

RUDOLF HANHART · STEFAN SONDEREGGER

Appenzeller Bauernmalerei



*Umschlag:
Johann Jakob Heuscher.
Alp, 1865, Detail.
Leihgabe Sammlung S.*

RUDOLF HANHART · STEFAN SONDEREGGER

*Appenzeller
Bauernmalerei*

Appenzeller Verlag

Die Herausgabe dieser Broschüre wurde durch einen Beitrag der Gönnervereinigung des Appenzeller Volkskunde-Museums, Stein, gefördert.

© by Appenzeller Verlag, CH-9101 Herisau, 1998
Herstellung: Appenzeller Medienhaus, Herisau
ISBN: 3-85882-225-6

HEINZ STAMM
*Präsident der Stiftung für
Appenzellische Volkskunde,
Herisau, und Vizepräsident
des Appenzeller Volkskunde-
Museums, Stein*

Vorwort

Unlängst konnte das neugestaltete Obergeschoss des Appenzeller Volkskunde-Museums in Stein der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Der reiche Fundus an Appenzeller und Toggenburger Bauernmalerei war zwar seit der Eröffnung des Museums im Jahre 1987 schon in diesem Geschoss gezeigt worden. Anlass zur Neuordnung und -gestaltung durch Rudolf Hanhart, den ehemaligen Konservator des Kunstmuseums St.Gallen und wohl bedeutendsten Kenner der Ostschweizer Bauernmalerei, sowie den Historiker Stefan Sonderegger, Heiden, war der namhafte Zuwachs der Sammlung, insbesondere durch die als Leihgabe der Stiftung für Appenzellische Volkskunde überlassene Sammlung S.

Doch auch inhaltlich und in der Abfolge der Bilder und Objekte wurden neue Akzente gesetzt. Die «Gaiser Wände», als früheste erhaltene Vorläufer der Bauernmalerei, sind nun so präsentiert, dass die räumliche Wirkung zumindest nachvollziehbar wird. Die einzelnen Malergruppen sind konsequent in eine zeitliche Reihung eingefügt worden, was eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen und stilistisch-motivischen Entwicklung erlaubt.

Zudem ist die bisherige Beschriftung auf festmontierten Tafeln durch Informationsblätter ersetzt worden, die bei Bedarf mit geringem Aufwand ergänzt, von Besucherinnen und Besuchern aber auch mitgenommen werden können. Diese Form der Beschriftung ermöglicht eine vertiefte, durch Hintergrundinformationen erweiterte Darstellung der einzelnen Themen.

Eine erfreuliche Folge der Neugestaltung des Obergeschosses bildet schliesslich vor allem auch die nun vorliegende Publikation. Das Sammlungsgut wird darin in einen grösseren geschichtlichen, kulturellen und sozialen Zu-

sammenhang hineingestellt. Aufgezeigt werden etwa thematische Querbezüge der «Gaiser Wände» zu den sogenannten «Allianzscheiben». Neuere Forschungsergebnisse zur Entwicklung der Rassezucht liefern eine plausible Erklärung dafür, dass in früheren Bauernmalereien die Farben der Kühe sehr viel stärker variierten als in späteren Arbeiten.

Die Neugestaltung des Obergeschosses wird von den Besucherinnen und Besuchern des Museums wie auch von Fachleuten durchwegs positiv aufgenommen. Eine ebenso gute Aufnahme wünschen wir diesem reich illustrierten Band, welcher die noch greifbaren Publikationen zum Thema in wertvoller Weise ergänzt.

Und wir haben zu danken. In erster Linie gilt unser Dank Frau Margrith Hohl-Hürlimann, die durch ein Legat im Andenken an ihren verstorbenen Lebensgefährten, den Herisauer Architekten Hans-Ulrich Hohl, die Neugestaltung dieser Museumsabteilung überhaupt erst ermöglicht hat. Dankbar sind wir auch für die sorgfältige Arbeit der beiden Wissenschaftler sowie ihrer gestalterischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Schliesslich gilt der besondere Dank dem Appenzeller Medienhaus Schläpfer AG, Herisau, welches die Initiative für die Herausgabe dieser Publikation zum zehnjährigen Bestehen des Appenzeller Volkskunde-Museums Stein ergriffen hat.

RUDOLF HANHART, ST. GALLEN

Das Sammlungsgut

Die Gaiser Wände

Das älteste bekannte Zeugnis von Appenzeller Bauernmalerei sind die Gaiser Wände. Sie sind kurz vor 1600 entstanden. 1977 wurden sie bei einem Umbau in Gais entdeckt. Heute bilden sie den glanzvollen Ausgangspunkt der Sammlung in Stein. Sie lassen etwas von den Voraussetzungen erkennen, unter denen Bauernmalerei entstehen konnte, und auch etwas darüber, wie sich die Bauernmalerei vom Wandbild ausgehend über die Jahrhunderte hinweg entwickelte.

Auf dem Hauptbild der Gaiser Wände sind eine Kuhherde und ein Vogelschwarm dargestellt. Der Viehhüter lockt die Herde mit einem Salzstock und führt sie zum Stall. Mit dem Vogelschwarm wird eine Jagdszene veranschaulicht. Die Eule in der Mitte ist der Lockvogel, der eingesetzt wird, um Singvögel anzulocken, die nachts von der Eule gejagt werden. Am Tag aber, wenn Eulen schlecht sehen, werden sie von Singvögeln angegriffen. Die Jäger machten sich das zunutze, indem sie die Angreifer mit Leimruten fingen.

Die Malereien sind nachgedunkelt. Wir haben uns die Farben so lebhaft vorzustellen, wie sie uns aus späteren Bauernmalereien entgegenleuchten.

Die Motive hat der Maler der Gaiser Wände von Glasbildern übernommen. Er hat sie in seine viel derbere, ursprünglichere Formensprache umgesetzt und Bilder daraus geschaffen, die einer ganz anderen Welt angehören, einer Welt, die derjenigen der Glasmaler fremd gegenübersteht. Derartige Vorgänge lassen sich in der Bauernmalerei verschiedentlich verfolgen.

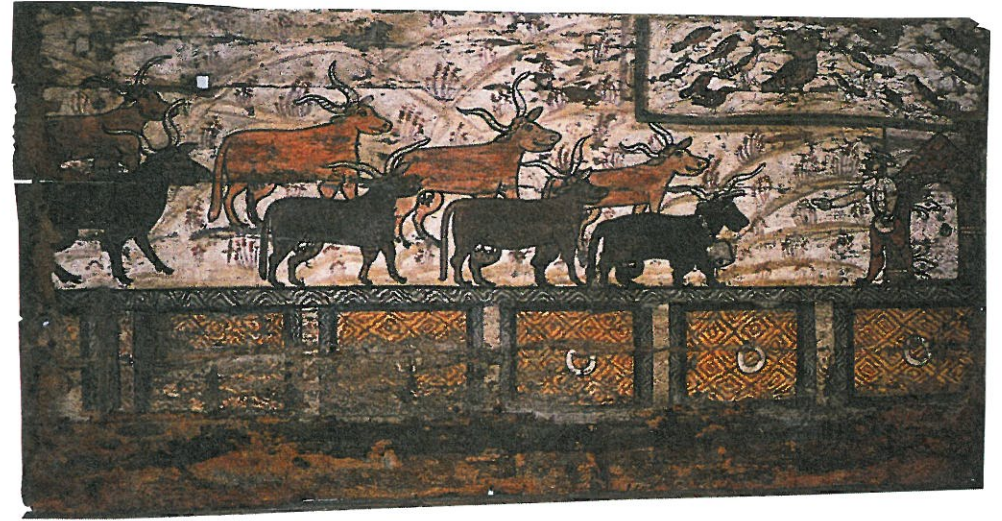
Städtische Zunfthandwerker wurden damals auch von hablichen Bauern in Anspruch genommen, wenn etwa auf die Hochzeit der Wunsch nach einer Allianzscheibe erwachte. Meistens steht das Paar gross, als Mittelbild da, so



*Kuhherde, 1599.
Oberbild aus einer Glasscheibe.
Toggenburger Museum, Lichtensteig.*



*Vogeljagd mit Eule als Lockvogel,
1594.
Oberbild aus einer Glasscheibe.
Ortsbürgergemeinde St.Gallen,
Stadthaus.*



*Unbekannter Maler.
Kuhherde und Vogeljagd,
um 1598. Aus der unteren Säge
Rotenwies, Gais.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.*

wie der Auftraggeber Jöderli (Theodor) Nagel mit seiner Frau Anna Walser auf der am wenigsten gut erhaltenen Wand der Gaiser Stube.

Am oberen Rand der Scheiben befinden sich Szenen aus dem Berufsleben der Auftraggeber, auch biblische Motive kommen vor. Auf den Oberbildern der Bauernscheiben sind vor allem Kuhherden in ganz ähnlicher Form wie in der Stube von Gais dargestellt. Aber auch mit den Vögeln in der rechten Ecke oben, auf der gleichen Wand, wird ein Thema angeschlagen, das auf den Oberbildern von Glasscheiben anzutreffen ist: die Vogeljagd. Öfter kommen Vogeljagden mit dem Fangnetz vor. Sogar ein Beispiel mit der als Lockvogel dienenden Eule, wie wir sie auf der Gaiser Wand erkennen, konnte auf der 1594 datierten Scheibe des St.Galler Bürgers Jakob Schlapritzer gefunden werden, die im Ratssaal des Stadthauses der Ortsbürgergemeinde St.Gallen hängt.

Mit den Darstellungen auf den Gaiser Wänden werden Themen aufgegriffen, die auch später auf Bauernmalereien wiederkehren. Die Viehherde ist das Hauptmotiv auf den

Senntumsmalereien des 19. Jahrhunderts. Das Brautpaar liess sich oft auf Möbeln darstellen, die auf die Hochzeit angefertigt wurden. Auch die Jagd, nicht mehr auf Vögel zwar, aber auf Hirsche, Füchse und Hasen kehrt wieder. Auf einer der Wände aus Gais rankt sich ein Rebstock. Als Zeichen für den Herbst auf Jahreszeitenschränken und als Fruchtbarkeitssymbol auf Traubenkästen ist die Rebe im 18. Jahrhundert häufig anzutreffen.

Die untere Säge Rotenwies in Gais, aus der diese Male-
reien stammen, war auch Gastwirtschaft. Möglich, dass mit
den Bildern auf die Spezialitäten der Küche aufmerksam
gemacht werden sollte.



Unbekannter Maler.
Truhe mit Schablonenmalerei,
1705. Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.

Die unbekanntenen Möbelmaler

Aus dem 17. Jahrhundert sind kaum figürliche Motive be-
kannt geworden. Mit Hilfe von Schablonen wurden Tru-
hen mit Ornamenten geschmückt. Ihre Formen sind den
von städtischen Handwerkern hoch kultivierten Intarsien-
möbeln entliehen und in die bäuerliche Sphäre übertragen
worden.

