viel Erfahrung», die den schmauchenden Alten in der Mussestunde zeigt, wird man schwerlich den Mann erkennen, der im Text an der Gemeindeversammlung das mahnende Wort führt, der als reifer Mann geachtet eine ausserordentlich lange Rede hält und am Ende tatkräftig an seine Arbeit zurückgeht.

Stereotypisierungen prägen selbstverständlich auch Gotthelfs Texte. Bestimmte Figuren erscheinen zwischen den Texten nahezu austauschbar. Dies gilt wiederum besonders für die Grossmütter und Grossväter, für die gesetzten noch tatkräftigen Alten, welche vor dem Hintergrund von Lebenserfahrung und Lebensarbeit den Jungen ins Gewissen reden. Die Grossmutter Käthi,[22] Jacobs Grossmutter[23] oder die Grossmutter, die den Kindern die Legende von dem guten Margrithli[24] erzählt, haben kaum eigene Konturen. Es handelt sich um Figuren, die weitgehend in ihrer Funktion für die Didaktik der Narration aufgehen. Es handelt sich also eher um einen Stereotypenwandel zwischen Gotthelfs Text und Ankers Illustrationen als um die Verdeckung einer komplexer angelegten Figurengestaltung im narrativen Text durch vereinfachende Illustrierung. Der Stereotypenwandel, der sich hier in der Auffassung des Alters vollzieht, könnte gedeutet werden als Wandel von einem aktiven zu einem passiven Alter. Während bei Gotthelf in einer idealisierenden (da sozialhistorisch gesehen immer noch seltenen) Struktur des ganzen Hauses mit Drei-Generationen-Familie den Alten feste Rollen besonders als Pädagogen zukommen, sind die Alten auf den Illustrationen ruhige Müssiggänger geworden, die das aktive Arbeitsleben hinter sich gelassen haben und nun bei einer Pfeife mit mehr oder weniger ergebenem Blick die verbleibende Zeit verdösen. Der Kontrast zu Gotthelfs Text könnte kaum grösser sein, sind es doch gerade die positiven Alten – wie etwa ein Handwerksehepaar im Roman *Jacobs Wanderungen* –, die bis zum Tod aktiv und arbeitsam bleiben. Oder wie eben «Ein Alter Mann mit grauen Haaren und viel Erfahrung» im Roman *Die Käserei in der Vehfreude*, der seine lange Rede mit den Worten beschliesst: «[…] Es ist Zeit zum Füttern. Ich sollte heim.» (AWIP, *Käserei* 128.)[25]

Die Illustration ersetzt die *images* des Textes durch solche, welche eher der Mentalität des späten 19. Jahrhunderts entsprechen. Ob es sich dabei um eine

bewusste Korrektur des Textes handeln könnte oder – was wahrscheinlicher ist – um eine unbewusste Aktualisierung in eigentlich unterstützender Illustrationsabsicht, lässt sich aus der Betrachtung dieser Darstellungen allein nicht entnehmen. Möglicherweise bereitete Anker der Text-Bild-Bezug generell Probleme, die er nicht zu lösen vermochte; auch der Hinweis von Marc Fehlmann, dass Zahn mit Ankers Vorlagen etwas eigenwillig umgegangen sein könnte, ist bedenkenswert.[26] Interessant ist jedenfalls, dass in einem Ölgemälde «Der Grossvater erzählt eine Geschichte» (1884) die pädagogische Funktion des Grossvaters im Rahmen des ganzen Hauses noch eher gefasst ist. Mit einem allerdings bedeutenden Unterschied zu Gotthelf: Bei Gotthelf erzählen die alten Männer und Grossväter ihre Geschichten nicht nur den Enkeln, sondern der ganzen Familie (wie etwa in der *Schwarzen Spinne*), während hier die Trennung zwischen der arbeitenden Familie – angedeutet durch die arbeitende junge Frau (Mutter oder Magd) im Hintergrund – vollzogen ist. Bei Gotthelf sind es die Grossmütter, die den Kindern erzählen. Ja, blickt man auf die Grossvater- und Grossmutterrollen im 19. Jahrhundert, so ist der Grossvater in der Jahrhundertmitte weit eher noch der sittliche Erzieher, der allenfalls die Knaben in vaterländischer Geschichte unterrichtet. So stellt es etwa Hans Christian Andersen in seinem Märchen *Holger Danske* (1845) dar.[27] Die Märchenstunde, die auch für die kleinen Mädchen eingerichtet wäre, wie sie Anker in sein Bild rückt, wäre die Stunde der Grossmutter gewesen. Das ändert sich freilich im Lauf des 19. Jahrhunderts, und die bei Gotthelf noch fehlenden empfindsamen Grossväter, die den Kindern erzählen, den Säugling wiegen und Strümpfe stricken, sind am Ende des Jahrhunderts in Bilddarstellungen nicht ungewöhnlich. Erhard Chvojka sieht dies in seiner *Geschichte der Grosselternrollen* im Zusammenhang mit einer Entwertung des Grossvaters, der seine männlichen Attribute (zugunsten des Vaters) verliere, seine patriarchale Bedeutung einbüsse und zum kindlichen, mitunter schon zum kindischen Greis werden könne.[28] Bei Gotthelf stehen dagegen noch die Respektperson des erfahrenen Alten, der Religions- und Sittenlehrer als Ideal des alten Mannes im Vordergrund; dies hat ihn freilich nicht gehindert, die mitunter deprimierende soziale Situation der Alten zu sehen und etwa zum Gegenstand in Predigten zu machen.

Auch bei anderen Themen zeigt sich, dass es in Ankers Werk durchaus Vorbilder für eine bessere Illustrierung hätte geben können. Das harmlose Jüngelchen, welches Anker als Dursli präsentiert, mag zwar den verführten Jungen repräsentieren, ein eindrucksvolles Bild des Trinkers, dessen innere und äussere Verhältnisse vollkommen zerrüttet sind, sucht man allerdings als Illustration

umsonst (AWIP, *Dursli*), obwohl Anker schon 1868 eine in der Tat eindrucksvolle Darstellung *Der Trinker* als Ölgemälde angefertigt hatte. Nur sehr selten zeigt sich also Anker auf der Höhe seiner eigenen – obschon durch die Darstellungsweise harmonisierenden – genauen sozialrealistischen Porträts. Eindrucksvoll in diesem Sinn ist die Darstellung «Und so lebt Elisabeth heute noch in jenem Schachen, kann nicht leben, kann nicht sterben», aber auch hier zeigt sich, dass Gotthelfs belehrend-ermahnende (paränetische) Rhetorik und Ankers sozialrealistische Szene zwei ganz konträren ästhetischen, politischen, habituellen Hintergründen entspringen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Anker, obwohl er selbst die Drastik der Texte und ihre Paränese positiv bewertete, in seinen Illustrationen dennoch einen Beitrag zur Harmonisierung Gotthelfs leistete. Er verzichtete glättend darauf, die eigene sozialrealistische Beobachtungs- und Darstellungsgabe hier wirksam werden zu lassen. Neben dieser ästhetischen Differenz zwischen Illustration und Text ist freilich auch ein bedeutender historischer Abstand erkennbar, der sich sowohl im mentalitätsgeschichtlich begründeten Wandel sozialer *images* (das Alter) wie auch in der volkskundlich-folkloristischen Auffassung bäuerlicher Tracht zeigt. Ob Gotthelf auch politisch geglättet werden sollte? Immerhin könnte sich der Eindruck einer Korrektur aufdrängen, wenn der radikale Bauernagitator Schnepf – für Gotthelf eine wahre Hassgestalt – in Ankers Illustration zur Erzählung *Dursli der Branntweinsäufer*, eher als ein smarter Jüngling erscheint (AWIP, *Dursli* zu 290, zwischen 292f.). Wäre aber Schnepf nicht ein Repräsentant derjenigen Generation, welche zu den Vätern jenes Staatswesens wurde, welches Gotthelf nun mit einer Prachtausgabe zum nationalen Monument machen wollte? Als ein überzeugter Regenerationsliberaler versuchte Gotthelf, in literarischen Gestalten wie Schnepf allerdings gerade den radikalen Bemühungen um eine neue Staatsform zu wehren.

Anmerkungen

1 Gotthelf, Jeremias: Ausgewählte Werke. Illustrierte Prachtausgabe. Nach dem Originaltexte neu herausgegeben von Prof. Otto Sutermeister. Mit zweihundert Illustrationen von A. Anker, H. Bachmann, W. Vigier. 4 Bde. La Chaux-de-Fonds [1894–1900]. – Gotthelf, Jeremias: Ausgewählte Werke. Illustrierte Prachtausgabe. II. Teil. Nach dem Originaltexte neu herausgegeben von Prof. Otto Sutermeister. Mit dreihundert Illustrationen von A. Anker, H. Bachmann, K. Gehri, P. Robert, E. Burnand, B. Vautier. 5 Bde. La Chaux-de-Fonds 1896–1904. – Nachweise aus dieser Ausgabe werden im laufenden Text nach dem Muster «AWIP, ‹*Titelstichwort*› Seitenzahl» wiedergegeben, z.B.: AWIP, Käserei 56.

2 Reber, Alfred: Gotthelf-Ausgaben seit 1854. In: Mahlmann-Bauer, Barbara; von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe. Tübingen 2006 (Beihefte zu editio 24), 17–26, hier 18.

3 «Wenn [...] nicht alles abgedruckt, wenn Einzelnes weggelassen wurde, ohne dass dadurch der Zusammenhang oder der Sinn und Charakter des Übrigen die geringste Beeinträchtigung erfuhr, so glaubte der Herausgeber sich einmal dazu ebenso berechtigt, wie dazu, dass er überhaupt dem Publikum eine Auswahl aus Jeremias Gotthelfs Werken bot; dann aber glaubte er sich dazu auch schlechterdings verpflichtet; denn unser Gotthelf will kein blosses Material sein für Quellenforscher und für Philologen, sondern eine Nationallektüre und eine Familienlektüre, lesbar, geniessbar für alles Volk; er soll den spätesten Zeiten noch der lebende und wirkende Gotthelf sein, der er seiner Zeit hat sein wollen – hat sein wollen, aber in dem ganzen Umfange und mit solch weitem und tiefem Eindringen in Geist und Gemüt seines Volkes, wie er es wollte, deswegen es nicht wurde, weil er auch schlechtes geschrieben, was schon den Zeitgenossen teils anstössig, teils unverständlich war und vollends für unsere Gegenwart ermüdend, uninteressant, ungeniessbar wäre.» (Sutermeister, Otto: Zur Orientierung. In: AWIP, *Geld und Geist* 5f.) Der Herausgeber gibt also im Nachhinein den Kritikern recht, gegen die Gotthelf sich nun unter der Hand eines Editors wie Sutermeister nicht mehr zur Wehr setzen kann.

4 Der Verlag Zahn verstand sich in diesem Sinn als ein Verlag für repräsentative nationale Projekte. Es erschienen immer wieder Werke in deutscher und französischer Parallelausgabe, welche einem klaren pädagogischen und nationalen Anliegen folgten, so etwa ebenfalls reich illustrierte und ähnlich aufgemachte Publikationen mit Biographien vorbildlicher Schweizer, vgl. von Zimmermann, Christian: «Schweizer eigener Kraft!» – «Die Schweizer Frau»: Komplementäre Kollektivbiographik und Geschlechterkonzeptionen im freisinnigen Staat. In: Ders.; von Zimmermann, Nina (Hrsg.): Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts. Tübingen 2005 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 63), 145–171.

5 Meister, Robert (Hrsg.): Albert Anker und seine Welt. Briefe – Dokumente – Bilder. 4., erw. Auflage. Bern 2000, 106 (dt. Übersetzung des frz. Briefes von Meister). – Vgl. zur Zahn-Edition auch: Müller, Dominik: Illustration als Interpretation: Gotthelfs «Schwarze Spinne» als Bildvorlage. In: Pape, Walter; Thomke, Hellmut; Tschopp, Silvia Serena (Hrsg.): Erzählkunst und Volkserziehung. Das literarische Werk des Jeremias Gotthelf. Mit einer Gotthelf-Bibliographie. Tübingen 1999, 321–344, hier 323–325.

6 Ebenda.

7 Fehlmann, Marc: Albert Ankers Babylonische Gefangenschaft. Seine Gotthelf-Illustrationen für den Neuenburger Verleger Frédéric Zahn. In: Gasser, Peter; Loop, Jan (Hrsg.): Gotthelf. Interdisziplinäre Zugänge zu seinem Werk. Frankfurt/M. 2009, 77–120.

8 Schon zeitgenössisch wurde Gotthelf als «Kühdr..litterat[ ]» beschimpft und in einer Karikatur des «Neuen Guckkastens» (14.12.1850) mit der Mistgabel in der Hand gezeigt. Vgl. hierzu: Humbel, Stefan: «mit dem Volke im Koth». Zu einer Ästhetik des Misthaufens. In: Ders.; von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Jeremias Gotthelf. München 2008 (Text+Kritik 178/179), 13–24; Donien, Jürgen: «Grosser Volksschriftsteller» und «Kühdr..litterat». Jeremias Gotthelf in der zeitgenössischen Kritik. In: Ebenda, 111–120.

9 Albert Anker, Brief an Julia Hürner im Herbst 1892. In: Meister (wie Anm. 5), 108f.

10 Julia Hürner, Briefe an Albert Anker vom 28. November und 17. Dezember 1892. In: Ebenda, 109f.

11 Fehlmann (wie Anm. 7), 93.

12 Albert Anker, Brief an Julia Hürner vom 28. April 1893. In: Meister (wie Anm. 5), 110.

13 «Gotthelftracht: Sie ist neben der schwarzen Tracht die beliebteste Berner Tracht, obwohl sie erst in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Als Vorlage dienten Gemälde von Albert Anker, welche der Künstler im Emmental als Illustrationen zu Gotthelfs Büchern angefertigt hat. Daher hat diese schlichte, aber dennoch feierliche Tracht ihren Namen. Im Gegensatz zur Festtagstracht gibt sich die Gotthelftracht bescheiden: Der einzige Schmuck ist eine Brosche aus Holz oder oxydiertem Silber. Das ‹Fürtuch› besteht aus Baumwolle statt aus Damast und als Kopfbedeckung ersetzt ein Strohhut die Haube. Ihre Beliebtheit verdankt diese Tracht auch der Tatsache, dass sie sowohl bei der Anschaffung als auch bei der Pflege weniger anspruchsvoll

ist und zu fast jedem Anlass passt.» (http://www.jkbaergbruenneli-liesberg.ch/trachten.htm, gesehen am 15.01.2010.)

14 Gerade dieser volkskundlich-folkloristische Zugang wurde aber immer stärker erwartet, wie etwa die Kritik an René Beehs Versuche einer anderen Illustrierung durch Otto von Greyerz zeigt. Vgl.: Müller (wie Anm. 5), 326f.

