



Emile Bussard (1879–1966)
Montée à l'alpage (poya), 1908
Öl auf Holz, 76 x 264 cm
Musée gruérien, Bulle

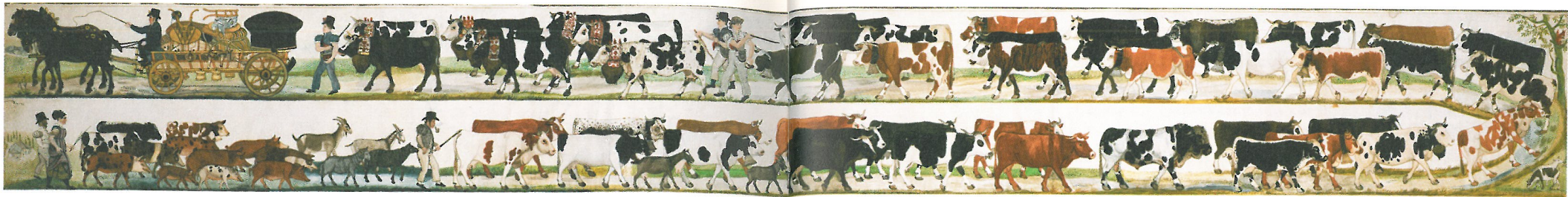
Poya

Alpfahrtsbilder aus dem Greyerzerland

Sonderausstellung im Appenzeller Volkskunde-Museum Stein AR
mit Werken aus dem Musée gruérien, Bulle

Poya

Alpfahrtsbilder aus dem Greyerzerland



Sylvestre Pidoux (1800–1871)
Montée à l'alpage (poya),
gegen 1850
Gouache auf Papier,
50 x 411 cm
Musée gruérien, Bulle

Poya

Alpfahrtsbilder aus dem Greyerzerland

Herausgegeben von der Stiftung für Appenzellische Volkskunde

Ausstellung
im Appenzeller Volkskunde-Museum Stein AR
24. August bis 25. November 2001

Diese Broschüre wurde ermöglicht dank eines Beitrags
der Stiftung Dr. iur. Dr. med. h.c. Margrit Bohren-Hoerni.

Vorwort

Eine Ausstellung mit Greyerzer Poya-Malerei im Appenzeller Volkskunde-Museum, dem Reich der Appenzeller Bauernmalerei: Das provoziert geradezu den Vergleich dieser beiden «lebendigen» Bauernmalerei-Traditionen. Die Ausstellung will diesen Vergleich ermöglichen, ohne ihn zu strapazieren. Im Vordergrund stehen die Bilder. Sie geben sich dem Betrachter, der Betrachterin selber preis. In zweiter Linie wollen wir aber auch informieren, dem vergleichenden Betrachter etwas Hintergrund und Tiefe verleihen. Dazu dient diese Broschüre.

Es ist ein grosses Anliegen der Stiftung für Appenzellische Volkskunde, das Thema der bäuerlichen Malerei auch mit Blick über das Appenzellerland hinaus aufzurollen. Volkskunde hat ja meist mit kleinen regionalen Einheiten zu tun, die mit benachbarten Kulturgemeinschaften in Beziehung stehen. Eine vergleichende volkskundliche Forschung ist also schon im näheren regionalen Umfeld (Bodenseeraum, Süddeutschland, Vorarlberg) unverzichtbar. Mit der aktuellen Ausstellung wird der vergleichende Bogen weiter gespannt. Die Greyerzer Poya-Malerei gilt neben der appenzellischen Senntumsmalerei als eine der grossen bäuerlichen Kunsttraditionen der Schweiz. Gibt es Gemeinsamkeiten zwischen ihnen, und worin unterscheiden sie sich?

Die Zusammenarbeit mit dem Musée gruérien in Bulle und seinem Konservator, Denis Buchs, hat sich zwanglos aufgrund früherer Kontakte ergeben. Wir profitieren vom Umstand, dass das Museum in Bulle wegen Umbaus geschlossen ist. Das hat es uns ermöglicht, aus dem reichen Poya-Bilderschatz des Hauses die schönsten und interessantesten Stücke auszuwählen und hier in Stein zu zeigen. Das ist gewiss eine ganz aussergewöhnliche Gelegenheit, den Reichtum dieser Malereitradition hier zu vermitteln.

Zu Dank sind wir vor allem Herrn Buchs und seinen Mitarbeiterinnen verpflichtet sowie der Stiftung Dr. iur. Dr. med. h.c. Margrit Bohren-Hoerni, die diese Publikation ermöglicht hat. Unser Dank schliesst aber auch die Mitarbeiter/-innen des Volkskunde-Museums Stein und alle ein, die sonstwie zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben.

Stiftung für Appenzellische Volkskunde

Stefan Sonderegger

Präsident

Marcel Zünd

Kustos



Nicolas Grandjean (1824–1877)
Fronton peint, 1846
Öl auf Holz, 53 x 269 cm
Musée gruérien, Bulle



Sylvestre Pidoux (1800–1871)
Fronton peint, 1854
Öl auf Holz, 50,5 x 277 cm
Musée gruérien, Bulle

Die Poya-Malereien im Greyerzerland

Das Greyerzerland ist viel mehr als nur einer der sieben Bezirke des Kantons Freiburg: Es ist ein Ländchen mit seiner Geschichte, seinen Sagen, seinem Brauchtum, seiner Mundart, seinen Volksliedern und seiner Volkskunst. Aus dieser kulturellen Identität entwickelte sich in den vergangenen Jahrhunderten eine aussergewöhnliche «Hirtenkultur».

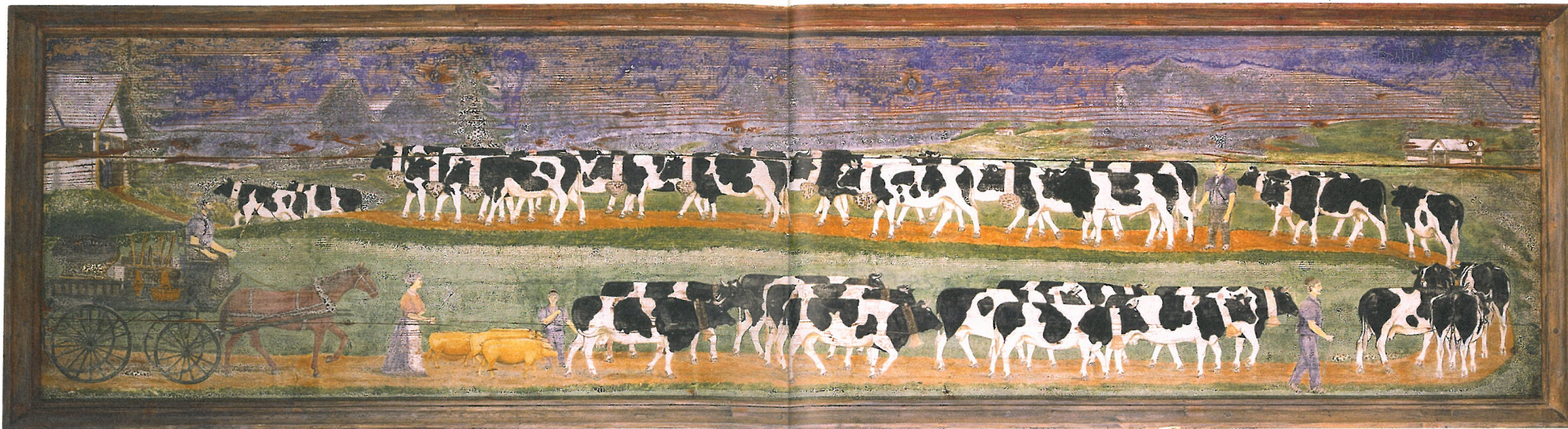
Das Greyerzerland gehört, wie das Appenzellerland, zum Voralpengebiet, das durch seine grünen saftigen Alpweiden charakterisiert ist. Schon im Mittelalter wurde der Greyerzer Wirtschaft eine bestimmte Richtung gegeben. Die Bauern spezialisierten sich in der Viehzucht und der Herstellung von Käse. Die exportierten Produkte erreichten ein nie in Frage gestelltes Renommee. Wie hätten die Greyerzer nicht in Versuchung kommen sollen, den legitimen Stolz auf die Anerkennung ihres Könnens zum Ausdruck zu bringen?

