Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 6

Artikel: Schweizerische Volkskünstler
Autor: Bernoulli, Christoph
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161366

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: 02.07.2025

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

Schweizerische Volkskünstler

CHRISTOPH BERNOULLI

Wir zählen das Jahr 1962. Es ist diesen Sommer 250 Jahre, daß der Verkünder des «Retour à la nature», Jean Jacques Rousseau, in Genf geboren wurde, und genau zweihundert Jahre zählen wir seit dem Erscheinen seines Erziehungsromanes «Emile». Dieses Buch hat die Menschen der Aufklärung und der Empfindsamkeit aufgeregt, denn Rousseau rüttelte nicht nur an den Pfeilern einer sich langweilig gewordenen Gesellschaftsordnung, er gab dem Landleben im bewußten Gegensatz zur überfeinerten Stadtkultur einen neuen Sinn. Er wandelte die Verachtung des Gebildeten für den Bauern in eine sehnsüchtig bewundernde Zuneigung. Er predigte die Abkehr vom übersteigerten Komfort, er lobte das Wandern und pries das Einfach-Natürliche. Rousseau verkündete: «J'ai refermé tous les livres, il en est un seul ouvert à tous les yeux — c'est celui de la nature.» — Voltaire aber spottete: «Noch niemals habe jemand so viel Geist aufgewendet, um uns zu Bestien zu machen, man bekomme förmlich Lust, auf allen Vieren zu laufen.»

Die Entwicklung der christlichen europäischen Kultur ist ursprünglich von den Klöstern, in späterer Zeit aber weitgehend und immer mehr von den Burgen und Städten ausgegangen. Die Stadt ist der Ort, an dem das Gemeinschaftsleben vorangetrieben wurde, in dem das entsteht, was wir Geschichte, ja Weltgeschichte nennen. An die Stadt ist die Bischofskirche gebunden, in ihr werden die Universitäten Pflanzstätten urbanen Geistes. Was die Stadtmauer umschließt, ist ein politisches Organon, eine Art lebendiger Gemeinschaft, in der die Mode und die Freude am Wechsel, am Wachstum, am Fortschritt den Stil schaffen. Der Stilwandel gibt uns vor allem die Möglichkeit, die Erscheinungen als Gesinnungsmanifestation zu lesen und zu begreifen.

Fuori le mura, außerhalb der Stadtmauern, öffnet sich eine ganz andere Welt: das Land. Stadt und Land bilden einen Gegensatz, nicht unähnlich dem Gegensatz von Mann und Frau. Die einen Führungsanspruch erhebende Stadt kann ohne das brotspendende Land nicht leben, aber diese dankheischende Abhängigkeit treibt seltsamerweise den Städter ins Lager ungerechtfertigten Hochmutes. Die Beziehungen zwischen Stadt und Land entwickeln sich nicht nach den Regeln logischen und nützlichen Denkens; sie sind vielmehr Ergebnis von affektgeladenen Widersprüchen, die ihre Eigenheiten aus dem Bereiche fast unergründlicher Charakterverschiedenheiten und sehr differenter Lebenshaltung beziehen.

Wir müssen annehmen, daß der Ursprung der meisten Sitten (sie gehen fast

immer auf religiös-sittliche Gebote zurück) in den Anschauungen der Bauern wurzelt. Im Gegensatz zu den Moden sind die Bräuche anti- und ahistorisch. Aus dem Traditionalismus des Brauchtums kommt der Konservativismus. Schönstes Symbol: die Mutter, die Erde, das Land. Aus der Mode hingegen kommt, wie wir schon angedeutet haben, der Wechsel, die Ungeduld, die Aktion. Eindeutiges Symbol: der Mann, die Organisation, der Städtegeist.

Wir wollen hier nicht weiter untersuchen, warum die Stadt eine Mißachtung gegen das Land, der Bauer ein tiefes Mißtrauen gegen den Städter hatte. Die Schulung, das Lesen- und Schreibenkönnen, der Genuß der Bildung schaffen im Bürger eine Atmosphäre überheblichen Pharisäertums. Sie geben dem Bauern immer wieder zu verstehen, daß er ein «Rustre» und Tölpel sei, ein Mensch niederer Sorte. Gegen diese Haltung richtete sich in erster Linie Rousseaus Kritik. Als Schweizer kannte er die freiheitlichen Tendenzen seiner Landsleute.

