

"Ich machte, was ich konnte, aber die Flügel eines Spatzes sind nicht die eines Adlers" : Albert Anker als Genremaler

Autor(en): **Bhattacharya-Stettler, Therese**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 4: **Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394001>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

«Ich machte, was ich konnte, aber die Flügel eines Spatzes sind nicht die eines Adlers»

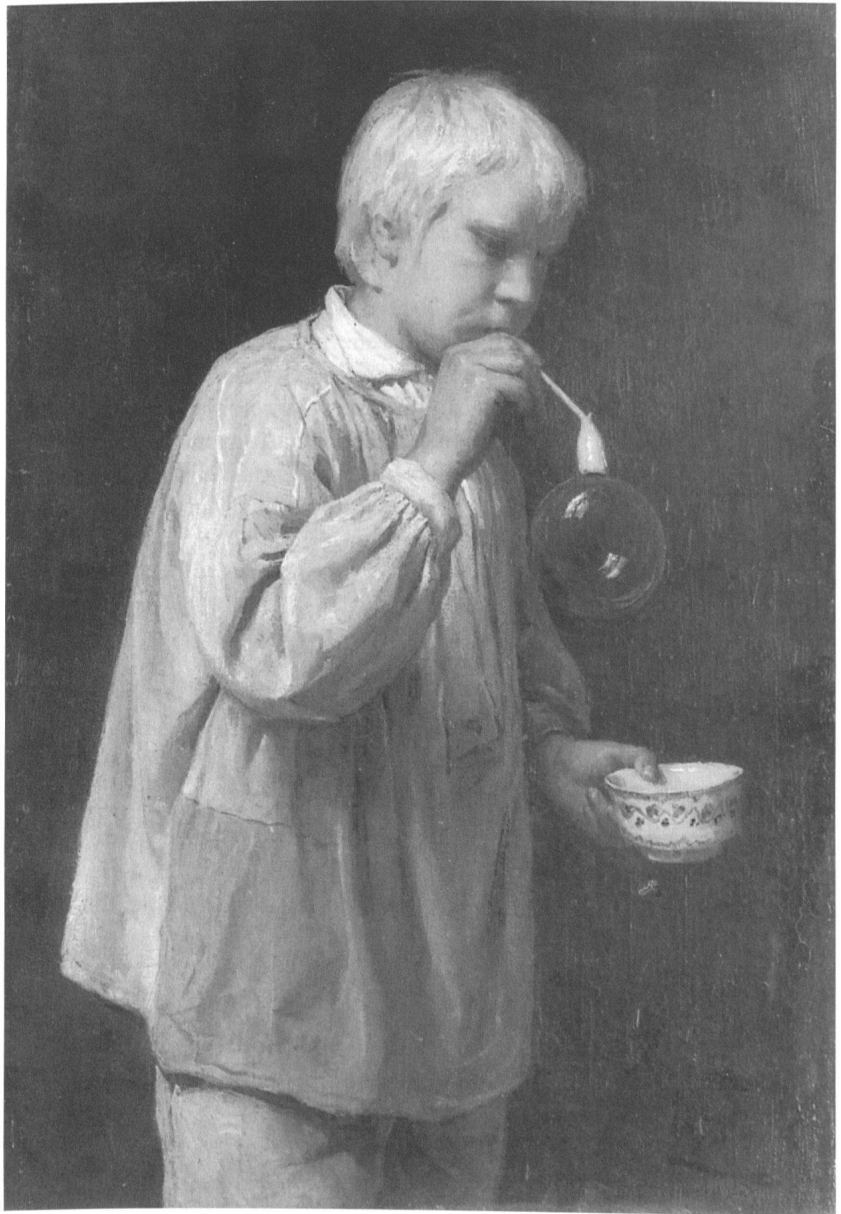
Albert Anker als Genremaler

In einem Sitzungsprotokoll der bernischen Kunstgesellschaft wird im Vorfeld der Anker-Retrospektive von 1911 über ein Referat berichtet, aus dem hervorgeht, dass Albert Anker¹ «von dem berühmten Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer die Erlaubnis, sein Porträt zu malen» erhalten habe. Von einem derartigen Bildnis fehlt heute leider jede Spur; die Wege des Künstlers und des Theoretikers, der 1855–1864 am Zürcher Polytechnikum unterrichtete, müssen sich indes gekreuzt haben. Vischer hatte in seiner magistralen Schrift «Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen» für das Genre eine Lanze gebrochen und es als «Sittenbild, das sich der Schilderung des zutständlichen Menschen widmet»², bezeichnet. Dies war für Anker, der erst nach langem Ringen zur Kunst gefunden und in ihr den Schlüssel zu dem, wie er es nannte, «verlorenen Paradies»³ erkannt hatte, zeitlebens vorrangig. Noch vor seiner Übersiedlung im Herbst 1854 nach Paris hatte er sich erstmals mit einer Kreidezeichnung *Rauchender Alter* an der Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins in Bern beteiligt, mit einem jener Themen, die ihn zum populärsten aller Schweizer Maler machen sollten, dessen Werk schliesslich, als neutralisiertes Kunstgut, bis in die hintersten Täler durch unzählige Reproduktionen auf Kalenderblättern und als Wirtshausdekoration verbreitet wurde.

