

# Ernest Biéler und der Sammler Jules Tissières

Ethel MATHIER

## Einleitung

Die Walliser pflegen ihre Produkte und ihr Land zum Teil mit volkstümlichen und heilen Darstellungen zu verkaufen: Als Sujet für eine Weinetikette wird ein idealisierter Frauenkopf mit Trachtenhut verwendet, Fremdenverkehrsprospekte werben mit der unberührten Bergwelt. Vorläufer solcher Arbeiten sind die Walliser Gemälde des Waadtländers Ernest Biéler (1863-1948), und der erste Einheimische, der das von Biéler geschaffene Bild seiner Heimat annahm, war der Politiker Jules Tissières (1881-1918)<sup>1</sup>.

Dieser Artikel beschreibt den Entwicklungsverlauf von Biélers Walliser Werken und legt dar, warum und von wem diese wohlwollend aufgenommen wurden. Aufgrund der Fragestellung werden die anderen Aspekte von Biélers vielseitigem Schaffen wie Salonmalerei, symbolistische Bilder oder Dekorationsarbeiten nur kurz gestreift. Biélers Beispiel folgend, liessen sich auch andere Maler vom Wallis inspirieren, und um Biéler bildete sich eine Gruppe, die unter dem Namen *Ecole de Savièse* bekannt wurde. Mit ihrem Rückzug ins ländliche Gebiet ging sie einen in der neueren Kunstgeschichte allgemein bekannten Weg und mit ihrer Ikonographie schloss sie an die stereotypen Bilder des Wallis an, die bereits seit Mitte des 18. Jh. von Fremden geprägt wurden. Die Walliser interessierten sich wenig für die von diesen Malern vermittelten Vorstellungen. Einzig der konservative Nationalrat Jules Tissières identifizierte sich unmittelbar mit Biélers Bildern. Sein patriotisches Gedankengut kann anhand seiner politischen Reden analysiert werden und seine zwischen 1909 und 1918 angelegte, repräsentative Biéler-Sammlung demonstriert dies. Wie seine Sammlung aussah, was der Ausgangspunkt war, wie der Kaufmechanismus aussah kann heute rekonstruiert werden, während zur ursprünglichen Präsentation nur Hypothesen angestellt werden können. Eine Gegenüberstellung mit anderen zeitgenössischen Biéler-Sammlern zeigt Jules Tissières Bedeutung, während eine Betrachtung der allgemeinen Rahmenbedingungen des Kantons, des damaligen Kunstinteresses und der Institutionalisierung der Kunst, seine Wichtigkeit für das Wallis erkennen lässt<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Folgender Artikel ist eine gekürzte Version von: Ethel MATHIER, Jules Tissières – Der erste Walliser Sammler von Ernest Biéler. Lizentitatsarbeit, Universität Zürich, 2001.

<sup>2</sup> Mein Dank geht an die Nachkommen von Jules Tissières und François-Hadrien Pétermann. Die Familie Tissières nahm mich herzlich auf und übergab mir Fotos sowie vierzehn Briefkopien Jules Tissières an seine zukünftige Frau, Herr Pétermann, der Nachlassverwalter von Ernest Biéler, gewährte mir Einsicht in den Fonds Biéler, welcher in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Lausanne in Dorigny lagert. Der Fonds Ernest Biéler wird in der Bibliographie mit FEB abgekürzt, gefolgt von der

## Das Werk von Ernest Biéler

Ernest Biélers Schaffenszeit umfasst rund 65 Jahre, und sein Werk zeichnet sich durch grosse Fülle und Verschiedenartigkeit aus. Sowohl als Maler als auch als Dekorateur betätigte er sich auf unterschiedlichen Gebieten. Da sich Jules Tissières vorwiegend für Biélers Gemälde mit Walliser Thematik interessierte, rücken diese ins Zentrum des folgenden Kapitels. Aufgrund der Qualität der Sammlung kann die Entwicklung des Künstlers vorwiegend anhand der von Jules Tissières angekauften Werke aufgezeigt werden. Deren Titel wurden von Biélers Verkaufsbuch übernommen und werden im Text kursiv und mit Anführungszeichen hervorgehoben. Der zeitliche Rahmen der Untersuchung soll auf das Ende von Tissières Sammeltätigkeit begrenzt werden, was auch in Bezug auf Biélers Entwicklung vernünftig erscheint. Anschliessend soll auf die Ideen der patriotischen Intellektuellen der französischen Schweiz eingegangen werden, die Biélers Arbeiten wohlwollend aufnahmen. Im Hinblick auf das Gesamtbild der Sammlung und um der Vielschichtigkeit des Künstlers mindestens ansatzweise gerecht zu werden, folgen am Schluss dieses Kapitels einige Bemerkungen zu Biélers Dekorationsarbeiten.

### *Gemälde mit Walliser Thematik*

#### *Frühwerk*

Als Biéler im Sommer 1884 die Schweiz bereiste, machte ihn in Sitten der Walliser Maler Raphael Ritz auf Savièse aufmerksam<sup>3</sup>. Fasziniert von der Ursprünglichkeit der Leute und dem «orientalischen» Licht der Landschaft, wurde die erste Begegnung mit Savièse zu einer Offenbarung<sup>4</sup>. Beeinflusst vom Impressionismus, Realismus und schliesslich vom Jugendstil, stellte Biéler das Typische dieses «Lieu sacré» und dessen Bevölkerung bis an sein Lebensende dar, kehrte immer wieder zurück und richtete sich zeitweise hier ein.

Biélers erstes dem Wallis gewidmetes Gemälde ist *Devant l'église de Saint-Germain* (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts) von 1886, in dem Mädchen in dunklen Trachten vor einer sonnenbeschiedenen Kirchenfassade dargestellt sind. Es ist Freilichtmalerei, die vom Impressionismus beeinflusst ist: Den Maler interessierte die Wirkung des Lichtes und der Atmosphäre. Er schenkte den Gruppierungen der Dargestellten weit mehr Beachtung als deren Charakteren. Im Sommer 1900 kehrte der Künstler Paris den Rücken. Für mehrere Jahre liess er sich definitiv in Savièse nieder, denn er war der Meinung, dass man im Wallis leben müsse, um es richtig erfassen zu können<sup>5</sup>. Seine Kunst orientierte sich neu, und der nun realistische Stil kam in grossformatigen Genre- und Landschaftsbildern zum Ausdruck. Zwischen 1901 und 1903 entstanden mehrere Genreszenen mit dominierender Figurenpräsenz: «*Les Vieux à l'enterrement*» (Abb. 1), *Les Comptes de l'alpage* (Privatbesitz), *Femmes conversant à l'intérieur* (Savièse,

Nummer der Schachtel, in der das betreffende Dokument liegt. Dort befinden sich Biélers Verkaufsbuch, das er zwischen 1909 und 1918 führte, elf Briefe von Jules Tissières an Ernest Biéler, ein Brief des Künstlers an den Sammler und ein Brief von Jules Tissières Vater an Ernest Biéler. Betreffend Biélers biographischen Angaben und seines Gesamtwerkes sei auf den Katalog der Ausstellung «Ernest Biéler 1863-1948. Du réalisme à l'Art nouveau / Vom Realismus zum Jugendstil» 1999/2000 in Lausanne und Solothurn verwiesen.

<sup>3</sup> Savièse liegt am Nordhang oberhalb von Sitten und besteht aus den Weilern Drône, Monteiller, Prinsières, Saint-Germain, La Crêta, Roumaz, Ormône, Granois und Chandolin.

<sup>4</sup> Vgl. BIÉLER, 1953, S. 36.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 65-66.

Gemeinde) und *La Veillée* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum). Mit pastosen, breiten Pinselstrichen und einer dunklen Palette gemalt, spielen sich diese – mit Ausnahme von «*Les Vieux à l'enterrement*», dem ältesten, – im Innern ab.

«*Les Vieux à l'enterrement*» (Abb. 1): Anlässlich der Exposition des Beaux-Arts 1901 in Vevey, an der das Gemälde erstmals ausgestellt wurde, beschrieb es der Kunstkritiker Henri Frantz prägnant:

Sur la paroi sombre d'une cabane de bois qui s'arrête vers la gauche du tableau pour laisser une échappée lumineuse sur la montagne, quatre vieux sont debout, des cierges dans leurs mains malhabiles, habituées aux dures besognes. Combien l'artiste a bien exprimé l'attitude recueillie de ces visages et les effets différents de la douleur sur chacun d'eux!<sup>6</sup>

Ausserdem stellte er es unmittelbar Gustave Courbets *Un Enterrement à Ornans* (Paris, Musée d'Orsay) gegenüber<sup>7</sup>. «*Les Vieux à l'enterrement*» kennzeichnet sich durch seinen realistischen Gehalt aus. Nur selten erfasste Biéler die Dargestellten wie hier als Individuen ganz im Unterschied etwa zu *Devant l'église de Saint-Germain*<sup>8</sup>.

Biélers realistische Landschaften sind seine besten überhaupt. Berauscht von der sich im Laufe des Tages und Jahres verändernden Schönheit des Wallis, insbesondere der Gegend um Savièse, richtete er sein Augenmerk vor allem auf Abendstimmungen und auf die Farbenpracht des Herbstes.

«*Automne Savièse*» (Abb. 2): Dieses Gemälde wurde von einem erhöhten Standort aus gemalt. Das Auge des Betrachters wird auf die den Mittelgrund umrahmenden, herbstlich verfärbten Laubbäume gelenkt.

«*Coucher de soleil – Vallée d'Hérens*», «*Coucher de soleil*» (Abb. 3): In diesen rechteckigen Werken wird die gleiche Landschaft bei variierendem Abendlicht und von unterschiedlichen Standpunkten aus wiedergegeben. Die Bilder zeichnen sich durch ein gelungenes Spiel von Licht und Schatten aus. Biéler verstand es, das visuelle Phänomen des Sonnenuntergangs und der dazugehörigen atmosphärischen Stimmung festzuhalten.

### *Einfluss des Jugendstils*

Um 1905 wurde sich Biéler bewusst, dass sich die Ölmalerei nicht dazu eignete, die Thematik des täglichen Lebens der Saviëser Bevölkerung, deren typischen Physiognomien und die besondere Atmosphäre der Umgebung abzubilden<sup>9</sup>. Im Winter 1905/06 suchte er nach neuen stilistischen und technischen Möglichkeiten und Ausdrucksmitteln, um Mensch und Natur angemessen darzustellen. Die Formate verkleinerten sich und Biéler gab das Modelliertere zugunsten eines graphischen Stils auf, bei welchem die Farbflächen von harten, klaren Linien umrissen wurden. Die Nahsicht des Vordergrundes steht in flächigem Nebeneinander zur Fernsicht des Hintergrundes, jegliche Tiefenwirkung, die Biéler in seinen realistischen Gemälden pflegte, fehlt. Die erste Ehefrau des Künstlers erklärt dazu in ihrem 1911 erschienenen Artikel *Le graphisme dans la peinture*:

<sup>6</sup> FRANTZ, 1901, S. 26.

<sup>7</sup> Eine weitere Vergleichsmöglichkeit wäre Biélers *La Veillée* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) mit Courbets *Une après-dînée à Ornans* (Lille, Musée des Beaux-Arts) oder mit *Die Dorfpolitiker* (Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart) von Wilhelm Leibl.

<sup>8</sup> Vgl. VÖGELE, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 50.

<sup>9</sup> Vgl. BIÉLER, 1953, S. 66.

Le peintre s'exprimant sur un seul plan ne doit pas chercher à donner l'illusion de plusieurs [...] Et pour rester dans ce seul plan, l'unique moyen est l'emploi dominant de *la ligne – du trait –*; lignes et traits délimitent la surface et enserrant la couleur, divisent certaines parties qui s'opposent à d'autres restées unies – valeurs variées mais en tons plats ainsi que les couleurs: c'est le *Graphisme*<sup>10</sup>.

Mit diesen Ausdrucksmitteln knüpfte Biéler an die Kunst der primitiven Völker, an griechische Vasen und japanische Holzschnitte an. Er folgte aber auch der linearen Tendenz des Jugendstils, von dem er zum Teil florale Muster übernahm. Bei der Technik erprobte Biéler zunächst das Aquarell, entdeckte dann allerdings die von den flämischen, italienischen und deutschen Primitiven angewandte Temperamalerei neu für sich. Diese ermöglichte – abgesehen davon die Linie als dominierendes Element beizubehalten – sparsam aufgetragene, matte Farbfelder, die die dicke, glänzende Helldunkel der Öltechnik ersetzten<sup>11</sup>. Biélers Farbpalette hellte sich auf, und die dominierenden Töne des Herbstes wurden lebendiger. Bildträger war nicht mehr die Leinwand, sondern Papier, das auf Karton oder Leinwand aufgezogen wurde.

Die Kritiker waren voll des Lobes für Biélers neu erarbeiteten Mittel. Paul Seippel sprach von einer Neuinkarnation des Malers, und M. P.-Verneuil legte dar, wie die neuen Möglichkeiten darauf hinausliefen, das ornamentale Moment der Gemälde zu unterstützen und dabei den Charakter von Land und Leuten zu unterstreichen<sup>12</sup>. Biélers nach 1905 entstandenen Werke des Wallis sind betreffend Stil und Technik einheitlich und lassen deshalb eine thematische Untersuchung zu. Es gilt dabei zu unterscheiden zwischen den *Têtes saviésannes* und den Szenen aus dem Leben, zu denen sowohl Darstellungen von Kirchenbesuchen als auch des Alltags gehören.

### *Têtes saviésannes*

Ce sont des séries de portraits de paysans, très graphiques, d'un dessin châtié et simple autant qu'il est possible. Des œuvres d'une facture destinée à durer, à côté des « impressions » et des tableaux de genre faits pour le grenier, le plus souvent!<sup>13</sup>

Mit diesen Worten beschrieb und empfahl die mit Biéler befreundete Künstlerin Marguerite Burnat-Provins in einem Brief an Paul Ganz, Konservator des Basler Museums, Biélers Typenbilder. Die Bezeichnung *Têtes saviésannes* oder *Têtes valaisannes* stammt vom Künstler selbst, wie man seinem Verkaufsbuch entnehmen kann. Es geht dabei weniger um die Darstellung eines bestimmten Menschen, als vielmehr eines Modells, das die Charakteristiken der Leute von Savièse aufweist. Biéler griff aufgrund von deren Musterhaftigkeit immer wieder auf die gleichen Personen zurück, wie etwa den Dorfschmied. Es ist ohne Bedeutung, dass diese Stellvertreter zum Teil in den Titeln oder auf den Rückseiten der Gemälde klar identifiziert werden. Entstanden sind die *Têtes saviésannes*, welche thematisch an die Bauernköpfe des grossen deutschen Realisten Wilhelm Leibl anschliessen, zwischen 1905 und 1921<sup>14</sup>. In den Jahren 1908 bis 1912 malte Biéler eine besonders grosse Anzahl davon.

<sup>10</sup> BIÉLER, in: *Wissen und Leben*, 1911, S. 622.

<sup>11</sup> Vgl. JEAN-PETIT-MATILE, 1976, S. 44-46.

<sup>12</sup> Vgl. SEIPPEL, in: *Journal de Genève*, 26.11.1907; P.-VERNEUIL, in: *Art et Décoration*, 1911, S. 368.

<sup>13</sup> Brief von Marguerite Burnat-Provins an Paul Ganz, 1.6.1906, zit. in: RUEDIN, *Le Château Mercier*, 1998, C4.

<sup>14</sup> Vgl. ZELGER, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.8.1999.

Am häufigsten werden alte Männer mit Bart und Hut in regionaltypischer Bekleidung dargestellt. Biéler wählte mit besonderer Vorliebe alte Personen, weil man mit deren bejahrtem Gesicht den «*caractère si marquée de ces paysans aux traits comme gravés dans le bois*» am besten ausdrücken kann<sup>15</sup>. Werden junge Frauen dargestellt, so geht es Biéler mehr um deren Gemütszustand als um deren Eigenarten.

Die Bildausschnitte sind wie die Formate klein, und es handelt sich vorwiegend um quadratische Kopfbildnisse, bei denen der Schulteransatz den unteren Bildabschluss bildet. Brustbildnisse in Hochformat sind seltener. Bei diesen werden ebenfalls die Hände abgebildet, und zudem wird auf die Tätigkeit der Dargestellten durch Gegenstände, Gebäude oder Teile davon im Hintergrund eingegangen. Es gibt nur ein paar wenige hoch- und grossformatige Typenbilder von Ganzfiguren. Die Dargestellten der *Têtes saviésannes* sind mehrheitlich im Dreiviertelprofil, gelegentlich von vorn und nur ausnahmsweise im Profil abgebildet. Durch den nahe gewählten Ausschnitt wird der Betrachter direkt mit den verschiedenen Typen konfrontiert. Diese wirken aber unzugänglich, weil der Blickkontakt selten gegeben ist.

Der Hintergrund kann drei Formen annehmen: Er zeigt Landschafts- und Bauelemente, bleibt weiss oder fängt die Köpfe mit floralen Mustern dekorativ auf. Wenn überhaupt eine Horizontlinie ersichtlich ist, dann weit oben. Am häufigsten kommt eine stilisierte Landschaft in unterschiedlichen Jahreszeiten zur Darstellung. Biéler bevorzugte dabei den Winter und den Herbst; da in monochromen Winterlandschaften die Linearität gewisser Motive, wie entblätterte Bäume, besser hervorsteht und in denjenigen des Herbstes der Boden mit graphischen, floralen Motiven bzw. Mustern bestreut werden konnte. Christoph Vögele wies auf die Möglichkeit der geschlechtlichen Zuordnung der Hintergründe oder deren dekorativen Zweck hin<sup>16</sup>. Dem sollte hinzugefügt werden, dass Biéler letztgenannte Hintergründe ausschliesslich für die *Têtes saviésannes* von Kindern und jungen Frauen auswählte.