Noch heute, wo sich die Beziehungen zwischen Stadt und Land grundlegend geändert haben und der Feudalherr den Bauern im Verbande ganzer Dörfer nicht mehr wie Ware kaufen kann, wimmelt unsere Sprache, wenn wir uns beschimpfen wollen, von den Bauern abträglichen Ausdrücken. «Du Bauer, Du Flegel», sind unhöfliche Worte, die von der Verspottung des Landmanns stammen. Das Wort Tölpel kommt von dörper, Dörfler. Ebenso müssen die Nutztiere des Bauernhofes, die uns ja viel mehr Gutes tun als zum Beispiel der Löwe, der Bär, der Hirsch oder der Adler, herhalten, um die häßlichsten Schimpfworte darzustellen. Die Tiere des unfreien Bauern können darum nicht als Schildsymbole in der Heraldik des Rittertums oder auf den Fahnen der Gemeinwesen erscheinen.

Wenn aber das Wappen von Uri, des ältesten der Schweizer Urkantone, nun gerade einen Stierkopf trägt, so zeigt das recht deutlich, daß die auf genossenschaftlicher Basis stehenden freien Hirten und Bauern in den Alpen auch auf dem Gebiete des Wahrzeichens ihre eigenen Wege gegangen sind.

Der strohdumme Ochse, die Kuh, das Schaf, die blöde Ziege, der Esel und das Roß, sie sind alle bis auf den heutigen Tag, auf den Menschen angewendet, reine Beleidigungen. Der Ausdruck «Kuhschweizer» war und ist bis heute ein arger Spott und gab Anlaß zu vielen Fehden.

Die Verachtung des Bauern, die vor allem aus feudalen Kreisen und aus dem Stande der Gewerbetreibenden stammt, hat die Künstler nie abgehalten, das Landleben auch als malerischen Gegenstand zu behandeln, zumal die darstellende Kunst für die riesige Zahl von Analphabeten neben dem Andachtsbild auch in der biblischen Geschichte und den mythologischen Erzählungen Geschehnisse und Vorgänge analog zum Leben ihres eigenen Alltags zu schildern pflegten. Wir sehen in allen, den Jahreskreis schließenden Monatsdarstellungen Bauern und Handwerker an ihrer täglichen Arbeit.

Vom Schönsten auf diesem Gebiete sind die Marmorplastiken des Antelami im Baptisterium von Parma. Künstler, die das Landleben zum Vorwurf wähl-

ten, waren wahrscheinlich weniger vom Auftrage abhängig und müssen sicher freiere Naturen gewesen sein als solche, die religiöse oder dokumentarische Bilder schufen. Jedenfalls ist eines der größten — wenn nicht *das* größte — Dichter-Genie auf dem Gebiete der Malkunst, Pieter Brueghel d. Ä., eindeutig dem Lande verhaftet. Die Kunstgeschichte kennt ihn unter dem Namen Bauernbrueghel.

Die Änderung in der Einstellung zum Bauern, zur sogenannten «gemeinen Wirklichkeit», konnte erst der Genfer Naturfreund postulieren. Die Aufklärung hatte ihm den Weg zum Sturm und Drang geebnet. Die Werke von Jean Jacques Rousseau standen vor den Augen der Zeitgenossen wie ein Stück Urwald im Park von Versailles. Viele unheilvolle und wilde Tiere sind aus dieser geheimnisvollen Ecke herausgeschlichen. Wir kennen die Folgen der revolutionären Gedanken Rousseaus — sie waren seinen ursprünglichen Intentionen vielfach entgegengesetzt. Da, wo die Rückwendung eine Renaissance bedeutete, entstand die schwärmerische Romantik des neuen, der Natur in sentimentaler Weise verbundenen Bürgertums. Der Historismus erwachte und mit ihm der Sinn für das Brauchtum, für die alten Lebensformen; im Konservieren sah man eine große Aufgabe und begann das Leben auf dem Lande zu erforschen, die engere Heimat zu lieben und ihren Hausrat zu sammeln.