Um die Wende zum 18. Jahrhundert treten die ersten
bunt bemalten Möbel auf. In der Hauptsache sind es Tru-
hen, wie die 1705 datierte mit Rosetten und symmetri-
schen, in Vasen stehenden Pflanzengebilden aus Blumen
und Früchten. Das aus dem Rietbad stammende, für Els-
beth Scherrer 1755 fertiggestellte Himmelbett mit seinen
zu Gottesfurcht mahnenden Sinnsprüchen, weist auf den



Unbekannter Maler.
Truhe, 1704.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.



im Toggenburg verbreiteten Pietismus hin. Auf der Truhe, die sich Anna Fässler 1754 malen liess, zeigen sich erste Anzeichen figürlicher Malerei, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte reich entfaltete. Ein Jahreszeitenschrank aus dem Toggenburg veranschaulicht, wie aus frivolen Schäferszenen, die als Vorbilder dienten, rührendes Bauerntheater wird: Sehnsucht nach einer vornehmeren Welt wird spürbar.

Unbekannter Maler, Toggenburg. Himmelbett, 1756. Ausgeführt für Elsbeth Scherrer, Rietbad. Stiftung für Appenzellische Volkskunde.



Unbekannter Maler. Truhe, 1754. Ausgeführt für Anna Fässler. Stiftung für Appenzellische Volkskunde. Geschenk einer Gönnerin.



Unbekannter Maler. Jahreszeitenschrank, 1788. Leihgabe Sammlung S.

Unbekannter Maler, Toggenburg. Jahreszeitenschrank, 1788. Detail: Der Winter. Ausgeführt für Anna Cathrina Geiger. Leihgabe Sammlung S.



Conrad Starck

Die letzte Phase der traditionellen Bauernmalerei, die Senntumsmalerei, wird von Conrad Starck eingeleitet. Er ist der erste, den wir mit Namen kennen. 1809 hat er einen Kasten signiert, der sich im Museum im «Blauen Haus» in Appenzell befindet. Diese einzige bekannte Signatur erlaubt es, ihm ein stattliches Werk zuzuschreiben, das von etwa 1785 bis 1830 reicht.

Er ist von Motiven ausgegangen, die im 18. Jahrhundert beliebt waren, biblischen Szenen und Symbolgestalten, hat dann aber eine radikale Wende vollzogen. Die Szenen aus dem Leben der Landbevölkerung, die am Beginn des 19. Jahrhunderts aufkamen, entfalten sich in seinem Werk am eindrucklichsten. Bilder von bäuerlichen Handwerkern bei der Arbeit in ihren Werkstätten sind seine Spezialität, und mit Sennen bei der Alpfahrt bahnt sich die Entwicklung an, die nach seinem Tod anschwell.



Conrad Starck.
Kasten mit Signatur, 1809.
Museum im «Blauen Haus»,
Appenzell.

Conrad Starck.
Kasten, 1830.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.



Conrad Starck.
Kasten, 1830, Detail: Paar.
Ausgeführt für Anna Cathrina
Hug.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.

Eimerbödeli und Sennenstreifen

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sind neue Bildformen entstanden, die vor allem von Conrad Starck massgebend formuliert wurden.

Das Eimerbödeli, ein bemaltes rundes Brettchen, wird vom Senn während der Alpfahrt am Boden des Melkeimers befestigt, den er über der Schulter trägt. Dargestellt ist darauf die Spitze der Alpfahrt, der Senn mit Hund und meistens auch ein paar Ziegen, gefolgt von einer Kuh oder allen drei Schellenkühen. Das älteste bekannte Eimerbödeli trägt die Jahrzahl 1804. Deutlich auf das Ornamentale ausgerichtet, steht es noch in der Tradition der Möbelmalerei des 18. Jahrhunderts. In den zwanziger Jahren beginnt sich der Brauch, bei der Alpfahrt Eimerbödeli zu tragen, durchzusetzen, um bald allgemeine Verbreitung zu finden.

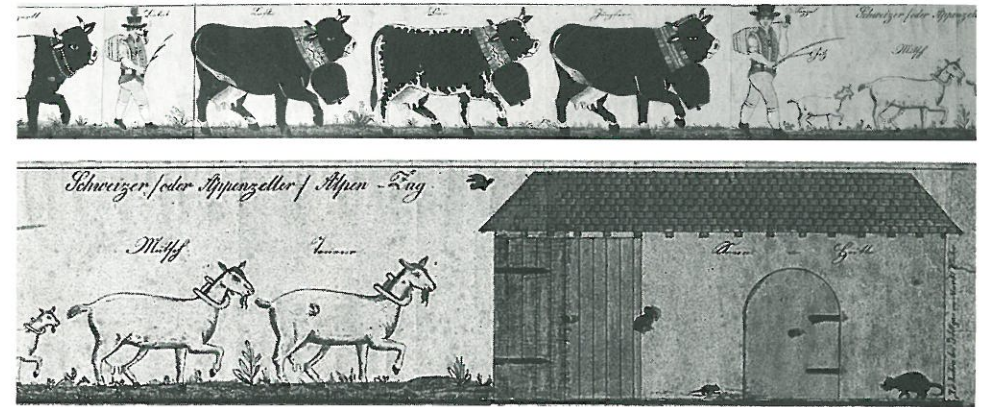
*Conrad Starck.
Eimerbödeli, 1828.
Ausgeführt für Wendelinus
Hässig.
Leihgabe Sammlung S.*





Johannes Müller.
Sennenstreifen, um 1865.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.

Der Sennenstreifen zeigt die Alpfahrt als langes Band und wurde in der Regel über dem Stalltor angebracht. Solche Bänder sind schon früh als originelle Formulierung auch ausserhalb des Appenzellerlandes aufgefallen. St.Galler Textilentwerfer waren beeindruckt. Von dem aus dem Toggenburg stammenden grossen Mann der damaligen Textilszene, Johannes Stauffacher (1850–1916), ist ein Sennenstreifen bekannt, auf dem Menschen und Tiere anatomisch korrekt, in gekonnt wiedergegebenen Verkürzungen gezeichnet sind. Bis in die deutsche Bodenseegegend lassen sich Ausläufer nachweisen. Gedruckte Sennenstreifen mit der Aufschrift «Schweizer Alpen Zug», eine Bezeichnung, die kein Appenzeller verwenden würde, sind bekannt. Ein anderes Exemplar trägt die Aufschrift «Schweizer oder Appenzeller Alpen-Zug» mit dem Druckvermerk «zu haben bei J. Ellgas im Markt Weiler». Ein Josef Ellgas betrieb im schwäbischen Marktort Weiler im 19. Jahrhundert eine lithographische Anstalt. Er verwendete offenbar Vorlagen aus der Appenzeller Bauernmalerei. Vielleicht als Reiseandenken für eine Kundschaft, die weniger hohe Ansprüche im Sinn einer akademisch korrekten Wiedergabe stellte als die Liebhaber der Stiche von Schweizer Kleinmeistern. Möglicherweise sind solche Drucke auch für Allgäuer Bauern hergestellt worden. Jedenfalls sind sie teilweise wieder ins Appenzellerland zurückgekehrt.

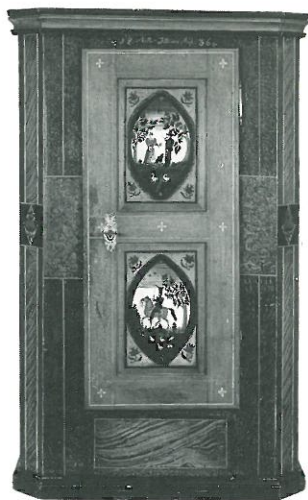


Gedruckter Sennenstreifen.
Verlag J. Ellgas, Weiler (Allgäu).
Museum für Appenzeller
Brauchtum, Urnäsch.

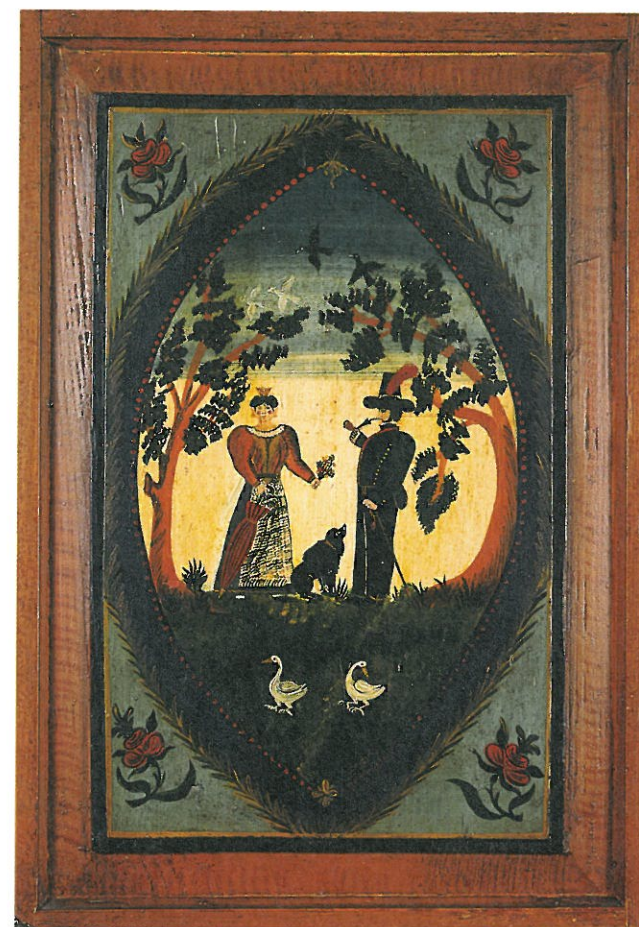
Bartholomäus Lämmler

Bartholomäus Lämmler (1809–1865) war einer der letzten Möbelmaler. Er löste sich früh aus einer Gruppe von Malern, die dem städtischen Biedermeier nahestanden, die mit Vorliebe häusliche Szenen darstellten und sie oft symbolisch für Menschenalter, Tageszeiten und Jahreszeiten ausgaben. Lämmler setzte sich aber von Anbeginn mit realistischeren Bildern durch. Der Kasten, den er 1836 für «Meister Johannes Neef» malte, zeigt ein Paar. Sie hält ein Blumensträusschen in der Hand, er saugt an der Tabakpfeife, und das Hündchen schaut an ihm hinauf. Der uniformierte Reiter auf der unteren Kastenfüllung deutet auf die militärische Stellung von Johannes Neef hin. So ungeschminkt, so wahr wie diese Figuren geschildert sind, hat kein anderer Bauernmaler seine Landsleute gesehen.