«*L'Homme roux*» (Abb. 4): Das Haupt dieses rotbärtigen, älteren Bauern im Dreiviertelprofil nach rechts löst sich vor dem Hintergrund. Der obere Bildabschluss des quadratischen Gemäldes wird durch den Hut gesprengt, der untere durch den Schulteransatz gebildet. Jedes einzelne rötliche Haar des kurzgeschnittenen Bartes, des leicht geschwungenen Schnurrbartes und des Kopfes ist genau ausgearbeitet, Strich für Strich. Ebenfalls sehr graphisch wirkt die Physiognomie, welche sich durch jede einzeln hervorgehobene Altersfalte an Stirn, Augen und Wangen kennzeichnet. Im Mund des Mannes steckt eine einfache Holzpfeife. Gekleidet ist er mit einem weissen, am Hals mit zwei Holzknöpfen verschlossenen Hemd mit Kragen. Zwischen Schultern und Augen wird der Hintergrund von einem Band mit einer Häusergruppe eingenommen, über der das Weiss des Himmels glänzt. Der Abgebildete offenbart sich mit seinen spezifischen Gesichtsmerkmalen (rotblonde Behaarung, blaue Augen) als Vertreter des blonden Typus, den Biéler bei den Savièsern neben dem braunen, fast mongolischen – um einen solchen dürfte es sich bei *Duc le forgeron* (Basel, Öffentliche Kunstsammlung) handeln – erkannt haben will<sup>17</sup>.

«*Tête de Saviésanne (Hélène)*» (Abb. 5): Dieses quadratische Werk zeigt den Kopf einer jungen Frau mit unverschlossener, schwarzer Spitzenhaube und weis-

<sup>15</sup> BIÉLER, 1953, S. 76.

<sup>16</sup> Vgl. VÖGELE, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 50, 54.

<sup>17</sup> Vgl. BIÉLER, 1953, S. 36

sem Schultertuch. Unzählige feine Linien definieren das im Dreiviertelprofil nach links gegebene faltenlose, jugendliche Gesicht. Der melancholische Blick der braunen, glänzenden Augen wirkt entrückt. Sowohl Ausstrahlung als auch ideale Schönheit vermindern den Eindruck von Lebensnähe. Das Haupt hebt sich von einer stilisierten Landschaft im Hintergrund ab: In einer verschneiten Umgebung, die am oberen Bildrand durch mehrere Häuser durchbrochen wird, ordnen sich musterartig grüne Nadelbäume.

### *Szenen aus dem Leben*

Bei dieser zweiten thematischen Einheit seiner Walliser Arbeiten nach 1905 richtete der Maler mit den gleichen stilistischen und technischen Mitteln wie bei den *Têtes saviésannes* sein Augenmerk auf typische, regelmässig wiederkehrende Begebenheiten, die das Leben der Leute in Savièse gliederten. Eine oder mehrere Personen beseelen eine stilisierte Landschaft und stellen unter anderem kirchliche Bräuche, Sitten, einfache Arbeiten oder Mussestunden dar. Es können dabei Szenen des religiösen Lebens von Alltagsdarstellungen abgegrenzt werden.

Der Künstler malte eine grosse Anzahl von Szenen des religiösen Lebens. Wie deren Titel andeuten, wird nicht die sakrale Handlung selbst, sondern das Davor oder Danach abgebildet, mehrheitlich in Form des Ganges zum oder vom sonntäglichen Gottesdienst, eines feierlichen Anlasses oder Sakramentes. Auf dem Weg zu Messen oder Feiertagen sind ausschliesslich Frauen dargestellt, während auch Männer zu den heiligen Sakramenten schreiten, wie etwa in *Retour du baptême* (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts).

«*Filles allant à la messe*» (Abb. 6): Eine Reihe von Gemälden sind diesem sehr ähnlich. Mehrere junge Frauen, deren Anzahl nach Grösse des Bildausschnittes variiert, werden jeweils im Profil gezeigt. In Gruppen schreiten sie von links nach rechts, wobei die Äussersten häufig nur teilweise ins Bild kommen, was den Eindruck des Vorbeiziehens verstärkt. Gekleidet sind alle in Sonntagstracht, und viele von ihnen halten ein Messbuch in der Hand. Sie unterscheiden sich einzig durch die differenzierten Farben der Trachtenschürzen und Schultertücher. An deren Muster kann man, wie an den gekrümmten Ärmeln, die Linien und damit den graphischen Stil sehr schön ausmachen und wiederum steht die Nahsicht des Vordergrundes in flächigem Nebeneinander zu Fernsicht des Hintergrundes.

Ebenfalls zu den Szenen aus dem Leben gehören Alltagsdarstellungen, welche fortwährendes Handeln und Tun darstellen. Frauentätigkeiten wie Kinderhüten, Strickarbeiten, Strohflechten – *Les Tresseuses de paille* (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts) – haben neben Momenten der Erholung und Entspannung – *Un Beau Dimanche à Savièse* (Vevey, Musée Jenisch) – den Vorrang. Fast immer spielen sich diese Szenen draussen ab, und junge Frauen oder ältere Männer waren Biélers liebste Modelle. Die Härte der täglichen Pflichten wird ausgeklammert. Zeigte Biéler wie in *Les Fardeaux* (heutiger Verbleib unbekannt) ausnahmsweise Leute bei der harten, effektiven Arbeit, galt sein Interesse eher der Komposition und nicht der Leistung als solche<sup>18</sup>. Jules Tissières schloss Alltagsdarstellungen aus seiner Sammlung aus, besass jedoch eines der wenigen vom Jugendstil beeinflussten Landschaftsgemälde Biélers.

«*Moutons noirs paysage d'automne*» (Abb. 7): Selten stellte Biéler wie hier eine Landschaft um deren selbst willen dar, meistens wurde diese in den Hintergrund verbannt. Als solchen hat Biéler diesen Landschaftsausschnitt oft von va-

<sup>18</sup> Bei diesem Gemälde drängt sich ein Vergleich mit *Glaneuses* (Paris, Musée d'Orsay) von Jean-François Millet auf.

riierenden Standpunkten aus und bei unterschiedlichen Jahres- oder Tageszeiten gezeigt, so etwa in *Filles allant à la messe* (Abb. 6). Das Gemälde wird damit zum Versatzstück für viele Hintergründe der vom Jugendstil beeinflussten Bilder Biélers mit Walliser Thematik.

Dies war ein Überblick über Biélers Walliser Arbeiten bis etwa zum Ende von Jules Tissières Sammeltätigkeit 1918. Dieser Schnitt erscheint auch in Bezug auf die Entwicklung des Künstlers sinnvoll, denn nach 1915 beschäftigte er sich vorwiegend mit öffentlichen Dekorationsarbeiten und in seinen Gemälden fand sein graphisches Schaffen ein Ende. Er kehrte zu einem malerischen Stil zurück, der sich bis zu seinem Tod kaum weiterentwickelte. Da das Volumen der Körper betont wurde, gab es keine zusammenhängenden Linien mehr, und die Farbe ersetzte deren Vorherrschaft. Die Formate wurden grösser und die Leinwand oder die Holztafel ersetzten das Papier. Besonders die Landschaften waren nicht sonderlich kreativ: Die in den dreissiger Jahren gemalten Ansichten vom Wallis, des Lavaux und Venedigs orientieren sich am Impressionismus, während in den vierziger Jahren eine Reihe von Baumdarstellungen an den Postimpressionismus anknüpft<sup>19</sup>.

### **Rezeption und Wirkung**

Kunstkritiker beobachteten Biéler bis zum Ersten Weltkrieg aufmerksam und waren seinem Schaffen durchaus positiv gesinnt. Vor allem Philippe Godet und Paul Seippel, die zu Beginn des 20. Jh. zu den wichtigsten Kunst- und Literaturkritikern der französischen Schweiz gehörten, verfolgten sein Schaffen mit Interesse. Von privater Seite konnte Biéler vor allem auf die Vermittlung und Unterstützung seiner Freunde Marguerite und Adolphe Burnat-Provins sowie Ernest und Marie Bovet-David zählen. Marguerite Burnat-Provins machte sich für Biélers *Têtes savisiennes* beim Basler Konservator stark, ihr Ehemann, setzte sich dafür ein, dass Biéler den Auftrag für die Fresken im Vestibül des Musée Jenisch erhielt. Ernest Bovet hatte 1901 bis 1922 als Professor für französische und italienische Literatur die Leitung des Romanischen Seminars an der Universität in Zürich inne, was ihm die Möglichkeit bot, Biéler in die Zürcher Gesellschaft einzuführen. Ernest Bovet war mit Marie David, der Tochter des Malers Emile David, verheiratet, und das Paar war eng mit Biéler und den Eheleuten Burnat-Provins befreundet<sup>20</sup>.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Leute, welche Biéler beobachteten und ihm zur Seite standen, das kulturelle Leben der französischen Schweiz mitgestalteten und wie Jules Tissières in unterschiedlicher Weise zum Patriotismus beitrugen. Sowohl in der Deutsch- als auch in der Welschschweiz kompensierte man mit der Vaterlandsliebe den entfremdeten Alltag. In der französischen Schweiz war man allerdings zwischen 1890 und 1914 deutlich vaterländischer eingestellt. Dies beruht auf einem Minderwertigkeitsgefühl gegenüber der dominierenden und mächtigeren Deutschschweiz. Durch deren Fremdbestimmung fühlte man sich als Opfer der Veränderungen. Man setzte den verschiedenen Wandlungen nicht nur wie in der Deutschschweiz den Nationalismus entgegen, sondern bekämpfte sie auch damit<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Vgl. CURCHOD, 1975, S. 9, 56.

<sup>20</sup> Biéler porträtierte um 1900 Marguerite Burnat-Provins, 1906 deren Ehemann Adolphe und 1907 Ernest Bovet sowie dessen Sohn Théodore, gen. Doretto.

<sup>21</sup> Vgl. KREIS, 1987, S. 61-63.

Zunächst kam dem Heimatgefühl eine ergänzende Aufgabe zu, und es äusserte sich in den von der Westschweiz ausgehenden Heimat- und Umweltschutzbewegungen. Diese entfalteten sich zuerst auf lokaler, dann auf nationaler Ebene. Biéler etwa gründete mit Alphonse de Kalbermatten und Raphy Dallèves 1903 die *Société des Traditions valaisannes*, deren Ziel es war, das ländliche Walliser Erbe zu erhalten. Marguerite Burnat-Provins rief 1905 zur Gründung einer nationalen Vereinigung zur Verteidigung der Heimat auf, der *Ligue pour la Beauté*, die sogleich in *Heimatschutz* umbenannt wurde und zu dessen erstem Zentralkomitee auch Philippe Godet gehörte. Der *Heimatschutz* setzt sich für die Erhaltung des natürlichen, geschichtlichen und kulturellen Vermächtnisses unseres Landes ein<sup>22</sup>. Mit diesen verschiedenen Bewegungen verteidigte man insgesamt Werte, die Biéler in seinen Bildern illustrierte.

Der Nationalstolz verschärfte sich um 1910, nahm Kampfhaltung an und wurde politisches Programm. Einerseits mit der *Neuen Helvetischen Gesellschaft* (NHG), andererseits mit der von Ernest Bovet geführten Zeitschrift *Wissen und Leben*. Bovets Weltanschauung beinhaltete ein idealistisches Weltbild, das er beim *Heimatschutz* (1906-1920 als Mitglied, 1912-1918 als Präsident) und in der Zeitschrift *Wissen und Leben* umsetzte. Um «etwas für die am Materialismus krankende Gesellschaft zu tun», gründete Bovet 1907 den Verein und die Zeitschrift *Wissen und Leben*, deren Richtung Bovet selbst bestimmte<sup>23</sup>. Die Vereinstätigkeiten waren gering, die Zeitschrift jedoch sehr aktiv und erfolgreich. Sie war ein Diskussionsforum aller zeitgenössischen Probleme, Michelle Biéler beispielsweise veröffentlichte hier ihren bereits zitierten Artikel zum Graphismus<sup>24</sup>. Die *Neue Helvetische Gesellschaft* (NHG), der seit Beginn auch Paul Seippel angehörte, wurde, «in Anbetracht der Gefahren, welche unser nationales Leben bedrohen», am 1. Februar 1914 in Bern gegründet<sup>25</sup>. Zu den in den Gründungsstatuten festgehaltenen Grundsätzen gehörte, dass sie keine politische Partei ist, sondern eine freundschaftliche Vereinigung zum Wohl des Vaterlandes, und dass sie den Zweck verfolgt, das nationale Erbe zu wahren und den vaterländischen Gedanken zu stärken. Zu den Anliegen der Vereinigung mit dem Leitsatz «pro helvetica dignitate ac securitate» zählte unter anderen, die Angehörigen verschiedener Regionen einander näher zu bringen<sup>26</sup>.

Sowohl die NHG als auch *Wissen und Leben* sagten negativen Einflüssen den Kampf an, wollten das Nationalbewusstsein stärken, hatten aber unterschiedliche politische Ideen. Der progressive und liberale Bovet war Zentralist, die traditionalistische und konservative NHG eher föderalistisch. Während dem Krieg verfolgte man aber die gleichen Ziele. Als dieser ausbrach, ergriff jeder Landesteil Partei für das sprachverwandte Land, und der Graben wurde immer tiefer. Vor allem auf Seite der Presse wurde eine wahre Hetzkampagne betrieben. Einzig die NHG und *Wissen und Leben* versuchten, mit verschiedenen Artikeln zwischen den Landesteilen zu vermitteln; sie standen ganz im Zeichen, Differenzen ausdiskutieren, zu beheben und die verschiedenen Regionen einander näher zu bringen<sup>27</sup>.

Jules Tissières kannte sowohl Ernest Bovet als auch die NHG. Ernest Biéler machte im August 1915 Herrn Bovet mit Jules Tissières bekannt, der zu den Grün-

<sup>22</sup> Vgl. DUBUIS und RUEDIN, 1994, S. 40-43; CLAVIEN, 1993, S. 87-91.

<sup>23</sup> BÜTTIKER, 1971, S. 27.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 23-34; CLAVIEN, 1993, S. 92-96.

<sup>25</sup> Vgl. GUANZINI, 1989, S. 39-43; GUANZINI und WEGELIN, 1989, S. 35-41; BÜTTIKER, 1971, S. 37-42, 52-60; CLAVIEN, 1993, S. 267-295.

<sup>26</sup> Gründungsaufruf, abgedruckt in: GUANZINI und WEGELIN, 1989, S. 16.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.



ungsmitgliedern der im November 1915 gegründeten Sektion Sitten der NHG gehörte.

### **Dekorationsarbeiten**

Bei seinem letzten Kauf beschränkte sich Jules Tissières nicht mehr auf die Walliser Werke des Künstlers. Er erweiterte seine Sammlung um eine Zeichnung, vermutlich zu den Fresken des Musée Jenisch in Vevey, und um eine Studie zu *L'Eau mystérieuse*. Jules Tissières Vater bestellte überdies nach dem Tod seines Sohnes 1918 ein Kirchenfenster bei Biéler. Im Zusammenhang mit diesen Arbeiten, aber auch um der Vielschichtigkeit Biélers wenigstens ansatzweise gerecht zu werden, folgen hier einige Bemerkungen zu den verschiedenen Tätigkeitsgebieten Biélers und vor allem auch zu seinen Dekorationsarbeiten, die ihn nach 1915 vorwiegend beschäftigten.

1893 erhielt Biéler seinen ersten Dekorationsauftrag: das Deckengemälde für den Konzertsaal der Victoria Hall in Genf<sup>28</sup>. Als Motiv wählte er eine Allegorie: *Les Harmonies terrestres et Les Harmonies célestes*. 1896 gestaltete er an der Landesausstellung in Genf mit zwei monumentalen Darstellungen den Eingangsbereich der Ausstellung und mit zwei Wandbildern einen Pavillon. Bis 1903 (Decke für das Berner Stadttheater) blieben öffentliche Bestellungen für Ausschmückungsarbeiten aus. Biéler malte während dieser Zeit mehrere Dekorationsgemälde, so 1898 *Les Caprices*, oder er führte private Aufträge aus, wie die vier Wandbilder für die Villa Keyser in Genf<sup>29</sup>. *Les Caprices* (Neuenburg, Musée d'art et d'histoire) stellten den Anfang einer Reihe symbolistischer Bilder dar. Dazu gehören ebenfalls *Les Feuilles mortes* (Bern, Kunstmuseum), *Les Sources* (Bern, Kunstmuseum) und der krönende Abschluss *L'Eau mystérieuse* (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts). Diese Werke entsprechen Biélers Bedürfnis nach Erfundenem und seinem Wunsch, der Welt zu entfliehen<sup>30</sup>. Die Titel der monumentalen Breitformate, die mit Ausnahme von *Les Caprices* symmetrisch aufgebaut sind, unterstreichen die allegorische Bedeutung<sup>31</sup>. In *Les Sources* spielt das Geschehen vor einer beschatteten Berglandschaft, deren oberen äusseren Ränder den zwei «*Coucher de soleil*» (Abb. 3) entsprechen und damit einer realen Walliser Landschaft<sup>32</sup>. Eine solche bildet auch den Hintergrund von *Les Caprices*, wie man der Ortsbezeichnung Savièse entnehmen kann. Durch das Zurückgreifen auf solche realen Landschaften wird der Symbolcharakter der jeweiligen Gemälde zusätzlich betont<sup>33</sup>. *L'Eau mystérieuse*, in dem Biéler die Linearität auf die Spitze trieb, darf als sein Hauptwerk angesehen werden<sup>34</sup>. Dekorationsgemälde standen für Biéler nach 1900 nicht mehr im Vordergrund und *L'Eau mystérieuse* war sein letztes überhaupt.