15 Vgl. von Zimmermann, Christian: Wie man (k)ein Volksbuch schreibt. Beobachtungen zu Gotthelfs «Dursli der Branntweinsäufer». In: Humbel / von Zimmermann (wie Anm. 8), 43–55, hier 48. Grundlegend zu Gotthelfs Auffassung vom Amt des Volksschriftstellers vgl. auch: Mahlmann–Bauer, Barbara: Gotthelf als «Volksschriftsteller». In: Mahlmann-Bauer, Barbara; von Zimmermann, Christian; Zwahlen, Sara Margarita (Hrsg.): Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker. Bern 2006 (kulturhistorische Vorlesungen 2004/2005), 21–73.

16 Allerdings entzog Zahn ihm die Illustrierung der Erzählung «Der Notar in der Falle», obwohl die Zeichnungen schon vorlagen. Vgl. Fehlmann (wie Anm. 7), 94. Anker selbst verglich den Verleger mit der Gestalt des Mordiofuhrmanns aus Gotthelfs bekannter Tierschindererzählung im «Neuen Berner-Kalender für das Jahr 1840» (ebenda, 95).

17 Vgl. Müller (wie Anm. 5), 324.

18 Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Anker. Martigny 2004, Nr. 53, 148f.

19 Vernachlässigt man die Chronologie von Text und Bild, so liest sich Gotthelfs Text als entlarvender Kommentar zu Ankers Harmonisierungstendenz.

20 Fehlmann (wie Anm. 7), 100. Vgl. die Auflistung bei Fehlmann, der freilich nicht auf die unterschiedlichen Sinnhorizonte von Text und Bild eingeht.

21 Zu den Grossvaterfiguren bei Gotthelf vgl.: von Zimmermann, Christian: Jeremias Gotthelfs Der Sonntag des Grossvaters. Grossvaterrollen in literarischen Texten und im literarischen Leben um 1850. In: Wirkendes Wort 56 (2006), 387–401.

22 Gotthelf, Jeremias: Käthi die Grossmutter, oder Der wahre Weg durch jede Not. Eine Erzählung für das Volk. 2 Bde. Berlin 1847.

23 Gotthelf, Jeremias: Jacobs, des Handwerksgesellen, Wanderungen durch die Schweiz. 2 Teilbde. Zwickau 1846/47.

24 Gotthelf, Jeremias: Das gelbe Vögelein und das arme Margrithli. In: Neuer Berner-Kalender für das Jahr 1840. Ein nützliches Hausbuch zur Unterhaltung und Belehrung. Bern [1839], 55–60.

25 Der Gedanke vom tätigen Alter erscheint im literarischen Werk wie in den Predigten immer wieder. Bereits 1819 hat der junge Albert Bitzius – als er noch nicht als Jeremias Gotthelf wirkte – den alten König David als Beispiel für die Tatkraft und Gesundheit desjenigen vorgestellt, der ein sittliches Leben geführt habe: «Aber wen der Geist aus den Banden der Knechtschaft sich losgewunden den Körper sich unterjocht, und herrschend den Menschen durchs Leben geführt, da strahlt er auf der ganzen Bahn im herrlichen Jugendglanze, nimmer schwindet seine Kraft selbst den hinfallenden Körper vermag er zu erheben.» Bitzius, Albert: Dritte Klosterpredigt, Utzenstorf den 1819/28. Januar 1821. Ms. Burgerbibliothek Bern, N Jeremias Gotthelf 20.1/1, S. 3f. – Die Predigt betont dabei das patriarchalische Prinzip des guten Hausvaters, der bis zuletzt sein Haus bestellt. In diesem Sinne sind die guten Alten im Werk vielfach gestaltet.

26 Vgl. Fehlmann (wie Anm. 7), passim.

27 Deutsch: Andersen, Hans Christian: Der Däne Holger. In: Ders., Märchen. [...] Übers. von Heinrich Denhardt. Hg. von Leif Ludwig Abertsen. Stuttgart 1986 (RUB 690), 403–409.

28 Vgl. Chvojka, Erhard: Geschichte der Grosselternrollen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar 2003 (Kulturstudien. Beiträge zur Kulturgeschichte 33), 230–238.

Das Ländliche in der Stadt

Albert Anker und die Kinderkripppe am Gerberngraben

Malinee Müller

Albert Anker wird oft als Maler einer «intakten» ländlichen Gesellschaft bezeichnet, insbesondere wegen seiner Genrekompositionen mit Szenen aus dem Landleben. Bereits 1857 kündigte er in einem Brief an Otto von Greyerz an, dass er Kompositionen des ländlichen Lebens malen wolle, die er als «kleine Dorfgeschichten» bezeichnete. Christoph von Tavel zählt dreissig Gemälde auf, die den kleinen Dorfgeschichten zuzuordnen sind.[1] Drei dieser dreissig Dorfgeschichten stellen allerdings Szenen aus der städtischen Gesellschaft dar.

Kinderkrippe in der Stadt Bern

Es handelt sich dabei um die Bilder mit den Titeln «Die Kinderkrippe I» («La crèche I», 1890),[2] «Die Kinderkrippe II» («La crèche II», 1894)[3] und «Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke» («La crèche en promenade», 1900).[4] Diese Bilder stellen die Kinder in der Krippe am Gerberngraben in der Stadt Bern dar.[5]

Die beiden ersten Krippenbilder zeigen die Kinder beim Essen («Die Kinderkrippe I») und beim Spielen («Die Kinderkrippe II») im Innenraum der Krippe, das dritte Bild die Krippenkinder beim Spaziergang auf der 1883 eingeweihten Kirchenfeldbrücke. Auf allen drei Bildern werden die Kinder von einer Diakonisse betreut. Die beiden Bilder, welche den Innenraum der Krippe zeigen, lassen gar nicht erkennen, dass es sich um die Darstellung von städtischen Szenen handelt. Zu sehr gleichen die Darstellungen der Krippe den Darstellungen von ländlichen Schulen durch Albert Anker. Aber auch das Bild, das die Kinder auf der Kirchenfeldbrücke darstellt, macht den Eindruck, als könnte es sich auch um eine ländliche Szene handeln. Albert Anker hat einen Bildausschnitt gewählt, der nur sehr wenig von der Stadt zeigt. Der Hintergrund wird nicht vom teilweise abgebildeten Münster geprägt, sondern von den Bäumen auf der Münsterplattform und den grünen Hügeln am rechten Aareufer. Einzig das moderne gusseiserne Brückengeländer mutet städtisch an.

Und doch handelt es sich bei den Krippenbildern um die Darstellung einer Institution, die von der städtischen Gesellschaft hervorgebracht wurde und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein nur in Städten und Industrieregionen zu finden war. Die agrarisch geprägte ländliche Gesellschaft brauchte keine Kinderkrippen oder anderen Institutionen zur ausserschulischen Kinderbetreuung. Die Trennung zwischen Wohnen und Arbeitsplatz war noch nicht weit fortgeschritten; dies ermöglichte auch armen Kleinbauern und Heimarbeitern die

Albert Anker, Die Kinderkrippe I, 1890, Öl auf Leinwand, 79,5 x 142 cm,
Kat. Nr. 452 – *Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur.*

Albert Anker, Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke, 1900, Öl auf Leinwand, 76 x 127 cm, Kat. Nr. 565. – *Gottfried-Keller-Stiftung, Kunstmuseum Bern.*

Kinderbetreuung.[6] Erst durch die Landflucht wurden die familiären Netze auseinander gerissen – die Grossmütter kamen nicht mit in die Stadt. Und die Mädchen, welche alt genug für die Kinderbetreuung gewesen wären, wurden, wenn möglich, zur Lohnarbeit geschickt. Ausserdem waren die Familien durch die harte Arbeit und die langen Arbeitszeiten stark belastet und oft zerrüttet.[7]

Die kleinen Kinder liefen Gefahr zu verwahrlosen. Aus dieser Erkenntnis heraus wurde 1844 die erste Kinderkrippe als soziale Institution in Paris gegründet.[8] Die Krippe im Berner Gerberngraben wurde 1876 durch das Berner Diakonissenhaus eröffnet und fortan von den Diakonissen geführt, was auch auf den Darstellungen Ankers ersichtlich ist.[9] Gemäss dem Reglement der Krippe wurden Kinder im Alter von vierzehn Tagen bis zu vier Jahren betreut.[10] Die Krippe als Sozialwerk war für Kinder gedacht, deren Mütter aus existenziellen Gründen nicht in der Lage waren, die Kinderbetreuung selbst zu übernehmen, und auch keine andere Möglichkeit zur Kinderbetreuung wahrnehmen konnten.[11]

Dieser kurze sozialgeschichtliche Exkurs zeigt auf, dass es sich bei den Krippenbildern um Bilder von Kindern in der städtischen Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert handelt. Trotzdem atmen insbesondere die beiden ersten Bilder eine ländliche Stimmung. Die Entstehungsgeschichte des ersten Krippenbildes gibt Anhaltspunkte, wie Albert Anker die ländliche Atmosphäre in die Darstellung dieser städtischen Szenen gebracht haben könnte.

Ende der 1880er-Jahre gab Albert Anker das Atelier und die Wohnung in Paris auf und verlegte den Wohnsitz der Familie nach Ins. Im gleichen Zeitraum begann seine intensive kulturpolitische Tätigkeit – unter anderem durch die Wahl in die Eidgenössische Kunstkommission und in den Stiftungsrat der Gottfried-Keller-Stiftung. Diese Tätigkeit und Besuche bei seinen Freunden Eugène Michaud[12] und Horace Edouard Davinet[13] führten ihn immer wieder in die Bundesstadt. Es ist anzunehmen, dass er bei einem seiner Besuche die Krippe oder vermutlich vielmehr vor der Krippe spielende Kinder entdeckte. Daraufhin stellte er Skizzen von der Krippe her. Wie er seinem Freund Ehrmann berichtet, stellte er auch am Sonntag Studien an, wenn sich keine Kinder in der Krippe aufhielten.[14] Eine dieser Skizzen, deren Wert er auf mindestens hundert Franken schätzte, spendete Anker 1894 der Krippe.[15] In einem Schreiben an Davinet drückte er die Sorge aus, dass das Geld nicht in die richtigen Hände geraten könnte, da die Diakonisse ihn schriftlich anfragt hatte, ob das Geld für sie oder für die Kinder bestimmt sei. Anker meinte weiter, wenn er eine der Damen des Komitees kennen würde, so würde er diese anfragen, ob das Geld angekommen sei und für die armen Kinder verwendet würde.[16]

Die Stadt wird zum Dorf

Erhaltene Studien,[17] die den leeren Innenraum der Krippe zeigen, zeugen von dieser Arbeit. Albert Anker vernichtete einen grossen Teil seiner Skizzen, da er das Papier weiter verwendete. Es ist ein Glücksfall, dass etliche Skizzen und Studien des ersten Krippenbildes erhalten geblieben sind. So ist eine Kohleskizze in den Dimensionen des Bildes, datiert 1889, grösstenteils – Anker brauchte wohl schnell Skizzenpapier und riss Teile weg – erhalten. Es fällt sofort auf, dass die auf der Skizze dargestellten Kinder jünger sind als die Kinder auf dem endgültigen Werk. Das Alter der skizzierten Kinder entspricht dem Alter der älteren Krippenkinder. Die Kinder, welche auf den endgültigen Krippenbildern dargestellt sind, sind deutlich älter als vier Jahre. Wenn es sich nicht um Kinder aus der Krippe handelt, welche Kinder stellte Anker dann dar?

Im Gerberngraben befand sich auch eine «Gaumschule» – so wurden in Bern die Kleinkinderschulen, Schulen für vier- bis sechsjährige Kinder, bezeichnet –, die von der burgerlichen Privatarmenanstalt betrieben wurde.[18] Es wäre naheliegend anzunehmen, dass Anker Kinder dieser «Gaumschule» porträtierte; damit wäre auch die Diskrepanz zwischen dem französischen Bildtitel «La crèche en promenade» und der deutschen Übersetzung «Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke» zu erklären.

Dennoch scheint es sich bei den dargestellten Kindern nicht um Kinder aus Bern zu handeln. Das definitive Bild ist nicht in der Krippe entstanden, sondern wurde im Atelier auf Grund des reichen Skizzen- und Studienmaterials in langwieriger Arbeit erstellt; als Modelle im Atelier dienten Anker Kinder aus Ins.[19] Wie Matthias Brefin berichtet, soll es sich beim rothaarigen Mädchen ganz vorn auf der Bank um Elisabeth Oser (1888–1982) – die Enkelin von Albert Anker – handeln. Matthias Brefin beruft sich dabei auf die Dargestellte selbst, die später als Kunstmalerin tätig war und von den Grosskindern möglicherweise den besten Zugang zu Albert Anker hatte.

Der Berner Mundartforscher Emanuel Friedli gibt einen wichtigen Hinweis zur Entstehung der Bilder von Albert Anker. In seinem Werk über die verschiedenen Dialekte im Kanton Bern erzählt er im Band über Ins, der vier Jahre nach dem Tod des Malers erschien, im Seeländerdialekt aus dem Leben Albert Ankers.[20] Dabei lässt er immer wieder die Bevölkerung von Ins in ihrem Dialekt zu Worte kommen. Friedli berichtet, dass Anker seine Modelle hauptsächlich in Ins und Umgebung suchte. Er erzählt, dass die Bewohner von Ins gerne in den Bändern mit den Reproduktionen der Ankerbilder blätterten. Sie versuchten zu erkennen, wer wo abgebildet war. Auf den ersten Blick sehe man, das sei dieser

Albert Anker, Entwurf zur Kinderkrippe I, Dezember 1889, Kohle auf Papier, ca. 80 x 140 cm [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

oder jener. Ein Mädchen aus Ins wird als die Person erkannt, die in der Tracht einer Diakonisse Modell gestanden hat: «d's Riggi Eliis isch als di lieplich ‹Schwester› in der ‹Krippe› uuf- (oder aab-) g'figuurt» (Elsbeth Riggi ist als liebliche «Schwester» der «Krippe» dargestellt).[21] Die Dargestellte war also in Ins bekannt, obwohl aus dem Briefwechsel von Anker mit seinen Freunden Michaud und Davinet hervorgeht, dass er die Diakonisse in der Krippe nicht näher kannte.[22] Es kann damit angenommen werden, dass sowohl für die Diakonisse als auch für die Kinder in der Krippe Bewohnerinnen und Bewohner aus Ins und Umgebung Modell gesessen haben. Damit hat Anker gewissermassen die Kinder aus dem Seeland in die Stadt Bern gestellt und folglich in seinem Seeländer Atelier Kinder der ländlichen Gesellschaft in einer städtischen Szene dargestellt. Es ist davon auszugehen, dass auch für die beiden anderen Bilder, «Die Kinderkrippe II» und «Kirchenfeldbrücke», Modelle aus Ins und Umgebung porträtiert wurden.