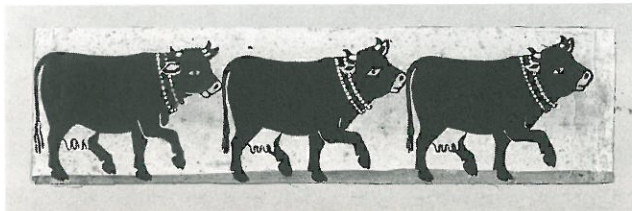
Für die Darstellung der Kuh hat Lämmler die Formulierung gefunden, die bis heute immer wieder bewundert und nachgeahmt worden ist. Auf Kästen und Eimerbödeli hat er seine Kühe gemalt. Auf Sennenstreifen, aber auch auf «Sennenfetzen», Tüchern, die der Senn bei der Alpfahrt über den Hüften trägt, sind gedruckte Lämmlerkühe zu sehen. Stempel sind bekannt geworden, die man für den Druck derartiger Textilien verwendete, die aber auch auf Papierbänder gedruckt wurden. Sennenstreifen mit Lämmlerkühen wurden später verschiedentlich reproduziert. An Stallwänden der Witterung ausgesetzt, sahen sie bald so aus, als ob sie alt wären und gelangten dann auch als alt in den Handel. Herauszufinden, was von alledem wirklich von Lämmlers Hand stammt, wird noch einige Mühe kosten.



*Bartholomäus Lämmler.
Kasten, 1836.
Leihgabe Sammlung S.*



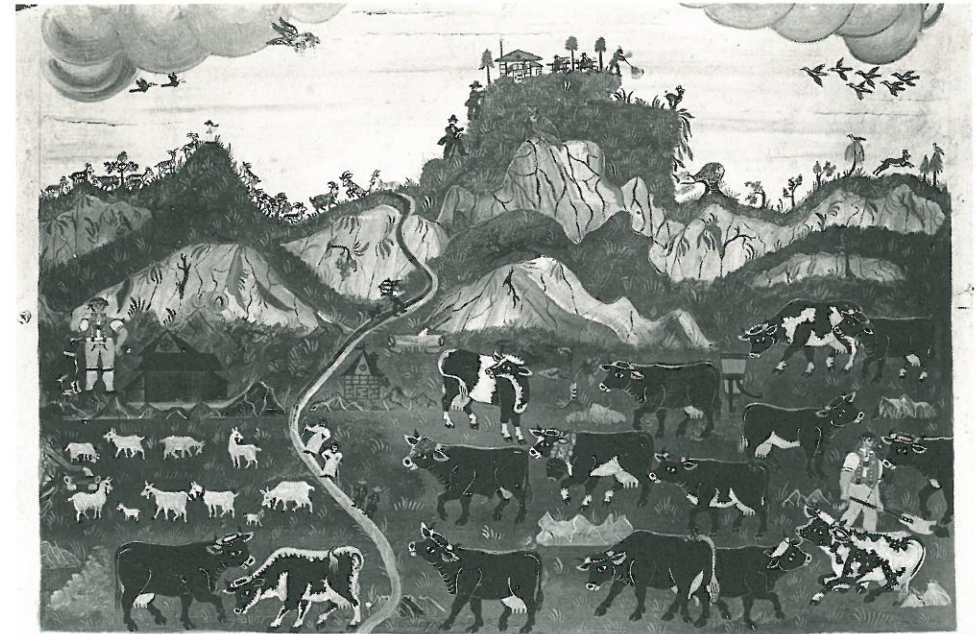
*Bartholomäus Lämmler.
Kasten, 1836; Detail: Paar.
Ausgeführt für Johannes Neef.
Leihgabe Sammlung S.*



Bartholomäus Lämmli
zugeschrieben. Kuh.
Leihgabe Sammlung S.

Bartholomäus Lämmli
zugeschrieben.
Fragment aus einem Sennen-
streifen (Handdruck).
Leihgabe Sammlung S.

Sennensetzen mit Lämmli-
Kühen.
Leihgabe Sammlung S.



Die Ansicht der Kammohr, der Hohe Kasten, und
Staubern, 1854.

Bartholomäus Lämmli.
Alpweide, 1854.
Kunstmuseum St.Gallen.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als sein Handwerk, die Möbelmalerei, von den Bauern nicht mehr begehrt wurde, malte Lämmli einige Alpfarthsbilder. Drei sind bekannt geworden, das älteste ist 1849 datiert, die beiden anderen 1854. Das grösste, eine Alpweide darstellende, trägt eine Signatur: «Die Ansicht der Kammohr, der Hohe Kasten und Staubern. 1854 M. Barth. Lemmler.» Aufgrund dieser Bezeichnung konnte das Werk des Malers abgegrenzt werden. Mit den Bildern aus seiner späten Schaffenszeit löste Lämmli eine letzte Blüte aus, die von Darstellungen der Alpfarth beherrscht, zum Inbegriff für bäuerliche Kultur der Appenzeller geworden ist.

Johannes Müller

Neben Lämmlier hat Johannes Müller (1806–1897) die Form des Alpfahrtsbildes massgeblich geprägt. Bemalte Möbel sind keine von ihm bekannt. Einzig etwa ein Uhrengehäuse hat der auch als Uhrmacher Tätige gelegentlich bemalt. In den dreissiger Jahren begann er, an Conrad Starck anknüpfend, Eimerbödeli zu malen. Johannes Mül-



*Johannes Müller.
Uhr, bemalt um 1870.
Leihgabe Sammlung S.*

ler hat das Alpfahrtsbild in zahlreichen Variationen, später auch in Wiederholungen zur Verbreitung gebracht. Die auf ihn folgenden Bauernmaler haben ihn als ihren Lehrmeister verehrt. Vorbilder aus dem städtischen Handwerk, wie sie in der Möbelmalerei festzustellen sind, wurden nun nicht mehr aufgegriffen.



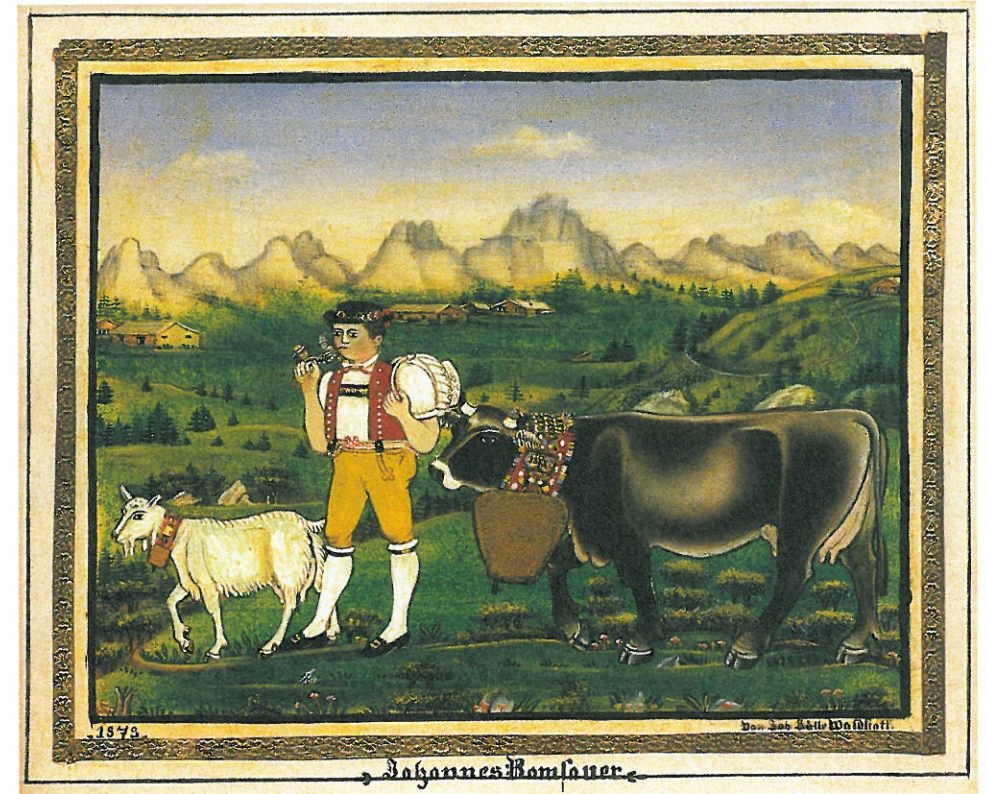
*Johannes Müller.
Gremplertafel, 1860.
Leihgabe Sammlung S.*

Johannes Zülle

Johannes Zülle (1841–1938) war auch als Weber tätig. Heimarbeit für die Textilindustrie war die wichtigste Erwerbsquelle im Land. Um 1870 malte er erste Bilder, die durch eine überaus lebhaft ausgeprägte Ausdrucksweise auffallen. Bald mässigte sich sein Temperament, und er wurde zum präzisesten Handwerker, überbot auch sein Vorbild Johannes Müller mit detailreichen Feinheiten.



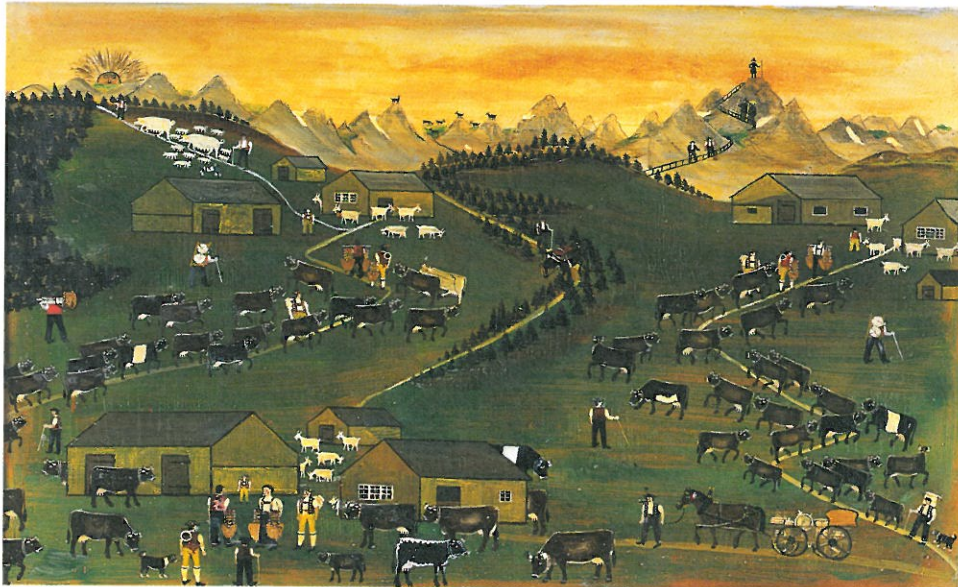
Johannes Zülle.
Alpfahrt, um 1870.
Stiftung für Appenzellische Volkskunde. Geschenk eines Gönners.



Johannes Zülle.
Senn mit Geiss und Kuh, 1873.
Ausgeführt für Johannes Ramsauer.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.

Franz Anton Haim

In der Familie seines Bruders half Franz Anton Haim (1830–1890) einen Kleinbauernbetrieb zu führen. Er soll durch originelles Verhalten aufgefallen sein. Jedenfalls spricht aus seinen Bildern unbekümmerte Lust am Fabulieren. Mit einfachen, klaren Formen gab er seinen Motiven eine unverwechselbare Gestalt.