Marguerite Burnat-Provins dürfte Biéler mit ihrem selbstillustrierten Buch *Petits Tableaux Valaisans* zu Holzschnitten angeregt haben. Um 1903 fertigte auch er eine kleine Anzahl davon an. Bernard Wyder sah die Holzschnitte und die Real-

<sup>28</sup> 1984 durch einen Brand grösstenteils zerstört.

<sup>29</sup> Vgl. SCHAEFER, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 83; CURCHOD, 1975, S. 19-24; MAURER, 1991, S. 44-46.

<sup>30</sup> Vgl. BIÉLER, 1953, S. 61.

<sup>31</sup> Vgl. VÖGELE, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 48.

<sup>32</sup> Im Ausstellungskatalog von Lausanne wurden diese Gemälde als Studien für *Les Sources* ausgewiesen (Vgl. VÖGELE, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 48, 147). Es ist jedoch denkbar, dass Biéler sie nicht zu Studienzwecken, sondern um deren selbst willen gemalt hat, sich ihrer aber im Nachhinein für den Hintergrund von *Les Sources* bediente.

<sup>33</sup> Vgl. RUEDIN, in: *Art+Architecture en Suisse / Kunst+Architektur in der Schweiz*, 1994, S. 379.

<sup>34</sup> Vgl. LEPDOR, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 59-81.

sation von Glasfenstern als Auslöser für Biélers Vereinfachung der Bildkomposition an, weil sich der Künstler so zu einer rationalen Verwendung der Farbe und zu graphischen Reduktionen gezwungen sah<sup>35</sup>.

1900 erhielt Biéler den ersten Auftrag für ein Kirchenfenster (im Chor der Kirche Saint-Martin in Vevey), für das er den Karton anfertigte, es jedoch nicht selbst ausführte. 1903 wurde in der Glaskuppel des Bundeshauses in Bern sein Fenster *L'Industrie métallurgique* eingesetzt. Zwei Jahre später beauftragte ihn der Glaswarenhändler Kirsch & Fleckner aus Freiburg mit den mehrmals ausgestellten *Valaisannes*. Zwischen 1918 (Auftrag von Jules Tissières Vater) und 1932 erhielt er keine Aufträge mehr für Glasfenster. 1932 bis 1934 entstanden dann wieder mehrere Glasfensterkartons für die Kirche Saint-Germain in Savièse, und bis zu seinem Tod fertigte Biéler zusätzlich solche für zwölf verschiedene Kirchen in der Westschweiz an<sup>36</sup>.

Biélers Interesse an alten Techniken dürfte ihn, wie zu den Glasfenstern, auch zu Fresken und Mosaiken geführt haben. 1914/15 entstanden in der Telskapelle in Lausanne seine drei ersten Fresken. Von 1915 bis 1918 arbeitete er an *L'été et les moissons* und *L'Automne et le vin* für das Vestibül des Musée Jenisch in Vevey, von 1918 bis 1922 an *Les Hommes ont divisé le cours du soleil, déterminé les heures* für die Ostfassade des Rathauses von Le Locle. Patrick Schaefer ging näher auf diese drei Arbeiten ein, an denen Biéler von 1915 bis 1922 fast ausschliesslich arbeitete, und zeigte deren stilistische Entwicklung auf<sup>37</sup>.

Biéler führte schliesslich noch zwei Fresken aus: 1928 in der Bibliothek des Bundesgerichts in Lausanne *Sagesse, Paix, Concorde, Abondance* und 1943 im Sitzungssaal des Grossen Rates in Sitten *L'Entrée du Valais dans la Confédération*. 1932 entstand Biélers erstes Mosaik, das sich an der Westfassade des Rathauses in Le Locle befindet: *La Paix, Horlogers, Paysans, Maçons, Maternité*. Nennenswert sind weiter die Mosaik für die Kirchen Saint-Germain in Savièse und Saint-Martin in Vevey. Stilistisch lösen sich die Fresken und Mosaiken eindeutig vom linearen Einfluss des Jugendstils und betreffend der Themen (symbolisch oder aus der lokalen Geschichte) verlängern sie im gewissen Sinne Biélers Dekorationsgemälde<sup>38</sup>.

Ein weiteres Tätigkeitsgebiet Biélers war, dass er für jedes Bild einen individuellen Rahmen entwarf, welcher das Gemälde indirekt erweitern und zur Geltung bringen sollte. Massiv und unterschiedlich breit wurden die Rahmen in Arve, Lärche oder Nussbaum ausgeführt. Rahmen und Bild verschmolzen so zu einer Einheit und wurden damit zu einem Gesamtkunstwerk. Biéler betätigte sich, wie in diesem Kapitel gezeigt, gekonnt auf unterschiedlichen Gebieten. Umso mehr erstaunt es, dass er mit Ausnahme der Rahmen relativ spät grössere Gesamtkunstwerke schuf. Nachdem Biéler 1905 das Album der Fête des Vignerons von Vevey gestaltete, wurde er im April 1926 zum Dekorateur des Festes von 1927 ernannt. Er übernahm damit die Verantwortung für das gesamte Erscheinungsbild. Zu seinen wichtigsten Aufgaben gehörte es, kolorierte Zeichnungen für die Kostüme der insgesamt 2000 Mitwirkenden sowie der verschiedenen Festwagen anzufertigen und deren Herstellung und Errichtung zu überwachen. Zudem entwarf er das offizielle Album. Als 1932 die Kirche Saint-Germain in Savièse vergrössert wurde, übernahm Biéler die Innendekoration, sein erstes religiöses Ensemble. Er gestal-

<sup>35</sup> Vgl. WYDER, *L'École de Savièse ou le Barbizon helvétique*, 1984, S. 28-30.

<sup>36</sup> Vgl. CURCHOD, 1975, S. 39-41.

<sup>37</sup> Vgl. SCHAEFER, in: *Ausstellungskatalog, 1999/2000*, S. 83-103.

<sup>38</sup> Vgl. CURCHOD, 1975, S. 41-43.

tete die Kirchenfenster, den Kreuzweg aus Mosaiken, die Sitzbänke, die Empore, das Chorgitter, das Ewige Licht, die Kandelaber, die Altartücher usw.<sup>39</sup>

## Das Bild des Wallis

Jules Tissières nahm mit seiner Sammlung ein vom auswärtigen Biéler kreiertes Bild des Wallis an, das schliesslich – von ihm beeinflusst – auch von anderen fremden Künstlern vermittelt wurde. Im folgenden Kapitel soll aufgezeigt werden, wie dieses Bild des Wallis aussah und warum es so aussah. Es soll aber auch auf frühere Schilderungen des Wallis eingegangen werden, denn in diesen wurde auf die gleichen Stereotypen zurückgegriffen.

### *Ernest Biélers folkloristische und mythische Ikonographie macht Schule*

Wie bereits erwähnt, lernte Ernest Biéler 1884 in Sitten den einheimischen Maler Raphael Ritz kennen, der ihm von Savièse erzählte, über das er 1878 veröffentlicht hatte:

Il s'y est conservé quelque chose de grand et de particulier dans les mœurs et les usages, dans le costume et dans le langage [...] De petits coins pleins d'idylle et de charme se marient dans ce cône avec la nature grandiose qui forme une brillante perspective dans le lointain [...] Ce qui nous frappe particulièrement dans toute la commune de Savièse, c'est une population belle et intelligente, parmi les hommes maintes figures énergiques et caractéristiques, et parmi les femmes, des traits finement découpés, une grâce et une élégance naturelles dans la démarche et les manières<sup>40</sup>.

Diese Beschreibungen lassen die Anziehungskraft von Savièse erahnen, der Biéler als erster erlag. Von seiner Begeisterung angesteckt, verbrachten in den folgenden Jahren bis rund 1900 seine Malerfreunde Henri van Muyden, Alfred Reh-fous, John-Pierre Simonet, Gustav von Steiger, Paul Virchoux, Albert Silvestre, Otto Vautier und François de Lapalud die Sommermonate ebenfalls in Savièse. Sie gehörten alle der gleichen Generation an, stammten vorwiegend aus Genf und interessierten sich für die Freilichtmalerei, mit der sie während ihrer Ausbildung in Genf bei Barthélemy Menn oder in Paris an der Académie Julian oder der Ecole des Beaux-Arts in Kontakt gekommen waren<sup>41</sup>. In Savièse faszinierte sie das herkömmliche Alltagsleben, die erhaltenen Bräuche und Sitten, der Reiz der Dörfer, die Grossartigkeit der Natur und die Anmut der Leute. Auf das Nachziehen dieser Gruppe durch Biéler «il commence à faire école» kam 1891 erstmals Paul Seippel zu sprechen, der den Begriff *Ecole de Savièse* einführte<sup>42</sup>. Diesen übernahmen die Kritiker, ohne jedoch näher auf den Terminus *Ecole* einzugehen. Darunter gilt es weder eine Ausbildungsstätte, Lehre, Theorie oder einen gemeinsamen stilistischen Nenner zu verstehen, sondern vielmehr einen lockeren Zusammenschluss von Künstlern (im weiteren Sinne auch später dahin Findende), die vor Ort mit einer ähnlichen, von Savièse angeregten Ikonographie arbeiteten<sup>43</sup>. Diese fasste

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 62-71; MAURER, 1991, S. 37-42, 46-51.

<sup>40</sup> RITZ, 1878, S. 6-10.

<sup>41</sup> Vgl. CHOLLET BEL HADJ, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, 1999, S. 132.

<sup>42</sup> S[EIPPEL], in: *Journal de Genève*, 21.2.1891.

<sup>43</sup> Vgl. zur *Ecole de Savièse*: WYDER, *L'École de Savièse ou le Barbizon helvétique*, 1984, S. 38-66; WYDER, 1991, S. 155-167; Ausstellungskatalog, 1974; LEHNER, 1982, S. 117-120; CHOLLET BEL HADJ, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 125-143.

Marie Claude Morand prägnant in einem Vergleich mit einem Triptychon zusammen, in dessen Mitte die Walliser Landschaft, links die täglichen Arbeiten, rechts die volkstümlichen Bräuche dargestellt sind, während auf der Aussenseite der Altartafeln links Darstellungen von Frauen in Trachten, rechts die Köpfe alter Männer angebracht sind<sup>44</sup>.

Das in Savièse Beobachtete wurde von Biéler und den Malern der *Ecole de Savièse* in einer sorgfältig inszenierten Ländlichkeit «weiterverarbeitet», d. h. idealisiert und ästhetisiert. Die Sujets sind pittoresk und wirken folkloristisch, ihnen fehlt aber Authentizität. Zu dieser folkloristischen Ikonographie gehörte, dass lediglich leichte Arbeiten dargestellt wurden, jegliches Handeln würdevoll, ungezwungen erschien und gelassen, entspannt ausgeführt wurde, wie etwa in *Repos pendant les semailles* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) von Otto Vautier<sup>45</sup>. Unterstützt wird diese Mystifikation durch die Tatsache, dass die Tätigkeiten in Sonntagstrachten oder in damals nicht mehr getragenen Kleidungsstücken verrichtet werden, wie Marie Claude Morand und Salome Maurer Gafner eindeutig nachgewiesen haben<sup>46</sup>. Derartige Verfremdung und Verzerrung kamen ebenfalls bei der Darstellung von Bräuchen zum Tragen. Feste beschränkten sich auf religiöse und wurden in verhaltener, strenger Form inszeniert. Gerne wurden Feierlichkeit und Frömmigkeit einer versammelten Menge hervorgehoben, wie dies Henry van Muyden in *Messe à La Sage* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) tat<sup>47</sup>. Dario Gamboni begründete die Vorliebe der *Ecole de Savièse* für religiöse Szenen mit der meist protestantischen Herkunft der Künstler, denn «zweifellos bot der Katholizismus durch den Reichtum seiner Liturgie mehr Motive als der calvinistische Protestantismus»<sup>48</sup>.

Zwischen 1898 und 1907 hielten sich auch Marguerite Burnat-Provins und Raphy Dallèves, die im weiteren Sinne auch zur *Ecole de Savièse* gehören, regelmässig in Savièse auf.

Marguerite Burnat-Provins wurde 1872 im französischen Arras geboren und studierte an den Akademien Julian und Colarossi in Paris. 1896 heiratete sie den Architekten Adolphe Burnat und zog nach Vevey. Biéler machte Frau Burnat-Provins 1898 auf Savièse aufmerksam, wo sie sich bis 1906 regelmässig aufhielt. Ihre künstlerischen Tätigkeiten waren während dieser Zeit umfangreich. Sie malte, schrieb, illustrierte und war handwerklich tätig. Ihr malerisches Werk war vielfältig und schliesst an den Symbolismus, den Jugendstil und die *Ecole de Savièse* an. Insbesondere ihre Köpfe alter Menschen *Vieille à la coiffe* (Privatbesitz) und von Kindern *Jeune garçon au chapeau* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) knüpfen an Biélers *Têtes saviésannes* an. Biéler pflegte mit Marguerite Burnat-Provins den engsten Kontakt innerhalb der *Ecole de Savièse*<sup>49</sup>.

Raphy Dallèves war der einzige Walliser der *Ecole de Savièse*. Er wurde 1878 in Sitten geboren und besuchte zwischen 1899 und 1905 die Académie Julian und die Ecole des Beaux-Arts in Paris. Nach seinen Studien kehrte er ins Wallis zurück. Dort wurde seine folkloristische und mythische Ikonographie vorwiegend durch Dörfer im Val d'Hérens und Val d'Héremence und seltener von Savièse

<sup>44</sup> Vgl. MORAND, 1992, S. 212.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 222; MAURER, 1991, S. 72-73; MAURER GAFNER, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 111.

<sup>47</sup> Vgl. MORAND, 1992, S. 212, 219.

<sup>48</sup> GAMBONI, in: Ausstellungskatalog, 1985, S. 163.

<sup>49</sup> Vgl. zu Marguerite Burnat-Provins: DUBUIS und RUEDIN, 1994; Marguerite Burnat-Provins 1872-1952. De l'Art nouveau à l'art hallucinatoire. Katalog Fondation Neumann Gingsins, 2003.

inspiriert. Bis um 1903 malte er mit einem energischen, dicken Pinselstrich realistisch in Öl, dann setzte sich eine neue Formensprache durch, welche erstmals 1903 in *Lavoir d'Hérémente* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) zum Tragen kam. Diese zeichnet sich – bei ihm bedingt durch die Rückbesinnung auf japanische Holzschnitte sowie auf die Quattrocentisten – wie bei Biéler durch einen graphischen Stil und die Technik der Tempera aus. Sein Werk umfasst viele Genreszenen mit einer einzelnen, alten Person, wie etwa in *Vieille assise* (Privatbesitz). Er malte aber auch pastorale Szenen, was sonst kein Maler der *Ecole de Savièse* tat, und in seinem Spätwerk transferierte er die klassisch-religiöse Ikonographie in die ländliche Gesellschaft des Wallis. Biéler und er blieben als einzige der *Ecole de Savièse* bis an ihr Lebensende dem Wallis treu, und im Gegensatz zu den anderen machten sie eine ähnliche Entwicklung durch, teilten nicht nur thematische, sondern auch stilistische und technische Eigenheiten<sup>50</sup>.

## Voraussetzungen

### Folge der Industrialisierung

Der Rückzug der *Ecole de Savièse* ins Wallis hat nichts Aussergewöhnliches an sich, sondern lässt sich in einen historischen Kontext einordnen. Die Industrialisierung bedingte im 19. Jh. in ganz Europa tief greifende Veränderungen: Landflucht – Verstädterung; Abnahme des Bauernstandes – Zunahme der Arbeiterschaft; Technisierung des Alltags usw. Als sich die Künstler gegen Ende des Jahrhunderts des Übergangs von der Agrar- zur Industriegesellschaft und deren negativen Folgen wie Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung etc. bewusst wurden, entwickelten sie ein Gedankengut, das verloren gegangene Werte und die Harmonie zwischen Mensch und Natur heraufbeschwörte. Diese Vorstellungen projizierte man in noch intakte ländliche Gegenden, wohin man auch physisch entflo<sup>51</sup>. Werner Hofmann definierte die Flucht vor der Zivilisation in das Natürliche als Exotismus, welcher «in den Raum [flieht], er bleibt in der Gegenwart, dehnt jedoch deren geographische Erstreckung aus. Das irdische Paradies wird in Landschaften verlegt, die von der Zivilisation und ihren Einrichtungen noch nicht berührt wurden»<sup>52</sup>. Die gesuchte Ursprünglichkeit fanden Gauguin und die Schule von Pont-Aven in der französischen Bretagne, Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende im deutschen Worpsswede. In der Schweiz zog man sich in den Alpenraum zurück: Cuno Amiet nach Oschwand, Giovanni Segantini und Giovanni Giacometti ins Engadin, die *Ecole de Savièse* ins Wallis<sup>53</sup>. Die Alpen und deren Bevölkerung wurden zu Idealen, zu einem von der Modernität unberührten Kosmos, zu einer Welt des ungetrübten Glücks, der friedlichen Zurückgezogenheit, weit weg vom komplikationsgeladenen, realistischen Leben in der Stadt.