Der Zyklus des Hirten- und Sennenlebens ist von zwei wesentlichen jährlichen Ereignissen bestimmt: der Alpauffahrt und der Alpabfahrt. Diese sind von kurzer Dauer und verdienen es, im Bild dargestellt zu werden. Man hätte den Alpabzug, bei dem die Kühe durch vier Monate Alpsommerung gestärkt und mit Blumen geschmückt zurückkehren, wählen können. Es war jedoch die Alpfahrt im Frühling, die festgehalten wurde, wie schon das berühmte Lied des Greyerzer Kuhreihens, der *Ranz des vaches*, es tat. Die Bauernmaler zogen den Aufbruch der Rückkehr vor. Die Hinwendung zur Zukunft, durch das dargestellte Aufsteigen symbolisiert, ist charakteristisch für die grossen bäuerlichen Bildtafeln des Greyerzerlandes, welche Poyas genannt werden. In Greyerzer Mundart bedeutet das Verb «poyi» «auf die Alp steigen». Der Begriff Poya bezeichnete ursprünglich die Alpfahrt und erst später auch die Bilder, die sie darstellen.

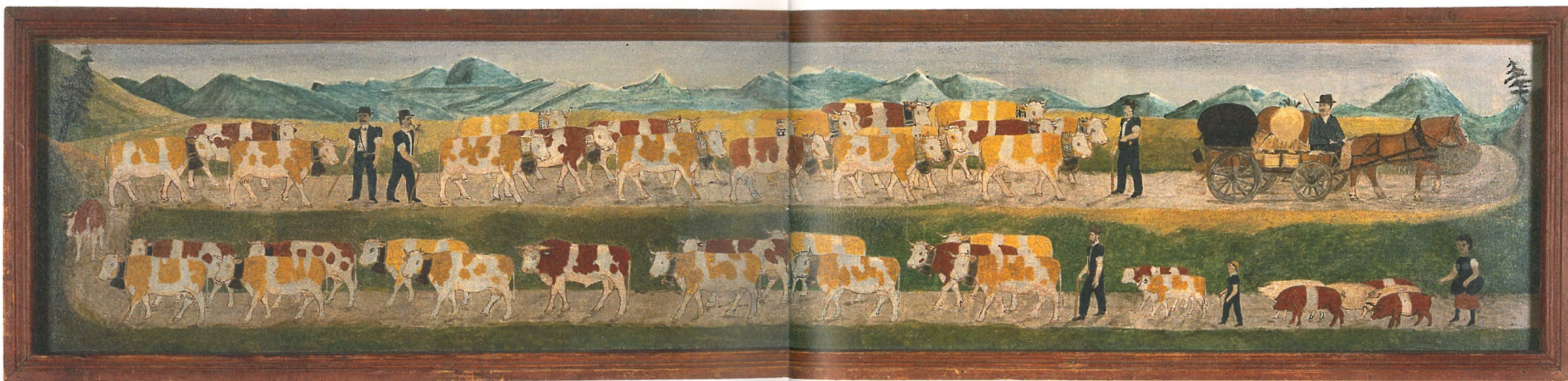
Die Poya-Malerei, die ihre Anfänge im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hat, gehört zu den schönsten und lebendigsten Blüten der Greyerzer Volkskunst. Bereits seit Ende des 17. Jahrhunderts begannen die Zimmerleute, den Scheunentoren ein monumentales Aussehen zu verleihen. Sie schmückten den Türsturz mit dem Monogramm Christi (IHS), einem Datum, dem Namen oder den Initialen des Besitzers und des Zimmermanns. Im 18. Jahrhundert kamen Familienwappen, Blumenmotive und Szenen aus dem bäuerlichen Leben dazu. Zwischen 1820 und 1830 erschienen die ersten Darstellungen der Alpauffahrt. Über dem Scheunentor aufgehängt, wurde ihr Symbolwert noch verstärkt: Zur Hoffnung auf eine gute Heuernte im Tal gesellte sich die Hoffnung auf einen guten Alpsommer. Dieser erhöhte Standort erforderte ein Format, das bis

Abb. 1: Scheunentor in Villariaz (Distrikt Glane) mit einer «Poya» von Joseph Sudan, datiert 1852. Poya-Malerei direkt auf dem Torsturz, 65,5 x 247 cm, gekrönt von einer Darstellung der Hl. Jungfrau, die einer «Wundermedaille» von 1832 nachgebildet ist.
Foto: Musée grüérien, Bulle





Anonyme
Montée à l'alpage (poya), gegen 1910
Öl auf Holz, 75 x 270 cm
Musée gruérien, Bulle



Anonyme
Montée à l'alpage (poya), 1910
Öl auf Leinwand, 56 x 272,5 cm
Musée gruérien, Bulle

zu vier Metern Länge erreichen konnte, und einen Stil, der sich auf eine einfache bildliche Darstellung beschränkte.

Der erste Poya-Maler, Sylvestre Pidoux (1800–1871), war ein Meister des Genres und ist bis heute ein Vorbild geblieben. Es ist nicht unwichtig zu erwähnen, dass Pidoux ein Zeitgenosse von J.-J. Hauswirth, dem ersten Scherenschnittkünstler des Pays-d'Enhaut, und der ersten Sennstumsmaler im Appenzellerland war. Innert fast zwei Jahrhunderten konnten im Greyerzerland und den angrenzenden Gebieten des Glane-, Saane- und Vivisbachbezirks mehr als 150 Poya-Maler erfasst werden. Mehrere Hundert Poyas schmücken heute noch die Bauernhäuser. Die Mehrzahl der Maler hatte eine enge Verbindung mit dem bäuerlichen Leben: Es waren Bauern, Landarbeiter, Hirten und Sennen (*armaillis* in Greyerzer Mundart). In der von den Männern beherrschten Welt der Viehzucht findet man selten Frauen, die Poyas gemalt haben.

Die ersten Poya-Maler stellten das Wesentliche dar. Die Herde nimmt die ganze Bildfläche ein, auf zwei übereinander gemalten Streifen, ohne Perspektive-Effekt.

Die Reihenfolge im Zug entspricht der Anordnung gemäss der Tradition. Sie verkörpert die Hierarchie der Menschen und Tiere. Voran schreitet der Führer, gefolgt von den Leitkühen, die eine grosse eiserne Treichel an einem bestickten ledernen Halsriemen tragen. Die folgenden Kühe tragen Bronzeglocken und gehen dem Jungvieh und den Kälbern voraus. Einige Ziegen und Schafe sowie Schweine schliessen den Zug ab. Die gesamte für die Alpsommerung notwendige Gerätschaft ist sorgfältig auf dem Lediwagen (*train du chalet* in Greyerzer Mundart) angeordnet.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gewinnt die Darstellung der Landschaft in den Poyas mehr und mehr an Bedeutung. Die Herde befindet sich in einem Umfeld, wo alle familiären Bereiche zusammengefasst sind: Berge, Alphütten, Kapellen. Der Geist der liberalen Tradition unterwirft die Maler keiner Vorschrift; sie können sich entweder naturalistisch oder stilisierend ausdrücken.