*Franz Anton Haim.
Alpfahrt, um 1880.
Leihgabe Sammlung S.*



*Johann Jakob Kästli.
Menschen und Tiere wurden von
Franz Anton Haim eingefügt.
Ansicht von Speicher, 1886.
Stiftung für Appenzellische Volks-
kunde. Geschenk eines Gönners. –
Johann Jakob Kästli (1839–1922)
war Briefträger in Speicher.*

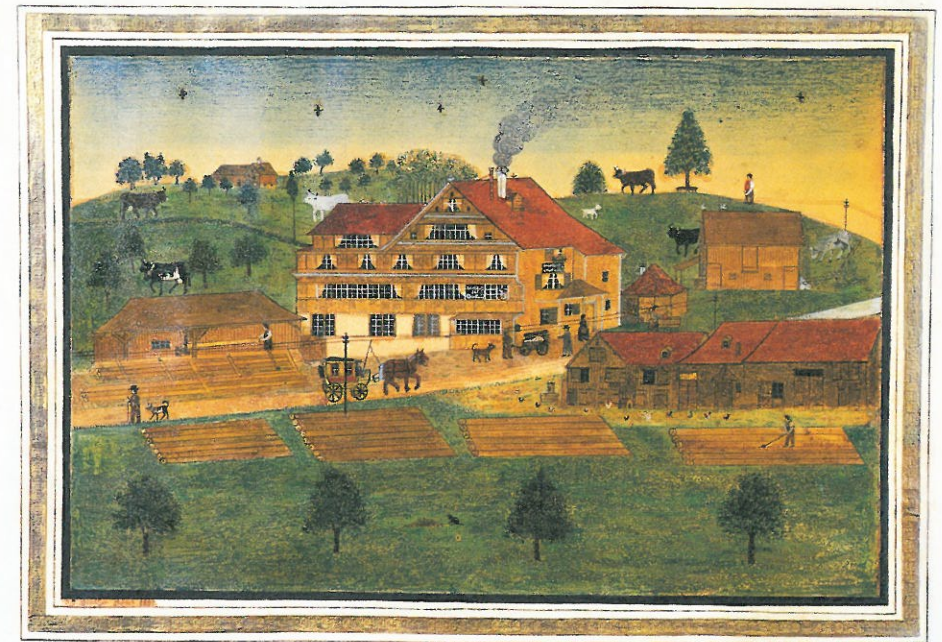
Johann Jakob Heuscher

Als Entwerfer hat Johann Jakob Heuscher (1843–1901) der die Wirtschaft beherrschenden Textilindustrie gedient, und auch als Gastwirt mühte er sich, seine grosse Familie mit neun Kindern durchzubringen. Seit Beginn seines Schaffens als Bauernmaler, das 1865 mit einer ansehnlichen Werkgruppe anhebt, spezialisierte er sich auf die Dar-



*Johann Jakob Heuscher.
Bauernhaus, 1891.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde (ehemals
Sammlung Bernoulli).*

stellung von Häusern, um die er, zwischen Bäumen, die Bewohner, vor allem aber alle Kühe, die der Auftraggeber besass, gruppierte. Von Bartholomäus Lämmler übernahm er die einprägsame Form, Kühe darzustellen. Alle Variationsmöglichkeiten ausschöpfend, erzielte er stets neue Bildwirkungen.



*Johann Jakob Heuscher.
Wirtschaft Glattmühle, 1892.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde. Geschenk der
Steinegg Stiftung, Herisau.*

Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner

Die Toggenburgerin Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner (1831–1905) hat an die appenzellische Tradition angeknüpft, an die Entwicklung des Alpfahrtsbildes aus der Tradition der Möbelmalerei, die vor allem die Leistung von Conrad Starck ist. Unter dem Einfluss von Johannes Müller, der auch Toggenburger zu seinen Kunden zählte, hat dann «Babeli Giezendanner» das traditionelle Alpfahrtsbild gepflegt.

Nach dem 1873 erfolgten Tod ihres Mannes verdiente sie den Lebensunterhalt für die Familie vor allem mit Weben und mit ihrer Malerei. Die Lehrerstochter besass einige Kenntnisse in der Darstellung der Perspektive, die sie befähigten, kompliziertere Bildmotive auszuführen. Ihre Stärke lag vor allem in der Gestaltung des landschaftlichen Umfeldes der bäuerlichen Motive, die ihre Auftraggeber wünschten.



Anna Barbara
Aemisegger-Giezendanner.
Die Melker.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde.
Geschenk eines Gönners.

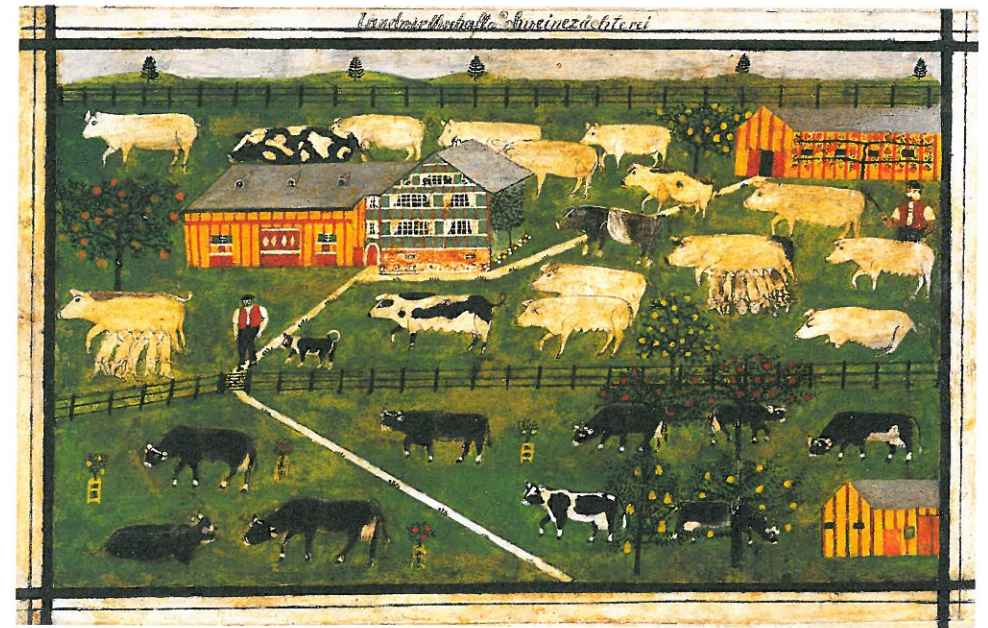
20. Jahrhundert

Um die Wende zum 20. Jahrhundert sind die Maler, die das Alpfarthsbild zur Blüte gebracht haben, gestorben. Einzig Johannes Zülle ragte weit in unser Jahrhundert hinein, aber auch er hat seine wesentliche Leistung vor 1900 erbracht.

Fotografien des Hauses, des Dorfs, der Angehörigen fanden nun Eingang in Bauernhäuser, wo sie als Wand schmuck die alten Malereien verdrängten. Die Bauern entdeckten, dass sich ihre Häuser und Bräuche mit der neuen Technik viel naturgetreuer wiedergeben liessen, als es die für sie tätigen Maler konnten. Die Bauernmaler verloren ihre Auftraggeber. Naive Maler stellten jedoch weiterhin Bilder mit bäuerlichen und mit allen möglichen anderen Motiven her. Meist durch Vermittlung des Handels fanden sie eine anonyme Käuferschaft.



*Christoph Sebastian Allgöwer.
Kuh, einen Hund tretend, Ende
19. Jahrhundert. Teilstück eines
Sennenstreifens.
Leihgabe Sammlung S. –
Christoph Sebastian Allgöwer
(1827–1908) war Lithograph in
St. Gallen. Ein «peintre naïf», der
bäuerliche Motive malte.*



*Unbekannter Maler.
Landwirtschaft mit
Schweinezüchtere,
Anfang 20. Jahrhundert.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde (ehemals
Sammlung Bernoulli).*

In den Städten stellten Künstler den Naturalismus, der an den Akademien gelehrt wurde, in Frage. Verformungen, die sie bewusst wählten, um die Ausdruckskraft ihrer Bilder zu steigern, entdeckten sie in den naiven Gebilden der Bauernmaler. Traditionell ausgerichtete Bauernkunst, neben anderen archaischen Ausdrucksweisen, wurden wegweisend für nach neuen Wegen suchende Künstler. Vertreter der Volksschichten, deren Vorfahren nur Unvermögen in den ungeschlachten Bildern der Bauern gesehen, sie kaum wahrgenommen, jedenfalls nicht ernstgenommen hatten, begannen Bauernmalerei als künstlerischen Ausdruck unverbildeter Menschen zu bewundern. Vorerst waren es Künstler und mit ihnen in Kontakt stehende Sammler, die sich für Bauernkunst begeisterten, dann folgten Volkskundler mit wissenschaftlichen Untersuchungen. Das neue Interesse für bäuerliche Überlieferungen ging von den Städtern aus. Die Sehnsucht nach dem einfachen

Das Umfeld



Leben, wie sie Jean-Jacques Rousseau im 18. Jahrhundert hervorgerufen hatte, brach mit neuer Gewalt auf, diesmal mit auf die bildende Kunst verlagertem Schwerpunkt. Zusammenkommen konnten der gläubig nach Vervollkommenung seiner Fähigkeiten Strebende und der sich vom Fortschritt enttäuscht nach dem Ursprünglichen Zurücksehende nie.

Willy Künzler.
Schaf und Kühe vor 1000 Jahren,
1997.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde. Geschenk von
drei Musketieren.

Die Kuh in der früheren Wirtschaft des Appenzellerlandes

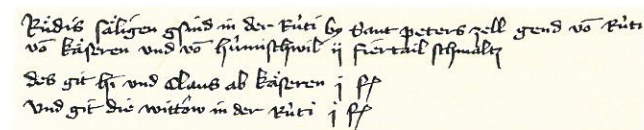
Dass die Kuh schon seit Jahrhunderten eine hervorragende Stellung im Appenzeller Kunstschaffen genießt, hat geschichtliche Hintergründe. Die einzigartige Darstellung einer Viehherde auf der Wand aus einem Haus in Gais aus dem Ende des 16. Jahrhunderts wirft ein Schlaglicht auf die Bedeutung der Kuh in der Wirtschaft des Appenzellerlandes. Ein wirtschaftsgeschichtlicher Blick zurück bis ins Mittelalter mag den hohen Stellenwert der Viehhaltung in unserem Gebiet verdeutlichen.

Wirtschaft war im Mittelalter vor allem Landwirtschaft. 80 bis 90% der Menschen waren Bauern. In der Regel waren sie nicht Eigentümer ihrer Böden, sondern erhielten diese von geistlichen (Klöstern) oder weltlichen Herrschaften zur Nutzung und hatten dafür Abgaben zu bezahlen. Diese Natural- und Geldzinsen wurden oft schriftlich festgehalten, dadurch erhalten wir Einblick in die damaligen Verhältnisse: Der Grossteil der Bauernfamilien war gezwungen, für ihre Eigenversorgung zu arbeiten. Einen Teil der Grundnahrungsmittel musste man aus der Eigenwirtschaft stellen, besonders wichtig war eine ausreichende Getreideversorgung. Die Erträge im Getreidebau waren aber bis weit in die Neuzeit hinein viel schlechter als heute. Für ein gesätes Korn erntete man im Normalfall vier bis fünf Körner, heute bewegen sich die Erträge in der Grössenordnung von 1:40 oder 1:50. Von diesem geringen Ertrag musste ein Teil an die Herrschaft abgeliefert, ein anderer als Saatgut für die nächste Ernte aufbewahrt werden. Fiel einmal eine Ernte wegen schlechter Witterung oder Kriegverwüstungen aus, drohte Hunger. Ernteausfälle zwangen dazu, die Vorräte und das Saatgut aufzubrauchen. Zuletzt schlachtete man das Vieh, wodurch die Zugkraft für den Ackerbau und der Lieferant von Dünger und Milchprodukten verloren ging. In kürzester Zeit wurden so die Grundlagen des Auskommens zerstört.

