

Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 77 (2015)
Heft: 4

Artikel: Frühsozialisten, Realisten, Skandalbilder : Jeremias Gotthelfs erstes Lesepublikum in Frankreich
Autor: Derron, Marianne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-584060>

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: 13.04.2026

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

Frühsozialisten, Realisten, Skandalmaler

Jeremias Gotthelfs erstes Lesepublikum in Frankreich

Marianne Derron

Die «welschen Lumpen»

In den Jahren 1842/43 arbeitete der Pfarrer Jeremias Gotthelf, mit bürgerlichem Namen Albert Bitzios, an seinem Roman *Anne Bäbi Jowäger*, der kurz darauf im Verlag von Julius Springer in Berlin erschien. Am 19. August 1844 schickte der Autor Rezensionsexemplare an den deutschen Literaturkritiker Wolfgang Menzel (1798–1873). Im Begleitbrief formulierte er seine berühmte Erklärung, weshalb er überhaupt Schriftsteller geworden sei: «Ich dachte nicht daran, Schriftsteller zu werden, wurde 38 Jahre alt, ehe ich etwas drucken liess,¹ die Not des Volkes und der radikale Unsinn, der eine schön aufgehende Zeit verdarb, zwangen mich dazu.» Dann rühmte er Menzel dafür, «seit bald 25 Jahren dem welschen Lumpentum [...] unerschütterlich» entgegenzustehen.² Bitzios bzw. Gotthelf spricht hier also den Ideentransfer vom frankophonen Westen in den deutschsprachigen Nordosten an und setzt die angebliche welsche Verruchtheit dem biedereren deutschen Sinn entgegen.

Es ist Ironie der Geschichte, dass die Werke Gotthelfs, dessen Französischkenntnisse ziemlich beschränkt waren,³ gerade im französischen Sprachraum schnell beliebt und übersetzt wurden.⁴ Ich möchte im Folgenden auf ein rezeptionsgeschichtliches Kuriosum eingehen: die kurze, aber intensive Empfänglichkeit französischer Literaten für den Schweizer Schriftsteller.

Im Sommer 1851 teilte der französische Literaturkritiker Saint-René de Taillandier (1817–1879) Bitzios mit, dass er gerade einen Aufsatz über ihn verfasse, da man sich nun auch in Frankreich für ihn interessiere. Am 1. August 1851 erschien Taillandiers Artikel über Gotthelf (und Heinrich Heine) in der *Revue des deux mondes* und erregte umgehend die Aufmerksamkeit der literarisch interessierten Öffentlichkeit. Bereits am 13. Oktober 1851 schrieb Verleger Springer an Bitzios: «Ihre Werke werden jetzt nach Frankreich viel häufiger verlangt.»⁵ Indessen war auch ein anderer französischer Literaturkritiker auf Gotthelf aufmerksam geworden. Am 29. Juli 1853 nämlich erfuhr Bitzios vom Neuenburger Edouard Matthey (1833 bis nach 1877),⁶ dass ihn gerade ein «publiciste» besucht habe, um Material für einen Artikel über Gotthelf, Berthold Auerbach und Johann Peter Hebel zu sammeln.⁷ Dieser Journalist war Jules de Champfleury (1821–1889), der vermutlich nicht über Taillandiers Aufsatz, sondern über seinen Freund Maximin Buchon (1818–1869) auf den Geschmack der neusten Schweizer Literatur gekommen war. (Buchon war einer der produktivsten Gotthelf-Übersetzer ins Französische.) Champfleurys Artikel «Mouvement



Gustave Courbet (1819–1877): L'Atelier du peintre. – *Entre 1854 et 1855.*
Huile sur toile (RF 2257), H. 361; L. 598 cm, Paris, Musée d'Orsay (depuis
1986), acquis pour le musée du Louvre avec l'aide d'une souscription
et de la Société des Amis du Louvre en 1290 [Ausschnitt].

littéraire de l'Allemagne» erschien gleichen Jahres (1853) ebenfalls in der *Revue des deux mondes*.⁸

Champfleury ist unter Romanisten heute noch bekannt, freilich nicht wegen seines Aufsatzes über Gotthelf, sondern wegen seines damals viel beachteten Essays über den Realismus.⁹ Auch sein Freund Buchon publizierte zu diesem Thema, und so verwundert es nicht, dass man beide Literaten auf einem Gemälde wiederfindet, das aus dem Pinsel eines weiteren Realisten, diesmal der bildenden Kunst, stammt: *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* (1855) von Gustave Courbet (1819–1877).