Die Poyas zeugen auch von der Entwicklung in der Rindviehzucht. Die ersten Maler zeigten Herden, die aus schwarz und rot gefleckten Tieren bestanden. Aber seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, nach der Einführung der Herdenbücher, erscheint auf den Bildern entweder die schwarzweisse Freiburger oder die rotweisse Simmentaler Rasse. Ab 1960 wurden die Freiburger Schwarzflecken mit der kanadischen Holstein gekreuzt, die eine schlankere und knochigere Statur aufweist. Weniger weit zurück liegt, dass die Bauern mit der Entfernung der Hörner ihrer Kühe begonnen haben. Die zeitgenössischen Poya-Maler zögern noch, diesen neuen Kuhtyp naturgetreu wiederzugeben.

Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nimmt die Zahl der bäuerlichen Betriebe im Greyerzerland und den angrenzenden Bezirken ständig ab. Nur noch 10 Prozent der Bevölkerung sind in der Landwirtschaft tätig. Doch 31 000 Tiere, davon ein Viertel Milchkühe, sömmern noch in den Freiburger Voralpen. Der «Alp-Gruyère» wird in ungefähr 30 Sennhütten produziert. Die Alpfahrt wird ohne Aufsicht vorgenommen, aber die Alpabfahrt ist eine Attraktion für Touristen geworden.

Die Bauern geben heute noch eine Poya in Auftrag, um ihren Hof zu schmücken. Aber auch diese Volkskunst ist den Veränderungen, die unsere Gesellschaft mit sich bringt, ausgeliefert. Ausstellungen und Publikationen haben die Poyas des Greyerzerlandes bekannt gemacht. Dies hat einen Handel für alte Poya-Bilder entstehen lassen und sogar zur Anfertigung von Fälschungen geführt. Die Alpfahrt ist für Amateure, die keine Verbindung zum Hirtenleben haben, ein Motiv für dekorative Malereien geworden. Sie wird auch regelmässig von den Karikaturisten der Presse benützt, um aktuelle Themen zu behandeln. 1956 wurde im Dörfchen Estavanens zum ersten Mal ein Poya-Fest veranstaltet. Beim letzten Fest, im Mai 2000, hat es mehr als 50 000 Besucher angezogen.

Trotz dieser Umwälzungen bleiben die Poya-Bilder ihrer ursprünglichen Bedeutung treu. Sie waren nie nur Dekorationen. Sie verkörpern ein Ereignis, das reich an Symbolen ist, an welche sich das Gemeinschaftsbewusstsein anlehnt, um Kraft für die Zukunft zu schöpfen.

Denis Buchs

Konservator des Musée gruérien, Bulle

Übersetzung: Marianne Bosson

Greyerzer und Appenzeller Bauernmalerei

Das grosse Gemeinsame zwischen dem Appenzeller- und dem Greyerzerland ist die Tatsache, dass beide voralpinen Regionen eine prägnante Volkskultur hervorgebracht haben, in deren Zentrum eine Sennenkultur steht. Gemeinsamkeiten sind daher auf vielen Ebenen zu finden, von den klimatischen und naturräumlichen Gegebenheiten über Siedlungs- und Wirtschaftsform (vgl. dazu den Artikel von Stefan Sonderegger) bis zu den Äusserungen materieller und symbolischer Kultur wie eben der Malerei, die hier das Thema ist.

Die Appenzeller Bauernmalerei (genauer: die Sennstummalerei des 19. Jhs.) geniesst in der schweizerischen Volkskunst eine besondere Stellung. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sie schon sehr früh bekannt, gesammelt und dokumentiert wurde. Ihre «Entdeckung» durch das städtische Bürgertum geht auf die Anfänge des 20. Jhs. zurück. Die Poya-Malerei fand ausserhalb ihres Einzugsgebiets erst sehr viel später die verdiente Beachtung und Anerkennung als eigenständige Volkskunsttradition, in grösserem Ausmass erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieser kleine Unterschied hatte zur Folge, dass die Poya-Malerei deutlich länger ihrem Ursprungsmilieu vorbehalten blieb und in ihrem Kerngebiet bis heute in traditionell-authentischem, durch den Kunstmarkt noch wenig verfälschtem Gebrauch steht.

Die Anfänge

Beide Malereitraditionen sind im ersten Drittel des 19. Jhs. entstanden und erlebten ihre Entfaltung in der 2. Hälfte des 19. Jhs. Wir dürfen annehmen, dass am Beginn beider Entwicklungen ähnliche Beweggründe standen: die Profanisierung der kollektiven Bildwelten (sowohl kirchliche wie bürgerliche Vorbilder verloren ihre dominante Verbindlichkeit) sowie ein gestärktes Selbstbewusstsein der bäuerlichen Bevölkerung aufgrund wirtschaftlicher Prosperität.

Alain Glauser (1974), einer der besten Kenner der Greyerzer Volkskunst, wies darauf hin, dass die Selbstdarstellung, ja Selbstüberhöhung des Bauernstands durch die Poya-Malerei nicht genau mit dem Höhepunkt des wirtschaftlichen Wohlergehens und des sozialen Prestiges der Bauern übereinfiel, sondern ihr zeitlich nachfolgte. Die Selbststilisierung erfolgte also «retardiert» und hatte von Anfang an einen nostalgischen, idyllisierenden Charakter. Idylle und Nostalgie kann man auch der Appenzeller Bauernmalerei schon im 19. Jh. unterstellen: Sie gab eine bäuerliche kulturelle Homogenität vor, die schon damals nicht mehr den Lebensumständen entsprach (Heim-Industrialisierung in Ausserrhoden,



Die Melker.

Abb. 2: Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner
Die Melker (ohne Datum)
Wasserfarbe auf Papier,
19 x 28 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde

zwischen Greyerzer und Appenzeller Bauernmalerei. Interessant ist bei beiden, dass die alten Vor-Bilder wirklich in die Gegenwart herübergerettet werden konnten, zumindest was ihre rituellen Formen anbelangt. Hier wie dort werden die überlieferten Traditionen noch gelebt, wenn auch nur noch in Rückzugsgebieten.

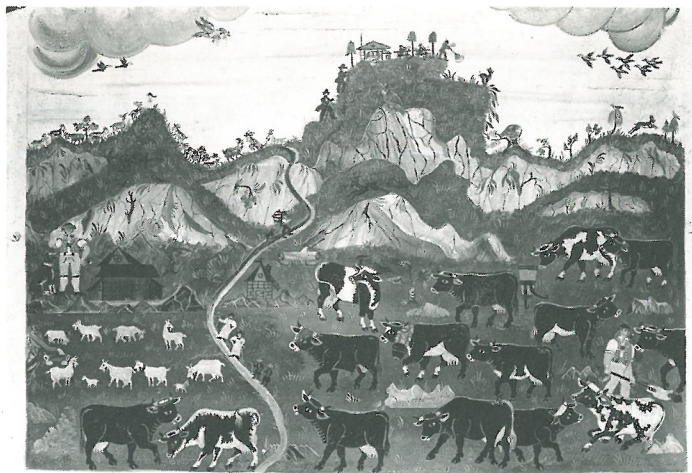
Die Entwicklung der Poyas

Vor diesem Hintergrund von Gemeinsamkeiten lassen sich nun auch viele kleine und grössere Unterschiede in den Bildtraditionen besser fassen. Der augenfälligste Unterschied: Die Poyas haben im Vergleich mit den Appenzeller «Täfel» geradezu riesige Ausmasse, messen gerne 3, 4 Meter in der Breite. Das lässt auf eine besondere Funktion der Bilder schliessen.