Auf dem zweiten Krippenbild findet sich ein interessantes Detail, das auf die städtische Gesellschaft hinweist. Die Kinder spielen mit Holzklötzchen, wie sie von Friedrich Fröbel für den Kindergarten entwickelt wurden.[23] Dieses Spielzeug dürfte wohl im Seeland nicht alltäglich gewesen sein, auch Kindergärten gab es vornehmlich in der Stadt. Die Berner «Gaumschulen» wurden nach den Prinzipien des Fröbelschen Kindergartens geführt.[24] Vermutlich hat Anker nicht zwischen der Kinderkrippe und der Kleinkinderschule unterschieden und das Spielzeug der Kleinkinderschule in das Bild der Krippe übernommen.

Das Vorgehen Albert Ankers, das die Stadt zum Dorf werden lässt, wirft auch einen Blick auf seinen Realismus. Anker hat sich zwar um die exakte räumliche Wiedergabe der Krippe bemüht, fühlte sich aber bei der personellen Besetzung frei. Die Kinder auf den Bildern sind älter als in Wirklichkeit, und es wurden keine Krippenkinder aus der Stadt Bern porträtiert, sondern Kinder aus der Umgebung von Ins. Auch waren die Zustände in der Krippe nicht so idyllisch, wie sie auf den Bildern erscheinen. Anker selbst schreibt in einer Postkarte an Davinet von den kleinen Unglücklichen («petits malheureux») in der Krippe.[25] In einem Brief an Michaud erwähnt er, dass bei der Ernährung der Kinder selbst am nicht gerade wohlriechenden Fett gespart wurde. Wenn überhaupt, stellt Anker missliche Umstände nur am Rande dar. So findet sich auf dem ersten Krippenbild ein ausgegrenztes, schmutziges Kind, das im Hintergrund auf einem Schemel oder Nachttopf sitzt. Und auf dem zweiten Krippenbild ist ein krankes Kind zu sehen, das gepflegt wird.

Auch wenn die Krippenbilder nicht die ländliche Gesellschaft darstellen, so

Albert Anker, Die Kinderkrippe II, 1894, Öl auf Leinwand, 61 x 112 cm,
Kat. Nr. 496 [Ausschnitt]. – *Privatbesitz.*

weisen sie doch auf ein zentrales soziales Problem der ländlichen Gesellschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert hin. Die Landflucht war eine Folge der Krise der Agrarwirtschaft, die wesentlich durch den Einbezug der Schweiz in die weltweiten Agrarmärkte seit den frühen 1880er-Jahren verursacht wurde.[26] Eine Konsequenz der Landflucht war die Konzentration der sozialen Problemen in der Stadt. Die Betreuung von Kindern aus sozial schwachen Familien durch die Diakonissen in der Krippe war eine der zahlreichen Anstrengungen von privaten Institutionen, sich der sozialen Probleme anzunehmen.[27] Sozialhistorisch betrachtet, verweisen die Krippenbilder Albert Ankers also zum einen auf die Schattenseiten der ländlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts, auf Armut und Landflucht. Zum anderen stehen sie aber auch für eine gewisse Offenheit Ankers gegenüber der Moderne und deren Antworten auf die Herausforderungen der neuen Zeit.

—

Anmerkungen

1 Tavel, Hans Christoph von: «informell» Albert Anker – Das Werk aus heutiger Sicht. Bern 1985, 38.

2 Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995, 205 (Kat. Nr. 452).

3 Kuthy / Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 2), 219f. (Kat. Nr. 496).

4 Kuthy / Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 2) 241f. (Kat. Nr. 565.) In seinem «livre des ventes» verwendete Albert Anker durchwegs französische Bezeichnungen für seine Bilder, die deutsche Übersetzung weist hier eine inhaltliche Differenz zum französischen Titel auf (s.u.).

5 Die folgende Darstellung stützt sich auf: Müller, Malinee: Albert Ankers Kinderkrippen – Bilder vor dem Hintergrund der theologischen und gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit. Lizenziatsarbeit Theologische Fakultät. Bern 2006. Der Gerberngraben war ein natürlicher Geländeeinschnitt, der für die mittelalterliche Befestigungsanlage verwendet wurde. Später wurden in diesem Graben die Häuser der Gerber angelegt, daraus erfolgte die Namensgebung. Zwischen 1935 und 1937 wurde der Graben vollständig aufgeschüttet, um den Casinoplatz verkehrsgerecht zu gestalten. Die ehemalige Krippenliegenschaft liegt deshalb unter der heutigen Kochergasse im Casinoparking.

6 Fritsche, Bruno; Lemmenmeier, Max: Die revolutionäre Umgestaltung von Wirtschaft, Gesellschaft und Staat 1780–1870. In: Geschichte des Kantons Zürich, Bd. 3. Zürich 1994, 20–157, hier 59.

7 Tögel, Bettina: Die Stadtverwaltung Berns: der Wandel ihrer Organisation und Aufgaben von 1832 bis zum Beginn der 1920er Jahre. Zürich, 2004, 212f.; siehe zur Einwanderung in die Stadt Bern umfassend: Lüthi, Christian: «In der Hoffnung eines Schlaraffenlebens …» Sozialgeschichte der Zuwanderung in die Stadt Bern während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Lizenziatsarbeit Historisches Institut. Bern 1994.

8 Tögel (wie Anm. 7), 213.

9 Dändliker, Johann Friedrich: Ebenezer, oder: Fünfzig Jahre des Diakonissenhauses Bern. Bern 1950, 65.

10 Muhlig, Nathalie: A la recherche du temps passé. Diplomarbeit. Ecole d'études sociales et pédagogiques Lausanne, 1980, 38.

11 Tögel (wie Anm. 7), 212f.; Bähler, Anna; Lüthi, Christian: Unterschiedliche Lebensweisen auf engstem Raum. Aspekte des gesellschaftlichen Wandels. In: Barth, Robert; Erne, Emil; Lüthi, Christian (Hrsg.): Bern – die Geschichte der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert. Stadtentwicklung, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Kultur. Bern 2003, 231–294.

12 Eugène Michaud (1839–1917), Professor für christkatholische Theologie.

13 Horace Edouard Davinet (1831–1922), Architekt und Direktor des Kunstmuseums.

14 Anker in einem Brief an Ehrmann, datiert: début juin 1890. Depositum Burgerbibliothek Bern.

15 Brief Anker an Michaud, 25.2.1894, und Postkarte Anker an Davinet, 22.3.1894. Depositum Burgerbibliothek Bern.

16 Postkarte Anker an Davinet, 22.3.1894. Depositum Burgerbibliothek Bern.

17 Kuthy/ Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 2), 204f. (Kat. Nr. 446–451).

18 Tögel (wie Anm. 7), 213.

19 Dies entspricht allgemein der Arbeitsweise Ankers. Messerli, Isabelle: Albert Anker: sein Atelier – seine Requisiten – seine Modelle. In: Bhattacharya-Stettler, Therese (Hrsg.): Albert Anker. Catalogue, Exposition Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2003–2004. Lausanne 2003, 65–73.

20 Friedli, Emanuel: Ins. Berndütsch als Spiegel bernischen Volkstums, Bd. 4. Bern 1914 (Nachdruck 1980), 357–466.

21 Friedli (wie Anm. 20), 384 [Übersetzung durch die Verfasserin].

22 Brief Anker an Michaud, 25.2.1894, und Postkarte Anker an Davinet, 22.3.1894. Depositum Burgerbibliothek Bern.

23 Siehe zur Bedeutung der Kinderspielsachen bei Anker: Messerli, Isabelle: Kinderwelten unter Stroh- und Ziegeldächern. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Messerli, Isabelle (Hrsg.): Albert Anker – Schöne Welt. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2010 (im Druck).

24 Tögel (wie Anm. 7), 214.

25 Postkarte Anker an Davinet, 22.3.1894. Depositum Burgerbibliothek Bern.

26 Pfister, Christian: Geschichte des Kantons Bern seit 1798. Band 4: Im Strom der Modernisierung. Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt 1700–1914. Bern 1995, 126–159.

27 Einen zeitgenössischen Überblick über die sozialen Institutionen vermitteltet: Demme, Kurt: Die humanitären und gemeinnützigen Bestrebungen und Anstalten im Kanton Bern. Bern 1904.

Albert Anker als Vater und Grossvater

Erinnerungen aus der Familie

Matthias Brefin

Wenn wir Albert Ankers Oeuvre vor Augen haben, fällt auf, dass auf der Mehrzahl der Bilder Kinder Modell gestanden haben. Dies mag verschiedene Gründe haben: Sicher hatten die Kinder am ehesten Zeit, im Atelier des Malers ein paar Stunden zu sitzen, seinen Erzählungen zu lauschen und auch frisch von der Leber weg zu plaudern, wie die köstlichen Einträge belegen, die Anker säuberlich in einem eigens gebundenen Büchlein gesammelt hat. «Rächt wüescht isch halt o schön – mängisch», bemerkte beispielsweise ein Modell, oder ein anderes: «Dir müesset o no lang gäggele, bis so ne Tafele fertig isch.»[1] Darüber hinaus muss Anker aber auch ein besonderes Interesse an Kindern gehabt haben – an seinen eigenen, dann an den Grosskindern und überhaupt an den Kindern im Dorf und von seinen vielen Freunden, denen er oft Pate stand – auch über 30 Kindern im Dorf war er «Götti» und unterstützte so häufig arme Familien. Ein Aufsatz, den er unter einem Pseudonym in der *Suisse Libérale* 1898 veröffentlichte unter dem Titel «Le premier développement de l'enfant» zeugt von seiner genauen Beobachtungsgabe und seiner für damalige Zeit fortschrittlichen Pädagogik.[2]

Was wissen wir von Albert Anker als Vater und Grossvater? Glücklicherweise sind in der Familie der Nachfahren viele Geschichten, Bonmots und Anekdoten überliefert, die uns sein Verhältnis zu den Kindern und Grosskindern lebendig illustrieren. Ein besonderes Bijou sind drei Hefte mit Zeichnungen, welche Anker speziell für seine Töchter hergestellt hat. Er erzählte ihnen selbst erfundene Geschichten und zeichnete gleichzeitig dazu die Bilder. Fasziniert berichten später seine Kinder wie auch seine Grosskinder von seiner besonderen Begabung, sich trotz seines enormen Wissens gleich auf die Stufe der Kinder einzustellen und ihre Seele zu erreichen.

Ein glücklicher Zufall erlaubt, aus einem kürzlich im Familiennachlass wiedergefundenen Heft zu zitieren. Elisabeth Oser, eine Enkelin Ankers aus Basel und die einzige der Nachfahren, welche noch den Beruf als Malerin wählte und ausübte, berichtet darin etwa 20-jährig über ihre Erinnerungen an die Grosseltern in Ins. Madame Elisabeth de Meuron, eine Verwandte von Ankers Schulfreund Albert de Meuron aus der Neuenburger Zeit, hatte sie darum gebeten, in einem Kreis interessierter Damen eine «Causerie» zu halten.

«Anet [Ins, d. Verf.], das Dorf zwischen Bern und Neuchâtel gelegen, wo unsere Grosseltern wohnten, schien für uns das Paradies auf Erden zu sein. Selbst als Kinder ahnten wir, wie sehr Grossvater seine Malerei liebte. Ohne die Gewissenhaftigkeit der Grossmutter hätte er gewiss noch die Zeit der Mahlzeiten vergessen. Er hatte eine besondere Vorliebe für die Schokoladencreme, und als

eines schönen Tages dieses Dessert auf dem Menuplan erschien, stürzten wir die Treppe zum Atelier empor und riefen: ‹Grossvater es gibt Schokoladencreme!› – worauf er sofort seine Pinsel ablegte und uns nach unten folgte, lachend und diese Delikatesse besingend.

Im Sommer nahmen wir die Mahlzeiten unter dem grossen Dach hinter dem Haus ein. Wenn die Suppe sehr heiss war, bemerkte der Grossvater, indem er eine Augenbraue hochzog und scheinbar ängstlich die Antwort der Grossmutter erwartete – die er aber schon im voraus kannte –, ‹wenn jetzt Mama nicht hier wäre, würden wir mit unseren Suppentellern einen Rundgang durch den Garten machen, das würde die Suppe abkühlen›. Grossmutter aber lachte nur und schüttelte den Kopf, denn sie liebte solche Zeremonien nicht besonders.

Wenn wir für die Sommer Ferien über La Neuveville und von dort mit dem Schiff über Erlach nach Ins kamen, empfing uns dort meistens die Grossmutter mit dem Break des Bären (das Hotel in Ins), selten nur der Grossvater, welcher seine Malerei nur unterbrach, wenn wir mit lautem Getöse ins Atelier stürmten, um ihm unsere Ankunft anzuzeigen. Dann drehte er sich um, blickte über seine Brille und lachte. Er war weitsichtig, also hatte er die Gewohnheit, alles, was weit weg war, über die Brillenränder hinweg zu betrachten, während er zum Malen durch sie hindurch blickte. Und schon bald waren wir in eine interessante Konversation verwickelt. Er fragte uns – ohne jede Pedanterie übrigens –, was uns in der Schule am meisten gefiel und welche Lekture wir bevorzugten, was uns eine aussergewöhnliche Mischung schien. Meine Schwester [Dora Brefin-Oser, d. Verf.] war eine eifrige Leserin und las ihm oft vor, während er malte. So verschlang sie mit enormem Eifer die ganze Odyssee. Damals ging sie noch in die Primarschule, aber Grossvater wusste genau, dass auch ein Kind den Abenteuern des Odysseus mit klopfendem Herzen folgen kann.