Ein Skandalmaler

Courbet war und ist hierzulande kein Unbekannter. Nahe der Landesgrenze 1819 in Ornans (Département du Doubs) geboren, hielt er sich mehrmals in der Schweiz auf: 1853/54, 1869 und insbesondere von 1873 bis zu seinem Tod in La Tour-de-Peilz (VD).¹⁰ Was jedoch dieses Bild oder etwa seine zahlreichen Darstellungen des Genfersees nicht verraten,¹¹ ist, dass Courbet ein Skandalmaler war, schuf er doch ebenfalls den berühmten weiblichen Akt *L'origine du monde* (1866). Der historischen Korrektheit halber ist beizufügen, dass Courbet dieses Bild für einen privaten Sammler malte und nur wenige seiner Zeitgenossen es je zu Gesicht bekamen. Trotzdem galt es rasch als Wendepunkt in der Geschichte der Malerei, weil es «die Tabugrenzen der Kunst verschob»,¹² und als Skandalon kursierte es in den Pariser Salons bereits zu Lebzeiten seines Schöpfers.

Es brauchte aber gar keinen derartigen Akt, um die Kunstwelt aufzurütteln. Courbet gelang dies auch mit anderen Bildern, die für heutige Betrachter kaum Sprengpotenzial aufweisen. 1849, also Jahre vor den eben erwähnten Gemälden, malte er zum Beispiel *Un enterrement à Ornans*.

Nicht nur wählte Courbet seine Sujets in dem aus künstlerischer Sicht belanglos geltenden, ländlich-kleinstädtischen Milieu, sondern er stellte die Figuren auf Grossleinwand dar, den alten Heroen der Historienmalerei gleich. Als das Bild 1850 in Paris ausgestellt wurde, erntete es scharfe Kritik: Courbet male Triviales, ja Abstossendes; ihm gefalle «das Hässliche in Sonntagskleidern». ¹³ Die Kritik war «... passionnément partagée à cause des sujets tirés de la réalité quotidienne provinciale et traités vigoureusement dans des formats gigantesques traditionnellement réservés à la peinture d'Histoire (antiquité,



Gustave Courbet (1819–1877): Un enterrement à Ornans. – *Entre 1849 et 1850, Huile sur toile (RF 325), H. 315; L. 668 cm, Paris, musée d'Orsay (depuis 1986), don à l'Etat de Mlle Juliette Courbet en 1881 [Ausschnitt].*

batailles, mythologie, fastes princiers, etc.).»¹⁴ Wegen solcher Darstellungen galt Courbets Kunst als sozialistisch, er selbst als Bürgerschreck. In der Tat zeigte der Künstler eine Realität, die weitherum Furcht einflösste: die «misère des classes dangereuses». ¹⁵ Courbet entgegnete den kritischen Stimmen: «Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail». ¹⁶ In anderen Worten: Nicht althergebrachte ästhetische Normen bestimmen die Kunst, sondern die Botschaft des Künstlers und das Urteil des Publikums. Wer Gotthelf kennt, mag in dieser Aussage einige Gemeinsamkeiten erkennen.

Die Wahl des Sujets, die Kritik sowie Courbets Reaktion darauf sind Anzeichen dafür, was auch das Besondere des Gemäldes *L'Atelier du peintre* ausmacht: Selbstbewusst platziert sich der Maler in der Mitte der Szene, während ihn die anderen Figuren wie die Staffage einer historischen Persönlichkeit umringen. Courbet malte sowohl das *Atelier* als auch das *Enterrement* für die Exposition Universelle des Beaux-Arts von Paris, die Ende 1855 stattfand, doch wurden beide Gemälde abgelehnt. Die Zeitgenossen irritierte, dass Courbet verschiedenste Genres auf einer Leinwand vereinte: den Akt, die mythologische Szene, ein Stilleben, das Gruppenporträt und die Landschaftsdarstellung. Ebenso moniert wurde das Vorgehen, an einem realen Ort – hier im Künstleratelier – verschiedene, eigentlich unvereinbare Räume zusammenzuführen. Aus diesem Grund hat man dem Gemälde eine «extraordinaire modernité» attestiert. ¹⁷ Nach dem negativen Bescheid der Exposition Universelle organisierte Courbet mithilfe seines Mäzens Alfred Bruyas eine separate Ausstellung und liess dazu eine Halle errichten, die er *Pavillon du réalisme* nannte. ¹⁸ Kunsthistoriker werten dies als «tentative de contournement des contraintes académiques pour s'imposer par la médiation de l'espace public». ¹⁹ Erneut verfolgt der Künstler die Strategie, sich nicht über herrschende Geschmacksnormen durchzusetzen, sondern über den Gang an die Öffentlichkeit.