Poyas hatten ihren festgelegten Standort von Anfang an über dem Scheunentor. Sie haben sich aus der Gestaltung des Tenntorsturzes, des zentralen Balkens über dem Tor (frz. *fronton*) heraus entwickelt. Dieser war schon im 18. Jh. der Stolz des Zimmermanns, der sich darauf in Kerschrift als Schöpfer des Konstruktionswerks verewigte, zusammen mit einem Christusmonogramm, das zum Schutz der Stallbewohner in der Mitte des Balkens prangte. Es folgte der Wandel zum gemalten *fronton*, als das Bedürfnis aufkam, in Nachahmung bürgerlicher Hauseingänge die religiöse Symbolik zu überhöhen (Mariendarstellungen u.a.) und Familienwappen auf den Balken zu bringen. Bald tauchten auch schon Elemente aus dem Alltagsleben der Bauern auf, Kühe, das Haus, die Bewohner, und drängten die heraldische und religiöse Symbolik zunehmend aus dem Bild. Die Poya wurde zum unabhängigen und ikonografisch rein bäuerlichen Bild, das nun auch nicht mehr auf den Balken gemalt, sondern auf bewegliche Träger wie Bretter, später auch Lein-



Lucie Bochud (1896–1994)
Montée à l'alpage (poya), 1925
Öl auf Holz, 73 x 221 cm
Musée gruérien, Bulle



«Die Ansicht Der Kammohr, Der Hohe, Kästen, äud.
Stauber u. 1854»

wand aufgebracht wurde. Der Standort über dem Tenntorsturz blieb aber verbindlich.

Mit diesem besonderen Standort ist auch eine besondere Funktion verbunden: Eine Poya hält nicht nur möglichst dokumentarisch den Viehbesitz fest, sie zeigt ihn demonstrativ her. Dabei wird implizit der *fremde* Betrachter angepeilt, der Vorbeigehende, der Besucher, Nachbar oder Dorfbewohner. Diese demonstrierende Geste prägt die Poya zutiefst. Eine Poya ist eher ein Hinweisschild als ein Tafelbild. Daher die Grösse, das extreme Breitformat, der plakative, grafische, auf Wirkung angelegte «Stil» der Poya-Malerei. Auch das Tafelbild der Appenzeller kennt das Inventarisierende der Darstellung, doch wurde es nicht so öffentlich zur Schau gestellt. Es war für die gute Stube gemacht und eher dem intimen, selbstgenügsamen Genuss für die «Eigenen» im familiären Kreis zgedacht.

Die Themen der Poyas ...

Poya heisst sowohl der wirkliche wie der gemalte Alpaufzug. Eine Poya (ein *tableau*, wie es unter den Bauern und Malern bis heute simpel genannt wird) stellt immer und ausschliesslich die «montée à l'alpage», den Alpaufzug, dar. Die Poyas tragen also dazu bei, den rituellen Charakter der Alpfahrt zu betonen und ganz allgemein das Hirtenleben symbolisch zu überhöhen. Alltägliche Verrichtungen wie Melken oder Käsen werden nicht der Darstellung für wert befunden. Diese Tendenz lässt sich auch in der thematisch deutlich weniger gebundenen Appenzeller Male-

Abb. 3: Bartholomäus Lämmler
«Die Ansicht Der Kammohr,
Der Hohe Kasten und
Staubern 1854»
Öl auf Holz
Kunstmuseum St. Gallen



«Ansicht vom oberen Petersäple»

Abb. 4: Johannes Zülle
Ansicht vom oberen Peters-
äple, um 1890
Öl auf Papier, 22 x 35 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde

rei feststellen, auch sie zeigt mit Vorliebe das festliche Gesicht der Alpkultur. Hingegen gab und gibt es hier auch Ausnahmen von der Regel: Die Toggenburger Malerin «Babeli» Giezendanner etwa gab gerne Einblick in die alpwirtschaftlichen Tätigkeiten («Die Melker», Abb. 2), und auch andere Maler, so etwa Franz Anton Haim, führten gelegentlich alltäglich-werktägliche Begebenheiten in die Bilder ein, doch geschah dies unauffällig und am Rand.

Zurück zu den Poyas: Dominant im Zentrum steht seit Sylvestre Pidoux, dem Begründer und Altmeister dieser Kunst, das Vieh: die einzelne Kuh, die Reihe der Kühe (die Herde), der Stier. Die übrigen Tiere (Schweine, Schafe, Ziegen, Hund), die Menschen in den Trachten, die bewegliche Habe (der *train*, der Lediwagen) bilden eher das dekorative Beiwerk. Das Bildgeviert wird vollständig ausgefüllt durch zwei oder drei übereinanderliegende Reihen von Tieren und Menschen, alle im Profil – das verschafft einen besseren Überblick, die Tiere lassen sich besser zählen, ihr Aussehen kommt besser zur Geltung. Sie schreiten – oft zu zweit oder zu dritt nebeneinander, in der Abfolge streng geordnet – auf schmalem Pfad durch einen imaginären, «flachen» Bildraum. Der Naturraum, die Landschaft kommt in den frühen Poyas nicht vor.

Die Nachfolger und Erben Pidoux, schon sein Zeitgenosse Joseph Sudan, später François Oberson, Emile Bussard und einige andere haben dieses Prinzip der grafisch reduzierten Reihen weiter überliefert und «klassisch» gemacht, das heisst vorbildlich für die Poya-Malerei. Spätere Maler haben diese Vorgaben weitgehend übernommen. Es war zwar



kein fester Kanon, der verpflichtend gewesen wäre, aber man orientierte sich am Vorbild – sowohl der Auftraggeber wie der Maler. Erst mit dem 20. Jh. dringt die Landschaft langsam in die Poya-Malerei ein, parallel dazu erweitern sich die Bildformate in die Höhe – auf den früheren Balken-Malereien wäre gar kein Platz für landschaftliche Ausschweifungen gewesen. Seit der Mitte des 20. Jhs. herrscht ein Trend hin zum landschaftlichen Realismus, zu Bildern, in denen die nun nicht mehr so dominanten Kuhreihen durch «reale» Landschaften ziehen und in denen landschaftliche Besonderheiten zunehmend an Bedeutung gewinnen.

... und der Appenzeller Senntumbilder

In dieser Hinsicht verhielt es sich bei der Appenzeller Senntummalerei anders. Sie kannte zwar auch die motivliche Hinwendung zum Alpaufzug, aber längst nicht in dieser Ausschliesslichkeit und nicht mit dieser Reduktion der Darstellung auf die Reihe der Tiere. Die Senntummalerei hat von Anfang an eine realistische Bildtradition entwickelt, in der die Landschaft genau so wichtig war wie die Tiere und

Joseph Python (?) (1871–1953)
Montée à l'alpage (poya),
gegen 1895
Öl auf Leinwand, 56 x 77,5 cm
Musée grüérien, Bulle

Menschen, die sich in ihr bewegen. So finden wir schon auf einem der frühesten Tafelbilder des Pioniers Lämmli den schriftlichen Hinweis auf die Einbettung der Alpszene: «Die Ansicht Der Kammohr, Der Hohe Kasten und Staubern 1854» (Abb. 3). Die landschaftliche Zuordnung ist auch in vielen Bildern der Klassiker, bei Müller, dem frühen Zülle (Abb. 4), weniger bei Haim, oft gegeben und wird in Bildtiteln erwähnt. Besonders die Bildgattung der «Ansichten» von Liegenschaften, prominent bei Heuscher, aber auch bei vielen anderen Malern bis ins 20. Jh., hat diesen dokumentierenden Charakter, der neben Viehbesitz und landschaftlichen Einzelheiten auch noch das Bauernhaus porträtierend mit einbezieht (Abb. 5). Daneben gibt es von vielen Malern auch landschaftlich unspezifische Darstellungen,

in denen der Alpfahtzug durch eine typisierte, arkadische Voralpenlandschaft zieht. Diese stereotypisierenden Bilder stehen aber nicht im Hauptstrom der Entwicklung der Appenzeller Malerei, sondern bilden eher ihre dekadenten Formen vor.