Der Keuchhusten war für uns eine besonders gesegnete Zeit, denn diese Krankheit brachte uns als vom Arzt verschriebene Luftveränderung einen Aufenthalt in Ins ein. Es war Winter und es hatte stark geschneit, also verbrachten wir grosse Teile des Tages beim Schlitteln. [Der Schlitten mit der Inschrift von Dora steht immer noch im Ankerhaus, d. Verf.] Aber die Kehrseite der Medaille waren die Aufgaben, die uns die Lehrerin vorschrieb, denn sie wünschte, dass wir auf dem Niveau der anderen Schüler blieben. Das Rechnen, das ging noch, aber der Anblick all dieser Seiten mit Buchstaben zum Nachschreiben – da überkam Grossvater ein grosses Mitleid. Ich erinnere mich, wie er unsere Hefte nahm, worin unsere Lehrerin an jedem Zeilenanfang einen schönen Buchstaben gemalt hatte. Für mich waren die Grossbuchstaben an der Reihe – das ganze

Albert Anker, Elisabeth Oser als junges Mädchen, Aquarell auf Papier, ca. 20 x 30 cm. – *Privatbesitz.*

Alphabet kam dran. Jede von uns musste einen Buchstaben neben den der Lehrerin schreiben. ‹Damit ich sehe, wie ihr schreibt›, sagte der Grossvater. Der erste, den ich schrieb, war natürlich schlecht geraten und ganz verwackelt. Grossvater versuchte, ihn genau zu kopieren, fand aber, dass seine Buchstaben zu wenig zittrig seien, worauf er uns bat, auf beiden Seiten am Tisch zu rütteln, meine Schwester und ich. Das Resultat war prächtig und verursachte grosses Gelächter auf allen Seiten. Aber die Lehrerin in Basel sah das mit anderen Augen und rief erschreckt aus, als sie in unseren Heften blätterte: ‹Das ist ja schrecklich, Du machst in den Zeilen überhaupt keine Fortschritte von einer Seite zur andern!› und entschlossen setzte sie ans Ende jeder Seite eine 3 oder gar eine 3–4. [1 war damals die beste Note, d. Verf.] Ich dachte dabei nur: Wie kann die Lehrerin dem Grosspapa solch schlechte Noten geben.»[3]

Im Inser Atelier befinden sich immer noch Stabpuppen, welche Albert Anker aus alten Malstäben und Stoffresten von Kleidern seiner Modelle und Familie gebastelt hatte. Gelegentlich erscheinen sie auch auf Bildern. Um seine Modelle zu beruhigen und aufmerksam werden zu lassen, spielte er damit oft Geschichten hinter einem Paravent versteckt. Ein besonderes Detail, welches uns auch Elisabeth Oser berichtet: Das rote Kleid des bösen Mannes war aus dem Hosenstoff eines Bourbakisoldaten geschneidert, der im Haus gepflegt und da verstorben war. Die Familie hatte den traurigen Durchzug dieser geschlagenen Armee betroffen miterlebt.

Im Kontakt mit den Kindern kam auch Ankers grosses pädagogisches Interesse zum Zug. Dass er über Jahre in der Schulpflege sass und gerne die Klassen besuchte – nicht zuletzt, weil er dort nach Modellen Ausschau halten konnte –, ist in vielen Dokumenten belegt. Er verfolgte jeden Entwicklungsschritt seiner Kinder und Grosskinder und hielt sie in treffenden Zeichnungen, gelegentlich auch in Ölbildern fest. Im Ankerhaus ist eine Rarität erhalten geblieben aus dem Jahr 1866. Es ist eine fotografische Aufnahme nach einer alten Technik, eine Pannotypie. Die Aufnahme wurde damals auf Tuch (lat. Pannum = Tuch) aufgezogen, um so den Effekt eines auf Leinwand gemalten Bildes zu erhalten, und war so auch nicht mehr zerbrechlich wie die damals üblichen Daguerreotypien. Darauf sehen wir Albert Anker mit seiner ältesten Tochter Louise auf dem Schoss, wie er ihr eine Geschichte erzählt und diese dabei gleichzeitig illustriert. Spielsachen wählte er so, dass das Spielen immer auch ein Lernen war. Kinder sollten sich spielend Fähigkeiten aneignen und Wissen vermehren. Noch sind im Haus über 100 solcher Spielsachen erhalten und wurden liebevoll gepflegt und benutzt.[4]

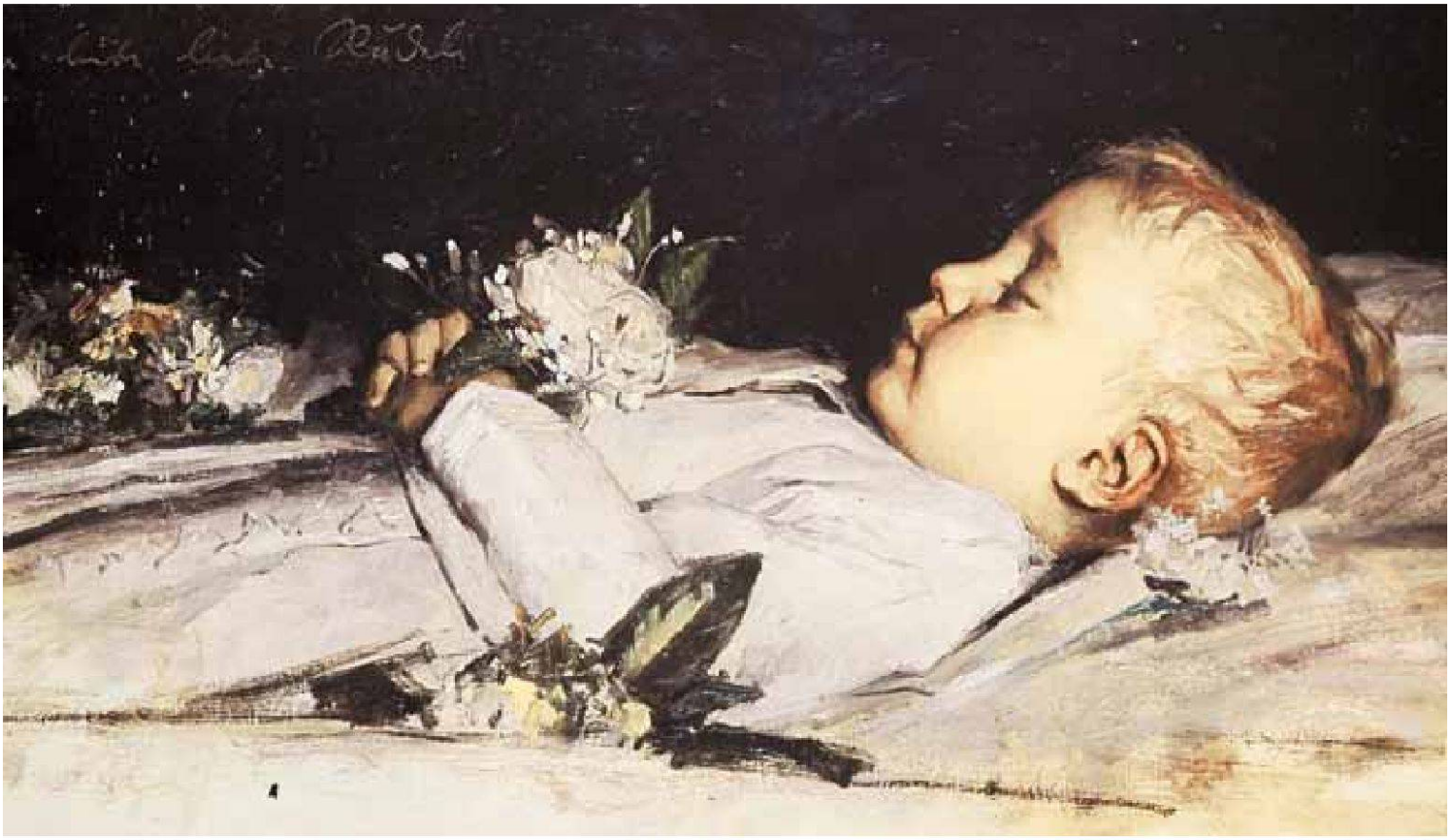
Albert Anker und Louise, Pannotypie, um 1866, 55 x 78 mm (Lichtmass).
Foto Badri Redha, Archäologischer Dienst des Kantons Bern.
– *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Besonders getroffen haben Albert Anker die Todesfälle von Kindern in seiner Familie. Als er noch das Gymnasium in Bern besuchte, starben seine Mutter Marianne und sein Bruder Rudolf, kurz darauf auch seine besonders geliebte Schwester Louise. Als ob er sich selber Mut zusprechen wollte in dieser schwierigen Zeit, schrieb er in grossen gotischen Buchstaben auf seinen Massstab: «Siehe, die Erde ist nicht verdammt.» Der Satz stammt aus dem in der Familie oft benutzten Katechismus des Neuenburger Pfarrers Osterwald in einem Kommentar zum Hiobbuch, welches Anker Zeit seines Lebens besonders gerne und in der Ursprache Hebräisch las.[5] Als dann sein erster Sohn Ruedeli erst dreijährig starb und er in einem rasch gemalten Bild vom toten Büblein Abschied nahm und die bewegenden Worte hineinkratzte: «Du liebe, liebe Ruedeli», konnte er in seinem Schmerz mehrere Wochen nicht mehr malen.

Auch sein zweiter Sohn Emil durfte nicht lange leben und starb einjährig 1871 in Paris kurz nach dem Krieg, wahrscheinlich an Cholera. Auch ihn hat der Vater in einer berührenden Zeichnung auf dem Totenbett festgehalten.

Die drei Töchter heirateten und der Kontakt blieb rege erhalten durch Briefe und Besuche. Am Gedeihen der Grosskinder wiederum nahm der alternde Maler rege Anteil und schrieb auch ihnen köstliche Briefe. Der einzige gross gewordene Sohn Maurice suchte schon früh die Freiheit und das Abenteuer, lernte Schiffszimmermann am Technikum in Winterthur und erlebte als Matrose über Jahre viele Abenteuer auf See und in fernen Ländern, wie Briefe und Karten aus exotisch klingenden fernen Ländern beweisen. Lange verlief sich seine Spur im Ungewissen, in der Familie wusste man nur, dass er schliesslich nach Amerika ausgewandert sei, dort geheiratet hatte und zwei Töchter hatte. Vor ein paar Jahren gelang es mir, seinen Grosssohn in Texas ausfindig zu machen, bei welchem sich noch etliche Dokumente des fast verschollenen Sohnes fanden. So liess sich dessen bewegtes Leben rekonstruieren und der Zusammenhalt mit der Familie wieder herstellen, was sicher im Sinne des «Stammvaters» Albert wäre. Dazu gehört auch eine von Anker selbst gemalte Strassenkarte für den Weg von Ins nach Oberburg, wo Maurice in einem Internat untergebracht wurde, während die Familie im Winter in Paris weilte. Vor lauter Heimweh sei der 12-jährige Bub anhand der Karte zu Fuss wieder daheim aufgetaucht!

Im Alter sinnierte Anker oft über das Sterben und den Tod nach. In seinen Carnets, den berühmten Tagebüchern, notierte er mehrere Male in leuchtender Farbe «EUTHANASIA». Als ehemaliger Theologiestudent las er Griechisch, Hebräisch und Latein fliessend. Euthanasia bedeutete damals nicht wie heute Sterbehilfe, sondern die Lehre vom guten Tod – also die wörtliche Deutung, auf



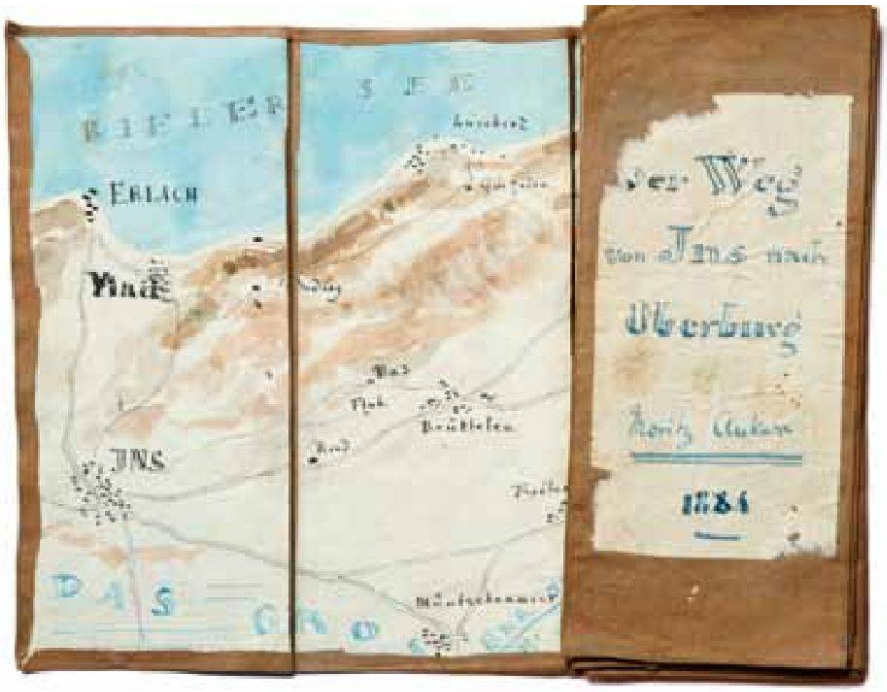
Albert Anker, Ruedi Anker auf dem Totenbett, 1869, Öl auf Leinwand, 34 x 64 cm, Kat. Nr. 138. – Sammlung Christoph Blocher.

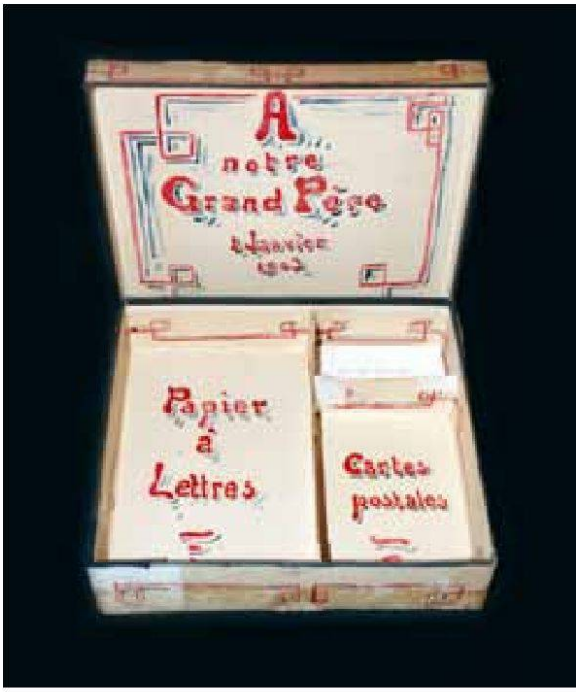
Lateinisch bekannter als Ars Moriendi. Dies bezeugt, wie sehr sich Albert Anker Zeit seines Lebens mit den philosophischen und religiösen Fragen über Leben und Tod beschäftigt hat. Im oben zitierten Bericht von Elisabeth Oser lesen wir weiter:

«Eines Tages, als ich noch klein war, fragte ich ihn unvermittelt: ‹Grandpapa, bist Du der Grösste unter den Malern?› Er lachte und antwortete: ‹Oh nein, liebes Kind.› Darauf ich: ‹Wer dann ist der Grösste?› ‹Das ist schwierig zu sagen›, antwortete er, ‹man könnte vielleicht sagen Velasquez›, ‹und danach kommst Du?› ‹Oh›, sagte er, ‹neben Velasquesz bin ich wie eine Laus neben einem Elephanten!› Ich aber dachte, da müsse etwas falsch sein, denn Grandpapa hatte nichts von einer Laus.