Das Gemälde ist von verschiedensten Kunsthistorikern auf seine künstlerische und soziale Botschaft hin interpretiert worden; ich gebe hier nur kurz die Hauptlinien wieder: Kritiker haben darin unter anderem einen Proudhonschen Ansatz der sozialen Frage erkannt, andere eine fourieristisch-realistische Allegorie, wieder andere die Abbildung nationalistischer Befreiungsbewegungen oder eine Darstellung der Lebenszeitalter sowie der sozialen Spannungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. ²⁰

Blütezeit der Realisten

Dabei hat Courbet selbst sein Werk in einem Brief an Champfleury erläutert: «Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. A droite sont les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. A gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort.»²¹ Diese Erläuterung diente als Grundlage zur Identifizierung der Abgebildeten; stellvertretend sei hier nur Giuseppe Garibaldi (1807–1882) (sitzend, im Jagdkostüm) erwähnt. Die rechte Bildhälfte führt nun zu Gotthelf zurück: Hier nämlich befinden sich Courbets Freunde Champfleury (auf einem Hocker sitzend) und der Gotthelf-Übersetzer Buchon (rechts stehend, Vierter von links), halb verborgen von Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865). Den Personen auf der rechten Bildhälfte ist gemein, dass sie – zeitweise oder über lange Jahre hinweg – das Postulat des Realismus verfolgten. Der berühmteste darunter sitzt rechts aussen am Tisch, Charles Baudelaire (1821–1867), der sich später von den Realisten abwandte.²²

Buchon und Courbet teilten sich nicht nur den gemeinsamen Freund Champfleury, sondern auch ihre Herkunft aus dem französischen Jura sowie das Exilantenschicksal in der Schweiz.²³ Während Buchon, ein entfernter Cousin Courbets, nach dem Staatsstreich von Louis Napoléon Bonaparte (1851) verfolgt wurde, brachte sich Courbet mit seiner Beteiligung an der Pariser Kommune 1871 in Bedrängnis.²⁴ Die Schweiz als Fluchtort war für beide naheliegend: Buchon hatte in seiner Jugend die Jesuitenschule in Freiburg i. Ü. besucht,²⁵ und Courbet hatte mehrere Freunde in der Schweiz.²⁶ In seinem Schweizer Exil (1851–1859) übersetzte Buchon sechs Erzählungen Gotthelfs,²⁷ war selbst schriftstellerisch tätig und «lenkte [...] die Aufmerksamkeit der Franzosen auf den Reichtum der Schweizer Volkskunst».²⁸ Courbet besuchte Buchon mindestens zweimal in Bern. Im Dezember 1854 schrieb er seinem Gönner Bruyas:

«Ich habe meinen Freund Buchon aufgesucht, der nach Bern geflüchtet ist, weil er für sein Land das Beste wollte; ich fand ihn traurig wie die Nacht, obwohl er in Paris grossen literarischen Erfolg hat. [...] Ich habe mit ihm zehn Tage in der Schweiz verbracht; die Schweiz ist ein ausschliesslich bäuerliches Land, das in sich ruht und nicht den geringsten Wert auf Intelligenz legt; abgesehen davon geniesst man die Natur in vollen Zügen.»²⁹

Wie kam es aber, dass dieser politische Flüchtling und Anhänger des Frühsozialismus gerade an Gotthelf Gefallen fand? Und weshalb weckte der Berner in den 1850er-Jahren Buchons Interesse, obwohl er von den Radikalen damals als hoffnungslos konservativ, ja reaktionär verschrien wurde?³⁰ Buchon selbst begründete seine Übersetzungstätigkeit damit, dass er sich gegenüber den «nobles enfants de cette contrée voisine et amie [d.h. der Exilheimat Schweiz]»³¹ dankbar erweisen wolle. Verschiedene Aussagen von Realisten in Courbets Umkreis weisen aber auf weitere Beweggründe hin.