Senntumbilder

In der Appenzeller Malerei gibt es auch eine Tradition des Senntumbildes, die sich formal am ehesten mit der Poya-

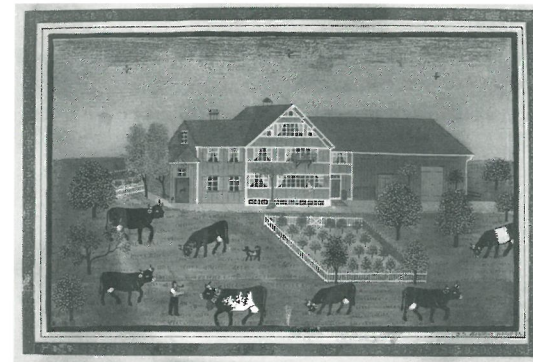


Abb. 5: Johann Jakob Heuscher
Bauernhaus, 1894
Aquarell, Deckweiss und
Farbstift auf Papier, 23 x 34 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde

Malerei vergleichen liesse. Trotz der Verbreitung des Begriffs ist diese Gattung aber gar nicht so leicht zu fassen, da von ihr kaum Zeugnisse überliefert sind. Liegt das daran, dass die Bildwerke durch die Witterung so konsequent zerstört wurden, oder vielleicht auch daran, dass der Brauch, sie aussen über der Stalltür aufzuhängen, gar nicht so verbreitet war? Bekannt sind die Streifen von Bartholomäus Lämmli, von Holzdruckstöcken auf Papier gedruckt und handkoloriert. Da und dort hingen diese diffizilen Gebilde, auf Bretter aufgezogen, an Stallwänden, wie einige verwitterte Exemplare vermuten lassen (Abb. 7). Sie unterscheiden sich in einer wichtigen Hinsicht von den Poyas: Bedingt durch das Druckverfahren werden die Kühe bei Lämmli standardisiert, was dem Wunsch der (Greyerzer) Bauern entgegenstände, ihre Tiere individuell in den Bildern zu erkennen.

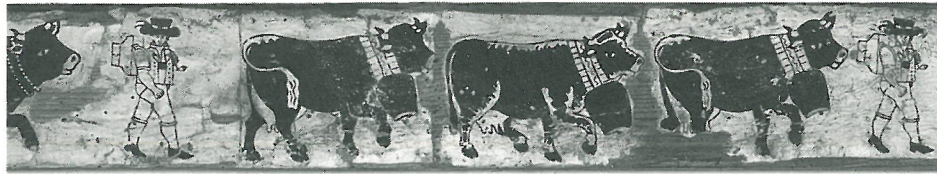
Vereinzelt gemalte Senntumbilder sind von verschiedenen klassischen und nachklassischen Appenzeller Malern bekannt. Dabei handelt es sich aber oft eher um sehr breitformatige Tafelbilder, die nur ausnahmsweise (z.B. bei Johannes Müller, Abb. 6, folgende Doppelseite) wirklich streifenförmig gehalten sind. Und auch diese waren wohl nicht



Albert Reuteler (1878–1951)
Montée à l'alpage (poya), 1925
Öl auf Holz, 62 x 202 cm
Musée gruérien, Bulle



Abb. 6: Johannes Müller
Sennenstreifen, 1865
Öl auf Karton, 9 x 198 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde



in jedem Fall für die Aussendekoration des Hauses bestimmt: Müllers hier gezeigter Streifen ist auf Karton gemalt und trotz seiner Länge von 198 cm im Vergleich mit den Poyas ein Kleinformat, das besser in eine Stube passt – auch weil man zur Betrachtung der kleinformatigen Figuren ganz nahe heran muss. Es gibt weitere Maler, die gelegentlich einen Streifen produzierten, aber im Vergleich mit der Bedeutung der Poyas im Greyerzerland waren die Sennenstreifen in der Appenzeller Kunst eher eine Randerscheinung. Die Alpfahrtsmotivik ist mit dem Tafelbild gewissermassen in die Stube gewandert.

Alpauzugsbilder

Viele der frühen Appenzeller Tafelbilder zeigen wie die Poyas den Alpfahrtszug, aber nicht wie jene in voller Länge, sondern aus- oder abgeschnitten. Im Vordergrund des Bilds wird die Spitze des Alpfahrtszugs in der Manier des Sennenstreifens dargestellt, d.h. als Reihe in Profilsicht. Den Rest des Zugs muss man sich als Betrachter vorstellen (Abb. 8). Die Inventur der Herde, die bei den Poyas im Zentrum steht, findet hier im Bild nicht (vollständig) statt. Dafür bezieht der inventarisierende Blick auch den Naturraum und den Alpbesitz mit ein, die den Mittel- und Hintergrund des Bilds belegen. In manchen Bildern ziehen die Tiere durch diesen Mittelgrund, verliert sich der geordnete Zug in der Landschaft. Das Motiv der «Ankunft auf der Alp» lag den Sennstummalern denn auch näher als der formierte Abmarsch im Tal, den die Poya-Maler bevorzugt zeigen.

Eine wichtige Objektkategorie der Appenzeller Sennstummalerei wurde bisher noch kaum erwähnt: das Eimerbödeli (Abb. 9). Dieses ist von Form und Funktion her ganz einzigartig in der Volkskunst der

Abb. 7: Bartholomäus Lämmler
Gedruckter Sennenstreifen,
Fragment, um 1850
Druckfarbe auf Papier,
Höhe 12 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde

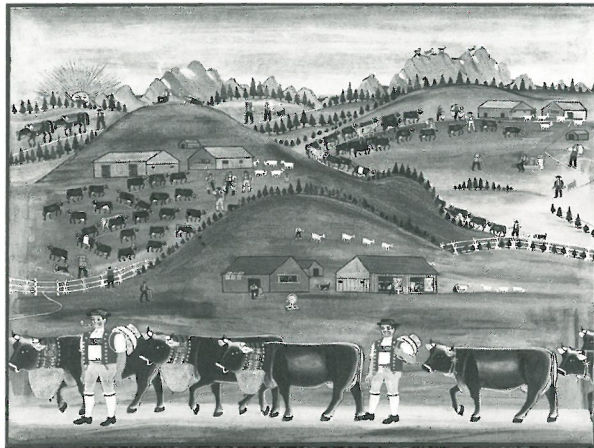


Abb. 8: Franz Anton Haim
Alpfahrt und Alp mit Buder, 1887
Öl auf Karton, 28,5 x 38,5 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde



Abb. 9: Bartholomäus Lämmler
Fahreimerbödeli
für K. A. Signer, 1850
Öl auf Holz, Ø 21 cm
Stiftung für Appenzellische
Volkskunde

Schweiz, hat aber das Thema, die Alpfahrt, und eine weitere Eigenschaft mit den Poyas gemein: die erwähnte Geste des Zeigens. Das Bödeli erschöpft sich vollumfänglich im Demonstrieren. Mitgetragen bei der Alpfahrt, zeigt es eben diese Alpfahrt, die Spitze des Alpfahrtszugs, den eimertragenden Senn im Bild. Der Bödellträger illustriert also sich selbst bei der Tätigkeit, die wie keine andere im Zentrum der Sennenkultur steht. Für wessen Augen? Das Bödeli ist weniger ein Bild als ein Emblem, ein Symbol der Zugehörigkeit, das durch Herzeigen seine Bedeutung erhält.

Fazit

Als Spiegel der bäuerlichen Lebenswelt bilden sowohl die Poyas wie die Appenzeller Sennstummbilder eine recht sichere Informationsquelle über die sich langsam wandelnden Traditionen in der Landwirtschaft. Sie geben Auskunft über materielle Aspekte des bäuerlichen Lebens wie Viehrassen, Kleidung, Gerätschaften usw. sowie indirekt auch über Gesellschafts- und Wertvorstellungen. Die Differenzen finden sich eher im Kleinen, in den einzelnen Détails; sie zu erfassen würde den Rahmen dieses Überblicks weit sprengen. Gemeinsam ist auch die stilistische Breite zwischen plakativ-naiver und realistisch-naturnaher Darstellung, wobei die Poyas eher ersterer, die Appenzeller Bilder eher letzterer zuneigen. Stil hängt ja stark von den individuellen Möglichkeiten und Vorlieben der einzelnen Maler ab und rechtfertigt allein noch kein Qualitätsurteil. Qualität bemisst sich in der bäuerlichen Kunst viel eher an der «Richtigkeit» der Darstellung, das heisst an ihrer Übereinstimmung mit der Tradition. Das darin liegende konservative Moment ist für beide Maltraditionen, ja vielleicht für jede bäuerliche Kunst typisch.