Als Grand-papa alt wurde, sprach er oft über den Tod und sagte, er hoffe, den alten Rafael in den Champs Elisés zu treffen um bei ihm ein paar Malstunden zu nehmen. Wir aber fielen ihm ins Wort: ‹Oh nein, Grosspapa, Du darfst nicht sterben, Du musst noch lange bei uns bleiben!› ‹Oh›, sagte er eines Abends, ‹Du ahnst nicht, wie sehr ich mich freuen würde und lachen, wenn ich morgen im Himmel erwachen dürfte. Ich bin jetzt alt und lebenssatt wie die Patriarchen in der Bibel.›»

So geschah es dann auch am Morgen des 16. Juli 1910. Er war 79 Jahre alt geworden, hatte nach seinem ersten Schlaganfall noch 9 Jahre intensiv weitergearbeitet und vor allem mehrere hundert Aquarelle gemalt bis zum letzten Tag. Als er sich erheben wollte, traf ihn ein zweiter Schlaganfall und er starb. In einem Staatsbegräbnis wurde er in Ins beerdigt, wo noch heute sein Grab mit einem Zitat aus dem Buch Hiob zu besichtigen ist.





Bleistiftzeichnung aus Albert Anker, Illustriertes Geschichtenbüchlein für Louise Anker, 1867, 17,4 x 7 cm. – *Privatbesitz.*

Albert Anker, Der Weg von Ins nach Oberburg, gemalt für seinen Sohn Moritz, 1884, Wegkarte, Aquarell und Tusche auf Papier über Leinwand. – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Geschenk der Enkelkinder an Albert Anker. Papeterie «A notre Grand Père», 1. Januar 1903, Pappe, Papier, Aquarellfarbe, bemalt, geklebt, beschriftet. – *Stiftung Albert Anker-Haus Ins.*

Anmerkungen

1 Zitate von Modellen, aus Albert Ankers Carnets. Stiftung Albert Anker-Haus Ins.

2 Anker, Albert: «Le premier développement de l'enfant». In: La Suisse Libérale, Neuchâtel, Nr. 102, 5.5.1898.

3 Oser, Elisabeth: «Causerie» (Plauderei), um 1910. Handgeschriebenes Heft der Enkelin Ankers, übersetzt aus dem Französischen von Matthias Brefin, Stiftung Albert Anker-Haus Ins.

4 Die Spielsachen im Anker-Haus sind inventarisiert: Messerli, Isabelle: Inventar II.S. Spielsachen, Stiftung Albert Anker-Haus Ins, 2007 (unveröffentlicht).

5 Siehe dazu den Beitrag von Gerrendina Gerber-Visser in diesem Themenheft.

«In Ins geht alles wie gewohnt»

Das Seeland und seine Bewohner im Spiegel der Korrespondenz Albert Ankers

Annelies Hüssy

«In Ins geht alles wie gewohnt und Neues ist daselbst nichts das Sie interessieren könnte, dass Ihr Mathilde Probst sich mit Herrenschwand verheiratet hat, weil es nöthig war. Hier ist das Geld rar, so dass wenn Sie hier wären, man Ihnen überal nachlauffen würde. Mich persönlich hat letzten Hornung das Unglük getroffen, dass ich meine liebe Frau durch den Tod verloren habe, was mich thief kränken wird so lange mir noch zu leben vergönt sein wird.»[1]

Gesellschaftsnachrichten, Politisches, Alltagssorgen, Familiensachen und – natürlich – die Kunst umreissen den Kosmos der Briefthemen in Albert Ankers Korrespondenzen. Eine stattliche Anzahl an Briefen ist überliefert. Zur Hauptsache sind es Familienbriefe, angefangen bei kindlichen, nach Vorlage verfassten Neujahrswünschen Albert Ankers an die Eltern, verweilend bei den Berichten um Sorgen und Nöte des Vaters und später der rührend um die mutterlose Familie besorgten Tante Anna-Maria während der Ausbildung der Kinder. Es sind Briefe der sich gegenseitig Trost zusprechenden Anteilnahme bei zahlreichen Todesfällen im Hause Anker, rührende Schreiben des Vaters und Grossvaters Albert Anker an seine Kinder und Enkelinnen, im weiteren Umkreise gefolgt von unbeschwerter Korrespondenz mit den Jugendfreunden und Schulkameraden, von in trockenem Ton abgefassten, quasi amtlichen Schreiben des beauftragten Amtsrichters Stauffer aus dem Nachbardorf Gampelen, die Administration im Inser Heim der Familie Anker beschlagend, die auch dann besorgt sein wollte, wenn die Familie des Künstlers ihre Wintermonate in Paris verbrachte, Briefe von Bewunderern des Malers aus Politik und Gesellschaft; aus dem dörflichen Lebenskreis stammt dagegen nur Weniges. Und wiewohl die meisten der im Nachlass erhaltenen Briefe dem familiären und freundschaftlichen Umfeld angehören, reflektieren sie dennoch Leiden und Freuden des ländlichen Alltags in der von tiefgreifenden Umbrüchen geprägten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Albert Anker in der Burgerbibliothek

Seit rund sechs Jahren verwahrt die Burgerbibliothek Bern Teile des handschriftlichen Nachlasses von Albert Anker als Dauerdepositum der Stiftung Albert Anker-Haus Ins. Nebst ausgewählten Korrespondenzen sind es bislang vor allem Fotos, welche den Hauptteil des an der Münstergasse 63 liegenden Nachlasses ausmachen. Die Forschung hat sich bereits sehr früh für die Briefwechsel des Künstlers interessiert, vornehmlich

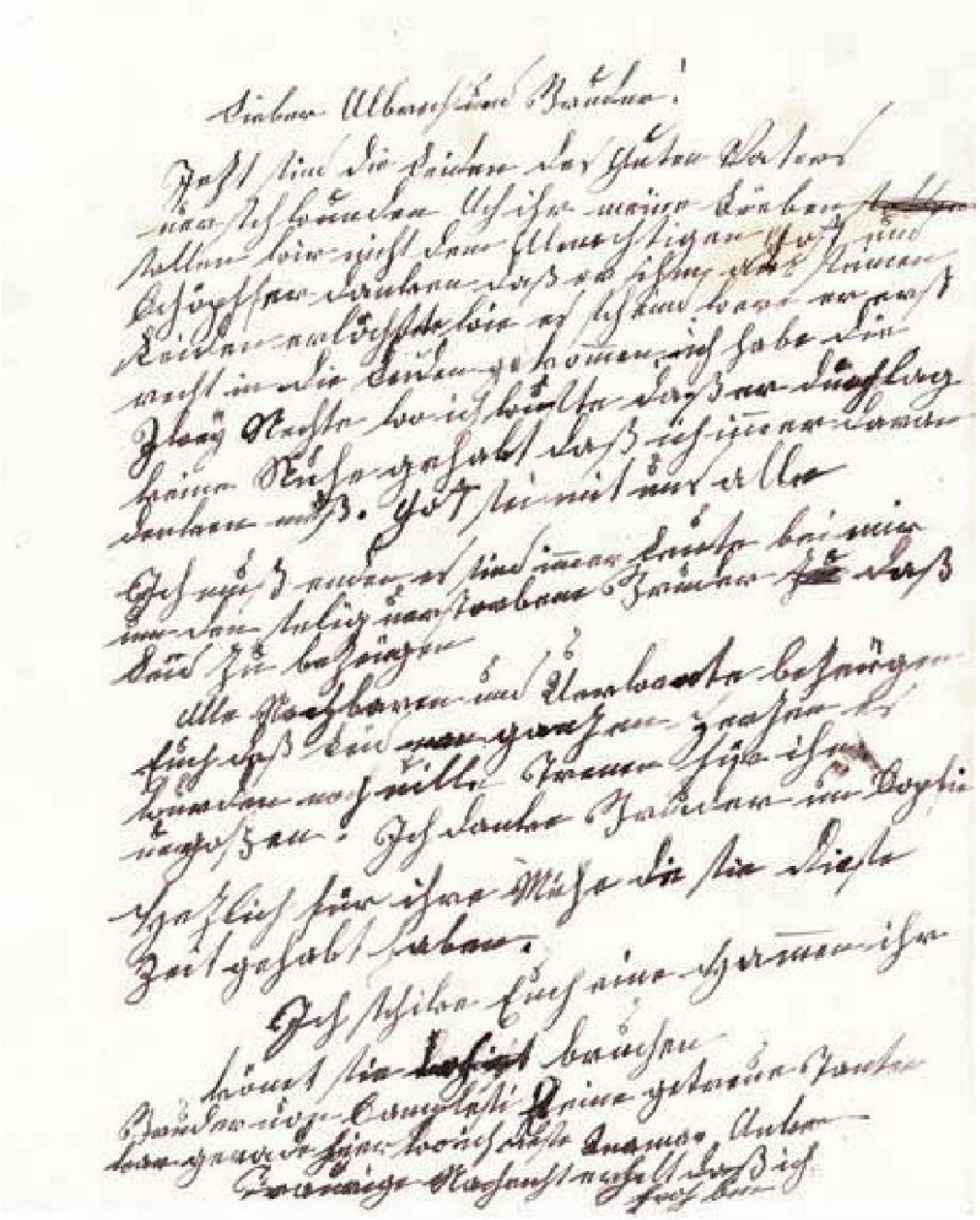
jedoch unter dem Gesichtspunkt des kunstgeschichtlich-biographischen Zugangs zum Maler Albert Anker. Zu erwähnen sind etwa die Edition von Briefen Ankers durch seine Tochter Marie Quinche-Anker (Le peintre Albert Anker 1831–1910 d'après sa correspondance, Berne 1924) oder die schmale Arbeit von Hans Zbinden in der Reihe der Berner Heimatbücher (Albert Anker in neuer Sicht, Bern 1952). Eine modernere und kommentierte Auswahl an Briefen hat schliesslich Robert Meister herausgegeben (Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder, Bern 2000, 4., erw. Aufl.; auch in Französisch erschienen: La vie d'Albert Anker au fil de sa correspondance, Biel 2000).

Familie

«Jetzt sind die Leiden des guten Vaters verschwunden. Ach ihr meine Lieben sollen wir nicht den allmächtigen Gott und Schöpfer danken dass er ihm aus seinen Leiden erlöchsete [sic!] wie es scheind war er erst recht in die Leiden gekommen, ich habe die zwei Nechte wo ich wusste dass er durchlag keine Ruhe gehabt dass ich immer daran denken muss. Gott sei mit uns allen.

Ich muss enden es sind immer Leute bei mir um den selig verstorbenen Bruder dass Leid zu bezeugen. Alle Nachbaren und Verwante bezeugen Euch dass Leid von ganzem Herzen es wurden noch ville Trenen für ihn vergossen. Ich danke Bruder und Sophie herzlich für ihre Mühe die sie diese Zeit gehabt haben. Ich schike Euch eine Hammen ihr könt sie [...] bruchen.»[2]

Am 25. Mai 1860 stirbt der Tierarzt Samuel Anker an einer Krebserkrankung, die ihn schon längere Zeit beschwert hat. Die beiden letzten Jahre vor seinem Tod sind geprägt vom gesundheitlichen Auf und Ab des zunehmenden Leidens. Albert und vor allem die Anna-Maria, des Vaters Schwester, betreuen den Kranken, der seine letzten Tage in Bern bei seinem Bruder verbringt und dort stirbt. Die Anteilnahme der Gemeinde ist gross gewesen, wie es die Tante in ihren wenigen Worten ausdrückt. Samuel Anker, Veterinär und von 1831 bis1852 Kantonstierarzt in Neuenburg, ist 1852 ins elterliche Haus nach Ins zurückgekehrt und hat sich fortan in seiner Gemeinde engagiert, mitunter erteilt er medizinische Hilfe gleichermassen an Mensch und Tier. Er ist ein konservativer Mann mit starken Prinzipien und zugleich durchaus derbem Humor, der es seinem Sohn nicht immer leicht macht.[3] Der Familie des Tierarztes Samuel Anker werden die Jahre von 1848 bis 1853 zu einer schweren Zeit der Prüfung. Nach dem frühen Hinschied der Gattin muss der Vater auch den Tod seiner Tochter und eines Sohnes beklagen. Oft klingen in diesen Tagen bittere Töne unverhohlen in den Briefen des Vaters an: «[...] früher war der Kinderseegen hoch ge-



Brief von Anna-Maria an Albert Anker, undatiert.
– *Depositum Burgerbibliothek Bern.*

Lory, Gabriel. – Pfarrhaus Ins, Aquarell.
– *Burgerbibliothek Bern.*

schätzt indem die Eltern an ihnen eine Stütze fanden für ihres Alter, und heute, was das Alter nicht vermag die Eltern früh ins Grab zu drücken, das vermögen die Kinder. Ich habe schon oft gedacht, wenn ich von Kindern abhängig werden sollte, so wollte ich weit lieber abhängig von Kindern sein die weder schreiben noch lesen könnten die nur vom hören sagen an eine Vergeltung glauben, daher auch ein Gewissen haben als von Kindern für die man grosse Opfer gebracht hat; denn man wird glauben müssen, dass die höhere Erziehung Kinder ehnder von ihren Pflichten gegen die Eltern abzieht als sie dazu führt [...] So viel für heute von deinem dich grüssenden und ich möchte sagen lebensmüden Vater.»[4]

Die Schwester des Vaters, Tante Anna-Maria Anker, nimmt sich des verwaisten Haushalts an und kümmert sich fortan bis zu ihrem Ableben am 31. Mai 1873 um die Familie. Liebevolle Briefe legen Zeugnis ab von der Herzensgüte dieser einfachen Frau, der die Hand, welche die Feder zu führen hat, nicht immer gehorcht und der das Formulieren in den Briefen Anstrengung bedeutet. Sie findet über den Familienkreis hinaus im ganzen Dorf offenbar Achtung und Zuneigung.[5]

Umso mehr muss der begabte Sohn darum kämpfen, seiner wahren Berufung folgen zu dürfen. Die Theologie, das Wunschfach des Vaters, wird der Sohn zwar verwerfen, Religiosität bleibt in der Familie Anker aber stets ein wichtiger Halt. Dies drückt sich unaufdringlich in zahlreichen Briefen aus, die Tante Anna-Maria vermittelt es in ihrer direkten und einfachen Sprache, Vater und Sohn in tief reichenden theologischen Erörterungen. Eine Stütze ist der Inser Pfarrer Lüthardt, väterlicher Freund und Ratgeber, dem Pfarrhaus ist die Familie Anker ihrerseits sehr verbunden. Man verkehrt miteinander und nimmt Anteil an Freud und Leid. Man freut sich über ein Tafelklavier, das ins Pfarrhaus geliefert der Tochter grosses Vergnügen bietet und den musikbegeisterten Vikar – er «ist sehr musikalisch u. besizt eine ausgezeichnete Bassstimme»[6] – noch enger an die Pfarrersfamilie bindet, man leidet mit, wenn der Pfarrer erkrankt und sich nicht erholen kann. Eine Weinlieferung oder ein Bund Rhabarber könnten helfen und werden auf Wunsch sogleich hinübergeschickt.[7] Und stets fort schliessen sich den Grüssen der Familie auch die Grüsse der Nachbarn und Freunde an.