<sup>50</sup> Vgl. zu Raphy Dallèves: ELSIG, 1999; ELSIG, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1998, S. 41-44; MÉRAT, in: *Ausstellungskatalog*, 1997/98, S. 59-62.

<sup>51</sup> Vgl. VILLA, in: *Ausstellungskatalog*, Genf, 1998, S. 207; RUEDIN, in: *Art+Architecture en Suisse/Kunst+Architektur in der Schweiz*, 1994, S. 375-376.

<sup>52</sup> HOFMANN, 1991, S. 241.

<sup>53</sup> Das Wallis zog zu Beginn des Jahrhunderts auch andere Welschschweizer Künstler an: 1897 kam Edmond Bille erstmals ins Wallis, wo er 1899 Chandolin entdeckte und sich 1904 in Siders ein Wohnhaus und Atelier erbaute. Albert Muret und René Auberjonois richteten sich 1901 in Lens ein. Bevor Edouard Vallet 1912 ein Chalet in Vercorin bezog, hielt er sich 1908 in Hérémente, 1909 in Ayent und 1910 in Savièse auf und 1912 kam Charles-Clos Olsommer nach Veyras. Vgl. WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, 1984, S. 11-12.

Die Suche nach Arkadien, dem mythischen und harmonischen Gleichgewicht von Mensch und Natur, mündete, anders ausgedrückt, im Primitivismus, den Pascal Ruedin mit folgenden Worten definierte:

Par primitivisme, nous entendons toute tentative de ressourcement esthétique, éthique ou politique au contact de populations et de cultures proches ou lointaines, dont les rites, les us et les traditions semblent renvoyer à un âge antécédent de la société industrielle et urbaine<sup>54</sup>.

Losgelöst von den stilistischen Mitteln gehörte dazu die Beschränkung auf bestimmte Themenkreise: Religion (religiöse Szenen), Freizeit (Alltagsdarstellungen), patriarchalische Gesellschaftsordnung (Genreszenen) und «la nature maternelle de la femme» (sämtliche Darstellungen von jungen Frauen)<sup>55</sup>. Das Thema der jungen Frau, das Natürliche repräsentierend, bezeichnete Werner Hofmann als die «Gute Mutter»: «Die Gute Mutter geht ganz in ihrem physischen Dasein auf, sie ist undifferenziert, da sie mit allem Lebendigen zusammenhängt, ist anonymes Geschöpf, das sich vor der Schwelle zur Individuation aufhält.»<sup>56</sup> Diese anonymen Geschöpfe erscheinen – wie Biélers *Têtes saviésannes* – als junge Frauen, verinnerlicht, abgesondert, von einer unbestimmten Sehnsucht und leisen Melancholie, «jener Stimmung [...] in die das Unvermögen gegenüber der Realität flüchtet», beherrscht<sup>57</sup>. Das Kompensationsbedürfnis gestaltete sich zu einem Entkommen vor dem Unbehagen der Zeit, der unwiderruflichen Veränderungen der industriellen Zivilisation. Man suchte in einer Art Rückkehr zur ursprünglichen Herkunft des Menschen, zur Natur, nach Werten, welche sich dem modernen Zeitalter entgegenstellten. Der Gegensatz von Alt und Jung in Marguerite Burnat-Provins' Köpfen, aber auch in Biélers *Têtes saviésannes* von alten Menschen und Kindern machten etwa auf die Ohnmacht gegenüber der veränderten Zeit aufmerksam, vor welcher die Maler der *Ecole de Savièse* in das für sie unberührte Paradies von Savièse flüchteten.

### *Schaffung nationaler Identität*

Neben der Industrialisierung trug in der Schweiz auch «eine spezifische politische Konstellation» zur Faszination der Alpen und Bauern bei<sup>58</sup>. Zwischen dem Untergang der alten Eidgenossenschaft 1798 und dem neuen Bundesstaat von 1848 befand sich die Schweiz in einer Staatskrise. Diese gipfelte 1847 im Sonderbundskrieg, in welchem die katholisch-konservativen Kantone besiegt wurden und die reformierten, liberalen Zentren endgültig gewannen. 1848 trat zwar die neue Bundesverfassung in Kraft, sie vermochte jedoch nicht konfessionelle, wirtschaftliche und soziale Gegensätze zu überbrücken oder politische Spannungen abzubauen<sup>59</sup>. Als sich zu Beginn des 20. Jh. zudem viele Intellektuelle die Frage einer nationalen Identität stellten, weil sie verunsichert waren «par le nationalisme affirmé des Etats voisins, perplexes face au fort nombre d'étrangers installés dans le pays, désorientés par des mutations sociales où ils croient discerner les symptômes d'une dégénérescence», sah sich das neue politische System dazu gezwungen, ein einigendes Band zu schaffen und sich selbst zu legitimieren<sup>60</sup>. Dabei griff man auf die in der Helvetik (1798-1803) einsetzende, zunehmende

<sup>54</sup> RUEDIN, 1991, S. 15.

<sup>55</sup> RUEDIN, in: *Art+Architecture en Suisse / Kunst+Architektur in der Schweiz*, 1994, S. 376-377.

<sup>56</sup> HOFMANN, 1991, S. 226.

<sup>57</sup> HOFSTÄTTER, 1973, S. 60.

<sup>58</sup> BAUMANN, in: *Ausstellungskatalog*, 1998, S. 357.

<sup>59</sup> Vgl. FAHRNI, 2000, S. 55-66.

<sup>60</sup> CLAVIEN, 1993, S. 7.

Wertschätzung der alten Eidgenossen sowie der Berge mit ihren Bewohnern zurück und stellte diese in den Dienst des Vaterlandes. Obwohl der Einheitsstaat von kurzer Dauer war, «hatte sich in jener Zeit ein Reservoir von gemeinsamen Bildern, Vorstellungen und Geschichten über die Schweiz als lockeres, frei verfügbares Baumaterial für spätere nationale Identitätswürfe angesammelt»<sup>61</sup>. Auf diesen aufbauend, versuchte man mit «Geschichts- und Alpenmythen» das Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken und die Einheit der schweizerischen Vielfalt zu unterstreichen. Versatzstücke der Vergangenheit waren etwa historische Bilder der Eidgenossen, beispielsweise Ernst Stückelbergers *Tellensprung* (Luzern, Kunstmuseum), die Waffenhalle des Landesmuseums Zürich oder Festspiele. Die Alpen wurden durch eine bäuerliche, alpine Kultur in Umzügen (Trachtenumzug zur Eröffnung des Landesmuseums 1898 in Zürich) und Landesausstellungen (Schweizer Dorf an derjenigen 1896 in Genf) zur Schau getragen oder bildlich umgesetzt<sup>62</sup>. Dabei griff man auf die zum Sinnbild schweizerischer Identität gewordene Bergwelt zurück, da sie als unverrückbare Besonderheit der Schweiz regionale Unterschiede zu überbrücken vermochte und in ihr zudem die alte Eidgenossenschaft gegründet worden war. Das prominenteste Beispiel ist wohl Charles Girons *Wiege der Eidgenossenschaft* (Bern, Bundeshaus, Nationalratssaal)<sup>63</sup>.

Unausweichlich stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage einer Schweizer Schule oder Schweizer Kunst. Die Diskussion dazu wurde 1832 erstmals von Rodolphe Töpffer eröffnet, und als die Alpen zum Symbol des Landes wurden, verstärkte sie sich bei Französisch sprechenden Kunstkritikern. Die Helden einer Schweizer Kunst waren zunächst für Rodolphe Töpffer Alexandre Calame und Jean-Léonard Lugardon, für Eugène Rambert Marc-Gabriel-Charles Gleyre und um 1890-1900 für die meisten (unter ihnen Albert Trachsel, Mathias Morhard und Paul Seippel) Ferdinand Hodler<sup>64</sup>. Um die Jahrhundertwende begann man darüber zu debattieren, ob es denn überhaupt eine Schweizer Kunst gäbe. Symptomatisch dafür ist der Meinungsumschwung von Paul Seippel. Sprach er 1884 von Hodler als «initiateur d'une école nationale», so verneinte er 1906 eine nationale Schweizer Kunst<sup>65</sup>. «Dans le domaine de l'art, il serait purement arbitraire de rechercher, ou de vouloir créer une unité factice entre des groupes ethniques aussi dissemblables de tempérament, de culture et de goût que la Suisse allemande, la Suisse romande et la Suisse italienne. Nous n'avons donc pas, nous ne pouvons avoir *un art national suisse*»<sup>66</sup>.

### ***Stereotype Bilder des Wallis***

Bereits seit Mitte des 18. Jh. schenkten fremde Maler, Reisende, Schriftsteller und Wissenschaftler dem Wallis Beachtung. Dabei wurde immer wieder auf die gleichen stereotypen Bilder zurückgegriffen. In der Malerei wurde vom Wallis bis zur Mitte des 19. Jh. ausschliesslich die erhabene Gebirgswelt thematisiert. Daran anschliessend war Raphael Ritz der erste Künstler, welcher das Leben der Leute abbildete. Die Landschaft und die Einfachheit der Menschen wurden ebenfalls in Reiseliteratur und Literatur unterstrichen, während in volkskundlichen Berichten von Fremden zudem auf regionalspezifische Merkmale hingewiesen wurde.

<sup>61</sup> SARASIN, in: Ausstellungskatalog, 1998, S. 24.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>63</sup> Vgl. VILLA, in: Ausstellungskatalog, Zürich, 1998, S. 270.

<sup>64</sup> Vgl. JUNOD und KAENEL, 1993, S. 27-32; ALAMIR-PAILLARD, 1993, S. 52, 65-68.

<sup>65</sup> Zit. in: JUNOD und KAENEL, 1993, S. 21.

<sup>66</sup> Ebd.

## Malerei

Die Landschaftsmalerei der Walliser Alpen beginnt mit Caspar Wolf, der seine Ölbilder im Atelier, nach vor Ort gemachten Studien, malte. 1777/78 schuf er mehrere Gemälde der Gemmi, der Dalaschlucht, der Grimsel und des Rhonegletschers. Die Naturbegeisterung der Romantik veranlasste englische Maler, unter ihnen Robert Cozens und William Turner, das Wallis zu bereisen und ihre Eindrücke in Aquarellbildern festzuhalten. Für François Diday und Alexandre Calame, die Hauptvertreter der Romantik in der Schweiz, waren die Alpen die wichtigsten Inspirationsquellen. Diday stellte vom Wallis vor allem die Talebene und Wasserfälle dar, Calame setzte sich vorwiegend mit dem Monte Rosa auseinander. Auch ihre Schüler, wie etwa Charles-Louis Guigon und Gustave Castan, bildeten das Wallis ab. Barthélemy Menn befreite sich vom romantischen Pathos. Er zog den grossen Atelierkompositionen intime, vor Ort entstandene Landschaften vor, wie seine Werke von Tourbillon und Valeria beweisen. Obwohl mit Menn der Einfluss der *Ecole de Barbizon* in der französischen Schweiz langsam spürbar wurde, beschäftigte sich einzig der Impressionist Albert Lebourg in ein paar Bildern mit dem Wallis<sup>67</sup>.

Als erster richtete Raphael Ritz seine Aufmerksamkeit auf das Leben der Menschen im Wallis. Seine Bedeutung ist umso grösser, als es vor ihm keinen Walliser Künstler gab, welcher sich nicht ausschliesslich mit religiöser Malerei, deren Höhepunkt vom Barock bis ins 19. Jh. strahlte, oder mit Porträts beschäftigte<sup>68</sup>.

### Raphael Ritz

Raphael Ritz kam 1829 in Brig zur Welt. Sein Vater war der bedeutende Kirchen- und Porträtmaler Lorenz Justin Ritz. Während seiner Lehrzeit in Stans lernte Raphael Ritz den Kirchenmaler Melchior Paul von Deschwanden und den auf das Genre spezialisierten Theodor von Deschwanden kennen. Durch sie angeregt, reifte in ihm der Entschluss, die damals im Genre und in der Landschaft führende Düsseldorfer Akademie zu besuchen, an welcher er bis 1856 studierte. Er trat dann in das Atelier von Rudolf Jordan ein und ab 1860 hatte er sein eigenes. Häufig kehrte er in seine Heimat zurück, bis er sich 1875 in Sitten endgültig niederliess und dort 1894 verstarb.

Das Naturstudium und der Detailrealismus der Düsseldorfer Akademie beeinflussten ihn genauso wie das ethnographische Genre, mit dem er durch Jordan in Kontakt kam. Wie er selbst schrieb, entschied er sich für «das schweizerische landschaftliche idyllische Genre», was nicht bedeutet, dass er neben dem ländlichen, pittoresken Bild des Wallis das moderne in seinem Œuvre ausschloss, wie etwa *Rhonekorrektur bei Raron* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum) zeigt<sup>69</sup>. Walter Ruppen ging zwar der Frage nach, «ob der Walliser Maler dem heimatlichen Volksleben nicht gleich begegnete wie der Tourist», begnügte sich aber mit der Feststellung, dass Ritz in seinen Werken die Härte des Lebens und der Arbeit ausklammerte<sup>70</sup>. Es wäre wichtig darauf hinzuweisen, dass Ritz dies aus Achtung vor dem ihm Bekannten tat, mit dem er sich als Walliser identifizierte. Bei Ritz' religiöser Malerei gilt es zu unterscheiden zwischen Werken für Kirchenräume, die er zusammen mit seinem Vater malte und welche den Einfluss von Melchior Paul

<sup>67</sup> Vgl. WYDER, 1985, S. 7-16.

<sup>68</sup> Vgl. WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, 1984, S. 5

<sup>69</sup> Zit. in: RUPPEN in: *Ausstellungskatalog*, 1999, S. 27.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 24.



von Deschwanden erkennen lassen, und Gemälden mit religiöser Thematik, die vom Genre bestimmt werden und in denen Religion durch betende Menschen verkörpert wird, so in *Sonntagsfeier am Sanetschpass* (Sitten, Kantonales Kunstmuseum)<sup>71</sup>.

Dario Gamboni unterstrich Ritz' Bedeutung, als erster Maler das Walliser Volk und dessen Archaismus dargestellt zu haben. Er wies aber auch darauf hin, dass Ritz diesbezüglich der Vertreter einer ersten Etappe war<sup>72</sup>. Diese entwickelte sich weiter zu der von Biéler und der *Ecole de Savièse* verwendeten folklorisierten und mystifizierten Ikonographie. Sowohl Marie Claude Morand als auch Pascal Ruedin erklärten, warum Ritz nicht deren Begründer sein kann. Beide betonten den allumfassenden Charakter des Werkes von Ritz, der es nicht vermag, eine eindeutig zuzuordnende Identität zu schaffen. Morand hielt sich allgemein, indem sie sagt, dass Ritz weniger auf den lokalen Eigenheiten der Sujets beharrt als auf deren allumfassenden moralischen Bedeutung<sup>73</sup>. Ruedin dagegen argumentierte anhand von *Sonntagsfeier am Sanetschpass*, dass Herkunft und Identität der Bauern nicht interessierten, da sie durch ihre Kleidung zeitlos und durch ihre Wiedergabe austauschbar geworden sind<sup>74</sup>.

### *Reiseliteratur und Literatur*

Als erste bereisten Mitte des 18. Jh. englische Alpinisten und Französisch sprechende Einzelpersonen aus gutbürgerlichen Kreisen das Wallis<sup>75</sup>. Unter ihnen auch der Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau, welcher 1761 in seinem Roman *La nouvelle Héloïse* die Anmut der Walliser Berge sowie die Schlichtheit und Ruhe ihrer Bewohner beschrieb:

Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde [...] J'aurais passé tout le temps de mon voyage dans le seul enchantement du paysage, si je n'en eusse éprouvé un plus doux encore dans le commerce des habitants. Vous trouverez dans ma description un léger crayon de leurs mœurs, de leur simplicité, de leur égalité d'âme, et cette paisible tranquillité qui les rend heureux par l'exemption des peines plutôt que par le goût des plaisirs<sup>76</sup>.

Mitte des 19. Jh. entdeckte ein breiteres, doch immer noch wohlhabendes Publikum die Alpen und das Wallis. Ähnlich wie Rousseau war es von der Unberührtheit und Herrlichkeit der Natur und Landschaft fasziniert. In einer idyllischen Sichtweise beschrieb es die Bergbewohner, deren Gewohnheiten, Sitten und Bräuche<sup>77</sup>. In den Augen des Zeichners, Kunstkritikers und Schriftstellers Rodolphe Töpffer beispielsweise bewahrten die Walliser Täler ihre Ursprünglichkeit aufgrund ihrer abgeschiedenen Lage. In seinen *Voyages en Zigzag* von 1843

<sup>71</sup> Vgl. zu Raphael Ritz: RUPPEN, 1971; Ausstellungskatalog, 1999.

<sup>72</sup> Vgl. GAMBONI, in: Ausstellungskatalog, 1985, S. 163-164.

<sup>73</sup> Vgl. MORAND, 1992, S. 203.

<sup>74</sup> Vgl. RUEDIN, in: Ausstellungskatalog, 1999, S. 36-37.

<sup>75</sup> Vgl. MORAND, 1992, S. 195-196; BELLWALD, 1997, S. 21.

<sup>76</sup> ROUSSEAU, 1967, S. 45-46.

<sup>77</sup> Vgl. KILANI, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 1984, S. 30-31; MORAND, 1992, S. 195-196; BELLWALD, 1997, S. 21.

berichtete er weiter von «de paisible existence, de pauvreté sans douleurs, de la-beurs uniformément répartis et fidèlement récompensés»<sup>78</sup>.