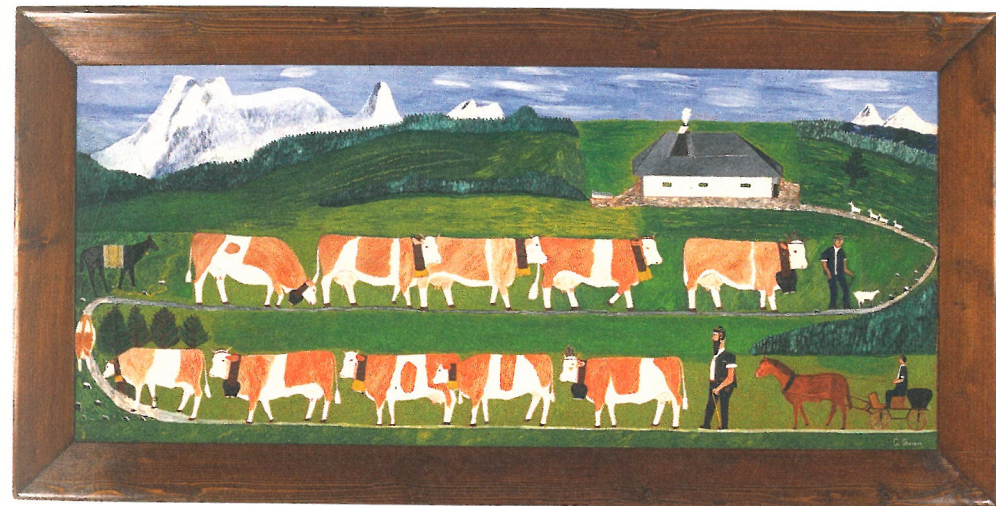
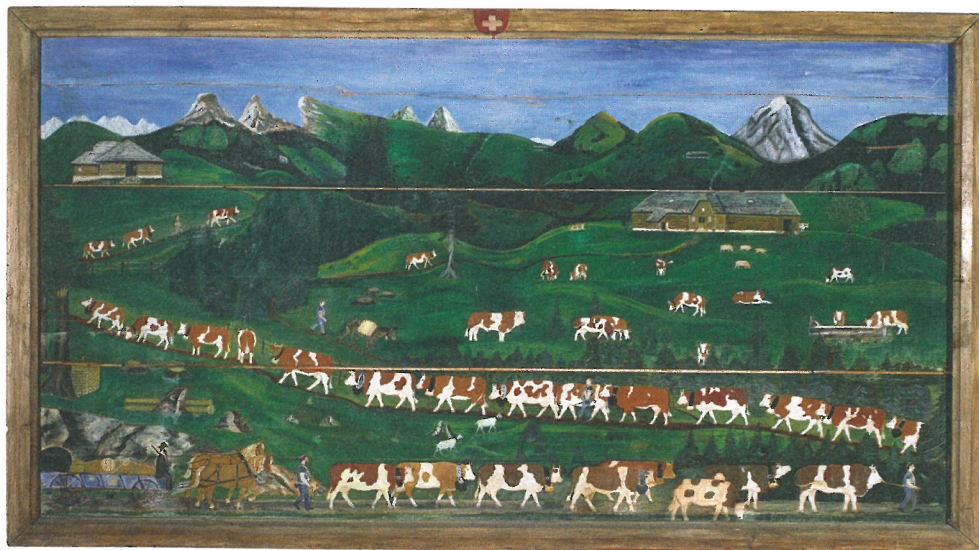
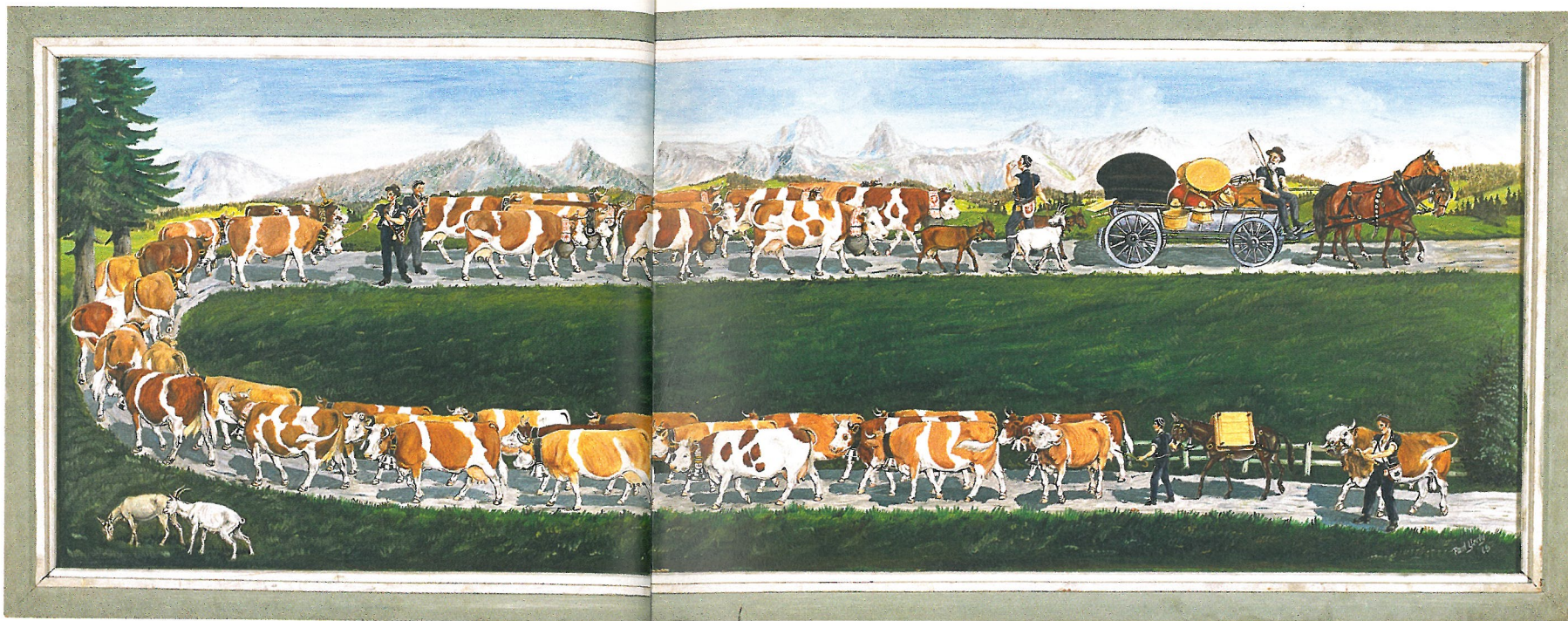
Unter dem Strich führt der Vergleich der Greyerzer Poya-Malerei und der Appenzeller Sennenkunst zur Einsicht, dass trotz der vielen Gemeinsamkeiten die Bildtraditionen deutlich unterschiedlich sind. Die Poyas bilden eine inhaltlich und formal äusserst homogene Bildkategorie, die überdies durch ihren gegebenen Standort über dem Scheunentor auch funktional klar definiert ist. Dagegen haben sich in der Malerei der Appenzeller verschiedene Genres nebeneinander ausgebildet, von den Eimerbödeli über Sennenstreifen und Alpfahrtsbilder bis zu den Ansichten von Liegenschaften oder Alpweiden. Könnte es sein, dass die Appenzeller Sennenkultur tiefgreifender von ihren bildhaften Erzeugnissen durchdrungen war als andere bäuerliche Gemeinschaften der Schweiz?