Gotthelf – ein Avantgardist?

Betrachtet man die Kunstdebatte in Frankreich Ende der 1840er- und Anfang der 1850er-Jahre, so stellt man fest, dass Gotthelf dort aus mehreren Gründen auf fruchtbaren Boden fallen konnte. Da ist zunächst die Nichtbeachtung herrschender Normen im Kunst- und Literaturbetrieb zu nennen: Ein Schriftsteller wie Gotthelf, der unumwunden zugab, dass er keinen Lehrmeistern folge, sondern nur seiner unbändigen Energie, um seine Botschaft zu verkünden,³² musste im Courbet-Kreis Verständnis finden.

Zweitens setzte Gotthelf das Landvolk in Szene und anerkannte es als vollwertigen literarischen Akteur, was wiederum genau den Geschmack der Realisten traf. Und – besonders auffallend – dieser Autor entsprach damit besser noch den ästhetischen Forderungen der Franzosen als der Deutschen, denn «Réalisme» etablierte sich in den 1850er-Jahren als Schlagwort in der Kunstwelt des westlichen Nachbarlandes.³³ Galt Gotthelf im deutschsprachigen Raum als «Kühdreckschreiber»,³⁴ so sicherte er sich eben mit derben Ausdrücken, Misthaufen und anderen erdverbundenen Stoffen den Erfolg in Frankreich. Jacques Le Rider notiert in seiner Studie *L'Allemagne au temps du réalisme*:

«Une [...] grande différence existe entre le réalisme français et le *Realismus* allemand. Une des dimensions les plus constantes des discours allemands sur le réalisme contemporain est précisément l'opposition entre les valeurs culturelles allemandes et les avant-gardes françaises [...]. De même, la peinture allemande, où le genre historique conserve plus longtemps qu'ailleurs son importance prédominante, accède au réalisme selon des voies qui s'écartent de celles qui suivent au même moment la peinture moderne en France, de Courbet aux impressionnistes.»³⁵

Drittens begann um 1850 in Frankreich der Maler die ästhetische Avantgarde zu vertreten, indem er den Übergang vom «absolutisme académique au

subjectivisme de l'artiste» vollzog. «Le tableau obéit désormais à ses propres lois, indépendantes de l'objet représenté.»³⁶ Gerne griff nun der französische Romancier auf den Maler zurück: «La peinture et les personnages de peintres, dans les romans de l'époque réaliste, occupent une place importante. L'inverse est aussi vrai: la peinture du XIX^e siècle, du romantisme au réalisme et au symbolisme, reste une «peinture littéraire.»³⁷ Französische Rezensenten Gotthelfs führen dessen herausragende Qualität denn auch auf das Talent zurück, seine Erzählungen so anschaulich wie ein Maler zu gestalten.³⁸

Viertens kam Gotthelf entgegen, dass in der französischen Kunstwelt die Verweise auf den deutschsprachigen Raum zwar selten, aber positiv lauteten. In der Zeitschrift *Le Réalisme* publizierten Champfleury und Buchon ihre Aufsätze und Übersetzungen von Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, Auerbach, Heine und Gotthelf;³⁹ gerade die deutsche Dorfgeschichte wurde sehr wohlwollend aufgenommen. Die Franzosen erkannten darin eine Parallele zu den Erzählungen der damals sehr populären Schriftstellerin und Publizistin Amantine Aurore Lucile Dupin, besser bekannt als George Sand (1804–1876).

1875 gelang es Buchon via Champfleury, Sand zu einem Vorwort für einen Gotthelfband zu verpflichten. Dieses Vorwort, obwohl des Lobes voll, zeigt in aller Deutlichkeit, dass Madame Sand Gotthelf nur oberflächlich gelesen hatte. Über den Stand der Übersetzungen war sie kaum informiert, was die Neuenburger Verleger des Buches ironisch kommentierten: «L'auteur de la Préface paraît ignorer que plusieurs ouvrages de Gotthelf ont été traduits en Suisse par des Suisses.»⁴⁰ Im Übrigen blieb Sand dem Topos der armen, rauen, aber freien und glücklichen Schweizer Alpentäler verhaftet, wo sie Gotthelfs Erzählungen lokalisierte. Wie Courbet in seinem Brief an Bruyas, stilisierte sie die Schweiz zur ländlichen Idylle, zum Hort des Friedens, an dem die Stürme der Welt abprallten.