Ländliche Eingezogenheit und Weltoffenheit begegnen sich im Hause Anker in Ins. Albert Anker vermerkt besonders träfe, ans Anekdotische grenzende Bemerkungen und Erzählungen seiner aus dem Dorf und den weiteren Gegenden des Seelandes stammenden Modelle – «Wenn i mi Schätz wär, so wett i nid es Meitschi hürate wien ig eis bi» oder «Er isch Grossrat gsi und Kircherat gsi

und Gmeinrat und Verfassigsrat und isch doch nüt gsy»[8] – in seinen Carnets. In Gegensatz zum Unverfälschten des Volkes tritt der weltläufige und intellektuelle Ansatz im Hause Anker selbst. Albert Anker schreibt launige Briefe an seine Töchter und später an eine der Enkelinnen aus Paris und schildert in anschaulichen Worten, mitunter durch eine Federzeichnung illustriert, das bunte Leben in der Weltstadt Paris, erzählt von den Verkaufsständen auf den Boulevards: «Hier soir j'ai passé sur les grands boulevards, où on vend toutes sortes de choses pour nouvel an, il y a surtout des poupées, des bonbons, des petits fusils et des soldats. Les marchands sont dans des petites maisons qui sont la moitié grandes comme notre poulailler, ces petites maisons se touchent, et il y a une file plus longue que depuis notres maisons au Sallenstein [...]» und von der Mode der feinen Damen, die sich im Jardin du Luxembourg ergehen: «Les dames ont des drôles de mode de chapeaux, on ne sait pas comme elles peuvent les faire tenir sur leurs tresses [...].»[9]

Alltag

Der Tierarzt Samuel Anker, der durch seine Tätigkeit nahe am bäuerlichen Alltag lebt und wirkt, kennt die Nöte der Seeländer Bauern. So registriert er beispielsweise den Lauf des Jahres genau anhand der Witterungserscheinungen und vermerkt dies regelmässig in seinen Briefen an den zu Studienzwecken auswärts weilenden Sohn: «Die 2 ½ jährige oder bald 3 Jahre alte schöne Witterung scheint hier endern zu wollen, und an die schöne trokene Witterung Sturm und Wasser zu kommen. Vor 2 Jahren liess ich durch Drainierer eine Akan [Abwasserleitung, d.V.] aus dem Keller machen, nun zeigt die erste Witterung dass die Arbeit und Kosten vergeben waren indem wir wie zuvor Wasser im Keller haben.»[10] Wir schreiben das Jahr 1858, als Vater Samuel Anker von diesen die Inser seit je belastenden Sorgen mit den wiederkehrenden Überflutungen durch die Aare berichtet. Und zwei Jahre später schildert Amtsrichter Stauffer in seinem Schreiben an Albert Anker: «Wie Jungfer Anker Ihnen geschrieben hat, ist diesen Winter stets wieder Wasser in ihren Keller gekommen, so dass man viel hat pumpen müssen; Jungfer Anker ist zwar darüber nur zu ängstlich, alein es wäre doch gut, wenn dieser Sache radikal abgeholffen würde, und zu diesem Ende habe ich mehrere Kenner darüber befragt [...]»[11] und fügt gleich an: «In Bargen ist ein Maurer der behauptet, er könnte [...] so verhüten, dass kein Wasser mehr darein kähme, – dafür müsste aber alles ausgeräumet werden, und der Boden müsste gut ausgeebnet werden u.s.w. diese würde alles einige hundert Franken kosten, bestimtes hat er aber nicht angegeben.»[12] Wir erfahren nicht, ob die Drainage

Les dames ont des drôles de modes de chapeaux, on ne sait pas comme elles peuvent les faire tenir sur leurs tresses. Si c'étaient des pon-pées on enfoncerait un clou qui entrerait dans la tête; mais là je n'ai pas pu comprendre comment elles font pour que la tresse et le chapeau ne tombent pas toujours. A part cela ces chapeaux sont jolis, surtout quand ils sont en soie blanche avec de belles plumes. On voit aussi des petites filles tout en blanc, leur ceinture pend par dessous le talma, si bien que j'ai cru la première fois que c'est un pan de chemise. Mais Lina et ses soeurs n'ont pas toutes ces modes et elles sont gentilles tout de même.

Je suis content que vous vous soyez amusées le jour de Noël, puisque vous avez eu 2 arbres.

Adieu Marie. Papa.

Brief von Albert Anker an seine Tochter Marie, undatiert.
– *Depositum Burgerbibliothek Bern.*

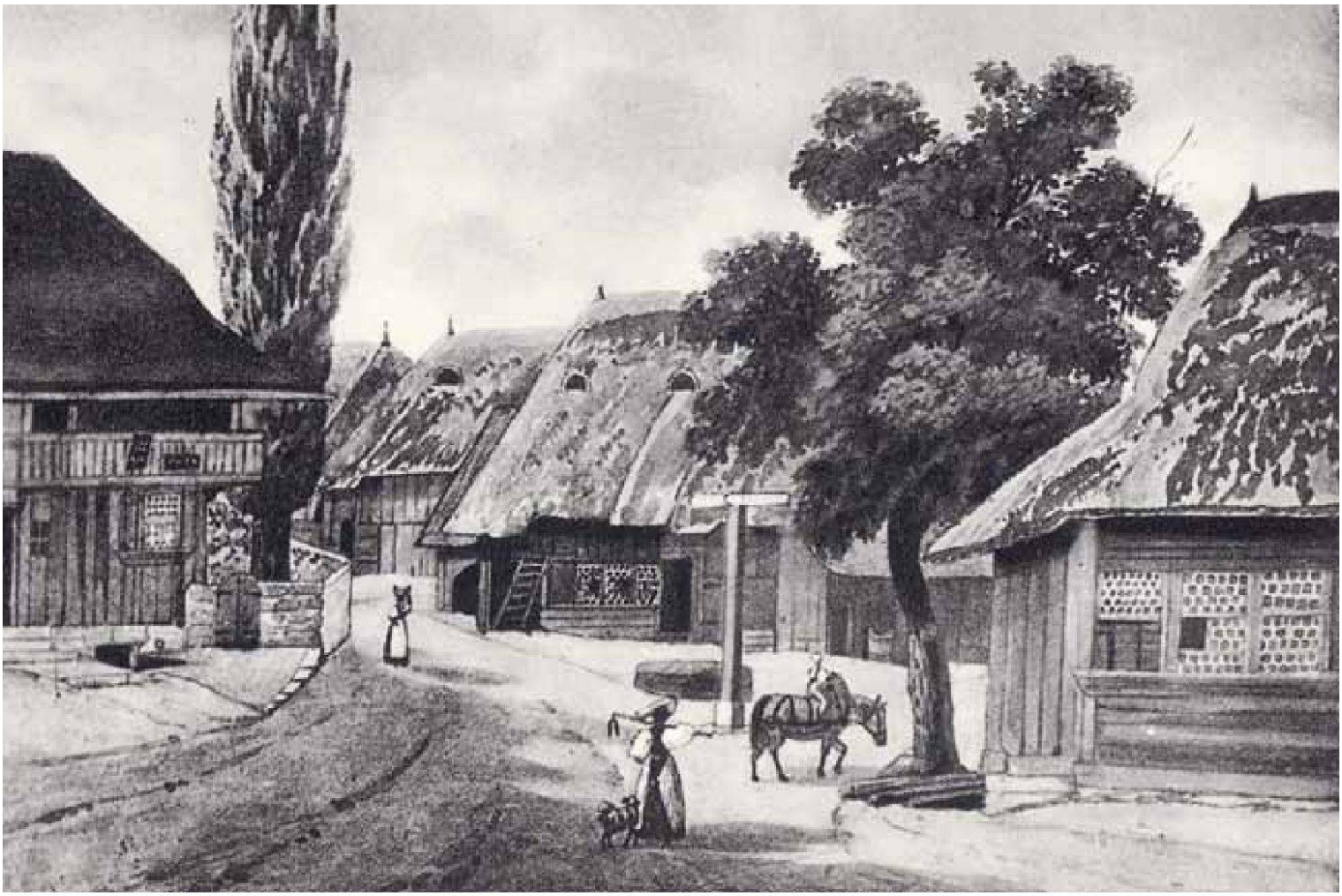
im Keller des Ankerhauses in der vorgeschlagenen Weise durchgeführt wird.

Mitte des Jahrhunderts erreicht die Zahl der Armen im ganzen Kanton einen Höchststand von gegen 30 000 Personen.[13] Dieses schlägt sich auch im Berner Seeland nieder, indessen weist das Dorf Ins im kantonalen Vergleich einen unterdurchschnittlichen Armenanteil auf.[14] Harte Winter und feucht-kalte Sommer bergen existenzielle Gefahren für viele der kleinen Bauern. «Wir haben hier einen schönen aber in Hinsicht der Kälte einen strengen Winter; anhaltende Trökene und an vielen Orten starken Wassermangel der so weit geht, dass man trotz der wohlfeilen Frucht, das Brod aus Mangel an Mähl wird sparren müssen, dan viele Mühlen stehen still, und andere leisten nur wenig.»[15]

Feuer und Wasser sind die grossen lebensbedrohlichen Gefahren für die Dörfer des Seelandes. Die Häuser, meist aus Holz und mit Stroh gedeckt, werden leicht ein Raub der Flammen, entfacht durch Blitzschlag genauso wie durch böswillige Brandstiftung. Die Folgen für die Betroffenen sind jedes Mal verheerend, nachbarschaftliche Hilfe wird spontan geleistet: «Vorgestern war ich in Landeron und weil ich dort war brach in Gals Feuer aus um ½ 5 Uhr Abends, begab mich dahin um allerley Anordnungen zu treffen und bliebe da bis die Gefahr um 8 Uhr vorüber war; die ganze Reihen Häuser auf der Seiten gegen das Moos vom untersten Haus an bis in die Gegend der Schule, wurde in einer halbstund zernichtet, 19 Häuser wurden durch das Feuer zerstört, etwelche 30 Famillien sind ohne Obdach. Das Geschrey der Weiber und Kinder machten einen furchtbaren Eindruck. Die Armuth ist und wird da gross, und die Finanzen erschöpft; moralische und finanziele Vernicht [...] zum Trost ist da wenig vorhanden, denn es sind Abberufer, und daraus kann man schwer schliessen was sie sind. Die Vieh waar wurde gerettet im übrigen aber wenig denn das Feuer gieng zu schnell von einem Hause zum andern, wäre dazwischen nur ein einziges Ziegelhaus gewesen, ich glaube man hätte das Feuer auf seinem Wege bemeistern können.»[16]

Das Ankersche Hauswesen gründet auf Sparsamkeit und Fleiss. Tante Anna-Maria wacht sorgend über allem: «Ich heüsele das ich nicht aus der Sparnis Kasse nehmen muss diesen Winter, diesen Monat brucht man Geld man muss für das Holtz dass 8 bis 10 franken geben, immer mus man etwas zahlen es wird wohl bald aufhören dass Bätlen. Bruder gab mir ein 5 franken Stük weil er hörte was man bezahlen muss. Bey Heren Staufer durfte ich mich nicht melden wen ich ihn den fahl kommen sollte dass ich Geld haben müste er sagt sonst immer wen er zu mir komt wie ihm kein Geld ein gehe und doch viel zahlen soll er sagte sie könne warden er müsse auch warden.»[17]

Porträt Anna-Maria Anker, Silberstiftzeichnung, 1852. – *Privatbesitz.*



Ins im 19. Jahrhundert. – *Burgerbibliothek Bern.*

Seit Beginn des Jahrhunderts entstehen im gesamten Kantonsgebiet Sparkassen, deren Ziel und Zweck es ist, das Sparen insbesondere im Milieu der kleinen Leute zu fördern.[18] Diese Sparkassen verbreiten sich insbesondere in der Landschaft, sie wirtschaften auf gemeinnütziger, nicht primär gewinnorientierter Basis und werden zumeist ehrenamtlich verwaltet. In erster Linie dienen sie den lokalen Märkten, aktivieren den Geldfluss und stellen die Mittel in der Form von Gülten für den Bodenmarkt zur Verfügung, geben Anleihen an die Gemeinwesen aus, wie dies in einem Schreibkalender aus dem Hause Anker auch für das Dorf Ins vermerkt ist.[19]

Kleine und grosse Sorgen und Nöte werden brieflich berichtet, und wenn die Pendulen die Zeit nicht korrekt anzeigen, so kann es schon geschehen, dass die Köchin Rösi das Mittagessen viel zu früh auftragen muss: «[...] le diner fut prêt à 10 ½ heures, et réellement nous avons diné à 10 ½ heures; c'était bon tout de même, car à notre estomac nous avions au moins midi [...]», fügt der Papa Albert der Beschreibung humorvoll hinzu.[20]

Politik

«Das Politisieren sage ich dir nicht ab, aber sey dabey bescheiden, lasse dich nicht in Händel, aber den ergriffenen Grundsätzen bleibe treu, und sollten sie mit den Waffen vertheidigt werden müssen, sollten die jetzt in den Schwung gekommenen Grundsätze siegen, und das Reich des Satans sollte sich je länger je mehr ausdehnen, was indessen wegen den schlechten Grundsätzen nie in die Länge dauren kann, so wäre der Tod für eine bessere Vaterlandssache ein heiliger, den ich gerne, wenn es nicht anders sein kann, selbst mit meinen Kindern theilen würde [...] Dass die jetzigen Grundsätze nicht recht, nicht gut sind, das beweisen schon die Freyschärler von 1848 denn sie haben genugsam damals gezeigt dass ihre Sache selbst des schlechtesten Mannes nicht werth seien, drum haben sie sich so aus dem Staub gemacht, andere zu hunderten weis, von Gabeln und Bäsen [...], mit Stutzer Bley und Pulver auf dem Bukel fangen lassen.»[21] Im konservativen Milieu des Hauses Anker werden die politischen Entwicklungen im Kanton Bern wie in der Eidgenossenschaft rege verfolgt und kommentiert. Lokale gleichermassen wie Ereignisse der grossen Politik finden ihren Niederschlag im Kosmos des Berner Seelandes. Es ist der Vater, der den Verfassungskämpfen der Mitte seines Jahrhunderts nichts Gutes abzugewinnen vermag und der sich zusehends in eine unversöhnliche Haltung gegenüber den Forderungen der Radikalen in der Revision der 1846er-Verfassung versteift.