Marcel Zünd

Paul Yerly (1900–1969)
Montée à l'alpage (poya), 1965
Öl auf Spanplatte, 80 x 233 cm
Musée gruérien, Bulle

Joseph Dupasquier
(1893–1987)
Montée à l'alpage (poya),
um 1953
Öl auf Holz, 115 x 210 cm
Musée gruérien, Bulle

Gustave Oberson (1915–1974)
Montée à l'alpage (poya),
um 1970
Öl auf Spanplatte,
80 x 178,5 cm
Musée gruérien, Bulle



Appenzeller- und Greyerzerland – ein wirtschaftsgeschichtlicher Vergleich

Sowohl in der Poya- als auch der Appenzeller Bauernmalerei steht die Darstellung der Alpfahrt im Zentrum. Das lässt sich mit der Bedeutung der Alpwirtschaft in diesen beiden Regionen erklären.

Im Übergang vom Hoch- zum Spätmittelalter wurde die Viehwirtschaft im Gebiet der heutigen Schweiz gefördert. Aus der Innerschweizer Alpen- und Voralpenregion exportierte man bereits im 14. Jahrhundert Vieh in die aufstrebenden Städte des schweizerischen Mittellandes sowie in die Zentren der Lombardei. Auch in den westlichen und östlichen Voralpen nahm die Grossviehhaltung stark zu. Aus dem Freiburgischen und dem Pays-d'Enhaut wurden Vieh- und Molkereiprodukte vor allem in die Städte des Mittellandes und gelegentlich nach Frankreich ausgeführt, aus der Ostschweiz (Appenzellerland, Toggenburg und Glarus) hauptsächlich ins schweizerische Mittelland sowie nach Süddeutschland.

Diese wirtschaftliche Spezialisierung lässt sich schriftlich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. In Verzeichnissen von Abgaben, die Bauern an die Herrschaft leisten mussten, sind Käse, Schmalz und Ziger als Produkte erwähnt. Aus einer um 1220 vom Kloster St. Gallen verfassten Zusammenstellung geht hervor, dass aus dem Gebiet Appenzell und dem Alpstein fast ausschliesslich Käse – es wird unterschieden zwischen grossen, kleinen und Alpkäsen – und Vieh kamen. In den westlichen Voralpen scheint diese Entwicklung hin zur ausgeprägten Grossviehhaltung erst nach dem Niedergang des Freiburger Wollgewerbes im 15. Jahrhundert verlaufen zu sein. Wesentlichen Ansporn gab die in der Region Greyerz und im Saaneland zuerst nachweisbare Produktion von fettem Hartkäse.

Kleine und grosse Käse, Ziger

Gruyère und Appenzeller sind heute weltberühmte Käse. Es wäre jedoch falsch, die mittelalterlichen Käse mit den heutigen Produkten gleichzusetzen. Die Kenntnis des Labkäsens zur Herstellung von fetten, haltbaren und transportfähigen Halbhart- oder Hartkäsen könnte aus Italien eingeführt worden sein. Dort waren die Herstellung und der Export von Fettkäse bereits im 15. Jahrhundert verbreitet. Käse aus Norditalien wurde über die Alpen nach Norden verkauft, wohl auch als Import von Händlern, die Vieh in die Lombardei lieferten, oder in der Ostschweiz beispielsweise von St. Galler Familien, die als Tuchhändler in Italien tätig waren. Solche internationalen Kontakte verhalfen dazu, das

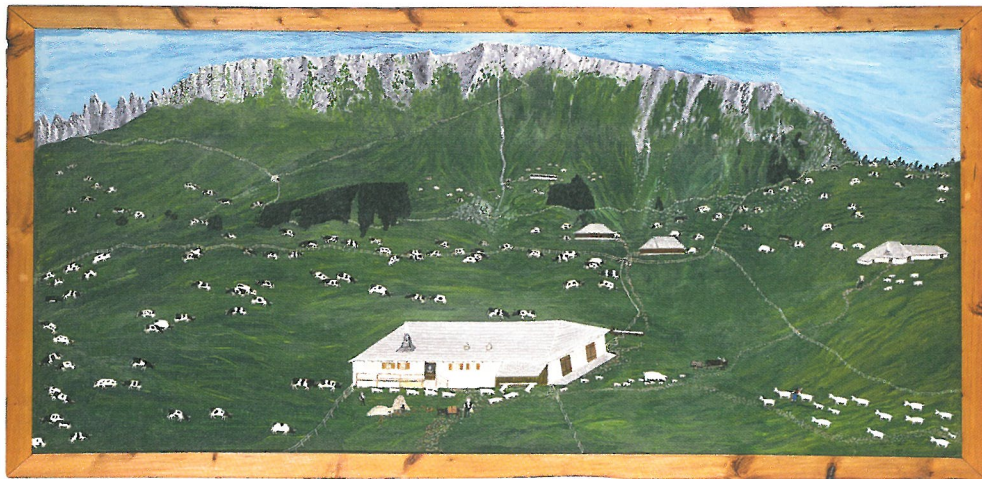
Know-how des Hartkäsens zu verbreiten. Über die Art und die Qualität des Käses wissen wir aber kaum etwas; es ist in Ostschweizer und Greyerzer Dokumenten um 1400 lediglich von kleinen, grossen oder alten Käsen die Rede.

Bis um 1400 war eine Art Magerkäse unter dem zeitgenössischen Begriff «Ziger» verbreitet. Es wird sich dabei mit grosser Wahrscheinlichkeit um Fetziger gehandelt haben, der aus ganz- oder teilentrahmter Milch hergestellt wurde und nicht zu verwechseln ist mit dem Schotenziger, einem Nebenprodukt der Fettkäserei. Dieser Fetziger war eine Art von Magerkäse (Sauermilchkäse), vergleichbar mit dem heutigen Glarner Ziger, und eines der wichtigsten Erzeugnisse der mittelalterlichen Milchwirtschaft.

Export

Vom 16. bis ins 18. Jahrhundert wurde die Viehwirtschaft massiv gefördert. In Innerrhoden war sie der wichtigste Erwerbszweig, im Gegensatz zu Ausserrhoden, wo zunehmend die Heimweberei das Auskommen der Bevölkerung sicherte. Im Greyerzerland erreichte die Alpwirtschaft dank des Käseexports vor allem nach Frankreich im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Viele Bauern wurden Käsehändler und gelangten dank des Exports von Käse und des Imports anderer Waren zu Wohlstand. Lyon war der wichtigste Markt für Gruyère. Dabei profitierte die verschonte Eidgenossenschaft vom Dreissigjährigen Krieg (1618–1648). Gruyère wurde zu einem beliebten Exportprodukt, der Preis verdoppelte sich zwischen 1618 und 1620. Unter anderen gehörte die französische Marine zu den regelmässigen Abnehmerinnen. Diese gesteigerte internationale Nachfrage verlieh der Qualitätsentwicklung des Gruyère ohne Zweifel Impulse und machte ihn weltberühmt. Während im 16. Jahrhundert der Absatz vorwiegend auf Europa, insbesondere Frankreich, beschränkt war, gehörten später, im 18. Jahrhundert, die französischen Kolonien Amerikas, England und das türkische Reich zu den Abnehmern.