In diese Zeit des Umbruchs fällt die Geburtsstunde der Volkskunde und des alpinen Tourismus. Der sterbende Löwe in Luzern wurde ein vielbesuchter Anziehungspunkt für die europäischen Reisenden. Daß Bertel Thorwaldsen uns dieses Symbol der Treue nicht in eine Gedenkhalle, nicht auf einen öffentlichen Platz gestellt, sondern in die Stille einer gewaltigen, baumumstandenen Steinwand gemeißelt hat, ist ohne den Naturkult nicht zu denken.

In diesem Kult manifestierte sich die Abkehr von der surrealistischen Hochkultur des Rokoko. Rousseau glaubte selbst die Menschenrechte aus dem Wesen der Natur ableiten zu können; er hat die vertikal orientierte Gesellschaft als Philantrop verachtet und die Säule dieser Ordnung durch seine Schriften gleichsam umgelegt, in der Hoffnung, damit den Weg zu den Pforten des irdischen Paradieses betreten zu können.

Wenn unser geschwächter Kontinent sich im Zusammenschluß festigen will, so täte er gut, die neuen Kräfte am überstaatlichen Geiste der Volkskunst zu schulen. Sie kann laut und derb sein und in ihrem Maskentreiben sogar barbarisch, aber sie ist nie vulgär. Der Populus ist kein Vulgus, das heißt Volk ist nicht Masse. Volkskunst ist nicht ordinär und neben die lärmende und turbulente Welt der Opern, Romane und Dramen gehalten glückhaft und echt. Sie wird auf stille Weise mit der Vergänglichkeit fertig, und außerdem spürt man in ihr auch die schicksalhafte Austreibung aus dem Paradiese nicht, zumal alle schmückenden Impulse direkt aus der Erotik, aus einer hoffnungsvollen Sehnsucht quellen. Auch die Tracht, das Kleid der Lebensgemeinschaft, soll vor allem die Anziehungskraft und die Reize der Geschlechter steigern.

Der bäuerliche Mensch hat die Möglichkeit, seine Liebeserklärung statt in Briefen in Kerbschnittarbeiten zu schreiben. Die Schmuckkästchen zum Beispiel sind beredte Zeugnisse der Werbungen. Die Arbeiten des Mannes sind seine Sendboten. Die Frau aber hat, zumal auf dem Lande, noch mehr Möglichkeiten als in der Stadt, ihre Liebe zu Mann, Kind und Haus in ihrer Tätigkeit zu erleben: sie bügelt nicht nur mit Liebe, sie bügelt *die* Liebe. Sie kocht, melkt putzt, strickt, stickt in voller Hingabe. Lieben und Tun ist für die Frau schlechthin ein Gleiches. Diese hohe Begabung hat nur die Frau. In der liebenden Tätigkeit zeigt sie eine Kraft der Seele, eine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete der von der Natur geforderten Gebote, die im Leben ihresgleichen sucht. Der Mann kann aus Liebe Berge versetzen, aber in der Arbeit selbst vergißt er seine Bindung und kämpft nur für den Zweck, für die Trophäe, die er dem wartenden Weibe nach Hause zu bringen gedenkt.

Aus alledem geht hervor, daß immer nur Einzelne Kunst und Ornamente schaffen — nie ein Kollektiv. Zum Bauen, zum Tanzen und Chorsingen muß die Gemeinschaft antreten, aber die Tatsache, daß der Bauernkunst-Schaffende meist anonym bleibt, erlaubt uns nicht, von unpersönlicher Kunst zu reden: eine solche gibt es nicht.