Die Wahlen von 1845 bringen einen deutlichen Sieg der Radikalen, worauf

die Revision der Verfassung beschlossen und ins Werk gesetzt wird. Der dazu berufene Verfassungsrat besteht grösstenteils aus Radikalen (90 von 139 Mandaten gingen an die Radikalen), was sich in der 1846er-Verfassung denn auch direkt niederschlägt.[22] Für den konservativen Seeländer Samuel Anker ist diese Entwicklung ein Stachel im Fleisch der recht denkenden Berner, er selber rechnet sich ausdrücklich dazu und tut sich schwer mit den Neuerungen des «Freischarenregiments». Und erst recht das Jahr 1848; es beginnt bereits stürmisch: Die Unruhen in Paris, welche in die Februarrevolution, zum Sturz des «Bürgerkönigs» Louis Philippe und zur Ausrufung der zweiten Republik führen, werden mit leidenschaftlichem Interesse verfolgt und die von Vater Anker mit Vehemenz kritisierte Haltung des schweizerischen Bundesrates erhält im Brief an seinen Sohn Albert vom 31. Januar 1848 beredten Ausdruck: «Sie haben wieder ernsthafte und dabey sehr traurige Geschichten in Paris erlebt durch die infamen politischen Märchen, worüber jeder rechtliche Mensch sich empört; Gott sei Dank, dass die Vorsehung ihren teuflischen Plan zu nicht machte. Wie lange wird die bessere Klasse dieses noch dulden? Werden nicht ernste Maasregeln weit u. breit ergriffen werden, um diesen Mördern endlich ihr Handwerk zu legen? Es freute mich sehr in der Zeitung zu lesen, dass der franz. Gesandte bey der Eidgenossenschaft eine ernste Ueberwachung von solchem Gesindel beim Bundesrath fordert. Es ist recht, denn diese Behörde liebäugelt als Behörde nur zu sehr mit solchen elenden Republikanern. Es wäre zu wünschen dass ihnen von einer solchen Macht besser aufgepasst würde [...]»[23]

Die endgültige Ablösung von alten Herrschaftsstrukturen, vorab die Aufhebung der Feudallasten war ein Anliegen der Seeländer, unterstützt von Ulrich Ochsenbein und Jakob Stämpfli, und ausgefochten auf dem politischen Schlachtfeld der leidenschaftlichen Auseinandersetzungen zwischen den alten liberal-konservativen und den sich abspaltenden sozial-reformerischen, radikalen Kräften wird überlagert von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die den Agrarkanton Bern auf das Schärfste herausfordern. Technische (Juragewässerkorrektion), agrarreformerische und verkehrsmässige Neuerungen (Eisenbahn- und Strassenbau) führen zu sozialen Umschichtungen, welche nun zunehmend aufs bäuerliche Umland übergreifen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts findet auch der Kanton Bern den Anschluss an die gesamtschweizerische Modernisierung.[24]

Was in einem grösseren Ganzen sich ereignet, findet seine Spiegelung im dörflichen Kosmos zu Ins, zum Ausdruck gebracht in den Korrespondenzen der Familie Anker. Wirtschaftliche – denken wir an das Sparkasseguthaben der Tante

Anna-Maria – und gesellschaftliche Dynamik gleichermassen wie politisches Ringen um den liberalen Volksstaat tönen in den Briefen an, mitunter nur in Anspielung, oft aber auch in der direkten Sprache etwa von Vater Samuel Anker.

«In Ins geht alles wie gewohnt», ein typisches Seeländer Bauerndorf, bereits zu seinen Lebzeiten berühmt geworden durch den Maler Albert Anker, hat es dennoch vermocht, den bodenständigen Charakter zu bewahren. Land und Leute, von ganz eigenem Schlag, trockenem Humor gemischt mit einer fast naiv anmutenden Volksfrömmigkeit, werden nicht allein in den Bildern des Malers in all den vielschichtigen Ausprägungen ihrer kleinen Welt wunderbar lebensnah dargestellt, sie finden auch ihren unmittelbaren, weil absichtslosen Ausdruck in der alltäglichen Korrespondenz des Hauses Anker.

Anmerkungen

1 Brief von Amtsrichter Stauffer an Albert Anker vom 26. April 1861. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/63.

2 Brief von Anna-Maria Anker an Albert Anker, undatiert [evtl. 1860]. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/20.

3 Briefe von Samuel Anker an Albert Anker. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 a – f.

4 Brief von Samuel Anker an seinen Sohn Albert vom 6. Oktober 1850. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 c.

5 Friedli, Emanuel: Bärndütsch als Spiegel bernischen Volkstums. Band 4: Ins, Bern 1914, 363 f.

6 Brief von Pfarrer Lüthardt an Albert Anker, undatiert. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/28.

7 Briefe von Pfarrer Lüthardt an Samuel und Albert Anker: v.a. Brief vom 10. September 1826 an Samuel Anker. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/24.

8 Zitate von Modellen, aus Albert Ankers Carnets. Stiftung Albert Anker-Haus Ins: ohne Signatur.

9 Brief von Albert Anker an seine Tochter Marie, undatiert. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/29; siehe dazu den Beitrag von Beat Gugger in diesem Themenheft.

10 Brief von Samuel Anker an seinen Sohn Albert vom 29. Dezember 1858. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 e.

11 Brief von Amtsrichter Stauffer an Albert Anker vom 18. Februar 1867. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/84.

12 Brief von Amtsrichter Stauffer an Albert Anker vom 18. Februar 1867. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/84.

13 Junker, Beat: Vom Alten zum Neuen Bern. In: Illustrierte Berner Enzyklopädie, Bd. 2 Geschichte. Bern 1981, 180.

14 Pfister, Christian; Egli, Hans-Rudolf (Hrsg.): Historisch-Statistischer Atlas des Kantons Bern 1750–1995. Bern 1998, 102/103.

15 Brief von Samuel Anker an seinen Sohn Albert vom 31. Januar 1848. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 f. Siehe Pfister, Christian: Wetternachhersage. 500 Jahre Klimavariationen und Naturkatastrophen. Bern, Stuttgart, Wien 1999, 292, wo der Januar 1848 unter den kalt-

trockenen Anomalien aufgeführt wird.

16 Brief von Samuel Anker an seinen Sohn Albert vom 24. März 1852. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 d.

17 Brief von Anna-Maria Anker an Albert Anker vom 28. Januar 1862. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/51. Zur Entstehung der Sparkassen vgl. Pfister, Christian: Geschichte des Kantons Bern seit 1798. Band 4: Im Strom der Modernisierung. Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt 1700–1914. Bern 1995, 286: «In der zweiten Jahrhunderthälfte trugen die Berner erheblich mehr Spargelder zur Bank als die Angehörigen der meisten anderen Kantone. Anzunehmen ist auf Grund dieses Befundes, dass steigende landwirtschaftliche Einkommen eine Spartätigkeit möglich machten, die wegen der numerischen Bedeutung des Agrarsektors ins Gewicht fiel.»

18 Pfister (wie Anm. 17), 286: «Die ‹Banken des kleinen Mannes› popularisierten das Zinsdenken und förderten die Spartätigkeit, was längerfristig der Kreditversorgung der Wirtschaft zugute kam.»

19 Schreibkalender von 1806 von Rudolf Anker mit Anekdotensammlung von Albert Anker. Stiftung Albert Anker-Haus Ins: ohne Signatur: «Das Dorf [Ins, d.V.] macht bei der Hypothekarkasse ein Anleihen von 155000 Franken, die aber schon bis 130000 Franken abbezahlt sind. Das verkaufte Moos, 400 Jucharten zu 90 Franken (36000) und 100 à 200 Franken (20000) soll als Abschlagszahlung dienen.»

20 Brief von Albert Anker an seine Tochter Louise, undatiert. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/29.

21 Brief von Samuel an Anker an seinen Sohn Albert vom 10. April 1850. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 b.

22 Junker, Beat: Geschichte des Kantons Bern seit 1798. Bd. II: Die Entstehung des demokratischen Volksstaates 1831–1880. Bern 1990, 117–190.

23 Brief von Samuel Anker an seinen Sohn Albert vom 31. Januar 1848. Burgerbibliothek Bern: N Albert Anker A 8/21 f.

24 Pfister (wie Anm. 17), 344: «Mit mehrjähriger Verspätung griff der gesamtschweizerische Modernisierungsschub 1890 auf den Kanton über und leitete eine lange Periode der Prosperität ein, die als eigentliche Gründerzeit der bernischen Industrie bezeichnet werden kann.»

Warum der Schnellzug nach Paris in Ins angehalten hat

Erinnerung an eine kleine Inser Geschichte

Beat Gugger

Die Ferien und freien Tage haben meine Schwestern und ich oft bei unseren Grosseltern in Ins verbracht.[1] Mein Vater[2] ist hier als Bauernbub aufgewachsen; Ins ist der Heimatort unserer Familie. Wir Kinder aus der Stadt genossen die Tage auf dem Bauernhof bei den Tieren und beim Arbeiten draussen auf dem Feld; vor allem auch weil bei der Arbeit Geschichten erzählt wurden. Die der Grossmutter waren schöne Erzählungen, bei denen von Onkel Mathys[3] – oft von einem trockenen Lachen begleitet – waren wir meist nicht ganz sicher, ob sie stimmten oder er sie nur für uns Kinder erfunden hatte.

Eine Geschichte ist mir aber bis heute in Erinnerung geblieben: Wenn wir auf dem Feld im Moos arbeiteten, sah man gegen das Dorf zu die Eisenbahnlinie der Bern-Neuenburg-Bahn. Kurz nach drei Uhr nachmittags hielt am Bahnhof Ins der direkte Schnellzug von Bern nach Paris.[4] Das war der Moment fürs «Zimis».[5] Dann holte der Onkel ganz stolz aus und erzählte die Geschichte, dass es dem Maler Albert Anker zu verdanken sei, dass der Zug von Bern nach Paris in Ins anhalte. Der berühmte Maler habe sich bei der Direktion der Bahn beschwert und gebeten, dass der Schnellzug in Ins anhalte, da er zeitweise in Paris gelebt habe, hier bequem einsteigen wolle. Anker sei ja damals schon, so Onkel Mathys, ein berühmter und geachteter Mann gewesen, so dass die Direktion der Eisenbahn auf ihn gehört habe.

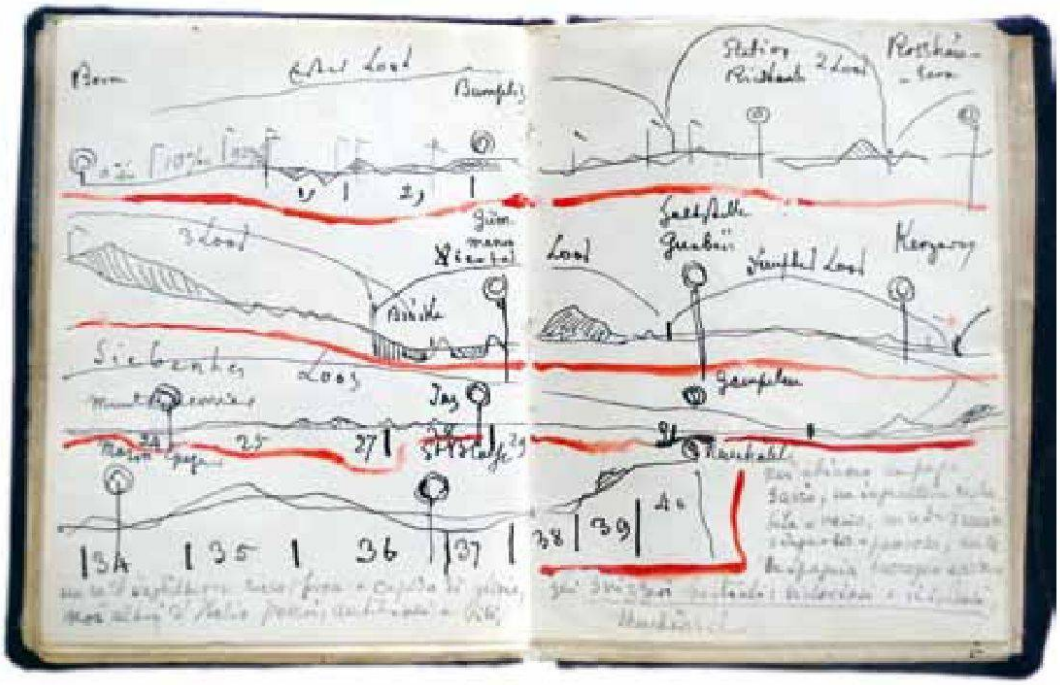
In Ins und in unserer Familie, Bauern soweit der Stammbaum zurückreicht, war Paris schon immer der Inbegriff der grossen Weltstadt. Bewundert wurde Fritz Grädel, der in den 1930er-Jahren mit seinem Velo von Ins nach Paris an die Weltausstellung gefahren sei. Mein Onkel erzählt stolz, wie er auf seiner ersten Reise nach Paris in den 1990er-Jahren bei der Rückfahrt bemerkte, wie im «Gare de Lyon» an der Anzeigetafel unter den Haltestellen des Zugs nach Bern auch «Anet», der französische Name von Ins, aufgeführt war.

Albert Anker wird 1831 als Sohn des Tierarztes Samuel Anker in Ins, unweit der Sprachgrenze, geboren und wächst auf dem Dorf in einer bürgerlichen Familie auf.[6] Einige Jahre lebt die Familie in Neuchâtel, Albert erhält eine zweisprachige Erziehung und hat zeitlebens eine grosse Vorliebe fürs Französische. Nach dem abgebrochenen Theologiestudium kann er sich – mit Einwilligung des Vaters – seiner wahren Leidenschaft, der Kunst, zuwenden. 1854 bricht er auf nach Paris, mietet sich ein Zimmer und beginnt die Ausbildung zum Maler. 1855 immatrikuliert er sich an der «Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-Arts». Bis 1890 pendelt er zwischen der Weltstadt und seinem Heimatdorf im Berner Seeland.

Mit seiner Malerei findet Anker in Paris schnell Anerkennung.[7] 1859 beginnt seine regelmässige Teilnahme am damals für die zeitgenössische Kunst wichtigen Pariser Salon. Der zweisprachige Anker integriert sich glänzend im Pariser Kunstbetrieb und wird von den meisten als französischer Künstler angesehen. Viele Pariser Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leben und arbeiten nur in den Wintermonaten in der Kunstmetropole: Hier sind die einflussreichen Galerien, die wichtigen Ausstellungen, und nicht zuletzt treffen sich hier die kunstinteressierten Käufer. Die Sommermonate zieht man sich dagegen zum Arbeiten zurück aufs Land, die Franzosen in den Süden in die Provence, an die Côte d'Azur oder in den Norden in die Normandie. Albert Anker kehrt mit seiner Familie jedes Jahr für einige Monate in die Schweiz in sein Dorf zurück. Mit dem Tod des Vaters 1860 erbt Albert Anker das elterliche Haus in Ins mit viel Umschwung und richtet sich im Dachgeschoss ein Atelier ein. Hier in der bäuerlichen Welt des Seelandes findet er seine Modelle und Motive. Anker trifft mit seinen Bildern den Geschmack der Zeit und hat in Paris über lange Zeit Erfolg; selbst der französische Staat kauft Werke von Anker an.