Damals aber entsprach es gattungsmässig ganz dem Zeitgeschmack. In einem privat gedruckten Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1855 hatten die Gebrüder Goncourt prophezeit, dass von allen Bildgattungen in Zukunft das Genre, das Porträt und die Landschaftsdarstellung vorherrschend sein würden⁴. Es sind jene Wirkungsgebiete, die auch Anker bevorzugte, wobei er reine Landschaftsbilder vor allem in Aquarell malte⁵. Genreszenen und Bildnisse jedoch – häufiger noch eine Mischung beider, die als Genrebildnisse zu bezeichnen sind – dominieren seine ganze künftige Ölmalerei⁶. In den Augen manch eines fortschrittlichen Kunstliebhabers werden diese gerade ihrer Gefälligkeit und mangelnden

Sozialkritik wegen nicht zur hehren, hohen Kunst gezählt, auch wenn niemand dem Künstler malerische Bravour und Raffinesse abzusprechen vermag; für andere Kreise verkörpern sie wiederum ihres Identifikations- und Wahrheitsgehalts wegen ein Stück restauratorische Ideologie, da eine scheinbar unverdorbene ruhige Welt beschworen wird, der mancher wehmütig nachtrauert. Anker war

1 Albert Anker, Der Seifenbläser, 1873, Öl auf Leinwand, 45×32 cm. Kunstmuseum, Bern. – Einer alltäglichen Szene vermag Anker durch Subtilität in Farbe und Lichtführung malerischen Glanz zu verleihen. Prämissen für dieses Werk und Ankers Stilleben finden sich im Schaffen von J.-B. S. Chardin.





2 Albert Anker, *Sonntag nachmittag*, 1862, Öl auf Leinwand, 82×65 cm. Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel. – Die Gegenüberstellung von Jung und Alt ist ein immer wiederkehrendes Thema Ankers. Das ländliche Elend wollte er nie darstellen, er mied alles Hefige, die grellen und lauten Töne.

aber von weiterreichender, über die Grenzen heimatlicher Enge hinaus weisender Gesinnung. Immer wieder findet man in seinen Briefen und Notizen Äusserungen, die ein aufgeschlossenes Interesse sowohl an der Historie und der Literatur wie auch an sozialen und politischen Fragen seiner Gegenwart verraten. Er war nie bestrebt, nach «Lösungen» zu suchen; sein erklärtes Hauptziel war «die respektvolle Demut» vor den Mysterien⁷.

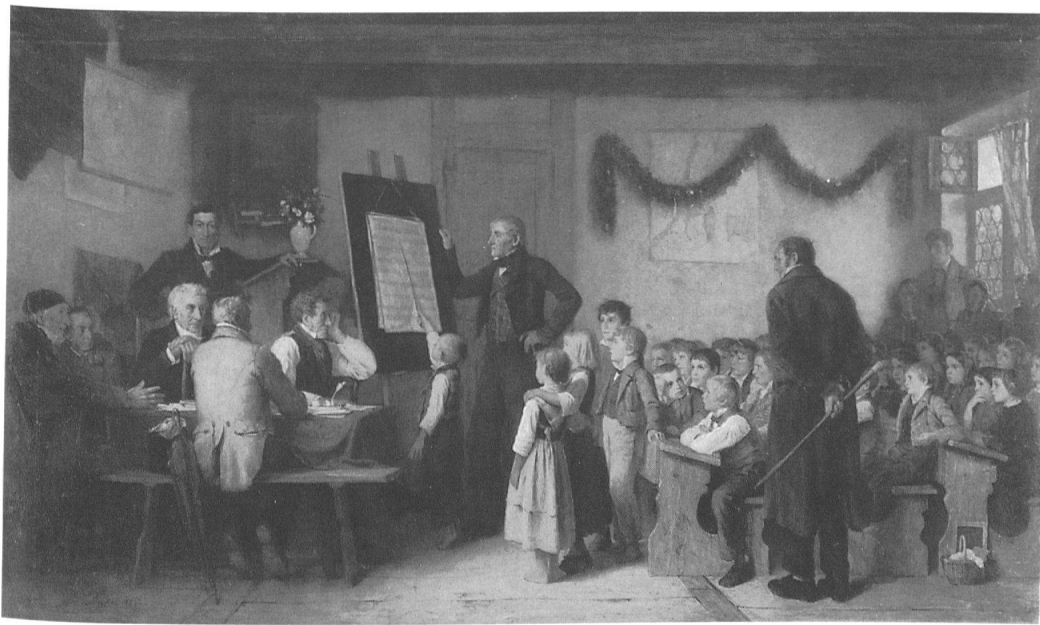
«Die Poesie der einfachen Wahrheit»⁸

Als Anker in der Grossstadt Paris ankam, kopierte er traditionsgemäss, nebst dem Unterrichtsbesuch beim Waadtländer Charles Gleyre, im Louvre. Dem «Livre de vente», seinem ab 1855 geführten Verkaufsbüchlein, in das er buchhalterisch genau seine Ein- und Ausgaben vermerkt hat, ist zu entnehmen, dass er im April des ersten Jahres eine Kopie nach David Teniers veräussert hat; aber auch Rembrandts Werke gehörten zu seinen frühesten Vorlagen. Die flämischen und holländischen Meister des 17. Jahrhunderts mit ihren bukolischen Volksszenen und Interieurs waren in jenen Jahren «wiederentdeckt» worden, als,