In Paris entdeckten im Jahre 1908 Wilhelm von Uhde und Pablo Picasso die künstlerische Bedeutung der Bilder des Douanier Rousseau. In München sammelten 1910 Franz Marc und Wassiljy Kandinsky Ex-Vota, Hinterglasbilder und bäuerliche Schnitzereien. Neben russischen Bilderbögen, Kinderzeichnungen, exotischer und mittelalterlicher Kunst, neben ihren eigenen kubistischen und abstrakten Gemälden bildeten sie — so berichtet Ludwig Grothe — 1912 in ihrem Almanach viele Zeugnisse der Volkskunst ab und bekundeten damit, daß für sie diese Werke der «hohen Kunst» ebenbürtig seien.

* * *

Nun, ein halbes Jahrhundert nach diesen Ereignissen, ist es mir vergönnt, an einer prominenten Stelle im Staate Dänemark schweizerische Volkskunst zu zeigen, und so komme ich mir vor wie der Hirte, der seine ihm anvertraute Kuhherde aus den Ställen des Tales auftreibt zu den hochgelegenen Weiden.

Ich komme natürlich gerne in ein Land, in welchem man um die Wichtigkeit von Milch, Butter und Käse weiß! Dänemark ist ein Agrarland in weit höherem Maße als die Schweiz. Die Austauschzahlen auf dem Gebiete der Milchprodukte beider Staaten zeigen, daß die Schweiz mehr als das Zwanzigfache von Dänemark bezieht als umgekehrt.

Ich kann aber an dieser Stelle darauf hinweisen, daß unsere längst unrentabel gewordene Milchwirtschaft, zumal im Gebiete der Alpen, eines unserer Sorgenkinder darstellt, das wir Schweizer mit besonderer Liebe pflegen, hegen und verwöhnen. Das hat seine Gründe. Die Alpwirtschaft ist für uns ein Sym-

bol, an dem man gefühlsmäßig hängt, weil unsere Herkunft und die Freude an der Freiheit mit ihr zusammenhängen. Aus dem Zusammenwirken von Einzelhof und Almende, aus der freiheitlichen Alpgenossenschaft hat sich die Eidgenossenschaft entwickelt, und so begreift man, daß die spendende Kuh den Mittelpunkt unseres Lebenskreises darstellt. Wenn wir, wie in dieser Ausstellung, Kühe zeigen, so kommt dies einem Bekenntnis gleich. Jetzt verstehen wir, daß in den Senntum- und Bauernbildern die Viehherde die wichtigste Rolle spielen muß und daß der Anblick des Uri-Stiers im Kantonswappen und der dumpfe Ton aus dem Kuhhorn Gemüt und Herz des Schweizers bewegen.

Ich möchte annehmen, daß der Wille zur Verteidigung, zum Kampf und zur Selbstbehauptung in jedem Volke weitgehend von der Fähigkeit abhängt, der Elementarkräfte der Natur Herr zu werden. Im Kampf mit den Tücken der Berge ist der Eidgenosse wehrhaft geworden. Was uns die Alpen bedeuten, das bedeutet dem Dänen das Meer.

Nur mutige Menschen können mit der Gewalt, dem Winde, dem Sturme, der ewigen Veränderung fertig werden. Seemann und Bauern müssen ihre Sinne schärfen, ihre Fertigkeiten üben und immer von neuem der Gefahr ins Auge blicken. Daß die Viehherde alle Fährnisse des Klimas, alle Gefahren der Berge, Weiden und Wege mit dem Hirten teilt, schafft eine enge Verbundenheit und die Lust an der Kuh. Diese wird bei unseren Bauernmalern in der Reihe und als Herde, ja sogar im Einzelporträt dargestellt. Unter den Kühen, die aus künstlerischen Gründen immer fast schwarz gemalt werden — in Wirklichkeit aber graubraun sind —, können wir neben den einheitlich dunklen solche mit weißen Flecken, die «Blümer» und solche mit weißer Bauchbinde, mit «Gurt» feststellen.

Unsere Bauern zahlen für die von der Natur dekorierten Tiere höhere Preise, auch bei geringerem Milchertrag. Dasselbe gilt vom Walliser Eristaler Vieh, nur werden dort die kampfeswilligen und siegreichen Tiere weit über dem Marktpreis gehandelt. Alle Leitkühe sind durch besonders große Glocken und Schellen ausgezeichnet. Die meisten domestizierten Alptiere tragen diese Musikinstrumente einerseits aus «verkehrstechnischen» Gründen, um andererseits verloren gegangene Tiere leichter wiederzufinden.