Die Reiseliteratur wurde zur Projektionsfläche für eine ideale Ästhetik, Moral und Gesellschaft, welche man im urbanen Leben vermisste, in der Welt der Berge aber vorzufinden glaubte. In ihr schufen Fremde für Fremde Darstellungen, welche geprägt waren von Schwärmereien und romantischen Vorstellungen. Sie vermittelten ein Bild, welches lediglich Andersartiges unterstrich und damit das Tatsächliche verfälschte<sup>79</sup>.

Ähnlich verhielt es sich in einer Reihe literarischer Schriften der französischen Schweiz, in denen ab 1880 das Wallis zur «terre d'élection du régionalisme suisse et de l'esthétique du primitivisme» wurde<sup>80</sup>. Ein Beispiel stammt von Marguerite Burnat-Provins. In *Petits tableaux valaisans*, 1903 erschienen und von ihr selbst illustriert, gibt sie eine idealisierende Darstellung des bäuerlichen Lebens vergangener Zeiten im Wallis und setzt damit Kontraste zu der Veränderung der Zeit<sup>81</sup>. In fünfzig Kapiteln beschreibt sie Personen, Tiere, Pflanzen, Gegenstände, Örtlichkeiten, Arbeiten und religiöse Handlungen, welche nur von jemandem, dem diese fremd waren, als etwas Spezielles wahrgenommen werden konnten<sup>82</sup>. Ihr erbitterter Widerstand gegen die Modernität, ihre Abneigung gegenüber dem Fortschritt kulminiert im Satz:

Autour de l'entassement noir des villes, la Nature consternée lutte, trop grande pour entrer, trop fière pour venir se souiller, et recule jusqu'au jour où elle s'enfuit découragée<sup>83</sup>.

### *Volkskunde*

Im gleichen Jahr wie *Petits tableaux valaisans* erschien der Essay *Peuple du Valais* des Walliser Journalisten Louis Courthion, eines der ersten volkskundlichen Werke über das Wallis. Courthion, welcher die bäuerliche Selbstversorgung verherrlicht, weist Menschen aus den Bergen eine gewisse Überlegenheit gegenüber denjenigen der Talebene zu. Er bewertet die Abgeschiedenheit des Wallis insofern positiv, als sie die Bewahrung des Besonderen garantiert. Die Isolation bringt er aber durchaus mit sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Eigenheiten in Verbindung und macht auf durch sie bedingte Mängel aufmerksam:

Du berceau à son entrée à la direction des affaires de son pays, le Valaisan est ainsi un produit cultivé en serre [...] comment pourra-t-il se faire pratiquement du monde une autre image que celle qu'il a toujours eue sous les yeux?<sup>84</sup>

Es ist aufschlussreich, Courthions Feststellungen mit denjenigen auswärtiger Volkskundler zu vergleichen. Hält sich der Walliser betreffend Bekleidung und Tätigkeiten der Frauen verhältnismässig kurz, werfen die Auswärtigen einen schwärmerischen Blick auf Trachten tragende Frauen und widmen diesen besondere Aufmerksamkeit. Friedrich Stebler fotografierte bereits 1888 in Evolène Frauen in Sonntagstrachten und Leopold Rütimeyer betonte 1916, dass diese dort noch unverändert seien:

<sup>78</sup> TÖPFFER, 1858, S. 280.

<sup>79</sup> Vgl. BELLWALD, 1997, S. 143-147.

<sup>80</sup> GRAF, 1997, S. 362.

<sup>81</sup> Vgl. MAGGETTI, 1995, S. 396; GRAF, 1997, S. 362.

<sup>82</sup> Vgl. MEIZOZ, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 21.9.1992; MEIZOZ, 2000, S. 25-42.

<sup>83</sup> BURNAT-PROVINS, 1903, S. 121.

<sup>84</sup> COURTHION, 1972, S. 152.

Ein glücklicher volkskundlicher Konservatismus der w[!]alliser Bergleute trägt dazu bei, dass diese ursprünglichen Zustände [...] der andringenden Neuzeit nur langsam weichen. Das trifft im Tal von Evolena besonders auch zu für die so überaus malerische Frauentracht, welche hier [...] noch in ihrer ganzen malerischen Schönheit festgehalten wird<sup>85</sup>.

Im Gegensatz zum einheimischen Courthion richteten die Fremden ihren Blick selten auf die Beschäftigungen der Männer, sondern vielmehr auf diejenigen der Frauen, wie das Tragen von schweren Lasten, das ihnen ungewöhnlich erschien. Trotz solchen Beobachtungen reduzierten sie die Frauen vornehmlich auf die Ästhetik der Trachtenträgerinnen<sup>86</sup>.

Während in Malerei, Reiseliteratur und Literatur vor allem die Schönheit der Landschaft und das einfache Leben in der Abgeschiedenheit glorifiziert wurden, strichen fremde Volkskundler auch regionalspezifische Merkmale wie Dialekt, Volkskunst usw. heraus. Rütimeyer etwa bezeichnete das Wallis als hervorragendes Forschungsfeld auf der Suche nach Überbleibseln vergangener Zeiten.

In unserer Schweiz ist es vor allem der Kanton Wallis, welcher bei der Nachforschung nach solchen alten und primitiven Kulturrelikten bei weitem das dankbarste Feld bietet und für den Prähistoriker und Ethnographen, den Folkloristen, Linguisten und Historiker, wie für den Naturforscher ein wahrhaft gelobtes Land darstellt<sup>87</sup>.

## **Jules Tissières**

Die Walliser interessierten sich wenig für die mythisierten und ideologisierten Vorstellungen, die von ihnen vermittelt wurden. Jules Tissières war zu Beginn des 20. Jh. einer der wenigen Walliser der diese Identitätsstiftung wahrnahm und mit seiner Gemäldesammlung auch annahm. Um dies verstehen zu können, müssen sein Umfeld, seine Person und besonders seine politische Ideen näher beleuchtet werden.

### ***Familie***

Die erstmals im 14. Jh. erwähnte Familie Tissières ist eine der ältesten der Bergbauerngemeinde Orsières, das im Val d'Entremont an der Strasse zum Grossen St. Bernhard liegt<sup>88</sup>. Die dort ansässigen Grosseletern von Jules Tissières, Jean-Jérôme (1809-1884) und Marie-Constance geb. Joris (1816-1878), waren begüterte Bauern und Landbesitzer<sup>89</sup>.

Der Vater von Jules Tissières, Alfred, wurde 1854 in Orsières geboren und verstarb 1921 in Martinach. Nach dem Gymnasium in St-Maurice besuchte er in Sitten die kantonale Rechtsschule und liess sich 1880 als Advokat in Martinach

<sup>85</sup> RÜTIMEYER, 1916, S. 7.

<sup>86</sup> Vgl. BELLWALD, 1997, S. 135-136.

<sup>87</sup> RÜTIMEYER, 1916, S. 3.

<sup>88</sup> Vgl. TAMINI und MUDRY, 1930, S. 72-73.

<sup>89</sup> Wie aus der Teilungsurkunde zwischen Jean-Jérôme Tissières und seinen Kindern Alfred und Philomène hervorgeht (die anderen Kinder sind früh verstorben oder ins Kloster eingetreten), besaßen Jean-Jérôme Tissières und seine Frau Boden in Orsières und Umgebung, Rebland in Fully und mehrere Gebäude in Orsières. Vgl. TISSIÈRES, 2000, S. 12-14.

nieder. 1885 gründete er eine Bank, welche zu der kleinen Anzahl von privaten Geldinstituten im Wallis gehörte, die zwischen 1871 (Konkurs der Kantonalbank) und 1895 (Eröffnung der Hypothekar- und Ersparniskasse) den Bauern Kredite gewährten<sup>90</sup>. Am industriellen Aufschwung des Kantons wirkte er als Beteiligter an vier Wasserkraftprojekten, einer Schwefelquelle und einem Schieferbruch direkt mit<sup>91</sup>. Als Anhänger der Konservativen war Alfred Tissières unter anderem Abgeordneter des Grossen Rates, Präfekt des Bezirkes Martinach und Kantonsrichter<sup>92</sup>. Mit seiner aus Martinach stammenden Frau Marie-Louise geb. Simonetta (1856-1921) hatte er sechs Kinder.

Die materielle Ausgangslage, das politische Engagement sowie die blühende Bank- und Wirtschaftstätigkeit begründeten den wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg von Jules Tissières Elternhaus. Ideologischer wie ästhetischer Ausdruck dafür sind das von seinem Vater erbaute Geschäfts- und Villengebäude an der Avenue de la Gare in Martinach sowie die Gemälde der Familie im Wohnhaus an der Avenue du Simplon. Zur gesellschaftlichen Legitimation wurde bei der Errichtung des ersten die um 1900 dominierende Architekturtendenz des Eklektizismus aufgenommen, während die Kunstwerke auf soziale Differenziertheit hinweisen.

Alfred Tissières erteilte 1905 François-Casimir Besson den Auftrag, an der Avenue de la Gare in Martinach ein Geschäftsgebäude mit darüberliegenden Wohnräumen zu errichten (Abb. 8). Über die Ausbildung des aus Bagnes stammenden Architekten Besson (1868-1944) ist wenig bekannt; es fehlen eindeutige Beweise, dass er Schüler der Ecole des Beaux-Arts von Lyon war, als welcher er sich selbst ausgab. Er war vor allem im Unterwallis und besonders in Martinach sehr gefragt<sup>93</sup>. Der Repräsentationsbau Tissières behielt, mit Ausnahme des 1956 umgebauten Erdgeschosses, sein ursprüngliches Aussehen: Die gegen die Strasse gerichtete Hauptfassade ist mit fünf vertikalen Abschnitten (a, b, b, b, a) dreiteilig. Die Flügel werden von einem Dachpavillon mit Firstterrassen überhöht und von einem Dachfenster mit Dreiecksgiebeln durchbrochen. Besondere Beachtung wurde dem gehauenen, ornamentalen Dekor der Fassade geschenkt. Als Ausdruck des Status trägt sie dazu bei, die Aufmerksamkeit auf das Bauwerk und dessen sozioökonomische Bedeutung zu lenken. Das Gebäude, 1907 fertiggestellt, gehörte Alfred Tissières, der auch die gesamte Planung bestimmte. Im Erdgeschoss befanden sich zwei Geschäfte und ein Hinterladen, das erste Obergeschoss wurde von Jules Tissières und seiner Familie bewohnt, dort lag auch Jules Tissières Anwaltsbüro. Die Nutzung der übrigen Geschosse bleibt unklar. Die Bank Tissières wurde erst nach Alfred Tissières Tod 1921 von dessen Wohnhaus an der Avenue du Simplon ins Erdgeschoss der Avenue de la Gare transferiert.

Ebenfalls aussagekräftig betreffend Geschmack der Bankiersfamilie Tissières ist die Inventarliste ihres Wohnhauses an der Avenue du Simplon, welches 1921 nach dem Tod der Eheleute Alfred und Marie-Louise Tissières erstellt wurde<sup>94</sup>. Auf dieser figurieren Zinn, Silber, Mobiliar sowie alte Möbel und Gemälde. Von besonderem Interesse sind die Bilder, welche nach Künstlern (Bille, van Muyden, Reichlen und Biéler: *Les Fardeaux*, *Les petites femmes*, *La Maison de Philippe*) oder Sujets (*Portrait de M. Tissières*, *Portrait du Gd-père*, *Jardinier Moret*, *Moulin de Saillon*, *2 Dranses*, *Un curé maigre*, *L'autre Curé*) aufgenommen wurden. Die letztgenannten sind mit aller Wahrscheinlichkeit Werke von Joseph Morand

<sup>90</sup> Vgl. *Les échos de Saint-Maurice*, 1921, S. 86; ROUX, «Le régime de Torrenté», 1979, S. 223.

<sup>91</sup> Vgl. TISSIÈRES, 2000, S. 16.

<sup>92</sup> Vgl. BENER, 1982, S. 378.

<sup>93</sup> Vgl. zu François-Casimir Besson: BERTHOD, 1992; RAEMY-BERTHOD, 1995.

<sup>94</sup> Vgl. Inventarliste, 1921.

(1865-1932) aus Martinach. Der Kantonsarchäologe und Konservator des Archäologischen Museums in Sitten war auch Maler, der in jungen Jahren (1884-1888) Kurse an der Kunstakademie München belegte. Obwohl sein Œuvre keine grosse Entwicklung zeigt, ist sein Stil geprägt von technischem Können, das er vorwiegend in Landschaften, Porträts und religiösen Szenen unter Beweis stellte<sup>95</sup>. Gemeinsamer Nenner von Alfred Tissières Gemälden ist die Walliser Thematik, die ihn besonders beim einheimischen, traditionellen Morand ansprach, andererseits aber auch bei den auswärtigen, weniger akademischen Künstlern Henri van Muyden, Edmond Bille und Ernest Biéler. Einzig das Bild von Reichlen lässt sich nicht einordnen. Es ist denkbar, dass es sich um eines des Freiburger Malers Joseph Reichlen (1846-1913) handelt und ein Geschenk der Familie Léopold de Bourgné war, in die gleich zwei Kinder von Alfred Tissières (Jules und eine seiner Schwestern) einheirateten.

### **Person**

Jules Tissières kam am 11. Oktober 1881 als ältestes der sechs Kinder von Alfred Tissières in Martinach zur Welt. An der Klosterschule in St-Maurice besuchte er das klassische Gymnasium. Seine damaligen Mitschüler beschrieben ihn später als intelligenten, willensstarken Kameraden mit besonderer Vorliebe für das Schreiben und die Literatur<sup>96</sup>. In der Abteizeitschrift wurden mehrere Aufsätze des Klassenbesten abgedruckt und 1901 schrieb er ein von der Schule aufgeführtes Theaterstück. Mit seinem Bruder Antoine verbrachte er das Schuljahr 1896/97 in Engelberg<sup>97</sup>. 1897 wurde er in die Studentenvereinigung Agaunia aufgenommen, 1898 war er deren Sekretär und 1900 Präsident. Ende des Jahres 1897 verfasste Jules Tissières einen Brief an seine Eltern, welcher die Verbundenheit mit seiner Familie und die tiefe Religiosität des erst 16-Jährigen erkennen lässt<sup>98</sup>.

An der Universität Freiburg studierte Jules Tissières zwischen 1901 und 1903 Rechtswissenschaften und schloss mit dem Notarsexamen ab<sup>99</sup>. Im Juni 1903 machte er die Bekanntschaft seiner zukünftigen Frau Joséphine de Bourgné; diese war die Schwester seines 1904 in den Bergen verunglückten Studienkollegen Rodolphe und stammte aus der Freiburger Patrizierfamilie de Bourgné<sup>100</sup>. 1904 hielt sich Jules Tissières zu Studienzwecken zunächst vier Monate in München auf<sup>101</sup>. Es folgten vier Monate in Paris, in denen er das kulturelle Angebot der französischen Hauptstadt ausschöpfte; er nahm an Musikkonferenzen und -abenden teil, besuchte Versailles, das Musée de Cluny, ging ins Theater usw.<sup>102</sup>

Jules Tissières schrieb bis zur Hochzeit 1906 fast jeden Tag einen Brief an seine geliebte «José». Da er sich in denjenigen aus Paris auch zu Gemälden, Künstlern und seiner Verbundenheit zum Wallis äusserte, scheint eine genauere Darstellung dieser Schreiben im Hinblick auf seine spätere Sammeltätigkeit ange-

<sup>95</sup> Vgl. zu Joseph Morand: Ausstellungskatalog, 1984.

<sup>96</sup> Vgl. GAIST, in: *Les échos de Saint-Maurice*, 1918, S. 68-75.

<sup>97</sup> Vgl. TISSIÈRES, 2000, S. 28.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 22-23.

<sup>99</sup> Vgl. Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.), 1919, S. 6.

<sup>100</sup> Vgl. *Nouvelliste et Feuille d'avis du Valais*, 16.8.1975.

<sup>101</sup> Vgl. TISSIÈRES, 2000, S. 29.

<sup>102</sup> Vgl. Briefe von Jules Tissières an Joséphine de Bourgné: 13.05., 16.05., 02.06., 11.06. und 15.06.1904.

messen<sup>103</sup>. So legte er etwa dar, warum ihm im Louvre besonders die Landschaften der Maler von Barbizon gefielen.

J'ai longuement contemplé ces toiles [die Werke der grossen modernen Landschaftsmaler: Corot, Millet, Rousseau, Troyon etc. ] qui m'enlevaient de la grande ville, et me transportaient dans ma chère campagne<sup>104</sup>.

Aus den Briefen geht hervor, dass Joséphine de Bourgknecht ihm die Adresse des Freiburger Malers Ernest Hiram Brülhart (1878-1947) gab, der im Auftrag ihrer Familie nach Foto ein Porträt des verstorbenen Rodolphe malte. Als Jules Tissières beabsichtigte, den Künstler zu besuchen, traf er diesen zufällig in Begleitung seiner Kollegen Schorderet und Raphy Dallèves<sup>105</sup>. Dem Walliser Dallèves teilte er zwar seine Ankunft in Paris mit, scheint ihn allerdings vorher nicht persönlich gekannt zu haben. Joséphine de Bourgknecht interessierte sich für die Gemälde von Brülhart, während sich Jules Tissières mehr für die Gespräche mit den Künstlern über die Heimat, als für deren Werke begeisterte. Immer wieder formulierte Jules Tissières mit patriotischen Bekenntnissen wie «il faut vraiment être éloigné de son pays pour voir combien on lui est attaché» die Liebe zur Heimat<sup>106</sup>. Diese Verbundenheit teilte er im fernen Paris besonders mit Dallèves.