nach Abklingen der Romantik, nach leichtverständlichen Gleichnissen eines neuen Lebensgefühls und nach einem Weg zurück zur Natur und zum Realismus gesucht wurde⁹. Der andere wegweisende Pfeiler auf Ankers Werdegang war offensichtlich Chardin. Nicht nur dessen Stilleben, auch Werke wie der *Seifenbläser* oder *La bonne éducation* fanden thematisch und kompositionell prägenden Niederschlag (vgl. Abb. 1). Reichen Ankers Wurzeln teilweise auch bis zu den Schweizer Kleinmeistern, bleibt dies nur entfernt, im Motivischen, haften¹⁰.

Die Modelle suchte sich Anker für die mehrfigurigen Genreszenen, die vorwiegend in Hinblick auf Ausstellungen und auf Bestellung entstanden, in seinem Heimatdorf Ins aus. Hier verbrachte er ab 1862 bis 1890 stets die Sommermonate; der ständige Wechsel zwischen der pulsierenden Weltstadt und dem bäurischen Alltag im Berner Seeland war ihm Bedürfnis und Notwendigkeit zugleich. In Paris fand er den unerlässlichen Ansporn, zugleich auch die Kundschaft, die ihm das nach der Familiengründung erforderliche Einkommen sicherte¹¹. In Ins konnte er sich ganz der Malerei widmen und unmittelbar Föhlung aufnehmen mit all den Menschen, die in seinen Bildern wiederkehren: den Dorfbewohnern, den Nachbarn und den Kindern.

Die Spannweite seiner Kunst reicht von der dunkeltonigen frühen *Gemeindeversammlung* (1857), die den politischen Alltag im neuen Bundesstaat thematisiert, bis hin zur letzten vollendeten mehrfigurigen Komposition, der hellen, 1900 gemalten *Kleinkinderschule auf der Kirchenfeldbrücke* mit der subtilen, hintergründigen Vergänglichkeitsymbolik¹². In Neuenburg stellte er 1862 *Sonntag nachmittag* aus (Abb. 2). Die vier Figuren sind einer Dreiecksform eingefügt, verstärkt durch das helle Licht, das sich in der Bildmitte auf dem schlafenden Antlitz des Kindes, das sich an das Knie des Grossvaters lehnt, konzentriert. Die kleine Gruppe ist umgeben von stillebenhaften Details wie das weisse aufgehängte Tuch, die Uhr – die mit ihrem einzigen Pendel die Zeit zum Stillstand zu bringen scheint – oder die abgestreiften Schuhe; gepaart mit dem Titel *Dimanche après-midi* verrät das Ganze eine ländliche Idylle, die Genügsamkeit und Gottesfürchtigkeit vereinigt, und deren Ruhe durch nichts aus der Aussenwelt gestört wird. Unvorstellbar, dass es eine Wirklichkeit geben konnte, in der – im selben Jahr – Honoré Daumier in seinem *Eisenbahnabteil III. Klasse* die Unrast und doch so brütende Dumpfheit des einfachen Volkes malen konnte! Anker ist in Paris diese Seite menschlicher Existenz gewiss nicht verborgen geblieben¹³. Teilte er auch Daumiers und Courbets Credo «Il faut être de



3 Albert Anker, *Das Schulexamen*, 1862, Öl auf Leinwand, 103×175 cm. Kunstmuseum, Bern. – Vom Staat Bern 1863 bestellt und für 3000 sFr. erworben. Das Thema der Dorfschule hat Anker, geleitet von Pestalozzis Gedankengut, aufgegriffen. Auch hier findet eine Gegenüberstellung zweier Generationen statt – des Lehrens und des Lernens an sich.

son temps», wollte er nicht das Elend und das Leiden dieser Zeit bildnerisch umsetzen. Seiner Kunst lag ein versöhnliches Demokratieverständnis und ein humanistisches, von Pestalozzis Gedankengut geleitetes¹⁴ Bildungsanliegen zugrunde. Seine Bilder sind das Gegenteil jener «Kunst ohne Rückhalt», die Werner Hofmann aufs eindrucklichste beschrieben hat¹⁵; hier sind Menschen, denen die Welt ein «vertrauter Aufenthaltsort» ist, in dem sie sich zurechtfinden und geborgen sind. Die so überaus zahlreichen Darstellungen Ankers mit Lesenden und Vorlesenden, mit Schreibenden und Lernenden, lassen erkennen, dass in des Künstlers Augen wesentlichstes Lebenselixier in Wissen, Bildung und geistigen Gütern steckt. Hoffnungsträger ist etwa dieses Mädchen in ländlicher Tracht, das mit gefalteten Händen aufmerksam der städti-