Am absterbenden Baume der Volkskunst sprossen in der Mitte des letzten Jahrhunderts, unerklärt und unerklärlich, an einem Seitenzweige schöne Blüten einer Landschaftsmalerei: die Bilder unserer Appenzeller Bauernkünstler. Im Pays d'Enhaut, an der Grenze zwischen Berner Oberland und dem Waadtland, schuf Johann Jakob Hauswirth seine merkwürdigen Scherenschnitte. Diese späten Blüten mußten ohne Wurzelverbindung sehr bald welken oder sich in Strohblumen verwandeln.

Die das Malen als Gewerbe betreibenden Volkskünstler sind eine isolierte Gruppe, die dem neuerwachten Dekorationsbedürfnis der Landbewohner entgegenkamen, zumal die Nachfrage nach farbigen Möbeln erloschen war und

Bilder als Wandschmuck immer mehr verlangt wurden. Was wir Volkskunst nennen, war aber tot. — Diese malenden Appenzeller haben mit der «romantischen» Kunst des 19. Jahrhunderts, in welcher Natureindrücke verwertet und verwoben wurden, sehr wenig zu tun. Sie bilden eine abgesperrte Insel im Meere der überreichen Kunstproduktion der großen Welt. In verdienstvoller Weise hat Rudolf Hanhart aus St. Gallen in seinem 1959 erschienenen Buche über die «Appenzeller Bauernmaler» das Wissen über diese einzigartigen Künstler zusammengetragen.

Von überragender Bedeutung ist der zu seinen Lebzeiten von niemandem erkannte Bartholomäus Lämmler, dessen Hauptwerk die «Ansicht der Kammohr, des Staubern und des Hohen Kasten» ist. Lämmlers Bilder sind stolzer Ausdruck seiner starken Lebens- und echtesten Fabulierlust, einer unbeschwerten Gestaltungskraft und eines sicheren Farbsinnes. Kein Mensch ahnte, welch hohe Anerkennung dem künstlerischen Range dieses einsamen Maler gebührt hätte. Er starb wie Hauswirth im Elend, denn der menschlich gänzlich isolierte Künstler muß zugrunde gehen aus seelischer oder leiblicher Not: solch Schicksal ist unausweichlich tragisch.

Neben Lämmler nenne ich nur noch den liebenswürdigsten aller Appenzeller, Johann Jakob Heuscher — einen Stickereizeichner, der den Wandel der Zeit begriff und Spezialist für Bauernhofdarstellungen war. Heuscher ist von allen diesen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts arbeitenden Malern der lyrisch-liebenswerteste.

Über Hauswirth, den Meister der Schere, möchte ich noch einige Bemerkungen machen. Der mißbildete und riesengroße Mann war wahrscheinlich bäuerlicher Herkunft, war aber nicht Bauer, sondern Taglöhner. Als naiver Künstler gibt er seine nahe Umwelt wieder und baut alles, was er im Landleben gesehen, erlebt und beobachtet hat, in den von ihm geschaffenen Rahmen seines ornamentierten Raumes. Die Quellkraft, mit der er Ornamente schafft, ist völlig einzigartig. Er erinnert in seiner kreativen Begabung an die immer wieder abgewandelten Kombinationen geometrischer Formen, die zum Beispiel indianische Männer und Frauen beim Flechten von Körben und beim Weben von Textilien finden. Zwei Welten verbinden sich im Schaffen von Hauswirth und vereinigen sich zu einer beglückenden Stileinheit. Einerseits ist er ein Erzähler, andererseits ein begnadeter Ornamentist. Durch die glückliche Verbindung dieser beiden Elemente, bemerkt der vortreffliche Christian Rubi, unterscheide sich Hauswirth von den Silhouettenschneidern seiner Zeit.