Nimmt man jedoch Sands heute wohl bekannteste Erzählung zur Hand, *La petite Fadette* (1849), erkennt man sehr rasch, was sie an Gotthelf anzog. Sie entdeckte zur selben Zeit das Land als Welt des Authentischen, Ungekösteten und Ehrlichen und inszenierte diese in der Erzählgattung der «pastorale», des «roman rustique» oder «champêtre».⁴¹ Sie verwendete gezielt Ausdrücke aus dem Dialekt ihrer Heimatregion Berry und schilderte die Bauern als würdigen Teil der Gesellschaft, nicht als die «Dorftölpel» der Pariser Salons. Wie Gotthelf in der Schweiz, trug Sand in Frankreich zur literarischen «réhabilitation du paysan» bei.⁴²

Man stelle sich vor: 1848er-Revolutionäre, Publizisten sozialistischer Tendenz aus dem Kreise eines Skandalmalers, eine Emanze wie Sand, geschieden und notorisch ausserehelich liiert,⁴³ eine Frau, die angeblich Hosen trug und Zigarren rauchte⁴⁴ – gerade sie warben für Jeremias Gotthelf in Frankreich. Die brandgefährlichen Erben der Französischen Revolution, vor denen Gotthelf zu warnen nicht müde wurde und denen er mit *Jacobs Wanderungen* einen Roman widmete, verbreiteten ihn in Frankreich. Via Gotthelf kreuzten sich somit die Wege von Personen unterschiedlichster Biografien und gegensätzlicher politischer Einstellung. So erklärt sich auch, dass französische Frühsozialisten in der *Revue des deux mondes* den als konservativ geltenden Gotthelf loben konnten und gleichzeitig der Genfer Verleger Joël Cherbuliez dort gegen die Genfer Radikalen anschrieb.⁴⁵ Die Literatur wurde damit zum «champ de tensions où se croisent les questionnements d’une époque et les ambitions artistiques des auteurs».⁴⁶

Das Beispiel Gotthelfs enthüllt Erstaunliches und Naheliegendes zugleich: Mittels Übersetzungen kann eine in der Ausgangssprache regionale Literatur zur künstlerischen Avantgarde der Zielsprache aufsteigen. Rezeption und Popularisierung von Literatur und deren Schöpfern folgen nicht unbedingt Pfaden, die auf den ersten Blick nachvollziehbar scheinen. So gesehen, ist Gotthelf in Frankreich das Beispiel eines nicht furchtbaren, sondern fruchtbaren Missverständnisses. Indessen währt auch ein fruchtbares Missverständnis nicht lange: In Frankreich verglühte Gotthelfs Stern bereits in den 1860er-Jahren, trotz George Sand, denn sein Publikum blieb zu beschränkt.⁴⁷ Das Wichtigste aber, was Gotthelf in Frankreich vorführt, ist, was Daniel Maggetti einmal am Gedicht *Julia Alpinula* des Waadtländer Schriftstellers Juste Olivier erläutert hat:

«Enfin, [la littérature] nous a poussés à circuler. Circulation entre la littérature et les autres disciplines du savoir, d’une part – avec à chaque fois la nécessité de se poser des questions quant à la définition de leurs spécificités. Circulation entre la littérature, ou plus largement les domaines artistiques, et l’univers social, d’autre part: une circulation [...] qui est [...] vitale.»⁴⁸

Anmerkungen

¹ Der *Bauern-Spiegel* erschien 1837, publizistisch (über Zeitungsartikel) war Bitzius aber schon seit 1828 tätig; vgl. Gotthelf, Jeremias: Politische Publizistik 1828–1854. Hrsg. von Marianne Derron et al., Hildesheim 2012, bes. Nr. 1–28.