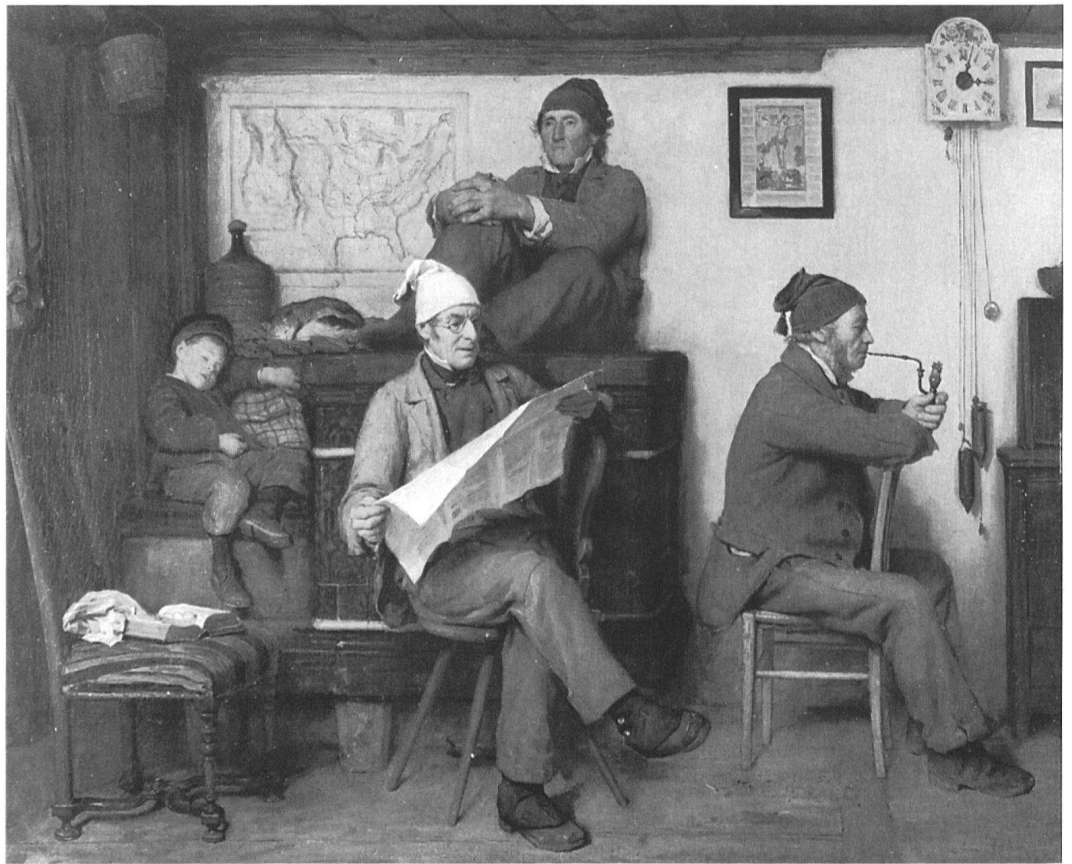
sche Eleganz ausstrahlenden Bibelleserin zuhört.

Nur vereinzelt spielen sich Szenen in einem bürgerlichen Ambiente ab¹⁶. Bildung sollte nicht den Schichten des Wohlstands und des Bürgertums vorenthalten bleiben. Als Mitglied der Inser Schulkommission hat er aktiv an Schulanliegen und Unterrichtsreformen teilgenommen. Im Gemälde *Das Schulexamen* (Abb. 3) griff er ein Thema auf, das früher schon in der *Dorfschule im Schwarzwald* (1858) Bildgegenstand gewesen war. Der Betrachter wohnt der Bildungsvermittlung wie an einem Schauspiel bei, er wird bei Anker nie ins Geschehen involviert, Blickkontakte finden kaum je statt. Bühnenartig breitet sich der Prüfungsvorgang, der sich durch die Figurenanordnung und Lichtführung im Mittelpunkt bündelt und verdichtet, vor ihm



4 Albert Anker, *Der Geltstag*, 1891, Öl auf Leinwand, 89,5×140,5 cm. Privatbesitz. – Anregung gewann Anker von einem Gemälde des Neuenburger Malers Edouard Girardet «Die Versteigerung» von 1840. Musste die Dramatik des Geschehens durch den kompositorischen Gestaltungsvorgang auch Milderung in Kauf nehmen, bleibt die bewusste Gegenüberstellung von Macht und Ohnmacht deutlich erkennbar.

5 Albert Anker, *Die Bauern und die Zeitung*, 1867, Öl auf Leinwand, 64×80,5 cm. Privatbesitz. – Die völlig gelösten drei Bauern lassen sich durch nichts beunruhigen. An der Wand hängt eine Karte der Vereinigten Staaten von Amerika, von wo der Sezessionskrieg durch das gedruckte Wort bis in die entlegensten Stuben vorzudringen vermag.



aus. Repoussoirartig sind ihm die Rücken zweier Autoritätspersonen zugewandt. Lehrer- und Prüferschaft und ängstlich-erwartungsvolle Schüler prallen aufeinander, wie so oft zeigt er eine Gegenüberstellung zweier Generationen – des Lehrens und des Lernens an sich.