Wie muss man sich nun Ankers Reise zwischen Ins und Paris vorstellen? Bis 1890 legt er den langen Weg jedes Jahr zusammen mit seiner Frau Anna und den vier Kindern, die im Winter in Paris die Schule besuchen, zweimal zurück. Reisen war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine aufwändige Angelegenheit. Seit der Mitte des Jahrhunderts werden zwar überall in Europa Eisenbahnlinien gebaut, von einem zusammenhängenden Netz ist man jedoch noch weit entfernt. Für die Familie Anker beginnt die Reise in Ins und führt zuerst mit der Reisepost Richtung Neuchâtel. Um 1870 dauert diese erste Etappe etwa eineinhalb Stunden. Weiter könnte die Reise mit dem Zug Richtung Pontarlier oder mit der Postkutsche über Delle gegangen sein. Einer der schnelleren Wege hätte ab Neuchâtel mit der Eisenbahn in 5½ Stunden nach Basel und mit Umsteigen in weiteren 13 Sunden nach Paris geführt.[8] Eine solche Reise war, neben den Strapazen, des Unterwegs-Seins und dem mehrmaligen Umsteigen, vor allem auch kostspielig. Nur Leute aus den oberen Einkommensklassen konnten sich solche Reisen überhaupt leisten.[9] Auch das ist ein Hinweis auf den finanziellen Erfolg, den Anker mit seinen Bildern in Paris, dem wichtigsten europäischen Kunstmarkt der damaligen Zeit, hatte.

1890, die Kinder sind nun fast alle ausgeflogen, gibt Anker das Atelier in Paris auf: «Nun bin ich bald 60 Jahre alt, das genügt. Müdigkeit und immer drückendere Kosten tragen dazu bei. Wir werden in Ins einsam leben, und doch hoffe ich, dass sich unser Dasein erträglich gestalten lasse», schreibt er in einem



Streckenplan Bern – Ins – Neuenburg, aus: Albert Anker, Carnet Nr. 32, Federzeichnung und Aquarell, 1898. – *Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, Winterthur.*

Brief 1890.[10] In Neuchâtel richtet sich die Familie – wohl eine kleine Fluchmöglichkeit in den französischen Sprachraum – ein «pied à terre» ein.

Pläne für eine Eisenbahnlinie zwischen Bern und Neuchâtel gab es schon seit der Mitte des Jahrhunderts. In Neuchâtel träumten interessierte Kreise von einer direkten Verbindung von Paris über Neuchâtel und Bern durch den Gotthard nach Milano. Erste konkrete Projekte für eine «direkte Linie» waren nach Abschluss der ersten Juragewässerkorrektion (1868 bis 1891) und einer Festigung des bisher sumpfigen Untergrundes möglich.[11] 1890 fand ein erstes Treffen von Vertretern der Kantone Bern und Neuchâtel statt; 1898 wird mit dem Bau der Strecke begonnen.

Albert Ankers bildnerisches Werk kreist fast ausschliesslich um die bäuerliche Lebenswelt, wie er sie aus seiner vertrauten Umgebung in Ins kennt. Damit hat er im fernen Paris Erfolg.[12] Es gibt nur wenige Bilder, in denen er den Einbruch der Moderne in die Welt des traditionellen Bauerndorfes gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeigt: Eines ist das 1885 entstandene Gemälde «Der Geometer»,[13] das wohl Bezug auf die in den 1880er-Jahren durchgeführte topografische Vermessung von Ins nimmt. In einem Mappenwerk von 1900 erscheint ein Druck dieses Bildes mit dem Titel «Die Eisenbahn kommt / Le nouveau chemin de fer».[14] Gegenüber seinem Malerkollegen Albert de Meuron äussert sich Anker 1895 ablehnend zum neuen Verkehrsmittel: «[...] so sähe ich lieber keine Bahn und wäre ohne sie glücklich, – aus vielen Gründen...!»[15] Nicht zuletzt wohl auch, weil er zum Bau der Strecke eigenes Land abtreten musste.[16]

Am 1. Juli 1901 wird die Strecke zwischen Bern und Neuchâtel feierlich eröffnet. Ab 1902 fahren die ersten direkten Wagen zwischen Bern und Paris über Ins. Der Seeländer Ort wird jedoch erst 1903 mit der Eröffnung der Linie «Chemin de fer Fribourg–Morat–Anet» Eisenbahnknotenpunkt und damit Haltestelle für den direkten Schnellzug nach Paris.[17] Die Reise von Bern dauert, gemäss Kursbuch von 1905, 13 Stunden, von Ins aus 12 Stunden bis nach Paris.[18]

Im September 1901, kurz nach der Eröffnung der Eisenbahnlinie über Ins, erleidet der siebzigjährige Albert Anker einen Schlaganfall.[19] Zeitweise ist die rechte Hand gelähmt. Seine Schaffenskraft nimmt ab. In den nächsten Jahren entstehen vor allem kleinformatige Aquarelle. Dass Paris, die Stadt, die in Ankers Leben so eine wichtige Rolle gespielt hat, noch nicht ganz aus seinem Blick verschwunden ist, sehen wir an der Eintragung vom 22. September 1906 im – nur durch einen Zufall erhaltenen – Beschwerdebuch der Station Ins.[20] Ankers Schwiegersohn Albert Quinche schreibt: «Nous soussignés sommes surpris que la station d'Anet où s'arrêtent les trains directs de Berne–Paris ne débite pas de

Der Bahnhof «Ins-Anet» mit der neuen Lokomotive, kurz vor der Eröffnung im Frühling 1901. – *Historisches Archiv, BLS.*

Albert Anker, Der Geometer, 1885, Öl auf Leinwand, 67,5 x 97 cm, Kat. Nr. 32. – *Privatbesitz.*

billets pour Paris et n'accepte pas l'enregistrement des bagages pour cette ville. Nous avons l'honneur de demander à la Direction de bien vouloir obvier à cet inconvénient, le battement en gare de Neuchâtel n'etant pas assez long pour y procéder.» Der Eintrag ist mitunterzeichnet von «Albert Anker peintre à Anet». Ein Jahr später wiederholt Albert Quiche das Begehren.[21]

Möglich, dass dieser Eintrag von Albert Anker ins Beschwerdebuch Ausgangspunkt der Geschichte meines Onkels gewesen ist. Auch wenn die in unserer Familie überlieferte Geschichte dem «berühmten Maler Anker» einen etwas zu grossen Einfluss zuschreibt, zeugt die Geschichte doch von der Verehrung und der Wertschätzung, die man ihm bis heute in seinem Heimatdorf entgegenbringt: Der Künstler, der so berühmt und geachtet war, dass er sogar veranlassen konnte, dass wegen ihm der Zug nach Paris anhält!

Ab 1983 verkehrt ab Lausanne der TGV nach Paris. Mit einer TEE-Komposition wird ab Bern der Anschluss in Frasne an den TGV gewährleistet. Seit 1987 der TGV Bern mit Paris verbindet, entfallen die direkten Schnellzugverbindungen und der seit 1903 geführte Schlafwagenkurs. Mit dem TGV entfällt auch der Halt in Ins; zwar muss der französische Hochgeschwindigkeitszug wegen der eingleisigen Strecke nach Neuchâtel oft im Bahnhof Ins noch auf den Gegenzug warten – zusteigen können Reisende nicht mehr. Mit dem Doppelspurausbau wird der Halt in Ins ganz entfallen.

Anmerkungen

1 Die Grosseltern Elisabeth Gugger-Sandmeier (1905–1997) und Eduard Gugger (1890–1977). Abgebildet in Stucki, Heini; Zschokke, Matthias: Ins. Es war einmal ein Dorf. Bern 2009, 40f.

2 Eduard Gugger-Amstutz (*1929).

3 Mathys Gugger-Dellay (*1934).

4 Amtliches Kursbuch 1.VI.–27.IX. 1975: Direkte Verbindung von Bern nach Paris: Bern ab 14.53 – Ins ab 15.17 – Neuchâtel ab 15.31 – Paris an 21.27.

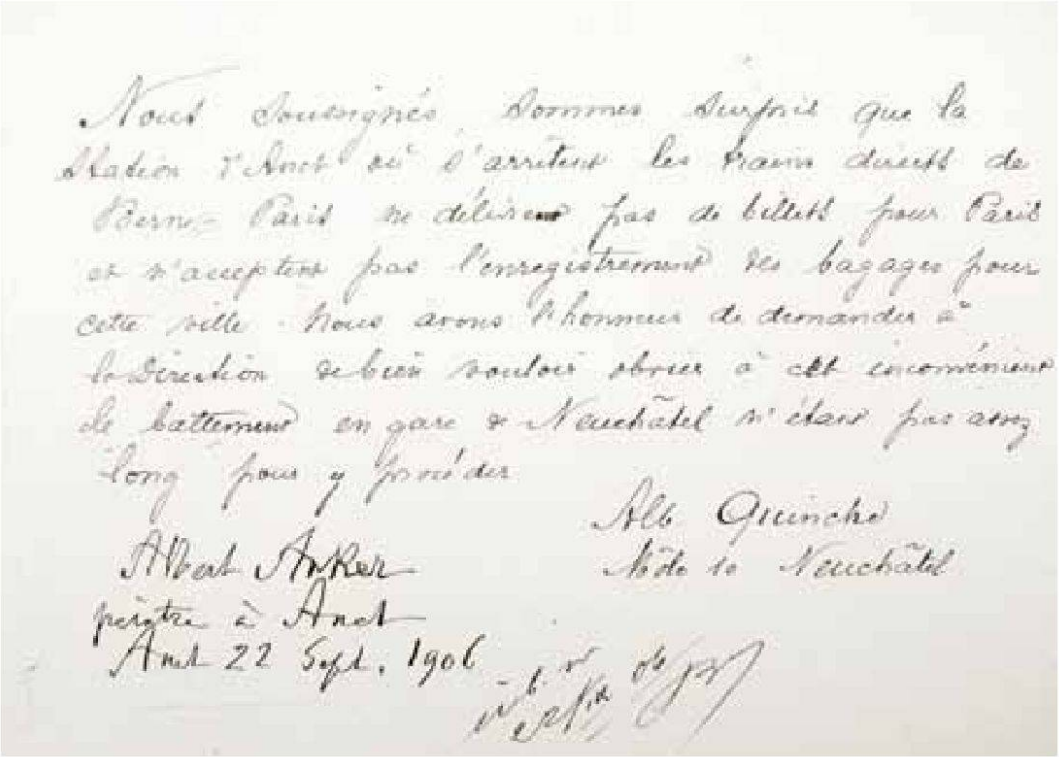
5 Kurze Arbeitspause und kleine Zwischenverpflegung in der Mitte des Nachmittags.

6 Die Biographischen Angaben zu Anker nach: Kuthy, Sandor; Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Catalogue raisonné des oeuvres à l'huile (Hrsg. Kunstmuseum Bern). Basel 1995. Albert Anker – Wege zum Werk / Le chemin de la création, Ausstellungskatalog / Catalogue d'exposition. Ins, Anet 2000.

7 Siehe allgemein: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2003.

8 Angaben von Hans-Ulrich Schiedt (ViaStoria), e-Mail vom 18.1.09.

9 Vergleiche Schiedt, Hans-Ulrich; Frey, Thomas: Monetäre Reisekosten in der Schweiz 1850–1910. Wie viel Arbeitszeit kostet die Freizeitmobilität?, In: Gilomen, Hans-Jörg et al. (Hrsg.): Freizeit und Vergnügen vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. Zürich 2005 (Schweizerische Gesellschaft für Wirt-



Nous soussignés sommes surpris que la station d'Anet où s'arrêtent les trains directs de Berne-Paris ne délivre pas de billets pour Paris et n'accepte pas l'enregistrement des bagages pour cette ville. Nous avons l'honneur de demander à la Direction de bien vouloir obvier à cet inconvénient de battement en gare de Neuchâtel n'étant pas assez long pour y procéder

Albert Anker
peintre à Anet

Alb. Quinche
Sédo de Neuchâtel

Anet 22 Sept. 1906

Beschwerdebrief Albert Quinche, September 1906, mitunterzeichnet von Albert Anker, Peintre à Anet.

schafts- und Sozialgeschichte – Société Suisse d'histoire économique et sociale, 20), 157–171.

10 Brief von Albert Anker aus Paris vom 2. Mai 1890 an Marie Roulet-Anker. Siehe Meister, Robert: Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder. Gümligen 1981, 103.

11 Siehe dazu Nast, Matthias: überflutet – überlebt – überlistet: Die Geschichte der Juragewässerkorrektionen. Biel 2006.

12 Siehe dazu ten-Doesschate Chu, Petra: Eine nationale Ikone im internationalen Kontext. In: Frehner, Matthias; Bhattacharya-Stettler, Therese; Fehlmann, Marc (Hrsg.): Albert Anker und Paris. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern. Bern 2003, 61–73.

13 Kuthy/ Bhattacharya-Stettler (wie Anm. 6), 168 (Kat. Nr. 327).

14 Das Werk «Der Geometer» taucht in Ausstellungen und Publikationen immer wieder unter anderem Namen auf: Ausstellung in Paris 1885: «Salon de 1885. 103e exposition [...]. Société des Artistes Français pour l'exposition des Beaux-Arts de 1885. Nr 45» «L'ingénieur». – In der Publikation Album Albert Anker. 40 Tafeln [...]. La Chaux-de-Fonds, F. Zahnd, 1900: Tafel 35 «Die Eisenbahn kommt / Le nouveau chemin de fer». – In der Ausstellung Bern 1911: «Dr. Albert Anker Ausstellung». Kunstmuseum Bern, 15. Januar bis 12. Februar 1911. Nr. 79 «Eisenbahnbau». Angaben nach Kuthy/ Bhattacharya (wie Anm. 6), 168 (Kat. Nr. 327).

15 Albert Anker in einem Brief vom 26. Februar 1895 an Albert de Meuron. Vgl. Meister (wie Anm. 10), 103.

16 Ankers an die Eisenbahn abgetretene Landstücke in einer Carnetskizze. Siehe: Feldmann, Hans-Uli: Eine Routenkarte von Albert Anker, Murten. In: Cartographica Helvetica, Heft 25, Januar 2002, 25–33, hier 28; Meister (wie Anm. 10), 134.

17 Belloncle, Patrick et al.: Das grosse Buch der Lötschbergbahn. Die BLS und ihre mitbetriebenen Bahnen SEZ, GBS, BN. Kerzers 2005, 362; Belloncle, Patrick: SEZ, GBS, BN. Die mitbetriebenen Bahnen der B.L.S. Vevey 1989, 118.

18 Offizielles Schweizerisches Kursbuch Postausgabe 15. November 1905, No 2, Strecke 122.

19 Meister (wie Anm. 10), 154.

20 Meister (wie Anm. 10), 134. – Das Beschwerdebuch von Ins enthält Eintragungen von 1904 bis 1928, dann noch eine letzte Beschwerde von 1955. Es hat sich dank der Aufmerksamkeit des ehemaligen Stationsvorstandes von Ins erhalten und liegt heute im historischen Archiv BLS in Bern.

21 Kobel, Fritz: Inser Bahnen. In: Eisser Cronik, Dorfverein Ins 1998, 12.