Es ist erstaunlich, mit welcher Grazie und Leichtigkeit er das Neue in seine Kunst bringt, fast möchte man sagen, mit einer an Mozart gemahnenden Begabung. Seine Arbeit vom Jahre 1854 ist koloristisch von einer geradezu geheimnisvollen Schönheit. Die Festlichkeit, die mit dem bäuerlichen Brauchtum einhergeht, begleitet das spielerische Schaffen von Hauswirth — aber auch eine schöne Feierlichkeit leuchtet aus seinen Werken, die alle «aus dem Reiche

des reinen Herzens» stammen. In seinen Scherenschnitten unterscheiden wir die Wiedergabe seiner Umwelt und das reine Schmücken der Bild-Erzählung. Im Schildern bleibt er immer bei der Sache. Seine virtuose Ornamentierbegabung verleitet ihn nicht, bei der Wiedergabe der Lebensvorgänge Änderungen oder Abweichungen vorzunehmen. Als Erzähler zeichnet er sehr genau und ist wirklichkeitstreu. Scheinbare Erfindungen wie zum Beispiel das Anbringen eines beheizten Kupferkessels unter freiem Himmel am Fuß einer krummgewachsenen Tanne entspringen nicht einer phantasievoll-graphischen Laune, sondern sind, wie wir dank den Forschungen von Emile Henchoz, dem Konservator des Museums von Châteaux-d'Oex, wissen, die Wiederholung eines von Hauswirth beobachteten Einzelfalles.

Er muß eine geniale Fertigkeit für die Technik der Schere gehabt haben. Er pflegte, zumal er den horror vacui hatte, belebende Zutaten auf seine Blätter zu applizieren. An der Dichte seiner Blätter ist er leicht zu erkennen, aber noch ein anderes zeichnet ihn von allen seinen fruchtbaren Nachfolgern aus. Erstaunlicherweise gelingt es dem Meister in seinen flächigen, zweidimensionalen Profilprojektionen das Erlebnis der Raumtiefe in seine Scherenschnitte zu bannen — mehr noch, er bringt es fertig, Atmosphäre in seine Silhouetten zu zaubern: ein Phänomen, das wir normalerweise in der Volkskunst vergeblich suchen. Es gehört zum Wesen der meist autodidaktischen, naiv-primitiven Kunst, die Ferne, den Duft, den Schmelz nicht darstellen zu können.

Nur im Vorübergehen muß ich an dieser Stelle der chinesischen Malkunst gedenken, die ihre Landschaften wie aus der Sphäre des Traumes emportauchen läßt und in der Himmel und Erde im Dunste der Ferne zerfließen, unantastbar und nur ganz Widerspiel des Auges. Das In-die-Nähe-Rücken aller Erscheinungen ist hingegen typisch für die Kunst der Peintres Naïfs. Beispiele einer greifbar aufgebauten Welt sehen wir bei den appenzellischen Bauernmalern die Fülle. Die Landschaft wird gleichsam wie zur Addition aufgestellt und in Etagen aufgebaut. Den Goetheschen Vers:

Dämmrung senkte sich von oben
Schon ist alle Nähe fern...

kann man vor den Werken der Appenzeller Künstler füglich umkehren und sagen: Schon ist alle Ferne nah...! Der naive Künstler befördert die Inhalte seines Anschauungsraumes nach vorne und legt uns seine optischen Eindrücke, auch die des Hintergrundes, gleichsam zu Füßen, nicht unähnlich dem zeichnenden Kinde. Hauswirth, auch darin ganz anders als seine ostschweizerischen Kollegen, gelingt es, einerseits zwischen sein Kunstwerk und den Betrachter eine Distanz zu legen, andererseits ihn durch die Wärme und Strahlkraft des Herzens in seinen Bann zu ziehen.

Je mehr wir uns mit der Kunst der Scherenschnitte von Johann Jakob Hauswirth beschäftigen, desto begieriger sind wir, seinen Werdegang kennen-

zulernen. Froh wären wir, wie von Andersen, der übrigens auch Scherenschnitte gemacht hat, das Märchen seines Lebens erzählt zu bekommen. Aber unser schweizerischer Rübezahl konnte weder lesen noch schreiben, und keine seiner Arbeiten ist signiert. Was über ihn in Erfahrung gebracht werden konnte, ist in drei Sätzen umschrieben.