Frühe Spezialisierung auf Viehwirtschaft

Trotz dieses hohen Stellenwerts der Getreideproduktion bildete die Viehhaltung schon früh einen Schwerpunkt in der Landwirtschaft im voralpinen, klimatisch und topographisch für den Ackerbau eher ungünstigen Gebiet vor dem Alpstein. In Verzeichnissen des ehemaligen Klosters St.Gallen aus dem 13. und 14. Jahrhundert, in welchen das Gotteshaus die Abgaben seiner zinspflichtigen Bauern festhielt, sind für das Land Appenzell hauptsächlich Güter aus der Viehhaltung wie Käse und Butter verzeichnet. Die Viehwirtschaft war bei uns also bereits damals sehr bedeutend. Weitere Hinweise für die Zeit um 1440 liefern Rechnungsbücher des ehemaligen städtischen Spitals St.Gallen, des Heiliggeist-Spitals St.Gallen. Dieses besass abgabepflichtige Güter im Appenzellerland. Im Gebiete von Herisau, Schönengrund, Schwellbrunn und auch im Raum Stoss bezog das Heiliggeist-Spital bei Bauern Zinsen in Form von Butter und Käse oder von Bargeld. Aus all diesen Hinweisen kann geschlossen werden, dass die Spezialisierung des Landes Appenzell auf Viehwirtschaft Ende des 15. Jahrhunderts bereits weit fortgeschritten war, dass also die Anfänge der heute überwiegenden Graswirtschaft im Appenzellerland auf das Hochmittelalter zurückgehen.

Urbar, 15. Jh.,
Spitalarchiv, Stadtarchiv
(Vadiana) St.Gallen.



Rüdis säligen gsin in der Ruti by sant Peters Zell gend von Ruti
von Käseren und von Hünischwil 2 fiertail [= Viertel] schmaltz
Des git H[ain]i und Claus ab Käseren 1 fl [Viertel],
und git die wittow in der Ruti 1 fl.

Rüdis säligen gsin in der Ruti by sant Peters Zell gend von Ruti, von Käseren und von Hünischwil 2 fiertail [= Viertel] schmaltz. Des git H[ain]i und Claus ab Käseren 1 fl [Viertel], und git die wittow in der Ruti 1 fl.

In dieser und auch der späteren Entwicklung war die Nähe zu St.Gallen wichtig. Die Stadt war Abnehmerin von Fleisch, Käse und Butter und förderte somit indirekt die Viehwirtschaft. Umgekehrt bot sie den Appenzeller Bauern die Möglichkeit, wichtige Grundnahrungsmittel wie Getreide und Wein zunehmend auf dem Markt zu beziehen, anstatt sie selber zu produzieren, was wiederum die Spezialisierung auf Viehwirtschaft begünstigte.

Sennen und Heubauern

Einseitige Spezialisierung und damit verbundene Marktabhängigkeit bedeuten aber auch Krisenanfälligkeit. Die im Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit einsetzende Ausrichtung Ausserrhodens auf die Textilverarbeitung hat dies noch verstärkt. Im Laufe des 17., 18. und 19. Jahrhunderts hatte sich Ausserrhoden nämlich zu einem der am höchsten industrialisierten Gebiete Europas entwickelt. Ausgehend von der nahen Stadt St.Gallen, die im 15. Jahrhundert Konstanz den Rang als führende Leinwandstadt abgelaufen hatte, fasste die Leinen- und später die Baumwollstoff-Herstellung in Ausserrhoden Fuss. Im 18. Jahrhundert glich Ausserrhoden einer einzigen Fabrik, in vielen Haushaltungen wurde nun mehr im Keller gewoben als im Stall gearbeitet. Die Beschäftigung als Heimweber ermöglichte es vielen nicht mehr, daneben einen vollumfänglichen landwirtschaftlichen Betrieb zu führen. Das kommt in der aus dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert stammenden Beobachtung des Reiseschriftstellers Johann Gottfried Ebel deutlich zum Ausdruck: *«Die allermeisten Haushaltungen besitzen nicht mehr Wiesen, als zur Erhaltung von 2, 3 bis 4 Kühen nöthig ist; die eine Hälfte der Matten giebt den Sommer über frisches Futter, die andere Hälfte wird zweimal gehauen und verschafft Heu für den Winter. Von der Milch dieser wenigen Kühe ernährt sich der Ausserödler mit seiner Familie, und aus dem Webekeller zieht er Geld für die übrigen Bedürfnisse.»* (S. 285)

Diesem Zurückdrängen der Landwirtschaft im allgemeinen stand eine örtlich beschränkte Intensivierung der Viehhaltung in Form der Sennenwirtschaft gegenüber. Die Sennenwirtschaft konnte sich vor allem in Innerrhoden, in Teilen des Appenzeller Hinterlandes und des Mittellandes entwickeln; sie muss in Verbindung mit den verfügbaren

Alpen und der Zusammenarbeit zwischen Sennen und einzelnen Bauern gesehen werden. Die Bauern im Tal produzierten auf ihren Liegenschaften vor allem Heu und hielten selbst kein Vieh oder dann nur soviel, wie sie zur Selbstversorgung brauchten. Die Sennen waren vielfach die Besitzer grosser Viehbestände und Alpen, hatten aber keinen eigenen Hof zur Überwinterung des Viehs. Es war deshalb üblich, dass viele Sennen ihre Viehherden in den Ställen von sogenannten Heubauern einstellten, selber ebenfalls bei ihnen unterkamen und dafür bezahlten. War das Futter aufgebraucht, zogen sie zum nächsten Heubauern weiter; das konnte sich bis zu fünf- oder gar achtmal wiederholen. Es handelt sich bei diesem System um eine klare Arbeitsteilung: Die Heubauern stellten den Sennen den Kuhstall, Schweinestall, die Küche, den Keller und ein Schlafgemach sowie die Streu, das Brennmaterial und die Frühlings- und Herbstweide zur Verfügung, produzierten für das Vieh das nötige Heu, und die Sennen entschädigten die Heubauern in Form von Geld oder Naturalien. Zudem überliessen sie ihnen den anfallenden Mist als Dünger. Der Erlös aus Heu, Herbst- und Frühlingsweide war demnach die Haupteinnahme aus der Landwirtschaft für die Talbauern. 1828 gab es gemäss einer Statistik des Herisauer Kaufmanns Johann Martin Schirmer (1777–1842) in Ausserrhoden 75 Sennen, die 1690 Kühe besaßen, das heisst also je eine Herde von durchschnittlich 23 Kühen. Nach Ebel sollen einzelne Sennen 80 bis 90 Stück Vieh besessen haben.

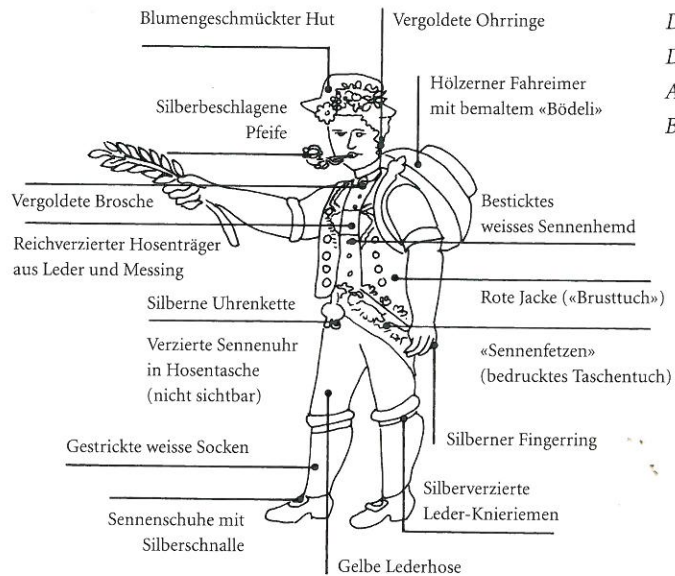
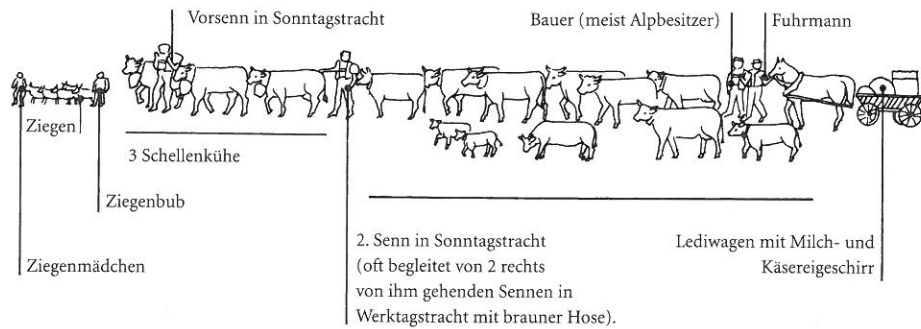
Alpfahrt, Grempler



Johannes Zülle.
Alpfahrende Sennerei, 1878.
Leihgabe Sammlung S.

Das wichtigste Motiv der Bauernmalerei ist die Alpfahrt. In Innerrhoden und Ausserrhoden findet sie in der Zeit von Mitte Mai bis Ende Juni statt. Oft ist sie nur in Ausschnitten dargestellt; im Bild von Johannes Zülle ist sie jedoch in der ganzen Länge aufgeführt.

Die Alpfahrt folgt einer einigermaßen festen Anordnung: Voran schreiten der Ziegenbube, das Ziegenmädchen und die Ziegen, dann kommen drei Schellenkühe mit einem Vorsenn in Sonntagstracht und darauf der zweite Senn in Sonntagstracht. Nun folgen die Kühe und am Schluss des Zuges der Bauer, der meist der Besitzer der Alp ist, und der Fuhrmann des Lediwagens mit dem Milch- und Käsegeschirr.