«L'homme sera toujours le modèle par excellence»¹⁷

Körperliche Arbeit hat Anker kaum zum Thema gemacht, weder Ährenleserinnen noch Steinklopfern begegnet man. Überhaupt tauchen Menschen mittleren Alters, die sich auf dem Feld oder bei der Arbeit aufhalten, selten in seinem Werk auf. Handwerker, Lehrer und Beamte sind die Ausnahme. Letztere finden sich in einem Auftragsbild, das ihm, wie er schrieb, «Kopfzerbrechen» bereitete: *Der Gelts-tag* (Abb. 4). Seinem Freund François Ehrmann berichtete er: «Je vais en faire une comme j'en ai vu parfois, une Geldstagssteigerung, où l'on voit les nez rouges du Gerichtschreiber, et le chagrin de la famille affligée par les mauvaises affaires» (23. April 1891). Und zu Albert de Meuron äusserte er sich am 12. Juni: «[...] je voudrais faire nos outrecuidants gratte-papiers dans leur orgueil et nos pauvres gens, modestes à côté de ces sangsues; [...] Tout mon sujet sera resserré en un petit espace, on étouffera dans cette chambre ...»

Dicht gedrängt scharen sich links die Her-

beiströmenden, um den zu versteigernden Hausrat, den die «Blutsauger» (sangsues) feilbieten. Die «armen Leute» (nos pauvres gens) werden buchstäblich zur Seite gestossen, der Bauer wendet dem Geschehen den Rücken zu. Publikum, Akteure und Opfer sind jeweils durch offenstehende Türen voneinander getrennt, zusammengehalten werden sie durch eine Vielzahl von «Stilleben» wie auch durch die beiden Frauenfiguren, der Jungen in Tracht im verlorenen Profil und der Alten rechts, die beschämt ihr Gesicht verdeckt. Die Dramatik des Geschehens, wie er es zunächst beabsichtigt hatte, musste durch den kompositorischen Gestaltungsvorgang Milderung in Kauf nehmen. Deutlich erkennbar bleibt jedoch die bewusste Gegenüberstellung von Macht und Ohnmacht, wie sie auch etwa im *Wucherer* und beim *Quacksalber* auftaucht, und die zum dörflichen Alltag ebenso gehört wie *Das Schulexamen*, *Die Trauung*, *Der Zinstag* und *Das Begräbnis*. Thematische Parallelen dieser «Dorfgeschichten»¹⁸ finden sich auch bei Ankers Zeitgenossen wie dem auf Tiroler Bauerndarstellungen konzentrierten Franz von Defregger oder auch bei dem wie Charles Gleyre aus dem Waadtland stammenden, nunmehr in Düsseldorf niedergelassenen Benjamin Vautier¹⁹. Auch sie haben leicht nachvollziehbare Situationen und Episoden geschildert, räumten den Menschen aber einen grösseren Handlungsspielraum ein und liefen so vermehrt Gefahr, einer anekdo-

tisch verklärten, romantisch-wehmütigen Sentimentalität zu erliegen. Eine Affinität zu gewissen Werken von Wilhelm Leibl ist offenkundiger; dieser war zuerst ausgerechnet in Frankreich, anlässlich der Pariser Weltausstellung, begeistert zur Kenntnis genommen worden, und zwar mit den *Dorfpolitikern*²⁰ von 1877. Verzichteten weder er noch Anker auch nicht ganz auf das Anekdotische, liessen beide sich nicht verleiten, «mittels berechneter Übersteigerung der Effekte Publikumswirkung zu erzielen»²¹. Anker malte 1867 *Die Bauern und die Zeitung* (Abb. 5). Hier sind es drei Bauern, die um einen Ofen gruppiert sind. Es ist auch hier Ruhezeit, die es erlaubt, sich den von aussen hereindringenden Geschehnissen, zuzuwenden. An der Wand hängt eine Karte der Vereinigten Staaten von Amerika. Es herrscht dort der Sezessionskrieg, der durch das gedruckte Wort bis in die entlegensten Stuben vorzudringen vermag. Allein der Knabe und die Katze dürfen sich unbekümmert dem Schlaf hingeben.

Einen Wesensverwandten mag Anker in Gustave Courbet erkannt haben, dessen 1855 veranstaltete Protestausstellung «Réalisme» er in Paris bestimmt besucht hatte. Unter den 1863 und 1864 gelieferten Saloneinsendungen Ankers befand sich je ein Werk, das den Tod desselben Inser Mädchens beklagt: *Die kleine Freundin* und *Das Kinderbegräbnis* (Abb. 6). Courbets *Begräbnis von Ornans*, ein Werk aus dem Jahre 1850, wurde jedoch

1863 von der Salonjury abgewiesen. Dass Anker diese Ablehnung nicht billigte, bewies er dadurch, indem er sogleich auf das umstrittene Bild als Inspirationsquelle zurückgegriffen hat. Wie auch Courbet thematisierte er die Dorfbeerdigung eines einfachen Menschen; doch während bei jenem Schwermütig-Endzeitliches dominiert²², liess Anker in einer singenden Kinderschar trotz melancholischem Grundton Tröstliches einfließen; das Werk ist von intimer, persönlicher Anteilnahme bestimmt.