Zwei Hauptgründe sind verantwortlich für diese internationale Ausrichtung: die Beliebtheit des Gruyère und der Emigrationszwang für viele, die in der Heimat kein Auskommen fanden und als Käser im Ausland arbeiteten und so das Produkt bekannt machten. Letzteres ist in allen viehwirtschaftlich orientierten Gegenden zu beobachten, auch im Appenzellerland. Manche verpflichteten sich zum Solddienst, andere – im Greyerzerland jene, die das Käsen beherrschten, – profitierten von der Nachfrage nach Gruyère im Ausland. 1549 sind Greyerzer Käser im Entlebuch erwähnt, um 1600 im Emmental; hier sollen sie die Kenntnis des Hartkäsens eingeführt haben. Freiburger Käser arbeiteten auf Alpen des



schweizerischen und französischen Juras (bis zum 2. Weltkrieg), in der Savoie, Dauphiné und Lorraine. Dabei konnte eine saisonale Auswanderung auch zu einer bleibenden werden. Ob und wie weit frühe Internationalität wie beim Gruyère auch für den Appenzeller Käse nachzuweisen ist, muss noch erforscht werden.

Sennenwirtschaft und Küherwesen

Besser erforscht ist die Arbeitsorganisation der appenzellischen Alpwirtschaft. Die Sennen waren vielfach Eigentümer der Viehbestände und Alpen, hatten aber keinen eigenen Hof im Tal. Es war deshalb üblich, dass sie ihr Vieh bei Bauern, die zwar noch landwirtschaftliche Liegenschaften, aber selber nicht mehr viel Vieh hatten und als Weber arbeiteten, überwinterten. Die Sennen stellten ihr Vieh bei diesen so genannten Heubauern ein, kamen vielleicht selber bei ihnen unter und bezahlten für das Futter und ihre Beherbergung in Form von Geld oder Naturalien. Zudem überliessen sie den Bauern den Dünger. War das Heu aufgebraucht, zogen sie weiter zum nächsten Heubauern; das konnte sich mehrere Male wiederholen.

Der appenzellischen Sennenwirtschaft entspricht in weiten Teilen das im Napf- und westlichen Voralpengebiet zwischen 1550 und 1900 verbreitete Küherwesen. Zentrum war das bernische Emmental. Vom Greyerzerland und dem angrenzenden Pays-d'Enhaut gelangte es im 18. Jahrhundert durch ausgewanderte Küher in den Waadtländer und Neuenburger Jura. Anders als Korporationsalpen im Alpenraum und teils auch in der Ostschweiz waren die Alpen hier privat und käuflich.

Anselme Roulin (1909–1999)
Le chalet de Riggisalp,
Lac Noir, 1980
Öl auf Sperrholz, 98,5 x 200 cm
Musée gruérien, Bulle

Patrizier aus Bern und Freiburg kauften Alpen auf und verpachteten diese an Küher, an landlose Herdenbesitzer, die auf eigene Rechnung Hartkäse und andere Milcherzeugnisse produzierten und ihre Tiere – wie die Appenzeller Sennen – auf fremden Talhöfen überwinterten.

Die Küher waren anfänglich oft einheimische Bauernsöhne, die nach Übernahme des väterlichen Hofes durch den jüngsten Bruder bar ausgekauft wurden. Zwar ohne eigene Alp oder eigenen Talhof, doch gleichwohl bemittelt, wurden sie im 17. Jahrhundert Pächter der Kuhherden und einer Alp. Die Milchprodukte verkauften sie auf eigene Rechnung und zahlten den patrizischen Eigentümern den Zins für die Alppacht und für das Winterquartier in deren Talhöfen.

Im 18. Jahrhundert bewog das sichere Angebot an Alppachten viele Küher dazu, Kuhherden zu kaufen. Zwischen Mai und September oder Oktober pachteten sie eine «Herrenalp» oder seltener eine private oder genossenschaftliche «Bauernalp». Für das Winterhalbjahr suchten sie Unterkunft im Tal; viele Höfe waren mit zusätzlichen Räumlichkeiten oder Gebäuden dafür eingerichtet. Wie bei der appenzellischen Sennenwirtschaft bezahlte der Küher in Geld oder Naturalien (Käse, Butter, Kälber) für Unterkunft, Nahrung, Brennholz und Heu, und auch er war gezwungen, im Winter des Öftern umherzuziehen oder dann die Herde zu teilen.

Im Appenzellerland sorgten Grempler für die Vermarktung des Käses. Die Sennen schlossen mit diesen Halb- oder Ganzjahresverträge ab, übergaben ihnen ihre gesamte Käseproduktion und wurden am Ende der Alpsaison dafür bezahlt. Die Grempler holten die Ware auf den Alpen mit Saumpferden ab, pflegten die Käse bis zur Reifung in ihren Kellern und verkauften sie auf den Märkten der Umgebung. Anders als im Greyerzerland gehörten diese Käsehändler nicht zur wirtschaftlichen Elite. Dort schafften es Familiendynastien von Käsehändlern zum Ruf, «Käsebarone» zu sein. «Wirtschaftliche Barone» waren in Ausserrhoden nicht die Grempler, Sennen oder Bauern, sondern die Textilfabrikanten.

Stefan Sonderegger, Heiden

Literatur

- Anderegg, Jean-Pierre: *Die Bauernhäuser des Kantons Freiburg, Band 2: Broye, Glane, Greyerz und Vivisbach*, hg. von der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, Basel 1987.
- Boschetti, Adriano: *Greyerz*, Historisches Lexikon der Schweiz (Internet: www.snl.ch/dhs/externe/).
- Buchs, Denis: *Les poyas. Un art populaire vivant*. Catalogue exposition, Musée gruérien, Bulle 1981.
- Büchler, Hans (Hg.): *Der Alpstein*, Herisau 2000.
- La civilisation du gruyère*, Cahiers du musée gruérien 1999.
- Dubler, Anne-Marie: *Küherwesen*, Historisches Lexikon der Schweiz (Internet: www.snl.ch/dhs/externe/).
- Filippa, Guy: *Blick in eine Idylle. Schweizer Volkskunst und naive Malerei aus vier Jahrhunderten*, Bern 1983.
- Glauser, Alain: *Poya aus dem Greyerz*, Paudex 1974.
- Glauser, Alain: *Frontons et Poyas*, Neuchâtel 1988.
- Gremaud, Henri: *Die Poya. Der Greyerzer Alpaufzug in der Volkskunst*, in: Heimatwerk 37, Nr. 1/1972.
- Hanhart, Rudolf; Sonderegger, Stefan; Witschi, Peter: *Johannes Müller 1806–1897*, Ausstellungskatalog, Volkskunde-Museum, Stein 1999.
- Hanhart, Rudolf; Sonderegger, Stefan: *Appenzeller Bauernmalerei*, Herisau 1998.
- Hohl Ernst (Hg.): *Bauernmalerei rund um den Säntis*, Zürich 1995 (2. Auflage).
- Sauerländer, Dominik: *Viehwirtschaft*, Historisches Lexikon der Schweiz (Internet: www.snl.ch/dhs/externe/).
- Sonderegger, Stefan: *Landwirtschaftliche Entwicklung in der spätmittelalterlichen Nordostschweiz*, St. Gallen 1994.
- Stauber, Vera: *Spuren, die ins Freie führen: Die Poya-Malerei im Kanton Freiburg*, hg. vom Milchwirtschaftlichen Museum Kiesen, Bern 1986.
- Weishaupt, Matthias: *«Viehveredelung» und Rassenzucht*, in: Fuchs, Mädel: *Appenzeller Viehschauen*, Gais 1998.
- Zünd, Marcel; Sonderegger, Stefan: *«Rossbüchel» von Johann Jakob Heuser*, in: *Appenzeller Zeitung* v. 4. August 2000, S. 37.



Emile Bussard (1879–1966)
Montée à l'alpage (poya), 1908
Öl auf Holz, 76 x 264 cm
Musée gruérien, Bulle

Poya

Alpfahrtsbilder aus dem Greyerzerland

Sonderausstellung im Appenzeller Volkskunde-Museum Stein AR
mit Werken aus dem Musée gruérien, Bulle