- ² Ergänzungsband [EB] 6 der Sämtlichen Werke [SW], Nr. 53, 90. Gotthelf, Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden. In Verbindung mit der Familie Bitzium. Hrsg. von Rudolf Hunziker et al., und 18 Ergänzungsbande [eb], hrsg. von dens., fortgeführt von Kurt Guggisberg et al., Erlenbach (ZH) 1911–1977.
- ³ Bitzium hatte nie einen Welschlandaufenthalt absolviert: «Bitzi ist in Utzistorf und wird den Sommer da zubringen. Sein Vater wollte ihn ins Pays de Vaud thun, in eine Pension oder Privathaus, aber der weise Herr verstundts besser» (Bernhard Studer an Albrecht von Effinger, 8.5.1817. In: EB 4, 301).
- ⁴ Zur Rezeption Gotthelfs in der Westschweiz vgl. Derron, Marianne: «Vos ouvrages, Monsieur, sont ce qu'il [...] faut»: Wie die Romandie Jeremias Gotthelf entdeckte. In: dies.; von Zimmermann, Christian (Hrsg.): Jeremias Gotthelf. Neue Studien. Festschrift für Barbara Mahlmann-Bauer. Hildesheim 2014, 53–74.
- ⁵ Hildmann, Philipp W.; Holl, Hanns Peter: Gotthelf – Heine – Taillandier. Literarische Begegnungen. Tübingen, Basel 2006, 24. Die Autoren schlossen aus Springers Brief an Bitzium, Gotthelfs Werke hätten «dauerhaft den Sprung über die französische Grenze geschafft» (ebd.). Dies trifft zwar für die Westschweiz, nicht aber für Frankreich zu, wie bereits Rodolphe Zellweger nachgewiesen hat. Vgl. Zellweger, Rodolphe: Les débuts du roman rustique. Suisse – Allemagne – France. 1836–1856. Paris 1941, 176.
- ⁶ Zu Matthey vgl. Derron (wie Anm. 4), 69.
- ⁷ EB 9, Nr. 15, 30f.
- ⁸ 23. Jahrgang, *Seconde série de la 2^e période*, vol. 1, 516–542; vgl. Gotthelf EB 8, 243 und Zellweger (wie Anm. 5), 166.
- ⁹ Champfleury [Jules de]: La Réalisme [1857]. Genève 1967 (Slatkine Reprints).
- ¹⁰ Chessex, Pierre: Courbet, Gustave. In: Historisches Lexikon der Schweiz. Basel 2004, Bd. 3, 511. Neustes zu Courbet: Arnoux, Mathilde, et al. (dir.): Courbet à neuf! Actes du colloque international organisé par le musée d'Orsay et le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris, les 6 et 7 décembre 2007. Paris 2010 (Passages/Passagen. Centre allemande d'Histoire de l'Art. Deutsches Zentrum für Kunstgeschichte, vol. 28).
- ¹¹ Ferdinand Hodler (1853–1918), Frank Buchser (1828–1890) und Albert Anker (1831–1910) waren grosse Courbet-Verehrer; vgl. Chessex, Pierre: Ein politischer Flüchtling der Commune. Gustave Courbet in der Schweiz (1873–1877). In: Schläpfer, Beat (Hrsg.): Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt. Zürich 1998, 121–134, hier 124.
- ¹² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Ursprung_der_Welt#Wirkung. Öffentlich wurde das Bild erst 1988 ausgestellt.
- ¹³ «Un amour du laid endimanché»; zitiert auf http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_enterrement_%C3%A0_Ornans#Les_critiques.
- ¹⁴ Chessex, Pierre: Courbet et la Suisse. Exposition présentée au Château de La Tour-de-Peilz (Suisse) à l'occasion des «Fêtes du 700^e anniversaire», du 24 juillet au 26 septembre 1982. La Tour-de-Peilz 1982, 12.
- ¹⁵ Le Rider, Jacques: L'Allemagne au temps du réalisme. De l'espoir au désenchantement 1848–1890. Paris 2008, 201.
- ¹⁶ Zitat auf Wikipedia (wie Anm. 13), aber ohne Nachweis; dort ebenfalls Erläuterungen zur Darstellung.
- ¹⁷ Barbe, Noël: *L'Atelier* de Courbet. Une énonciation du travail du peintre. In: Marcilloux, Patrice (dir.): Le travail en représentations. Paris 2005, 495–514; hier 505.
- ¹⁸ Chessex (wie Anm. 14), 13.