[...] en bon Valaisan, il [Dallèves] est très attaché à son pays, et le préfère à Paris et à tous ses charmes<sup>107</sup>.

J'ai eu un très grand plaisir à causer avec lui [Dallèves] des choses du pays, sur lesquelles il est mieux renseigné que moi [...]<sup>108</sup>.

[...] nous [Dallèves und er] avons devisé des choses du cher Pays que nous sommes impatients de revoir<sup>109</sup>.

Im Herbst 1904 kehrte Tissières ins Wallis zurück, begann im Anwaltsbüro von Joseph Kuntschen in Sitten ein Praktikum und erhielt im Dezember des gleichen Jahres, nach hervorragend bestandenen Prüfungen, das Diplom als Advokat. 1905 eröffnete er im bereits erwähnten Gebäude an der Avenue de la Gare in Martinach eine Kanzlei<sup>110</sup>. Ebenfalls 1905 betrat Jules Tissières das Politparkett; als Anhänger der Konservativen wurde er in den Walliser Grossen Rat gewählt.

Im April 1906 heirateten Jules Tissières und Joséphine de Bourgknecht in Freiburg. Das junge Ehepaar richtete sich ebenfalls im Haus an der Avenue de la Gare in Martinach ein. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor. Gegen aussen hin scheint der vielbeschäftigte Politiker und Advokat einen etwas kühlen Eindruck vermittelt zu haben, wohl auch aufgrund seines zurückgezogenen Privatlebens, dem er seine wenige Freizeit widmete<sup>111</sup>. Der gebildete und kultivierte Tissières

<sup>103</sup> Marie-José Tissières gab mir Kopien von den ihrer Meinung nach in diesem Zusammenhang am wichtigsten, d. h. von vierzehn zwischen dem 13. Mai und 15. Juni 1904 geschriebenen Briefen von Jules Tissières an Joséphine de Bourgknecht.

<sup>104</sup> Brief von Jules Tissières an Joséphine de Bourgknecht, 7.6.1904.

<sup>105</sup> Über einen Maler Schorderet konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Der Familienname deutet jedoch darauf hin, dass er wie Brülhart aus Freiburg stammte.

<sup>106</sup> Brief von Jules Tissières an Joséphine de Bourgknecht, 11.6.1904.

<sup>107</sup> Ebd., 4.6.1904.

<sup>108</sup> Ebd., 8.6.1904.

<sup>109</sup> Ebd., 16.6.1904.

<sup>110</sup> Vgl. Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.), 1919, S. 6; *Gazette du Valais*, 30.12.1905.

<sup>111</sup> Vgl. M., in: *Nouvelliste valaisan*, 20.7.1918.

war Mitglied der «Schola Cantorum» von Martinach, die er an religiösen Festen dirigierte, und erfreute sich besonders seiner Familie und seiner Bibliothek<sup>112</sup>. Völlig unerwartet erkrankte der erst 37-Jährige im Juli 1918 in seinem Ferienchalet in Chemin (Weiler oberhalb von Martinach) an der damals kursierenden spanischen Grippe. Nur wenige Tage später, am 15. Juli 1918, erlag er ihr (Abb. 10, 11)<sup>113</sup>.

In den verschiedenen, kurz nach seinem Tod erschienenen Nachrufen wurde einmal kurz erwähnt, dass Jules Tissières ein Liebhaber und Sammler von Kunst war.

Pour notre part [der *Nouvelliste valaisan* war das Presseorgan der Konservativen], nous ne perdrons jamais le souvenir des heures charmantes passés dans l'intimité du salon où, dilettante au goût très sûr, il avait rassemblé une remarquable collection d'œuvres d'art<sup>114</sup>.

Bis zur Ausstellung 1999 in Lausanne «Ernest Biéler 1863-1948. Du réalisme à l'Art nouveau/Vom Realismus zum Jugendstil» deutete nichts darauf hin, dass sich hinter dieser «remarquable collection d'œuvres d'art» eine bedeutende Sammlung der Werke von Ernest Biéler verbarg.

### **Politik**

Da Jules Tissières politischen Vorstellungen eng mit seiner Begeisterung für Biéler verbunden sind, soll ausführlich auf diese eingegangen werden. Vermitteln seine Briefe aus dem fernen Paris erste Eindrücke seiner Hingezogenheit zum Vaterland, tut dies sein politisches Engagement, das sein öffentliches Leben bestimmte, noch viel mehr. Während seine Brüder Antoine und Joseph bei der Bank des Vaters einstiegen, trat Jules in dessen politische Fussstapfen. Als Vertreter der Konservativen nahm er folgende Ämter wahr: Abgeordneter des Grossen Rates 1905-1909 und 1917-1918, Unterpräfekt des Bezirks Martinach 1909-1918 und Nationalrat 1911-1918<sup>115</sup>. An was Jules Tissières glaubte und was es seiner Meinung nach zu verteidigen galt, zeigt eine Ansprache zu einem kantonalen Turnfest. Als Nationalratsmitglied erhielt er später die Möglichkeit, die Schweiz direkt mitzugestalten. In drei Parlamentsinterventionen, deren Bedeutung die Tatsache zeigt, dass sie von der Sektion Sitten der Neuen Helvetischen Gesellschaft (NHG) veröffentlicht wurden, legte er seine konkreten Ideen zur Demokratie und Neutralität dar. Jules Tissières verschiedenen Referate sollen im folgenden Kapitel genau analysiert werden, um sich ein Bild seines politischen Gedankenguts zu machen und seine Leidenschaft für Werke von Ernest Biéler verstehen zu können.

Jules Tissières übernahm 1907 die ehrenvolle Aufgabe, die Festrede am dritten kantonalen Turnfest in Martinach zu halten<sup>116</sup>. Richtig unterstrich er in der Einleitung, dass das Ziel eines solchen Anlasses patriotischer Natur sei und darin läge, dem Vaterland Ehre und Respekt zu erweisen. Als Gründe «de saluer le drapeau fédéral» nannte er die mit Ruhm übersäte Schweizer Geschichte, welche durch die Gründung des Bundesstaates und dessen Neutralität gekrönt worden sei<sup>117</sup>. Er zeigte sich stolz auf die Institutionen und die repräsentative Demokratie

<sup>112</sup> Vgl. *Nouvelliste valaisan*, 18.7.1918.

<sup>113</sup> Vgl. ebd.

<sup>114</sup> M., in: *Nouvelliste valaisan*, 20.7.1918.

<sup>115</sup> Vgl. BINER, 1982, S. 379.

<sup>116</sup> Vollständig abgedruckt in: *Gazette du Valais*, 2.8.1907.

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

«Le faisceau de nos vingt-deux armoiries, distinctes et variées, est inébranlablement attaché à la hampe fédérale, et forme une glorieuse unité»<sup>118</sup>. Zusätzlich mahnte er zum Dank für die vom Himmel geschenkte Landschaft und schloss mit dem Toast «Vive la Patrie suisse»<sup>119</sup>. Es erstaunt keineswegs, dass sich Jules Tissières Ansprache zu einem Fest, welches die Nation verkörpert und versinnbildlicht, als kritikloses Loblied auf unser Land offenbart. Wie seine Vorträge im Nationalrat beweisen, wurden seine Stellungnahmen zur Schweiz und zum Politgeschehen als Mitglied der Legislative allerdings differenzierter.

In seiner ersten Nationalratsrede vom 16. Juni 1914 sprach sich Jules Tissières für die Initiative zugunsten der proportionalen Wahl des Nationalrates aus. Als logische Folge des allgemeinen Wahlrechts erachtete er es als unabdingbar, dass in der gewählten Versammlung jede Meinung im Verhältnis zur zahlenmässigen Kraft der Anhänger vertreten sei. Damit könne man sowohl der Vielfältigkeit der Schweiz gerecht werden als auch deren Minderheiten schützen.

En Suisse, la représentation proportionnelle est plus désirable que partout ailleurs; notre pays est profondément divisé par les races, les langues, les religions, les mœurs, les partis. Quel mode électoral mieux qu'elle, pourra donner satisfaction à ces tendances si diverses, à tous ces intérêts qui veulent être représentés?<sup>120</sup>

Gleich zu Beginn seines Vortrages machte Jules Tissières darauf aufmerksam, dass die Initiative Befürworter unter allen Parteien hätte. Die Stosskraft kam aber vor allem von den sich auf nationaler Ebene in der Minderheit befindenden Konservativen. Im Wallis dagegen waren diese in der Mehrheit und da ihre Macht auf dem System des Majorzes beruhte, waren die Walliser Konservativen gegen eine Verhältniswahl der Volksvertretung<sup>121</sup>. Der Realpolitiker Tissières widersprach mit seiner Rede seinen Parteigenossen im Wallis, was auch die Reaktionen der beiden Walliser Zeitungen mit konservativer Orientierung *Gazette du Valais* und *Nouvelliste valaisan* zeigen. In ihren Berichterstattungen zu den Sessionen begnügten sie sich mit einer knappen Zusammenfassung Jules Tissières Referates, sie gingen nicht näher auf dessen Inhalt ein, stattdessen unterstrichen sie die rhetorischen Fähigkeiten des Vortragenden<sup>122</sup>. Abgesehen von dieser Frage stimmten Jules Tissières politischen Vorstellungen mit denen der Walliser Konservativen überein, die näher präzisiert werden sollten. Im Wallis bildeten die Konservativen wie in der übrigen Schweiz keine formelle Partei, sondern einen Block mit verschiedenen Strömungen. Eine davon war das neue Bürgertum, zu dem die Familie Tissières gehörte. Diese Bewegungen vereinten der katholische Glaube, der Antiradikalismus, ein ausgeprägter Föderalismus und das Festhalten an einer patriarchalischen Agrargesellschaft<sup>123</sup>.

In seiner zweiten Intervention vom 8. März 1916 äusserte sich Jules Tissières über das Verhalten der Schweiz im Ersten Weltkrieg. Im Namen des Unterwallis und der französischen Schweiz mahnte er an die im August 1914 proklamierte Neutralität und klagte die Deutschschweiz an, unter anderem mit dem Gotthardabkommen, mit welchem man die Wirtschaft der Schweiz an das mächtige Nach-

<sup>118</sup> Zit. in ebd.

<sup>119</sup> Zit. in ebd.

<sup>120</sup> Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.), 1919, S. 45-46.

<sup>121</sup> Vgl. C., in: *Le Confédéré*, 17.7.1918; ROUX, «L'évolution politique au tournant du siècle», 1979, S. 237-240; GUÉX, 1971, S. 83-84.

<sup>122</sup> Vgl. *Gazette du Valais*, 18.6.1914; *Nouvelliste valaisan*, 18.6.1918.

<sup>123</sup> Vgl. ROUX, «Le régime de Torrenté», 1979, S. 217-228.



barland Deutschland band, das Bewusstsein der Welschschweiz unterdrückt zu haben. Einen weiteren Grund des Unbehagens sah er in der Zusammensetzung des Bundesrates, in welchem die Romands zahlenmässig ungenügend vertreten seien. Zudem übte er Kritik an der Ernennung des Generals, der Handhabung der Zensur, der Armeepolizei, den unzähligen Fehlern des Militärs und den verschiedenen Armeeffären. Herr Tissières zog dafür den Bundesrat zur Verantwortung. Er kritisierte die Exekutive des Bundes direkt und warf ihr Verletzung der Sorgfaltspflicht vor.

Le Conseil fédéral a fait la politique de notre estomac; il n'a pas fait la politique de notre cœur. La tâche était très ardue; il a renoncé à s'y essayer [...] Le Conseil fédéral aurait pu tenter de faire l'unité dans l'affirmation; il a cherché à la réaliser dans l'abstention<sup>124</sup>.

Jules Tissières formulierte prägnant die Unzufriedenheit der Französisch Sprechenden Schweizer. Diese ergriffen, wie bereits erwähnt, während des Krieges Partei für Frankreich, die Deutschschweizer ihrerseits für Deutschland. Dies schlug einen tiefen Graben, verschärft durch die «alte, durch bevölkerungsmässiges Übergewicht und wirtschaftliche Überlegenheit bedingte Vorherrschaft der deutschen Schweiz»<sup>125</sup>. Der Hetzkampagne der Presse kamen Jules Tissières klare Worte sehr gelegen. Einerseits erhielt er dafür eine Bestätigung von den Unterwalliser Zeitungen, die beispielsweise schrieben: «Toutes les iniquités dont nous avons tant souffert ont été passées au crible d'une critique lumineuse et solide [...]»<sup>126</sup>. Andererseits fanden sie auch nationale Beachtung, und sein Vortrag sowie seine Person wurden in der Zeitschrift *La Patrie Suisse* vorgestellt<sup>127</sup>.

Jules Tissières Absicht war es aber nicht, die verschiedenen Landesteile gegeneinander aufzuwiegeln, sondern im Gegenteil, er suchte mit seinen aufrüttelnden Worten die Diskussion, ganz im Sinne der NHG. Unbeachtet von der Presse legte er auch am Schluss seine Rede dar, dass einzig der im Dezember 1914 vor der Sektion Zürich der NHG gehaltene Vortrag «Unser Schweizer Standpunkt» von Karl Spitteler zur Beruhigung der Französisch Sprechenden beigetragen hätte<sup>128</sup>. Drei Monate vor Tissières Dialogaufforderung im Nationalrat, am 28. November 1915, wurde im Wallis die Sektion Sitten der NHG gegründet. Zu den Gründungsmitgliedern gehörte auch Jules Tissières, und die NHG veröffentlichte nach dessen Tod seine Parlamentsinterventionen<sup>129</sup>. Der damalige Präsident nannte als Grund dafür:

Les thèses soutenues à Berne par celui qui, dès la première heure, voulut être des nôtres, furent toujours des thèses patriotiques dans l'acception la plus large du mot; elles ne recherchaient, en effet, qu'une chose: l'intérêt public, le bien du pays<sup>130</sup>.

Zum dritten und letzten Mal sprach Jules Tissières am 20. März 1918 vor dem Nationalrat. Er verwarf die Initiative der Sozialisten betreffend eine Verfassungsrevision, weil diese die direkte Bundessteuer vorsah. Seiner Meinung nach wäre

<sup>124</sup> Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.), 1919, S. 67-68.

<sup>125</sup> FAHRNI, 2000, S. 89.

<sup>126</sup> *Nouvelliste valaisan*, 11.3.1916.

<sup>127</sup> Vgl. C., in: *La Patrie Suisse*, 1916, S. 76-79.

<sup>128</sup> Der Deutschschweizer Dichter tadelte darin jene, welche die Invasion des ebenfalls neutralen Belgien nicht verurteilten.

<sup>129</sup> Vgl. *Briger Anzeiger*, 8.12.1915.

<sup>130</sup> Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.), 1919, S. 5-6.

diese undemokratisch, weil sie nur einen kleinen Teil der Steuerpflichtigen betreffen würde. Der Rechtfertigung der Verteidiger, dass nur reiche Leute besteuert würden, setzte er entgegen, dass man damit den Stolz des «kleinen» Steuerzahlers verletzen würde. Er ging weiter auf die Nachteile dieser Abgabe für Alpengenossenschaften im Wallis sowie in anderen ländlichen Kantonen ein, sich dabei an die patriarchalische Agrargesellschaft anlehnd. Jules Tissières sah in der Diskussion um diese Steuer aber vor allem ein politisches Problem, denn mit ihrer Einführung würde der Bundes- zugunsten des Einheitsstaates aufgegeben. Er opponierte gegen die Uniformität der kantonalen Steuergesetze, weil deren Unterschiede in der Natur der Sache liegen würden und das Produkt der Geschichte seien. Zudem verwarf er vehement die Zentralisation und Vereinheitlichung der gesamten Finanzgesetzgebung, denn der Staat erhielte dadurch eine unbegrenzte Macht, was das Ende der Kantone bedeuten würde. Deren Eigenständigkeit als Garanten von Besonderheiten lag ihm besonders am Herzen.

Les cantons sont notre sauvegarde; ils sont le gage de notre unité et de notre cohésion. Les supprimer [...] ce serait [...] accuser les divergences de nos mentalités, divergences que rien n'abolira, parce qu'elles sont le produit de nos races diverses, de notre culture, de notre histoire qui n'est pas la même. J'aime la Suisse, parce qu'elle me permet d'aimer mon canton, les institutions qu'il s'est données, la langue qu'il parle, la civilisation dont il participe, les opinions religieuses qu'il professe, les coutumes auxquelles il est attaché; dans la souveraineté cantonale, je vois une protection des particularités auxquelles je tiens, je trouve une garantie pour l'indépendance de mes goûts et de mes jugements<sup>131</sup>.

Erneut rundete er seine Ausführungen mit der Darstellung eines Vortrages ab, welcher wiederum vor der Sektion Zürich der NHG gehalten wurde: Fritz Fleiner, Professor für Staats-, Verwaltungs- und Kirchenrecht, erklärte in *Centralisation et fédéralisme en Suisse*, warum sich in der Schweiz Zentralismus und Föderalismus ergänzen würden. Jules Tissières knüpfte vor allem an Fleiners Idee an, dass die Kantone eigene Kulturen garantieren würden.