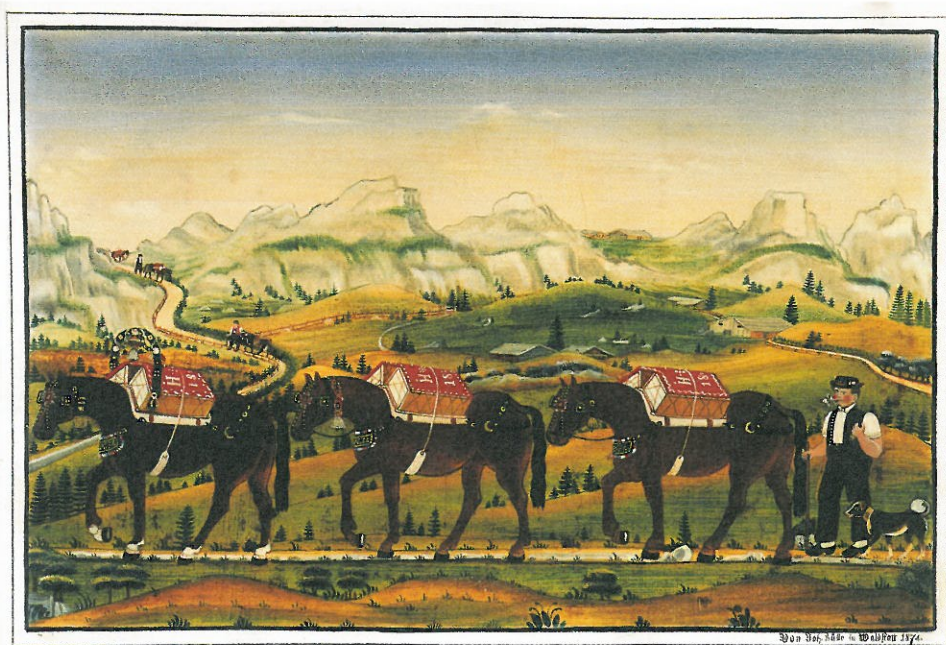


Die Alpfahrt.
Die Tracht des Sennen.
Aus: Walter Irniger, Appezeller Bruuchtum, Urnäsch 1993.

Auf dem «Bödeli» von Nicklaus Küntzler aus dem Jahre 1835 sind viele Teile der typischen Sennentracht zu erkennen, wie sie das obige Schema aus dem Buch «Appezeller Bruuchtum» von Walter Irniger in idealtypischer Weise wiedergibt.



Johannes Müller.
Eimerbödeli, 1835. Ausgeführt
für Nicklaus Küntzler.
Leihgabe Sammlung S.



Das Bindeglied zwischen den Sennen auf den Alpen und den Abnehmern ihrer Produkte waren die Grempler. Auf einigen Tafelbildern ist dieser Berufsstand dargestellt.

Auf den Alpen hergestellter Käse und Schmalz wurden von sogenannten Molkenremplern den Sennen abgekauft und von diesen dann weitervermarktet. Der Beruf des Molkenremplers kann im Appenzellerland bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Seine Funktion lässt sich wortgeschichtlich erklären. Das Tätigkeitswort *grempele* kann mit dem italienischen *comprare*, also kaufen, in Verbindung gebracht werden. In unserem Gebiet heisst es zunächst *Handel im Kleinen treiben* oder *trödeln*. Bekannt war das Wort vor allem im Zusammenhang mit der Textilverarbeitung: Garn- und Leinwandgrempler waren eher kleinere Händler von Garn und Stoff. Gegenüber dieser Bedeutung im Sinne von Kleinhandel war der Molken-

Johannes Zülle.
Grempler, 1874.
Leihgabe Sammlung S.

grempel ein Handel mit Molken im Grosse. Der Molkenrempler war eine Art Händler, der mit den Sennen einen Akkord auf ein halbes oder ganzes Jahr abschloss. Er übernahm die ganze Produktion von Käse und Schmalz gegen Anzahlung, holte sie bei den Sennen auf der Alp alle acht bis vierzehn Tage mit dem Saumpferd ab oder liess sie abholen oder von diesen bringen, pflegte den Käse bis zur Reifung und verkaufte diesen auf den einheimischen Märkten wie beispielsweise Appenzell und Herisau, aber auch in der weiteren Umgebung. Abgerechnet wurde nach Verkauf der Ware. Die Grempler bildeten auf diese Weise das Bindeglied zwischen den Produzenten und den Konsumenten.

Auf dem Bild von Johannes Zülle mit dem Grempler und den drei Saumpferden ist am Bogen über der Bepackung des vordersten Tiers eine Gremplertafel angebracht. Ähnlich den Sennen, die bei der Alpfahrt ihre Fahreimer über der Schulter mit den bemalten «Bödeli» mitführten, nahmen die Grempler ihre von Bauernmalern angefertigten Bilder auf den Gängen zur Alp und zurück mit. Gremplertafeln tragen auf der Rückseite Sprüche wie:

Es lebe abermals und noch unser Gremplerwesen.
Schon vor ältern Zeiten sind sie ein lustig frohes Volk gewesen.
Es gibt auch oft schwierige und gefährliche Sachen,
darum wollen wir zu günstiger Zeit etwas lustig machen
Juhe hu hu e Kilbe.

Zur Farbe der gemalten Kühe

Bei vielen Bildern fällt auf, dass die Kühe verschiedenfarbig gemalt sind. Man findet rötliche, hellbraune, braune, dunkelbraun-schwarze, weiss gefleckte, solche mit einem weissen Rücken, «Wiissrogg», oder mit einem weissen Gurt, «Gort» genannt. Ausser dem «Gort» sind heute alle anderen Farbvarianten in unseren Viehherden praktisch verschwunden, und eine klassische Alpfahrt heute (1998, Auskunft von Walter Zellweger, Aueli, Urnäsch) besteht aus den einheitlich braunen Kühen, allenfalls mit einem «Gort» und einem «Blüem». Aus heutiger Sicht gesehen stellt sich die Frage, ob die verschiedenfarbigen Kühe der Bauernmaler ihrer Phantasie entsprungen oder tatsächlich anzutreffen waren.

Dass heute im Appenzellerland fast ausschliesslich einfarbige braune Kühe vorzufinden sind, geht auf die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichenden Zuchtanstrengungen zurück. Noch kurz davor war das bei weitem nicht so. 1804 schrieb Johann Rudolf Steinmüller (1773–1835) in seiner Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirtschaft, die eigentliche «Stammrace des Appenzellerrindviehs ist von schwarzbrauner Farbe, und die zählt der Bauer zu den wesentlichsten Vorzügen der Schönheit seiner Kühe. In der Form verlangt er, daß der Kopf leicht und kurz, die Hörner gar nicht lang, und beynahe gerade ausstehen, der Leib nicht eckig, sondern rund, die Füsse kurz und gerade seyen; der Griff (Schlauch) soll am Kinn anheben, und bis zu den Knien niederhangen. Je mehr dieser Vorzüge an einem Stück Vieh gefunden werden, desto leidenschaftlicher bezahlen es die ächten Küher. Die Farbe allein thut schon so viel, dass unter zwey gleich schön geformten, aber an der Farbe von einander unterschiedenen Kühen für die schwarzbraune 1 Louisdor mehr bezahlt würde, und daß mancher Senn darauf stolz ist, wenn sein ganzes Sennthum

von 30 bis 40 Kühen, einzig aus schwarzbraunen besteht, und doch glaubt man allgemein, die rothen Milchkuhe seyen überhaupt die besten». (105 f.) Johann Gottfried Ebel (1764–1830), ein Deutscher Reiseschriftsteller, der in der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert Glarus und die beiden Appenzeller Kantone bereiste und seine Eindrücke in den Schilderungen der Gebirgsvölker festgehalten hat, schreibt zum gleichen Thema: «Die eigentliche Stammrace des Appenzeller-Rindviehs ist von schwarzer und brauner Farbe. Den Sennen gefällt ein buntes Gemisch; deswegen setzen sie ihre Sente aus braunen, schwarzen, und einigen fuchsgelben Kühen zusammen; zur ganzen Vollständigkeit gehört aber noch eine schwarze Kuh mit weissen Rücken und Bauch.» (148 f.) Dass Steinmüller und Ebel von Stammrasse sprechen, darf nicht als Rassenzucht im heutigen Sinn verstanden werden. Es wurde offenbar vorwiegend Braunvieh gehalten, aber die Kühe waren von ganz unter-

Unbekannter Maler.
Alpfahrt, um 1800.
Museum für Appenzeller
Brauchtum, Urnäsch.





schiedlicher Farbe. In einer Herde befanden sich nicht nur braune, sondern dunkle, fuchsrote und gefleckte Tiere.

Genau das ist auf den frühen Bildern der Bauernmaler zu erkennen. Das früheste Beispiel finden wir in den Gaiser Wänden. Auf ihnen sind die Kühe dunkelbraun und rotbraun. Eine frühe Abbildung eines Unbekannten, die im Brauchtummuseum Urnäsch hängt und auf ungefähr 1800 datiert wird, zeigt eine Alpfahrt mit zwei Sennen und einer aus 17 Kühen bestehenden Herde. Die drei Schlenkühe vorne und mit ihnen drei weitere sind ganz dunkel bis schwarz, fünf weitere sind dunkelbraun und der Rest braun mit einem leicht rötlichen Stich.