- ¹⁹ Barbe (wie Anm. 17), 498.
- ²⁰ Vgl. ebd., 500–504.
- ²¹ Zitiert in: Barbe (wie Anm. 17), 506.
- ²² Vgl. Le Rider (wie Anm. 15), 194.
- ²³ Vgl. Zellweger (wie Anm. 5), 75, 150–183; Vuilleumier, Marc: Buchon, Max. In: Historisches Lexikon der Schweiz. Basel 2003, Bd. 2, 796.
- ²⁴ Vgl. Fontaine, Alexandre: Transferts culturels et déclinaisons de la pédagogie européenne. Le cas franco-romand au travers de l'itinéraire d'Alexandre Daguët (1816–1894). Diss. Freiburg/Genf 2013, 95f. (<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:30434>).
- ²⁵ Vgl. Gotthelf, Jérémias: Au Village. Nouvelles suisses traduites par Max Buchon [La veuve du pasteur, La visite, Barthli]. Précédées d'une notice sur le traducteur par Ch. Thuriet et d'une préface de George Sand. Paris, Neuchâtel 1876, XIV.
- ²⁶ Ausserdem bestanden zwischen der Westschweiz und der Franche-Comté traditionell enge wirtschaftliche Beziehungen, was ein Schweizer Exil erleichterte; vgl. Chessex (wie Anm. 11), 123f. und Anm. 3.
- ²⁷ *Le marchand de balais de Rychiswil, L'homme propose (Die Wege Gottes und der Menschen Gedanken), Comment Joggeli va chercher femme* (alle 1852/53), *Visite à la campagne, Chou pour Chou (Wurst wider Wurst)* und *Christian (Wie Christen eine Frau gewinnt)* (alle 1854); vgl. Juker, Bee; Martorelli, Gisela: Jeremias Gotthelf (Albert Bitzios) 1797–1854. Bibliographie 1830–1975. Bern 1983, Nr. 1400, 1491, 314, 1519, 1456.
- ²⁸ Chessex (wie Anm. 11), 124.
- ²⁹ Ebd., 124 und Anm. 5.
- ³⁰ Vgl. Reber, Alfred: 1954–2004: Gotthelf-Editionen – Gotthelfforschung (Ein 80-jähriger Germanist blickt zurück). In: Derron (wie Anm. 4), 43.
- ³¹ Gotthelf (wie Anm. 25), XXVIII.
- ³² Vgl. etwa die Briefe an Carl Bitzios und Joseph Burkhalter, 16.12./26.12.1838. In: EB 4, 280 und 288.
- ³³ Le Rider (wie Anm. 15), 8.
- ³⁴ Vgl. Donien, Jürgen: «Grosser Volksschriftsteller» und «Kühdr...literat». Jeremias Gotthelf in der zeitgenössischen Kritik. In: Text+Kritik 178/179 (April 2008), 111–120, hier 111.
- ³⁵ Le Rider (wie Anm. 15), 13.
- ³⁶ Ebd., 197.
- ³⁷ Ebd., 14 und Anm. 1.
- ³⁸ Vgl. etwa Sand, George. In: Le Temps, 6. Oktober 1875 [unpag.].
- ³⁹ Buchon, Maximin: Poésies allemandes [Hebel, Körner, Uhland, Heine]. Salins 1846; Poésies complètes de Hebel suivies de scènes champêtres. Paris 1853; Scènes villageoises de la Forêt-Noire [Auerbach: *Tolpatsch, La Pipe, Geneviève, Toinette, Le Buchmayer, Les Frères ennemis*; Hebel: *Poésies*]. Paris 1853; Nouvelles bernoises [Gotthelf]. Paris 1854.
- ⁴⁰ Gotthelf (wie Anm. 25), V, Anm. 1.
- ⁴¹ Sand, George: Œuvres complètes. Sous la direction de Béatrice Didier. 1849: La petite Fadette. Edition critique par Andrée Mansau. Paris 2013, 7.
- ⁴² Zellweger (wie Anm. 5), 79.

- ⁴³ Das Pseudonym war von ihrem Geliebten Jules Sandeau (1811–1883) inspiriert; ein weiterer wichtiger Lebensabschnittspartner von Sand war Frédéric Chopin (1810–1849).
- ⁴⁴ Sand, George: *La mare au diable*. Lausanne 1955 (La Guilde du livre), V.
- ⁴⁵ Vgl. Meuwly, Olivier (éd.): *Histoire de la presse politique en Suisse romande au XIX^e siècle*. Gollion 2011, 124; zu Gotthelf und Cherbuliez im Besonderen vgl. Derron (wie Anm. 4), 62–65, 73.
- ⁴⁶ Maggetti, Daniel: *Julia Alpinula à la trace*. Genève 2005 (Minizoé, 66), 41.
- ⁴⁷ Vgl. Zellweger (wie Anm. 5), 175f.
- ⁴⁸ Maggetti (wie Anm. 46), 31f.