In seiner letzten Parlamentsintervention negierte Jules Tissières den von den Sozialisten angestrebten Zentralismus und argumentierte für den Föderalismus. Dieser war das Ideal der Konservativen des Wallis sowie der kleinen und ländlichen Kantone überhaupt, aber auch die NHG hielt daran fest. Zur Stellung der Sozialisten im Wallis kurz einige Bemerkungen. Während des ganzen 19. Jh. blieb das Walliser Politgeschehen von den Konservativen und Radikalen bestimmt. Die Arbeiterbewegung kam erst spät, mit der zunehmenden Industrialisierung um die Jahrhundertwende, auf. Als erste kümmerten sich gegen Ende des 19. Jh. die Walliser Sektionen des Grütlivereins um das Los der Arbeiter. Mehrere Versuche, eine Arbeiterpartei zu gründen, gelangen zwar, blieben allerdings kurzlebig oder scheiterten und so erfolgte die definitive Gründung der Sozialistischen Partei des Wallis erst 1919<sup>132</sup>.

Als eines der jüngsten Mitglieder der Bundesversammlung hatte Jules Tissières in seinen drei Vorträgen klare Zielvorstellungen: Einheit und Freiheit in einem Bundesstaat, in dem die Kantone beschränkt souverän sind und in dem an der Neutralität festgehalten wird. Damit knüpfte er an die traditionalistische und kon-

<sup>131</sup> Ebd., S. 88.

<sup>132</sup> Vgl. ARLETTAZ, 1979, S. 241-253.

servative NHG an. Diese Bestrebungen ergänzten sich mit dem Dank für die Landschaft und die Charakteristiken der einzelnen Kantone, insbesondere des Wallis. Seine Referate kennzeichnen sich aber nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Form aus. Der Walliser Schriftsteller Maurice Chappaz (geb. 1916) sprach betreffend Tissières Nationalratsreden von «[...] une extraordinaire aisance d'expression, fluidité et force»<sup>133</sup>. Jules Tissières war ein hervorragender Rhetoriker, was seine auf Qualität und nicht Quantität bedachten Interventionen unter Beweis stellten.

## Jules Tissières Biéler-Sammlung

Seine patriotische Ansicht lebte Jules Tissières auf privater Ebene mit einem erstklassigen Ensemble von Biélers Gemälden mit Walliser Thematik aus, dem hier der gebührende Platz eingeräumt wird.

### Gesamtbild

Jules Tissières legte von 1909 bis 1918 eine repräsentative Sammlung von Ernest Biélers Werken mit Walliser Thematik an: zehn Gemälde, zwei Skizzen und eine Studie. Zu den Bildern gehörten fünf realistische Frühwerke in Öl – eine der wenigen Genreszenen und vier Landschaften – und fünf vom Jugendstil beeinflusste in verschiedenen Techniken – zwei *Têtes saviésannes*, zwei Abbildungen des religiösen Lebens und eine seltene Landschaft. Insgesamt eine umfassende Zusammenstellung, die jedoch nicht lückenlos war, denn sie schloss Alltagsdarstellungen aus. Als Höhepunkt gilt «*Les Vieux à l'enterrement*», von dem der Liebhaber zunächst eine Skizze erwarb. Eine solche besass er ebenfalls von *Paysage montagnes au couchant* und ferner eine Studie zu einer Szene des religiösen Geschehens. Bei zwei Arbeiten konzentrierte sich der Sammler thematisch nicht auf das Wallis. Anlässlich seines letzten Kaufes erwarb er nämlich unter anderem eine Skizze zu *L'Eau mystérieuse* und eine Zeichnung, vermutlich zu den Fresken des Musée Jenisch in Vevey.

Die Leidenschaft von Jules Tissières für Ernest Biéler erscheint umso grösser und der Ursprung der Sammlung umso wichtiger, wenn man weiss, dass Jules Tissières neben diesen insgesamt fünfzehn Werken von Biéler nur ein Gemälde eines anderen Künstlers besass: *Paysage de Sion* (Abb. 14) von Raphy Dallèves. Es fehlen jegliche Angaben zu diesem Kauf. Aufgrund der Datierung des Gemäldes muss er allerdings nach 1912 stattgefunden haben. Obwohl der Walliser Maler über ein ähnliches thematisches, stilistisches und technisches Register wie Biéler verfügte, scheint er den Sammler weniger angesprochen zu haben. Dazu konnten auch die persönliche Bekanntschaft seit 1904 und die im fernen Paris geteilte Liebe zur Heimat nicht beitragen.

### Ursprung

Jules Tissières legte den Grundstein seiner Gemäldesammlung mit dem Kauf von «*Coucher de soleil – Vallée d'Hérens*»<sup>134</sup>. Er erwarb dieses Ölbild an der

<sup>133</sup> CHAPPAZ, in: *13 étoiles*, 1968, S. 21.

<sup>134</sup> Die Kapitel Ursprung und Erwerbgeschichte wurden, falls nicht anders angegeben, anhand Biélers Verkaufsbuch, insgesamt elf Briefen Jules Tissières an Ernest Biéler (einer von 1913, zehn von 1915) sowie eines Briefes von Ernest Biéler an Jules Tissières von 1915 erarbeitet. Die Preise für die einzelnen Bilder werden dort genau aufgeführt, in diesem Artikel jedoch nicht wiedergeben.

kleinen Gemäldepräsentation, die mit einer Industrie- und Landwirtschaftsabteilung zur ersten kantonalen Ausstellung des Wallis gehörte und zwischen dem 1. August und 12. September 1909 in Sitten stattfand. An dieser wurden vom «pittoresken» Wallis inspirierte Maler präsentiert: Neben Raphael Ritz auch die Zeitgenossen Paul Virchaux, Henri van Muyden, Edmond Bille, Ludwig Werlen, Raphy Dallèves und Ernest Biéler<sup>135</sup>. Dieser war mit fünf Walliser Arbeiten vertreten: Zwei *Têtes saviésannes*, zwei Skizzen zu Szenen des religiösen Lebens und der von Jules Tissières angekauften Landschaft, zu deren Erwerb das Stimmungsmoment ausschlaggebend gewesen sein dürfte. Jules Tissières kannte also von Beginn an sowohl Biélers frühen als auch seine vom Jugendstil beeinflussten Werke. Die erste Begegnung mit den Walliser Bildern von Biéler muss für den zukünftigen Sammler eine Art Schlüsselerlebnis gewesen sein, das seine Leidenschaft plötzlich entflamte oder ihn zumindest dazu veranlasste, das Schaffen dieses Künstlers zu verfolgen und dessen nächste Ausstellung zu besuchen.

### *Erwerbsgeschichte*

Der Präsentation in Sitten folgte unmittelbar zwischen dem 11. September und dem 17. Oktober 1909 eine Gemeinschaftsausstellung von Ernest Biéler und Jean Dunand im Musée Arlaud in Lausanne. Jules Tissières hatte dort zum ersten Mal die Möglichkeit, eine Fülle von Biélers Arbeiten (rund 200) zu bewundern. Der Grossteil bestand zwar aus Walliser Werken; es wurden aber auch eine Fotografie und eine Studie von *Les Feuilles mortes* sowie mehrere Landschaften des Waadtlandes ausgestellt. Jules Tissières kaufte bei diesem Anlass «*La Nuit de Noël*» in Gouache und Pastell. Vier Jahre begnügte er sich mit seinem aus zwei Gemälden bestehenden Grundstock, der sein Sammlerkonzept darlegt, das sich in seinen nächsten Ankäufen konkretisierte und differenzierte. Die realistische Landschaft und die lineare Szene des religiösen Lebens zeigen nämlich, dass er sich auf das Thema des Wallis fixierte, unbeachtet der Gattung, des Stil oder der Technik. Darauf weist auch seine spätere Bemerkung, als es zu einem Umtausch kam: «[...] il m'est en principe indifférent qu'il s'agira de peinture à l'huile ou autre, de figures ou de paysages»<sup>136</sup>. Dies legt ebenfalls die Vermutung nahe, dass Jules Tissières Alltagsdarstellungen nicht bewusst aus seiner Sammlung ausschloss, sondern sich dies umständehalber so ergab.

Biélers kleinere Ausstellungen von 1910 und 1911 besuchte Jules Tissières nicht. Er stattete erst wieder seiner Einzelausstellung vom 15. September bis 20. Oktober 1912 – wiederum im Musée Arlaud in Lausanne – einen Besuch ab. Diese Schau spiegelte vortrefflich Biélers damaligen Tätigkeitsgebiete: Im Sommer beschäftigte er sich vor Ort mit dem Wallis, im Winter befasste er sich in Paris mit *L'Eau mystérieuse*, das neben einer Vielzahl Walliser Arbeiten als Höhepunkt gezeigt wurde. Jules Tissières kaufte bei dieser Gelegenheit jedoch nichts.

Biéler war nach dieser Präsentation bis im Mai 1918 an keiner Ausstellung mehr vertreten. Nach der Bestätigung mit derjenigen 1912 in Lausanne und dem Ankauf von *L'Eau mystérieuse* durch die Gottfried-Keller-Stiftung 1913 widmete er sich bis 1922 vor allem den Fresken: 1913/14 unternahm er zwei Reisen nach Italien, um die Freskenmalerei zu studieren, 1914/15 führte er seine drei ersten Fresken in der Tellskapelle in Lausanne aus, von 1915 bis 1918 arbeitete er an *L'été et les moissons* und *L'Automne et le vin* für das Vestibül des Musée Jenisch

<sup>135</sup> Vgl. RODESCHINI und SESTER, in: Ausstellungskatalog, 1997/98, S. 38-40.

<sup>136</sup> Brief von Jules Tissières an Ernest Biéler, 25.06.1915.

in Vevey und von 1918 bis 1922 an *Les Hommes ont divisé le cours du soleil, déterminé les heures* für die Ostfassade des Rathauses von Le Locle<sup>137</sup>.

Als sich Jules Tissières im Spätsommer 1913 dazu entschloss, seinen Kunstbestand auszubauen, ersuchte er den Maler schriftlich um eine Auswahlendung. Ob er diese näher definierte, bleibt unklar. Tatsache ist, dass er im September eine Skizze von *Les Vieux à l'enterrement* und *La Maison de Philippe* kaufte. Da letztgenanntes aber « fait envie à mon père, et je serais disposé à la lui céder », bat Herr Tissières den Künstler, ihm dieses durch eine *Tête saviésanne* in Aquarell oder Tempera zu ersetzen<sup>138</sup>. Infolgedessen kam es im November aber nicht nur zum Erwerb von « *L'Homme roux* » in Tempera, sondern auch von « *Filles allant à la messe* » in Aquarell und des zweiten « *Coucher de soleil* » in Öl. Es darf angenommen werden, dass Jules Tissières mit seinen Käufen von 1909 und 1913 seinen Vater auf den Geschmack von Biéler gebracht hat<sup>139</sup>.

Zwei Jahre später, im Mai 1915, traf Jules Tissières erneut die Wahl zu einer Erweiterung seiner inzwischen auf sechs Werke angewachsenen Sammlung. Wieder kontaktierte er Biéler, bat diesen aber nicht wie 1913 um eine Auswahl, sondern um einen Atelierbesuch in Savièse. Bei diesem Anlass kaufte der Liebhaber nicht spontan vor Ort, sondern erkundigte sich später schriftlich beim Künstler, ob er damit einverstanden wäre, ihm zu einem Einheitspreis folgende Werke zu überlassen: « *Tête de Saviésanne (Hélène)* », « *Automne Saviése* », « *Moutons noirs paysage d'automne* », eine Skizze zu *Paysage montagnes au couchant, Soirée triste, Les Moyettes, Rouma*. Biéler willigte in dieses Geschäft ein, das eine Preisreduktion von rund 8% beinhaltete. Zwei Tage nach Erhalt der Arbeiten schrieb Jules Tissières an Biéler:

La « Saviésanne » à la tempéra et le grand paysage d'automne nous font particulièrement plaisir. J'ai cru remarqué que « Soir triste » et « Rouma » sont un peu détériorés; vous conviendrait-il peut-être que je les échange contre quelque autre chose de même valeur [...] <sup>140</sup>.

Und vier Tage später (diese Bemerkungen werden an anderer Stelle noch näher erläutert):

Je vous remercie de votre obligeante lettre, et puisque vous voulez bien m'y autoriser, j'échangerai « Soir triste », « Rouma », et peut-être aussi « Les Moyettes », contre autre chose; ces morceaux sont fort intéressants, mais nous n'avons pas trouvé dans notre intérieur une place qui leur soit bien appropriée <sup>141</sup>.

Bei der Nennung möglicher Ersatzstücke nannte er unter anderem *Le Vieux sonneur*, das ihm Biéler kurze Zeit später zusandte und für das er eine geringe zusätzliche Zahlung verlangte.

<sup>137</sup> Vgl. SCHAEFER, in: Ausstellungskatalog, 1999/2000, S. 83-103; CURCHOD, 1975, S. 41-43.

<sup>138</sup> Brief von Jules Tissières an Ernest Biéler, 6.10.1913.

<sup>139</sup> Alfred Tissières übernahm im September 1913 nicht nur *La Maison de Philippe*, sondern erwarb auch eine Studie zu *Retour du baptême*. Diese gab er allerdings im November des gleichen Jahres zurück und liess sich deren Preis an *Les Fardeaux* anrechnen. Auf der bereits erwähnten Inventarliste steht zudem das Gemälde *Les petites femmes*, welches Alfred Tissières zwischen 1918 und 1921 erworben haben muss.

<sup>140</sup> Brief von Jules Tissières an Ernest Biéler, 21.6.1915.

<sup>141</sup> Ebd., 25.6.1915.

In einem Brief vom Mai 1915 äusserte Jules Tissières ebenfalls seinen Wunsch nach einem von Biéler gemalten Porträt seines Vaters Alfred Tissières. Dies geschah, nach eigenen Angaben, völlig unerwartet und wäre für ihn selbst bestimmt gewesen. Im September informierte Biéler den Sammler, er verfüge nun über einige Wochen Zeit und machte den Vorschlag, damit seine Tage besser ausgefüllt wären, auch Jules Tissières Frau oder eines seiner Kinder zu porträtieren. Dies lehnte Jules Tissières mit grossem Bedauern ab, weil «ne pouvant faire cette dépense en ce moment»<sup>142</sup>. Als sich Herr Tissières im Oktober bei Biéler erkundigte, ob er immer noch zu Alfred Tissières Porträt bereit sei, winkte dieser zugunsten der Arbeiten an den Fresken in Vevey ab.

Mit dem Atelierbesuch im Mai 1915 begann auch der persönliche Kontakt zwischen den Ehepaaren Tissières und Biéler, woraus sich eine Freundschaft entwickelte. Im Juli luden die Tissières die Biélers zu einem Besuch in ihr Ferienchalet nach Chemin ein, und im August besuchten die Tissières die Biélers erneut in Savièse. Bei dieser Gelegenheit machte der Maler sie mit Herrn Ernest Bovet «dont nous avons eu le plus grand plaisir à faire connaissance» bekannt<sup>143</sup>. Dabei kam man sicherlich über die Vermittlung zwischen den Landesteilen während des Krieges und den Patriotismus, den der Zentralist Bovet mit einer progressiven und liberalen Politik vertrat, zu sprechen. Für September war ein Treffen der beiden Paare und Herrn Bovet in Chemin geplant, das Herr Tissières jedoch verschieben musste. Es scheint die Beziehung zwischen Biéler und dem Kunstsammler nicht nachhaltig gestört zu haben, dass Biéler im Oktober den Porträtauftrag ablehnte. Jules Tissières, der in seinen Briefen klar zwischen Privatem und «Geschäftlichem» unterschied, zeigte Verständnis und hoffte, das Ehepaar Biéler nächstens in Martinach zu sehen. Wie das Verhältnis nach November 1915 aussah, ist unbekannt.

Biéler arbeitete bis im Januar 1918 an den Fresken des Musée Jenisch in Vevey. Anlässlich deren Einweihung im Mai fand dort nach sechs Jahren wieder eine Biéler-Ausstellung statt. Diese zeigte vor allem Zeichnungen und Studien zu den Fresken und nur ein paar wenige Walliser Werke. Mit grosser Wahrscheinlichkeit sah Jules Tissières diese Präsentation und sie dürfte ihn zu seinem letzten Kauf im Juni 1918 angeregt haben. Bei diesem scheint Jules Tissières jedoch seine Sammelkriterien verändert zu haben, denn die Optik der Sammlung weitete sich aus. Er beschränkte sich nicht mehr ausschliesslich auf Biélers Walliser Werke, von denen er «*Les Vieux à l'enterrement*», das Ölwerk «*Paysage Saint-Germain*» und eine Studie zu *Femmes en prière* erwarb. Neu berücksichtigte er auch Biélers vielseitiges Schaffen, das er bereits seit der Ausstellung 1909 in Lausanne kannte und erstand eine Skizze zu seinem Hauptwerk *L'Eau mystérieuse* (gab *Le Vieux sonneur* zurück und bezahlte die Differenz) und eine Zeichnung. Es darf angenommen werden, dass es sich dabei um eine zu den Fresken des Musée Jenisch handelte. Von diesen verkaufte Biéler bei der Ausstellung einen Monat zuvor eine grosse Anzahl in ähnlicher Preislage.

Jules Tissières Biéler-Sammlung fand mit seinem Tod im Juli 1918 ihren jähen Abschluss. Das Gesamtbild der Sammlung hat sich auch mit dem letzten Kauf nicht wesentlich verändert. Es bleibt jedoch die Frage offen, was er als nächstes gekauft hätte, ob er sich auch weiterhin vor allem auf die Walliser Arbeiten des Künstlers konzentriert hätte oder ob sein letzter Kauf der Beginn einer Interes-

<sup>142</sup> Ebd., 22.9.1915.