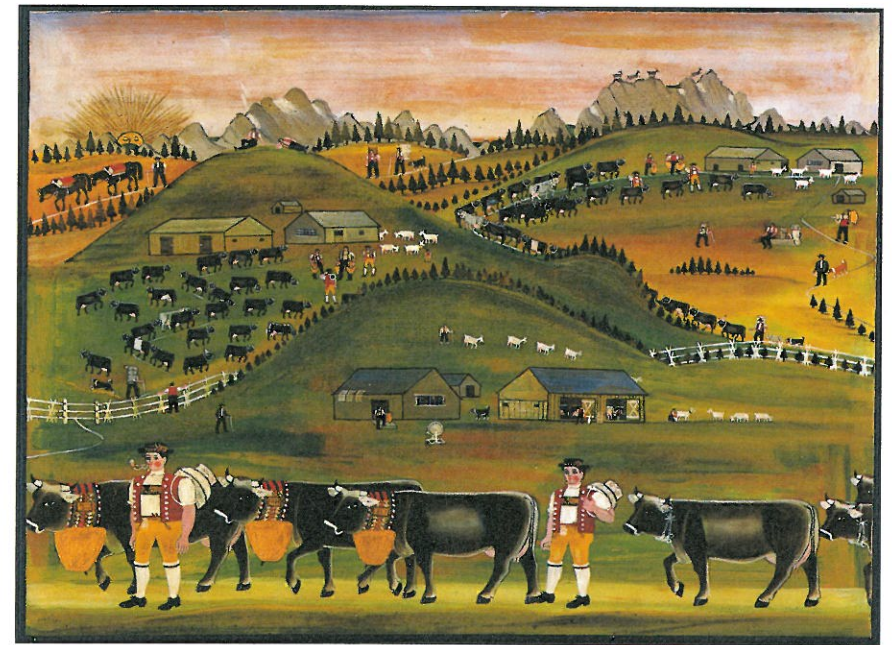
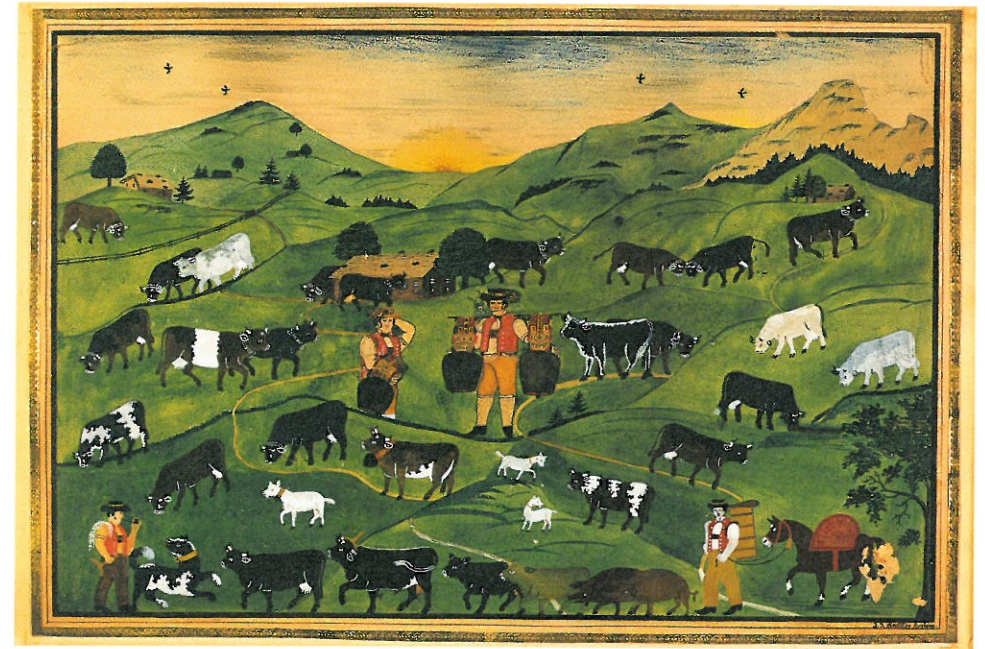
Auf den Bildern von Bartholomäus Lämmli, der von 1809 bis 1865 gelebt hat, sind die Kühe vorwiegend dunkel bis schwarz und vor allem oft weiss gefleckt. Ein schönes Beispiel dafür ist das 1854 entstandene Bild «Die Ansicht der Kammohr, der Hohe Kasten und Staubern». Aber auch Franz Anton Haim (1830–1890) und Johann Jakob Heuscher (1843–1901) haben Herden gemalt mit verschiedenfarbigen Kühen. Ein eindrückliches Beispiel dafür ist die einzigartige Darstellung einer Alpweide von Heuscher.

Wenn man die Bilder aber in der zeitlichen Entwicklung auf die Farbgebung der Kühe untersucht, so fällt einem auf, dass die Tiere gegen 1900 mehrheitlich in einheitlichem Braun gemalt sind. Ein spätes Bild von Franz Anton Haim, das drei Jahre vor seinem Tod, 1887, entstanden ist, zeigt dies deutlich. Klein im Hintergrund sind zwei ankommende Alpfahrten zu erkennen, in der vorwiegend dunkelbraune Kühe anzutreffen sind, neben je einem «Gort», wenigen weiss gefleckten und drei hellen Kühen.

Conrad Starck zugeschrieben.
Sennenstreifen,
Anfang 19. Jahrhundert; Detail.
Stiftung für Appenzellische Volkskunde. Geschenk eines Gönners.

Johann Jakob Heuscher.
Alp, 1865.
Leihgabe Sammlung S.

Franz Anton Haim.
Alpfahrt, 1887.
Stiftung für Appenzellische Volkskunde.



Prominent im Vordergrund ist eine Alpfahrt mit zwei Sennen und sechs einheitlich braunen, stattlichen Kühen zu sehen. Blickfang sind klar die braunen, einheitlich gefärbten Kühe, sie scheinen den damals sich ausbildenden Vorstellungen schöner Kühe entsprochen zu haben.

Was aber wurde und wird auch noch heute unter schönen Kühen verstanden? Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im Appenzellerland bis in die 1870er Jahre die Farbe nicht das wichtigste Merkmal bildete und eine Herde aus ganz verschiedenfarbigen Tieren zusammengesetzt sein durfte, änderte das bald. Die Statuten der ersten appenzellischen Vihschau von 1846 erliessen über das Aussehen der Rinder noch keine Bestimmungen, und von der wiederum in Teufen durchgeführten Schau 1847 wird berichtet: *«Alles Vieh war eines schönen, wenn auch durchschnittlich etwas kleinern Schlages als voriges Jahr, von Farbe mehr oder weniger hellbraun, einige gefleckt und einzelne grau.»* Und auch an der dritten Vihschau im Appenzellerland 1864 war die Farbgebung der Tiere immer noch nicht vorrangig. Dabei hatten andere Kantone bereits begonnen, dem Äusseren des Viehs in der Zucht viel Beachtung zu schenken. Die Forschungen Matthias Weishaupts zum Thema «Rassenzucht», die in Kürze im Buch «Appenzeller Vihschauen» des Photographen Mäddel Fuchs veröffentlicht werden, zeigen, dass in anderen Kantonen der Schweiz bereits in den 1850er Jahren eine Entwicklung eingesetzt hatte, die dem Aussehen und besonders der Farbe des Grossviehs grösste Beachtung schenkte. Weishaupt und Peter Witschi¹ sehen einen engen Zusammenhang mit der Gründung des Bundesstaates 1848 und einem sich abzeichnenden Bewusstsein für nationale Grenzen und rassische Besonderheiten. An den grossen europäischen Ausstellungen 1855 in Paris und 1862 in London massen sich die Nationen auf dem Gebiet der Landwirtschaft. Aus der Schweiz war mit grossem Erfolg Grossvieh aufgeführt wor-

1 «Zum 1848 begründeten Bundesstaat gehörte ein einheitliches Schweizer Staatsbürgertum, und passend dazu sollten nun standardisierte Schweizer Rindviehrassen kreiert werden.» Peter Witschi, Appenzellerland und Vorarlberg vom 17. zum 20. Jahrhundert – Ein ausserstaatliches Beziehungsnetz im Wandel, in: Stefan Sonderegger (HG), Begegnung Appenzell Ausserrhoden und Vorarlberg, 1992, S. 35.

den. Um aber ein einheitliches Bild zu vermitteln, wurden von den zahlreichen verschiedenen Viehschlägen der Schweiz – allein in der Ostschweiz waren über zwanzig Schläge bekannt – nur zwei Schläge nach Paris mitgenommen. Der Standardisierung des Grossviehs lebte man auch an den ersten schweizerischen Rindviehausstellungen 1857 in Bern, 1861 in Stans und Zürich sowie 1868 in Langenthal nach. Seit den 1880er Jahren wurden auch staatsinterventionistische Massnahmen des Bundes durchgesetzt. Den Anfang machte 1881 die schweizerische Landwirtschaftsausstellung in Luzern, die starke Beachtung im Appenzellerland erfuhr und bei der auch das appenzellische Vieh Prämien nach Hause bringen konnte. Offiziell gab es nun nur noch zwei Schläge beim Grossvieh: Das Schweizerische Braunvieh und das Schweizerische Fleckvieh.

Im Appenzellerland wurde die vom Bund geförderte Rassenzucht beim Braunvieh im Vergleich mit den anderen Kantonen erst verspätet durchgesetzt. Weishaupts Untersuchung kommt zum Schluss, dass die konsequente Anwendung der Zuchtbestrebungen für die nun neu definierte Rasse des schweizerischen Braunviehs aber erst nach 1879 einsetzte. Der Verlauf der Züchtungen wurde mit Messungen und Taxierungen genaustens verfolgt und aufgeschrieben. Stammbäume wurden aufgezeichnet. Entscheidendes Kriterium für die Bestimmung der «Reinrassigkeit» war das Aussehen der Tiere, d.h. Körperbau und Farbe.

Genau diese Entwicklung ist auf den Bildern der Bauernmaler nachzuvollziehen. Auf den frühen Darstellungen ist noch wenig von farblicher Einheitlichkeit der Kühe zu merken. Auch bis 1900 sind auf den Bildern noch Farbunterschiede zu erkennen, doch die braune Kuh überwiegt bei den meisten Malern. Das dürfte den tatsächlichen Verhältnissen entsprochen haben. Das gezüchtete, einfarbige,

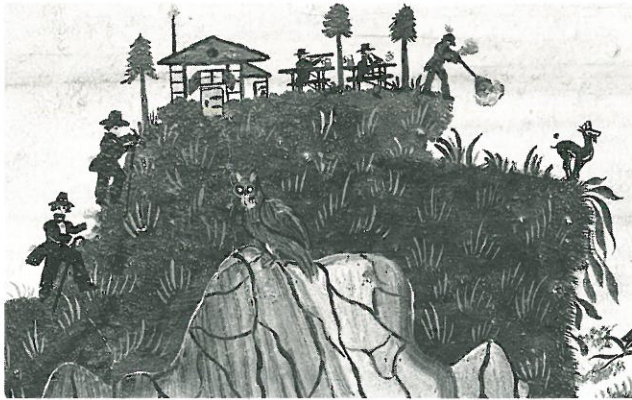
braune Vieh überwog wohl, andersfarbige beziehungsweise gefleckte Kühe kamen aber immer noch vor, so wie das auf dem 1887 entstandenen Bild von Franz Anton Haim zu erkennen ist. Johannes Müller ist jener Bauernmaler, der sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass er vorwiegend braune, einfarbige, stattliche Kühe mit geraden Rücken gemalt hat. Er soll im Urteil vieler Bauern als derjenige Bauernmaler gegolten haben, der die schönsten Kühe gemalt hat. – Jetzt erst verstehe ich dieses Urteil.

Früher Tourismus im Appenzellerland

Auf einigen Bildern von Bauernmalern sind im Hintergrund Frauen und Männer in bürgerlich-städtischer Bekleidung zu erkennen, die mit Sonnenschirm und Fernglas den Säntis oder andere Berge des Alpsteins erklimmen. Sie sind Zeugen eines frühen Tourismus, im Appenzellerland und vielen anderen alpinen und voralpinen Regionen.

Auslöser dazu war eine im 18. Jahrhundert vom europäischen Adel und Bildungsbürgertum ausgelöste Alpenbegeisterung oder -sehnsucht. *«Das Europa des 18. Jahrhunderts erlebte einen wahren Sturm der Alpen- und Schweizerbegeisterung. Im Sog von Publikationen wie etwa der ‹Beschreibung der Natur-Geschichten des Schweizerlandes› von Johann Jakob Scheuchzer (1706), von Gedichtsammlungen wie ‹Die Alpen› von Albrecht von Haller (1729) oder den ‹Idyllen› von Salomon Gessner (1761) und schliesslich vor allem von Jean-Jacques Rousseaus ‹Julie ou la nouvelle Héloïse› (1761) kamen ab den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Kulturverdrossenen zu Hauf ins gelobte Land.»* (Matthias Weishaupt: Bauern, Hirten und «frume edle puren», S. 17.) Es war Rousseau, der die Alpenwelt europaweit bekannt und für die gesellschaftlichen Eliten chic gemacht hatte. Die Alpen galten als Ort des Rückzugs, der Besinnung, eben der heilen Welt.