«Ich möchte in meinem Leben gar keine anderen Modelle nötig haben...»²³

Ankers bevorzugter Themenkreis war die Welt des Kindes. In unzähligen Genrebildnissen (Abb. 7) hat er sich seinen jungen Modellen zugewandt, ohne die Intimität aufzubrechen. Seine Kinder sind als Lernende (ob es nun ums Lesen und Schreiben oder ums Suppelöffeln und Stricken geht) und Helfende (Kartoffelrüsten, Kleinkinderhüten, Wasser herbeitragen) tätige vollwertige Familienmitglieder, nicht unmündig und schutzbedürftig. Unentwegt bewies er, dass unbefangene Neugier und psychologisches Feingefühl sein Interesse an den Dargestellten leitete. Nichts hinderte ihn freilich, zuweilen Figuren wieder «hervorzuholen», sie in diversen Szenen einzusetzen oder gar nach eigenem Gutdünken zu «formen», indem er Verschönerungen an-

6 Albert Anker, *Kinderbegräbnis*, 1863, Öl auf Leinwand, 111,5×171 cm. Kunsthau, Aarau. – Das Bild wurde am Pariser Salon 1864 ausgestellt, während Gustave Courbets «Begräbnis von Ornans» von 1850 im selben Jahr von der Jury abgelehnt wurde. Offensichtlich hat das umstrittene Gemälde jedoch Anker zu dieser Variation desselben Themas inspiriert, auch wenn die Episode auf einem authentischen Ereignis in Ins basiert.



brachte, ähnlich wie er auch auf bewährte Innenraumansichten oder Requisiten zurückgegriffen hat. Sein Werk ist ein kontinuierliches Variieren ein und derselben Melodie. Er hatte, im Unterschied etwa zu Courbet, keine programmatischen oder allegorischen Implikationen im Visier²⁴. Ihm fehlte jeglicher Ehrgeiz, schon früh wusste er, dass er nicht ein Neuerer der Kunst sein würde. Mit 37 Jahren schrieb er an seinen Elsässer Freund Ehrmann, dass sein künstlerisches Potential bereits ausgeschöpft sei und er die Grenzen erreicht habe²⁵. Und später (1901) meinte er rückblickend: «Ich machte, was ich konnte, aber die Flügel eines Spatzes sind nicht die eines Adlers». Dieses unpräzise Bekenntnis zeigt, dass er stets an seinem Vorsatz, «eher ein rechtschaffener Mensch als ein berühmter Maler zu werden»²⁶ festhielt, und dass auch er in erster Linie «un peintre de l'humanité» gewesen ist.²⁷

Zusammenfassung

Albert Anker (1831–1910), der sich erst nach Theologiestudien der Malerei zugewandt hat, befasste sich zeitlebens mit vorwiegend ländlichen Genrethemen. Ist auch das allgemeine Verlangen seiner Zeitgenossen nach Aktualitätsbezug – *Il faut être de son temps* – bei ihm, der sich über Jahrzehnte hinweg zwischen Paris und Ins im Berner Seeland bewegt hat, kaum erfüllt, greifen soziales Verantwortungsbewusstsein und psychologisches Feingefühl nahtlos ineinander. Sein Werk ist ein kontinuierliches Variieren ein und derselben Melodie, die auf einem versöhnlichen politischen Demokratieverständnis und einem humanistischen, von Pestalozzis Gedankengut geleiteten Bildungsanliegen basiert.

Résumé

Albert Anker (1831–1910), qui accomplit des études de théologie avant de se consacrer à sa vocation artistique, traite sa vie durant de thèmes relevant de la peinture de genre rurale. Si le désir de ses contemporains de voir la peinture se saisir de thèmes actuels – «il faut être de son temps» – n'est guère comblé par l'œuvre de cet artiste qui se déplace pendant toute sa carrière entre Paris et Anet (son village natal du Seeland bernois), Anker fascine par l'inextricable enchevêtrement chez lui entre conscience des responsabilités et sens psychologique d'une rare finesse. Sa peinture est une variation continue d'une seule et même mélodie basée sur une croyance politique en la vertu réconciliatrice de la démocratie et une conception de la culture humaniste héritée de Pestalozzi.

Riassunto

Albert Anker (1831–1910), pur essendosi dedicato alla pittura soltanto dopo gli studi di teologia, si occupò per tutta la vita di temi di «genere», perlopiù di carattere rurale. Anche se l'esigenza di riferimenti attuali diffusa tra i suoi contemporanei – *Il faut être de son temps* – non trova sostanzialmente riscontro presso Anker (che per decenni si spostò tra Parigi e Ins, nella regione dei laghi bernesi), il senso di responsabilità e la sensibilità psicologica si intrecciano a perfezione. La sua opera è una continua variazione di una stessa melodia, che si basa su una comprensione politica conciliante della democrazia e un intento culturale derivato dal pensiero di Pestalozzi.

Anmerkungen

¹ Albert Anker, geb. 1. 4. 1831 in Ins als Sohn eines Tierarztes. Schulen in Neuenburg und Bern. Theologiestudien in Bern und Halle. Ab 1954 in Paris, Unterricht bei Charles Gleyre und an der Ecole des Beaux-Arts. 1864 Heirat mit Anna Ruefli. Ab 1862 bis 1890 abwechselnd in Paris und Ins wohnhaft. 16. 7. 1910 gest. in Ins.