Kürzlich las ich in einer Biographie über Andersen eine Charakteristik seiner Märchen, die ebensogut auf die Arbeiten von Hauswirth angewandt werden könnte, denn: lebendige Phantasie, reizende Naivität, frischer Humor und kindliches Gemüt eignen auch dem Scherenschneider. Andersen hat allen Grund, sein eigenes Leben als Märchen zu erzählen, ist er doch aus den niedrigen und ärmlichen Verhältnissen der väterlichen Schuhmacherwerkstatt ziemlich früh schon zu den höchsten gesellschaftlichen und fürstlichen Kreisen emporgestiegen und als weltberühmter Schriftsteller wohlhabend geworden.

Hauswirths Leben dagegen ist nur Mühe und Arbeit gewesen und alles andere als ein Märchen. Viel eher war es ein Wunder und bleibt für die Nachwelt ein Buch mit sieben Siegeln. Hauswirth war ein Pauper und lebte auf der untersten sozialen Stufe sein seltsames und hartes Dasein. Stets setzte er sich in den Bürgerhäusern und Bauernhöfen beim Hantieren mit seiner Schere abseits — manchmal umstanden ihn neugierige Kinder. Er isolierte sich selbst, denn er fühlte sich den Landsleuten seiner Wohngegend nicht zugehörig. Und zu alledem litt er unter dem Spott der Jugend. Den Dank für Speis und Trank quittierte der edle, in seiner Größe einsame Mann mit einem Scherenschnitt.

Diese zwei in ihrer Kunst verwandten, in ihrem äußeren Leben so verschiedenen Männer — Andersen und Hauswirth — wurden in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts geboren, und beide starben in ihrem siebten Jahrzehnt. Und wenn auch ihre Lebenswege sich nie kreuzten, ihre ins Dunkel gehüllten Liebeswege haben einen gemeinsamen Kreuzpunkt: beiden war das Glück im Umgang mit den Frauen nicht hold. Aber der Schmerz und die Leiden, die ihr Leben begleitet haben, ähneln den Gluten, die wir im Herde einschließen und die nicht im Verströmen erlöschen, sondern in ihrem Gefängnis noch lange Wärme spenden.

Es ist immer wieder erstaunlich zu sehen, in was für menschliche Gefäße der Genius der Kunst die Funken des schöpferischen Feuers versenkt, Funken, die, angefacht vom Glück des Schauens und von der Freude des Erlebens von Schmerz und Elend, die großen Brände auf dem Altare der Schönheit zum Auflodern bringen. Wilhelm von Uhde hätte Hauswirth und unsere Bauernmaler eingereiht unter die Künstler, von denen er sagte: «Sie haben nichts außer ihrem Herzen, ihrem Genie und ihrer Armut.»

Ich glaube, daß die Zuneigung der kunstliebenden Zeitgenossen zur Welt des «Primitiven» einem tiefen Bedürfnis entspringt. Das Unmittelbare der Volkskunst berüht uns, die Zugehörigkeit zur Lebensfunktion, die Echtheit der Aussage verbindet uns mit der Welt des Nahen und Gegenwärtigen. Dies gilt

aber nur für den künstlerisch gebildeten und den wissenden Stadtmenschen. Das große Publikum strebt zwar mit aller Gewalt zum Ländlichen und kauft mit Vorliebe neben modernen Zweckmöbeln aus dem Hausrat der früheren Bauernstuben. Dies aber ist eine Mode. Zudem bedeutet das Bauernmöbel einen billigeren Ersatz für die teuren Arbeiten des heutigen Handwerkers und gewinnt den Menschen durch seine Wärme.