Verhängt mit der Alpen- und Appenzell-Begeisterung ist die Blüte des appenzellischen Fremdenverkehrs Ende des 18. und im 19. Jahrhundert. Am Anfang stehen die Bäder, von denen einzelne wie beispielsweise das Heinrichsbad in Herisau oder Weissbad eigentliche Kuranstalten waren. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden aber die Molkenkuren immer wichtiger. Das hängt mit dem mächtigen Aufschwung des Molkenkurortes Gais zusammen. Waren es im 18. Jahrhundert vor allem noch Schweizer, die den Kurort kannten, so reisten in der Revolutions-



Bartholomäus Lämmler.
Alpweide, 1854.
Detail: Bergsteiger
Kunstmuseum St.Gallen.

zeit französische Generäle an, 1816 die Ex-Königin Hortense (1806–10 Königin von Holland), und seit 1820 verweilten immer wieder Hoheiten aus süddeutschen Fürstentümern in Gais. Die fremden Gäste badeten und tranken Molke, das Nebenprodukt des KäSENS, und unternahmen Ausflüge in die Umgebung, so auch in den Alpstein. Die Stiche der Kleinmeister stellten die Plätze dar, die von den Fremden mit Vorliebe besucht wurden. Dazu gehörten das Wildkirchli wie auch einfache Alphütten. Der Besuch einer echten Alphütte, das Zuschauen beim Käsen und ein Gespräch mit den «einfachen» Sennen gehörte zum Programm einer Schweizer Reise wie der Besuch des Rheinfalls. Mit der Erfindung des maschinellen Druckverfahrens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte dann die Massenproduktion solcher Ansichten; die Werke der Kleinmeister, darunter auch Dorfansichten, konnten als Erinnerung gekauft werden und wurden zu beliebten Souvenirartikeln der Appenzellreisenden. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu den Bauernmalern. Auf den Bildern der Bauernmaler kommen Touristen vor, aber sie malten, soviel man bis jetzt weiss, nicht für die Touristen. Ihre Abnehmer waren wohl in der Regel Einheimische.

Das Appenzellerland des 18. und 19. Jahrhunderts – eine Idylle?

Die Bilder der Bauernmaler des 19. Jahrhunderts, also der letzten Blütezeit dieser Malerei, erwecken den Eindruck einer heilen Welt: Alpfahrt in der sonntäglichen Sennentracht, der Schmuck an Mensch und Tier, die saftigen Weiden, die schönen Häuser drücken Wohlstand aus. Man fühlt sich in eine Idylle versetzt. Entsprechend dies den tatsächlichen Lebensumständen im Appenzellerland des 18. und 19. Jahrhunderts?

So sonntäglich und idyllisch, wie es die Bilder der Bauernmaler scheinen lassen, war es für die meisten Zeitgenossen bei weitem nicht. Schon das Leben vieler Bauernmaler selber widerspricht dieser Vorstellung: Bartholomäus Lämmler (1809–1865) starb in Wolfhalden an «Brechdurchfall infolge Erkältung und Schnapssucht». Die Toggenburgerin Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner (Babeli Giezendanner, 1831–1905), brachte sich nach dem Unfalltod ihres Mannes mit Weben und Malen durchs Leben und starb im Armenhaus in Hemberg. Franz Anton Haim (1830–1890) blieb unverheiratet und war Kleinbauer. Johann Jakob Heuscher (1843–1901) war Stickereizeichner, verheiratet und hatte neun Kinder; blieben die Aufträge im Textilbereich aus, malte er gegen geringen Lohn für Bauern, Wirte und andere Kundschaft Ansichten ihrer Liegenschaften.

Diese Biographien verraten keinen grossen Wohlstand, und es fällt auf, dass einige Bauernmaler gar nicht in der Landwirtschaft tätig waren. Sie malten zwar die bäuerliche Welt und in der Regel für Bauern, welche die Bilder in Auftrag gaben und sie ihnen abkauften, hatten aber selber den beruflichen Bezug zu ihr bereits verloren. Sie porträtierten den Besitz anderer, die das, was sie hatten, festhalten und zur Schau stellen wollten und dadurch ihrem Besitzerstolz

Ausdruck verliehen. Für die auftraggebenden Bauern war das Abgebildete Wirklichkeit, für die Maler und für viele andere im Appenzellerland des 18. und 19. Jahrhunderts hingegen nicht.

In Ausserrhoden war die Landwirtschaft bei weitem nicht mehr der wichtigste Erwerbszweig, sondern die Heimweberei. Schon im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit arbeiteten Appenzeller für St.Galler Handelsherren, die ihre Stoffe in ganz Europa verkauften. Die Appenzeller lösten sich in der Folge mehr und mehr vom städtischen Zentrum. Die Blüte in der Weberei erlebte Ausserrhoden im 18. Jahrhundert. Sogenannte Verleger und Fabrikanten stellten den Heimwebern das Rohmaterial zur Verarbeitung zur Verfügung, zahlten ihnen einen Lohn und trieben Handel mit den Stoffen. Geschlechter wie die Zellweger in Trogen oder die Wetter in Herisau bildeten die Spitze in diesem Gesellschaftsgefüge. Im Export tätig, unterhielten sie Handelsbeziehungen in ganz Europa, die sich auch zu persönlichen Bekanntschaften entwickelten. Zur wirtschaftlichen Stärke gesellte sich politische Macht und zum Teil wissenschaftliches Ansehen. Die Familie Zellweger stellte während 74 Jahren einen Landammann, und Trogen war Ende des 18. Jahrhunderts ein Ort, wo im Kreise berühmter Literaten gedichtet, geschrieben, geforscht, philosophiert und vom Idealstaat geträumt wurde.

Anders sah der Alltag der Bauern und Weber aus. Anfänglich noch als Aufbesserung des Auskommens betrieben, gewann die Heimweberei gegenüber der Landwirtschaft immer mehr an Gewicht. Die ganze Familie war in den Arbeitsablauf eingespannt. Die Frauen und kleinen Kinder ab sechs Jahren übernahmen das Spinnen und Spulen, die älteren Kinder (ab 10 Jahren) und Männer arbeiteten in den feuchten Kellern am Webstuhl. Die Arbeitstage dauerten oft 12 bis 14 Stunden. Schlimm wurde es, wenn zur Weberei noch die Heuernte hinzukam. Diese Doppel-



Johann Jakob Heuscher.
Bauernhaus, 1894.
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde (ehemals
Sammlung Bernoulli).

belastung macht verständlich, weshalb die Landwirtschaft gegenüber der Heimweberei immer mehr zurückgedrängt wurde. Oft bestand sie nur noch aus zwei oder drei Kühen oder Ziegen und einem Gemüsegarten für den Eigenbedarf.

So gesehen haben die Bilder der Bauernmaler wenig gemeinsam mit dem Alltag der breiten Bevölkerung; was uns überliefert ist, verklärt eher den Blick darauf. «Denn, was an Appenzeller Volkskunst gezeigt wird, ist Festtagsattribut, ist Repräsentationsgut, hat mit Arbeit und Alltag wenig zu tun...» (Wolfgang Jacobeit: Das Land Appenzell, S. 13.)

Aber genau darin liegt vielleicht eine Erklärung, weshalb es die schönen Bilder gibt: Die meisten Bilder entstanden zweifelsohne als Folge eines Auftrages von Bauern oder Sennen, die ihr Haus, ihren Viehbesitz oder ihre Alp

mit Stolz präsentieren wollten. Und zweifelsohne war die Malerei für die Maler notwendiges Handwerk mit Verdienst. Trotzdem genügen rein materielle Gründe nicht als Erklärung. Verbirgt sich dahinter nicht auch die Sehnsucht der Besitzlosen und der in oder an der Schwelle zur Armut lebenden Maler nach einem besseren Leben, das sie bei den Bauern ihrer Umgebung, die sich diese Festtagsattribute offenbar leisten konnten, zu erkennen glaubten? Bauernmalerei im 19. Jahrhundert ist so gesehen auch der bildlich ausgedrückte Wunsch nach einer eigenen Liegenschaft, nach einem besseren Leben als Bauer mit Viehbesitz und somit nach einem vermeintlich sicheren Auskommen – nach dem, was man als Weber, Tagelöhner, Knecht und Gelegenheitsmaler eben nicht hatte.

Literaturhinweise

- JOHANN GOTTFRIED EBEL: *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz, 1. Teil*, St.Gallen 1983 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1798).
- RUDOLF HANHART: *Appenzeller Bauernmalerei*, Teufen 1959.
- RUDOLF HANHART: *Das Tafelbild in der Bauernmalerei der Appenzeller*, Appenzellisches Jahrbuch 1962, Trogen 1963.
- CHRISTIAN HEYDRICH: *Holzbohlenmalereien des 16. Jahrhunderts aus Gais*, in: Appenzellisches Jahrbuch 1978, Trogen 1979.
- WALTER SCHLÄPFER: *Wirtschaftsgeschichte des Kantons Appenzell Ausserrhoden bis 1939*, Gais 1984.
- WALTER SCHLÄPFER: *Demokratie und Aristokratie in der Appenzeller-geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Appenzellisches Jahrbuch 1948, Trogen 1949.
- STEFAN SONDEREGGER: *Landwirtschaftliche Entwicklung in der spätmittelalterlichen Nordostschweiz* (St.Galler Kultur und Geschichte, Band 22), St.Gallen 1994.
- JOHANN RUDOLF STEINMÜLLER: *Beschreibung der schweizerischen Alpen- und Landwirthschaft*, zweites Bändchen, Winterthur 1804.
- ALBERT TANNER: *Spulen – Weben – Sticken. Die Industrialisierung in Appenzell Ausserrhoden*, Zürich 1982.
- MATTHIAS WEISHAUP: *«Viehveredelung» und «Rassenzucht». Die Anfänge der appenzellischen Viehschauen im 19. Jahrhundert*, in: Mäddel Fuchs, *Appenzeller Viehschauen*, St.Gallen (erscheint Oktober 1998).
- Bauernmalerei rund um den Säntis*, Zürich 1995 (zweite Auflage).

Inhalt

5 Vorwort

RUDOLF HANHART: *Das Sammlungsgut*

- 8 Die Gaiser Wände
11 Die unbekannteren Möbelmaler
14 Conrad Starck
16 Eimerbödeli und Sennenstreifen
20 Bartholomäus Lämmli
24 Johannes Müller
26 Johannes Zülle
28 Franz Anton Haim
30 Johann Jakob Heuscher
32 Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner
34 20. Jahrhundert

STEFAN SONDEREGGER: *Das Umfeld*

- 38 Die Kuh in der früheren Wirtschaft des Appenzellerlandes
39 Frühe Spezialisierung auf Viehwirtschaft
41 Sennen und Heubauern
43 Alpfahrt, Grempler
48 Zur Farbe der gemalten Kühe
55 Früher Tourismus im Appenzellerland
57 Das Appenzellerland des 18. und 19. Jahrhunderts – eine Idylle?
61 Literaturhinweise