Lit. vgl.: *Albert Anker, Katalog der Gemälde und Ölstudien*. Berner Kunstmuseum 1962 (vergriffen; eine Neuauflage dieses Werkkatalogs ist in Vorbereitung). Zudem: SANDOR KUTHY/HANS A. LÜTHY, *Albert Anker. Zwei Autoren über einen Maler*. Zürich 1980, sowie als jüngste Publikation der dreiteilige *Ausstellungskatalog Albert Anker*, Seedorf-Kulturzentrum Pfäffikon SZ, 1991.

² FRIEDRICH THEODOR VISCHER, «*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*», Gesammelte Werke Bd. III (par. 701–707) (erschienen in 6 Bänden 1846–1857).

³ Brief an seinen Vater vom 25. 12. 1853 aus Jena, zit. in: MARIE QUINCHE-ANKER, *Le peintre Albert Anker d'après sa correspondance*, Bern 1924, S. 25–27. Vgl. auch: ROBERT MEISTER, *Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder*, Bern 1981, S. 28–29. Zudem: SANDOR KUTHY/HANS A. LÜTHY, *Albert Anker, Zwei Autoren über einen Maler*, Zürich 1980.

⁴ EDMOND et JULES DE GONCOURT, *La Peinture à l'exposition de 1855*, vgl. E. HOLT (Ed.), *The Art of All Nations 1850–1873, The emerging role of exhibitions and critics*, New York 1981, S. 135.

⁵ Zu Ankers Aquarellen vgl. HANS A. LÜTHY, *Albert Anker, Aquarelle und Zeichnungen*. Mit Beiträgen von Paul Müller, Zürich 1989.

⁶ Nur in einer verhältnismässig geringen Anzahl von Werken widmete er sich historischer Begebenheiten. Auch religiöse Themen, die, wie zu vermuten wäre, dem ausgebildeten Theologen besonders nahegestanden haben könnten, finden sich nur spärlich.

⁷ Brief an Abbé Eugène Michaud vom 9. 9. 1887, zit. in: QUINCHE 1924 (wie Anm. 3), S. 141: «L'humilité respectueuse devant ces mystères vont mieux que des appréciations rigoureuses comme un calcul», vgl. auch: JÖRG HUBER, *Albert Anker (1831–1910)*, Beobachter Galerie, 1984, S. 11.

⁸ «Was wir wollen, die Poesie der einfachen Wahrheit, (allerdings das höchste und daher das schwerste) [...]». Max Liebermann in einem Brief an Al-