Der Bauer selbst hinwiederum verabscheut das, was er «Altertum» nennt und kauft am liebsten seine Haushabe aus den Katalogen der Warenhäuser. Die Errungenschaften der Elektrizität, das Radio und die Television, die täglich erscheinende Presse und die ungezählten illustrierten Zeitschriften erreichen heute das Land ebenso rasch wie die Stadt und verwischen die Unterschiede der Zivilisation immer mehr. Das Land braucht den Hausfleiß nicht mehr, der Städter aber begehrt die Bauernkultur und baut sie in seine moderne Welt ein, als wäre sie ein Gewürz, das man in die gewohnten Speisen mischt. In der Verwendung der Volkskunst-Gegenstände, im Benutzen und im Einbau derselben in eine städtische Kultur sehen wir die weltweit verbreitete Tendenz, Milieufremdes zur Erhöhung bestimmter Wirkungen in die fade gewordene Eigenwelt zu verpflanzen. So hat man in Europa, nicht anders als die großen Meister der Kochkunst, immer wieder zu den einfachen Speisen des eigenen Bodens die fremden Spezereien mit den Produkten des Landes gemischt, um dem menschlichen Bedürfnis nach animierender Abwechslung Rechnung zu tragen.

Das 17. und 18. Jahrhundert übernahmen bedenkenlos und leidenschaftlich von China, von Persien und Arabien, von Alt-Amerika und Ägypten, was sie zur Bereicherung ihrer Eß- und Wohnkultur nötig hatten. Wir erlagen in unserem Jahrhundert dem Einfluß von Afrika und Amerika, und nun folgt auf die Erschöpfung der alten Erdkulturen und den Abschied von der Kolonialwelt die Zurückwendung zur eigenen Volkskunst als letzter, ganz besonders wirkungsvoller Reiz.

Wir romantisieren die Volkskunst, wir verbeugen uns vor ihr und — vergewaltigen sie. Wir leben mit den Schmuckstücken und Gebrauchsgegenständen der Bauern und beziehen die landwirtschaftlichen Produkte aus den Organisationen der großen Lebensmittelverbände. Mit andern Worten: Wir essen Käse, als wäre er Schokolade.

Um den Gesinnungswandel in der Zeitströmung deutlich zu machen, möchte ich zum Schluß im Kunstkalender der Vergangenheit nach rückwärts blättern und aufzeigen, was eine Pro-Helvetia-ähnliche Organisation von 1872 bis 1962 alle zehn Jahre an damals aktuell wichtig erscheinenden schweizerischen Kunstwerken auf Reisen ins Ausland geschickt hätte.

1952 wäre die stille Kunst von *Paul Klee* das eindringlichste Dokument schweizerischer Gesinnung gewesen.

1942 hätte die Schweiz schwerlich eine Ausstellung beschicken können und sicherlich auch nichts zeigen wollen. Damals war die Kunst scheintot, die Welt hielt den Atem an, und die Menschen lebten in jener apokalyptischen Zeit einzig von der Hoffnung.

1932 würden wir in *Maurice Barraud* unseren besten Maler gesehen haben.

1922 wären *Cuno Amiet* und *Giovanni Giacometti* als Meister begrüßt worden.

1912 wäre *Ferdinand Hodler* heftig umstritten als kraftvoller Sieger hervorgetreten.

1902 hätten die Bilder *Giovanni Segantinis* die Alpenwelt im divisionistischen Lichte aufleuchten lassen.

1892 stand, am Fin de siècle, die melancholische Kunst *Arnold Böcklins* im Zenith ihres Ruhmes.

1882 hätten wir *Rudolf Koller* ausgestellt. Seine Gotthardpost hatte ihn berühmt gemacht.

1872 hätten die Gemälde von *Alexandre Calame* in den Salons der Kunst am meisten Bewunderung erregt.

Und

1862 vor hundert Jahren, schufen in der Abgeschiedenheit einer Hinterwelt *Johann Jakob Hauswirth* und *Bartholomäus Lämmler* ihre kleinen Kunstwerke, die heute die Sendboten sind, die für unsere Schweizer Heimat werben wollen.

Leicht gekürzte Fassung der bei Eröffnung einer von der Stiftung «Pro Helvetia» im Nationalmuseum Kopenhagen veranstalteten Ausstellung schweizerischer Volkskunst gehaltenen Ansprache.