- bert Kollmann, Silvester 1890, zit. in: IDEA, Jb. der Hamburger Kunsthalle XII 1988, S. 79.
- ⁹ Freilich hatten auch die Franzosen ihre Schilder des Bauernlebens hervorgebracht. Gerade nach 1848 gab es eine Rückbesinnung auf die Brüder Le Nain, nicht zuletzt durch mehrere Artikel und Studien von Champfleury, ähnlich wie auch die Brüder Goncourt bald dem Maler Charles-Siméon Chardin zu erneuter Popularität verhalfen. Von wie grosser Bedeutung als Vermittler für Anker der Franzose François Bonvin (1817–1887) gewesen ist, der aus denselben Quellen schöpfte und dessen Werke eine erstaunliche Affinität zu jenen von Anker aufweisen, ist ungewiss. Anker hat sich dazu nie schriftlich geäussert. Vgl. auch PETRA TEN DOESSCHATE CHU, *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht 1974.
- ¹⁰ Sein erster Zeichenlehrer am Gymnasium in Neuenburg war Frédéric Wilhelm Moritz (1783–1855), ein Verwandter und Mitarbeiter der beiden Lorys.
- ¹¹ Ab 1866 begann die Zusammenarbeit mit der Pariser Fayence-Firma Gebrüder Deck. Die Fayencemalerei betreibt Anker bis 1892. Vgl. hierzu: SANDOR KUTHY, *Albert Anker, Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck*, Zürich 1985.
- ¹² Vgl. MARCEL BAUMGARTNER, *L'Art pour l'Art. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bern 1984, S. 83 ff.
- ¹³ In einem Brief an seine Tante Charlotte Anker schrieb er am 7. 3. 1863 aus Paris: «... Nous partageons tous ses idées et tournons à la République rouge, tellement les atrocités, qui se commettent et les lenteurs des diplomates exaspèrent les plus calmes citoyens et les peintres les plus inoffensifs. Entre nous tous, nous détestons cordialement tous les potentats, despotes, tyrans, autocrates diplomates, sbires qui pèsent comme du plomb sur le monde; nous ne formons aucun vœu charitable à leur adresse.» zit. in: QUINCHE 1924 (wie Anm. 3), S. 86.
- ¹⁴ Dem schweizerischen Pädagogen setzte er 1870 mit «Heinrich Pestalozzi und die Waisenkinder von Stans» (Kunsthau Zürich) ein Denkmal. Anker selbst hat sich in einem Artikel, der in der Zeitschrift «La Suisse libérale» (Nr. 102, 5. Mai 1898) unter dem Titel «Le premier développement de l'enfant» publiziert wurde, Gedanken zu Erziehungsfragen gemacht.
- ¹⁵ Vgl. WERNER HOFMANN, *Das Irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974 (1. Aufl. 1960), S. 27 ff.
- ¹⁶ Vgl. beispielsweise: *Kinderfrühstück* 1879, Kunstmuseum Basel und *Die Stickerinnen*, 1875, Musée des Beaux-Arts Lausanne.
- ¹⁷ Brief vom 17. 5. 1899 an Philippe Godet: «[...] Vous marquez une chose sur laquelle j'ai appuyé, dès le commencement, selon la mesure de mes forces: l'intérêt psychologique, probablement un vieux reste de ma théologie. Il m'a toujours semblé qu'un tableau, sans cet intérêt, est privé de sa lumière. C'est vieux jeu, c'est certain, la théorie du temps des Paul Delaroche et Ary Scheffer. On a fait du chemin depuis, on sait aujourd'hui que la peinture peut marcher seule sans le secours d'une béquille. Mais voilà, l'homme s'intéresse à l'homme, il sera toujours le modèle par excellence ...» zit. in: QUINCHE 1924 (wie Anm. 3), S. 177.
- ¹⁸ Vgl. HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Albert Anker. Das Werk aus heutiger Sicht*, «informell», Bern 1985, S. 38 ff.
- ¹⁹ Eine Gegenüberstellung von Werken Ankers und Vautiers in: FRITZ SCHMALENBACH, *Eigentümlichkeiten des Stiles Albert Ankers*, in: *Neue Studien, Über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern 1955, Sp. 55–65. Vgl.: (SANDOR KUTHY) *Anker in seiner Zeit*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern 1981, Kunstmuseum Winterthur 1982.
- ²⁰ Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur; ursprünglicher Titel jedoch: *Bauern im Gespräch*.
- ²¹ FRANZ ZELGER, «Ein dem Grabe Holbeins Erstandener». *Zur Leibl-Ausstellung in München*, in: NZZ 4./5. Juli 1994, Nr. 128, S. 70.
- ²² Vgl. LINDA NOCHLIN, *Realism*, London 1971 (Kapitel Death in the Mid 19th century, S. 57 ff.). Da Courbets Werk abgelehnt wurde, fand 1864 erstmals parallel zum offiziellen Salon der «Salon des Refusés» (Salon der Abgelehnten) statt, wo Manets «Déjeuner sur l'herbe» für grosses Aufsehen sorgte. Zwei Jahre nach der dokumentierten Anteilnahme am Schaffen Courbets malte Anker *Schlafendes Mädchen im Wald*, vom französischen Staat 1865 erworben (heute im Musée de Lille), das Courbets *Demoiselles au bord de la Seine* (Salon 1857) in Erinnerung ruft. Unmittelbarste Hommage an Courbet geht aus der *Heimkehr des Soldaten von 1830* (1872, Musée La Chaux-de-Fonds) hervor, in dem er Courbets *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) augenfällig zitiert.
- ²³ «Ich möchte in meinem Leben gar keine anderen Modelle nötig haben, ausgenommen zuweilen irgendein Alter, der mir Geschichten erzählt», zit. in: H. ZBINDEN, Albert Anker, 1943, S. 33.
- ²⁴ Bestimmt hatte Anker aber Kenntnis von Pierre-Joseph Proudhons «*Du principe de l'art et de sa destination sociale*» von 1865. In seinen Notizbüchern (Carnets) findet sich erst in den neunziger Jahren einmal eine kurze, affirmative Bemerkung über Proudhon, den Antipoden Zolas, der bekanntlich der Kunst die «Aufgabe einer moralischen Veredelung der Menschheit» absprach.
- ²⁵ Brief an François Ehrmann, Februar 1868: «Tu n'as pas encore donné ce que tu peux faire, moi, j'ai déjà montré toutes mes faces, on s'attendrait en vain à de nouvelles surprises; je suis comme un vieux n'ayant plus qu'à battre monnaie. Aussi, je veux vivre avec sagesse, c'est la vertu des pères de famille. Je ne me fais pas d'illusion et ne me hasarderai plus trop haut. Et pourtant, je n'ai jamais été casse-cou!», zit. in: QUINCHE 1924 (wie Anm. 3), S. 93.
- ²⁶ Brief 24. 2. 1854 an seine Tante Charlotte Anker, dt. zit. in Kuthy/Lüthy 1980, S. 31.
- ²⁷ Vgl. Vincent Van Gogh über François Millet. Van Gogh hatte sich ebenfalls über Anker geäussert, u. a. fragte er 1883 Theo: «Lebt Anker noch? Ich denke oft an seine Arbeiten, ich finde sie so tüchtig und fein empfunden. Er ist noch ganz vom alten Schlag ...», vgl. Van Gogh, *Sämtliche Briefe*. In der Neuübersetzung von Eva Schurmann, hrsg. v. F. Erpel. Kindler Verlag Zürich 1965, Bd. 2, S. 239.

Abbildungsnachweis

1, 3, 4, 5: Kunstmuseum Bern; 1, 3: Peter Lauri. – 2: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel. – 6: Aargauer Kunsthaus, Aarau.

Adresse der Autorin

Therese Bhattacharya-Stettler, Dr. phil. I, Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8–12, 3000 Bern 7