<sup>143</sup> Ebd., 29.8.1915.

senverschiebung war oder schliesslich, ob er vielleicht auch andere Künstler in seine Kunstsammlung aufgenommen hätte.

Zum Kaufmechanismus Jules Tissières sei abschliessend festgehalten, dass er nur den Grundstock seiner Sammlung mit Einzelkäufen anlegte und diesen dann mit Ensemblekäufen im Vier-, Zwei- und Dreijahresrhythmus erweiterte. Die Entstehung der Sammlung lässt insgesamt kein Muster erkennen, dürfte aber unter anderem auch von wirtschaftlichen Gesichtspunkten geleitet gewesen sein. 1913 musste er aus finanziellen Gründen ablehnen, ein zusätzliches Familienmitglied porträtieren zu lassen und bis zum Erwerb 1918 von «*Les Vieux à l'enterrement*» begnügte er sich während fünf Jahren mit einer Skizze dazu. Zu Beginn scheint Jules Tissières in seinem Urteil zwar noch etwas unsicher, wie das 1909 erworbene «*La Nuit de Noël*» zeigt, sein Gefühl für Qualität wurde mit den nächsten Käufen aber ausgeprägter, und er konzentrierte sich auf qualitativ hochstehende Werke.

### **Präsentation**

Es fehlen konkrete Angaben über die ursprüngliche Präsentation der Sammlung. Die Gemälde dekorierten die Wohnräume und eventuell auch das Anwaltsbüro von Jules Tissières an der Avenue de la Gare in Martinach, der Sammler selbst sprach von «l'ornement de notre intérieur»<sup>144</sup>. Einige der Bilder befanden sich im Wohnzimmer, wie aus einem bereits erwähnten Nachruf hervorgeht<sup>145</sup>. Weitere müssen in den zusätzlichen Repräsentationsräumen Ess- und Gästezimmer gehangen haben. Diese waren alle gegen die Strasser gerichtet und wiesen Stukkaturdecken auf. Aufgrund der Lage, Grösse und reichen Ornamentik stand das Esszimmer im Zentrum des Haushaltes Tissières. Die dortige Wand oberhalb des Kamins wäre ein geeigneter Platz gewesen für das monumentale, 125 x 165 cm grosse «*Les Vieux à l'enterrement*». Dass man bei der Platzierung der Bilder räumliche Begebenheiten berücksichtigen musste, zeigen die zum Teil grossen Formate der Werke und die bereits erwähnte Bemerkung des Sammlers: «[...] nous n'avons pas trouvé dans notre intérieur une place qui leur soit bien appropriée»<sup>146</sup>. Aufgrund des Grundrisses (Kamine in Wohn- und Esszimmer, Grösse und Häufung der Terrassenfenster, Schiebetüren zwischen den Räumen) darf angenommen werden, dass dies wirklich Probleme waren und keinen Vorwand für einen Umtausch darstellten (Abb. 9).

Die Witwe von Jules Tissières verliess 1921 Martinach. Sie richtete sich in Lausanne ein und als sie dort 1975 verstarb, befanden sich alle zehn von ihrem Mann angekauften Gemälde von Biéler sowie dasjenige von Dallèves in ihrem Besitz. Um 1972 hatte sie die Skizze zu *L'Eau mystérieuse* verkauft. Deren Verbleib ist ebenso unklar wie derjenige der Zeichnung vermutlich zu den Fresken des Musée Jenisch in Vevey, der Studie zu *Femmes en prière*, der Skizze zu *Paysage montagnes au couchant* und derjenigen zu *Les Vieux à l'enterrement*, die ursprünglich ebenfalls zur Sammlung gehörten. Heute sind die Gemälde unter den Nachkommen von Jules Tissières verstreut. Bis auf «*Paysage Saint-Germain*» wurden sie alle in der bereits erwähnten Ausstellung 1999 in Lausanne gezeigt und erstmals der Öffentlichkeit präsentiert.

<sup>144</sup> Ebd., 19.7.1915.

<sup>145</sup> Vgl. M., in: *Nouvelliste valaisan*, 20.7.1918.

<sup>146</sup> Brief von Jules Tissières an Ernest Biéler, 25.6.1915.

### *Das Porträt des Sammlers und das Kirchenfenster von Orsières*

Nicht direkt zur Sammlung doch in engem Zusammenhang mit ihr stehen das Porträt Jules Tissières (Abb. 12), welches Biéler 1918 malte und ein Glasfenster in der Kirche von Orsières (Abb. 13), für welches er 1918/19 den Karton zeichnete. Die zweite Ehefrau des Künstlers schrieb in ihrer Monographie zu diesen beiden Arbeiten:

Après l'inauguration de la fresque du Musée Jenisch, Biéler retourne à Savièse, où il fait le portrait de M. Jules Tissières, conseiller d'Etat du Valais, remarquable personnalité et ami de l'artiste. Lorsque, peu après, la mort devait l'enlever trop jeune, Biéler estima que c'était une très grande perte pour son canton. Au cours des séances de pose, Tissières demande au peintre un vitrail qu'il désire offrir à l'église d'Orsières (Valais). L'artiste accepte, et ce vitrail est inauguré cette même année 1918<sup>147</sup>.

Diese Angaben stimmen nicht ganz mit der Wirklichkeit überein. Man darf nicht vergessen, dass Madeleine Biéler den Künstler erst um 1927 kennenlernte und in ihrem Buch versuchte die Zeit davor so gut wie möglich zu rekonstruieren<sup>148</sup>.

Alfred Tissières kam in einem Brief vom Dezember 1918 an Biéler, in welchem es um die Zahlungsmodalität für das Kirchenfenster ging, abschliessend auch auf das Porträt seines Sohnes zu sprechen:

Quant au portrait de mon fils Jules ma belle-fille est bien aise si vous pouvez vous arrêter à Martigny pour le lui faire voir<sup>149</sup>.

Hatte Jules sein eigenes Porträt in Auftrag gegeben und war es bei dessen unerwartetem Tod im Juli 1918 noch nicht vollendet? Hat Biéler im Nachhinein die Angaben am unteren Rand angebracht? Es scheint überzeugender, dass das Porträt auf Veranlassung der Familie erst nach Jules Tissières Ableben nach Foto gemalt wurde (wie dies die Familie seiner Frau mit ihrem verstorbenen Sohn Rodolphe tat), sie damit sein Abbild der Nachwelt überliefern und mit den Bezeichnungen die Tätigkeiten des Verstorbenen würdigen wollte. Als Grundlage dürften zwei Fotos (Abb. 10, 11) gedient haben, von denen einzelne Elemente wie Kleidung, Frisur, Haltung und Blickrichtung genau mit dem Porträt übereinstimmen.

*Portrait de Jules Tissières (1881-1918)* (Abb. 12): Das graphische Kopfbildnis im Dreiviertelprofil nach rechts hebt sich vor dem Hintergrund ab. Dieser besteht aus einer blauen Fläche, auf dem ein geometrisches Muster ausgespart wurde. Am unteren Bildrand werden in französischer Sprache Name, Herkunft, Beruf und politische Funktionen des Dargestellten genannt:

JULES TISSIERES DE MARTIGNY · AVOCAT · DEPUTE  
AU G[RAND] CONSEIL – MEMBRE DU CONSEIL NATIONAL

Madeleine Biélers Bemerkungen betreffend des Kirchenfensters sind eindeutig falsch. Der Stifter war Alfred Tissières und die Einweihung fand im Jahre 1919 statt. *La Patrie Suisse* berichtete im Juni 1919:

<sup>147</sup> BIÉLER, 1953, S. 99.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>149</sup> Brief von Alfred Tissières an Ernest Biéler, 24.12.1918.



M. Alfred Tissières, préfet de Martigny, père du regretté conseiller national Jules Tissières, désireux de doter d'une œuvre d'art l'église de son lieu d'origine, Orsières, a commandé au peintre Ernest Biéler le chanfre de Valais, un vitrail représentant les principaux faits de la vie de Saint-Jérôme<sup>150</sup>.

Alfreds Tissières Themenwahl könnte auf den heiligen Hieronymus gefallen sein, weil sein Vater den gleichen Teilvornamen (Jean-Jérôme) trug wie dieser. Wahrscheinlicher scheint aber, dass er den Auftrag nach dem Tod seines Sohnes erteilt hat und diesen Heiligen auswählte, weil er sich wie sein Sohn durch rhetorische Fähigkeiten auszeichnete<sup>151</sup>.

Glasfenster des hl. Hieronymus in der Kirche von Orsières (Abb. 13): Das Fenster wurde von Biéler gezeichnet und von François Ribeaupierre ausgeführt. Es ist spitzbogig und schliesst vier dem heiligen Hieronymus gewidmete Bilder ein, die oberhalb eines jeden betitelt sind. Von oben nach unten: «ECCLESIA, ST-JÉRÔME CONFOND LES INFIDÈLES, ST-JÉRÔME INSTRUIT LES DAMES ROMAINES, ST-JÉRÔME TRADUIT LES ECRITURES»<sup>152</sup>. Wie bei Jules Tissières Porträt befinden sich unten Bezeichnungen, die in diesem Fall auf Lateinisch Namen, Herkunft, ehemalige Funktion des Stifters und Entstehungsjahr des Glasfensters nennen:

EX DONO ALFRED[I] TISSIERES CIVIS ORSIERENSIS,  
MCMXVIII QUONDAM PRÆFECT[I] OCTODURENSIS MCMXIX

### **Andere Biéler-Sammler**

Biéler fand mit seinen Walliser Gemälden eine Bestätigung auf Seiten der Institutionen: 1906 erwarb das Basler Museum auf Vermittlung von Marguerite Burnat-Provins mehrere Bilder, 1907 das Kunsthaus Zürich zwei (*Tricotteuse, Mère et enfant*) und je eines das Musée des Beaux-Arts von Lausanne (*Retour du baptême*) sowie die Gottfried-Keller-Stiftung (*Les Tresseuses de paille*). Weiter kam er, wie bereits gezeigt, besonders bei Französisch sprechenden, patriotisch gesinnten Intellektuellen an. An dieser Stelle soll aber der Frage nachgegangen werden, warum und welche Privatpersonen damals ihre Innenräume mit seinen Werken schmückten.

1907 tätigte Jean-Jacques Mercier, der erste Biéler-Sammler überhaupt, seinen ersten Ankauf. Pascal Ruedin ging ausführlich auf den Geschmack der Familie Mercier-de Molin ein. Dieser entsprach demjenigen des konservativen Grossbürgertums zu Beginn des 20. Jh. und die Familie Mercier stellte ihn mit ihrem Schloss Pradegg in Siders und mit den darin befindlichen Sammlungen unter Beweis. Jean-Jacques Mercier (1859-1932) stammte aus einer reichen Lausanner Gerbereifamilie. Aus steuertechnischen Gründen zog er sich ins Wallis zurück, wo er sich in Siders zwischen 1906 und 1908 das Schloss Pradegg erbauen liess. Die darin untergebrachten Sammlungen (Möbel, Teppiche, Kunstgegenstände, Bücher, Gemälde) wurden zu dessen Ausschmückung zwischen 1907 und 1932

<sup>150</sup> B., in: *La Patrie Suisse*, 1919, S. 154.

<sup>151</sup> Vgl. SEIBERT, *Lexikon christlicher Kunst*, 1980, S. 140-141.

<sup>152</sup> Die Kirche von Orsières wurde 1896 erbaut. Das Glasfenster befand sich ursprünglich neben dem Seitenaltar, welcher dem heiligen Joseph gewidmet war. 1958 ist der Chor des Gotteshauses teilweise verbrannt, weshalb es von 1958-1962 restauriert und das Glasfenster in die südliche Sakristei transferiert wurde. Bei der Feuersbrunst wurde ebenfalls der von Alfred Tissières mit seinem Testament gestiftete Hauptaltar zerstört. Vgl. DARBELLAY und RAEMY-BERTHOD, 1996, S. 43-62.

erworben. Die Gemäldesammlung, in der man weder einen stilistischen noch chronologischen Zusammenhang ausmachen kann, konzentriert sich auf welsche Künstler vom Ende des 19./Anfang des 20. Jh. Sie umfasst zur Hauptsache Werke von Ernest Biéler, Louis Rivier, Paul Robert, Eugène Burnand, Edmond Bille, Carlos Schwabe, Edgar Maxence, Philippe Robert. Insgesamt zeigt sie sich empfänglich für eine religiöse und akademische Malerei und schliesst die Moderne gänzlich aus. Das gesamte Dekor von Pradegg ist auf den Besucher ausgerichtet. Besondere Bedeutung kommt dabei den Werken von Biéler zu. Die repräsentative Eingangshalle mit dem Treppenhaus und der darüberliegenden Galerie schmücken über dreissig Werke von ihm. Einige sind als Auftragswerke entstanden, wobei auf die architektonischen Bedingungen eingegangen werden konnte. Von den insgesamt 42 zwischen 1907 und 1931 gesammelten Gemälden von Biéler berücksichtigt keines seine realistische Schaffensperiode<sup>153</sup>.

Eine einträgliche Einnahmequelle für Biéler waren Aufträge, welche er immer wieder für das Bürgertum von Paris, der Genferseeregion und von Zürich (in das ihn Herr und Frau Bovet einführten) realisierte. Beispielsweise für die Familie Johann Heinrich (Harry) Streiff-Usteri. Harry Streiff wurde 1865 in Syrien als Sohn Schweizer Eltern geboren. Nach dem Tod des Vaters kehrte die Mutter mit den Kindern 1878 in die Heimat zurück. Diese verliess Harry 1886 mit abgeschlossener kaufmännischer Lehre Richtung Manila, wo er kurze Zeit später mit einem Partner eine Import-Export-Firma übernahm. 1896-1900 überstand deren Firma den philippinisch-spanischen Krieg. Man gründete mehrere Filialen in Asien, Nord- und Südamerika und gliederte diesen ein mit Tabakwaren handelndes Unternehmen an<sup>154</sup>. 1906 liess Herr Streiff an der Bergstrasse 24 in Zürich ein heute zerstörtes Wohnhaus erbauen, das er unter anderem mit verschiedenen Arbeiten Biélers ausstattete: Mit zwei 1909 gemalten Porträts seiner Töchter Martha und Freda, mit *L'Homme de Granois*, das er an der zwischen dem 20. November und 4. Dezember 1910 in Winterthur stattfindenden Ausstellung kaufte, und zwei Wandbildern, welche Harry Streiff 1911 und 1914 bei Biéler bestellte<sup>155</sup>.

Jean-Jacques Mercier und Harry Streiff haben Stellvertreterfunktion. Gemeinsam mit Jules Tissières ist ihnen die konservative Haltung, während die Unterschiede in ihrer Herkunft und in der Sinnggebung der Gemälde liegen. Die Ideen und Werte, welche die auswärtigen Sammler in die Bilder von Biéler legten, entsprachen dem Kompensationsbedürfnis fremder Städter, der Einheimische Jules Tissières indessen kämpfte politisch für seine darin vermittelten Ideale.

Andere Walliser interessierten sich erst später für Biéler und die *Ecole de Savièse*<sup>156</sup>. Neben Jules Tissières erwarb einzig der Architekt Alphonse de Kalbermatten aus Sitten schon damals Werke von Biéler: Im Februar 1909 *Ramasseuse*

<sup>153</sup> Vgl. zum Schloss Mercier und der Sammlung Mercier-de Molin: RUEDIN, *Le Château Mercier*, 1998; RUEDIN, «La collection Mercier-de Molin...», 1998, S. 167-172.

<sup>154</sup> Vgl. zu Harry Streiff: STREIFF, 1996, Vorwort.

<sup>155</sup> Vgl. Verkaufsbuch von Ernest Biéler.

<sup>156</sup> Auch Jules Tissières Bruder Joseph besass, neben je einem Werk von Charles-Clos Olsommer, Raphael Ritz, Raphy Dallèves und sieben von Théophile Robert, mehrere Gemälde von Biéler, die er jedoch allesamt nach Jules Tissières Tod erwarb. 1920 oder 1922 kaufte er die realistische Genreszene *Les Comptes de l'alpage*. Zudem erstand er zu unbestimmtem Zeitpunkt, jedoch sicherlich nach 1922, die Landschaften *Fin d'Hiver à Drône* und *Rentrée du soir* sowie zwei Szenen aus dem Leben. 1945 gab Joseph Tissières das Porträt seiner Tochter Marie-Noëlle und ein Kirchenfenster für die Kirche von Martinach in Auftrag. Das letztgenannte blieb jedoch in der Projektphase stecken. Wie *La Maison de Philippe* von seinem Vater in seinen Besitz kam, bleibt unklar, denn 1921 erbte es sein Bruder Antoine. Vgl. Inventarliste, 1921; Gemäldeliste von Germaine Tissières.

*de feuilles* und im August 1910 *Filles allant à la messe*<sup>157</sup>. Dass sich Herr de Kalbermatten für Biélers Gemälde interessierte, erstaunt nicht, war er doch einer der wenigen Walliser, die sich für das kulturelle und natürliche Erbe seines Kantons einsetzten: Er war Mitbegründer der *Société des Traditions valaisannes* und eines der zwei Walliser Gründungsmitglieder des Heimatschutzes<sup>158</sup>.

## Die Bedeutung der Sammlung für den Kanton Wallis

Die Besonderheit von Jules Tissières Sammlung liegt einerseits darin, dass überhaupt eine Kunstsammlung im Wallis zu Beginn des 20. Jh. möglich war, gerade wenn man die Wirtschafts- und Kulturentwicklung des Kantons betrachtet. Andererseits zeichnet sie sich auch dadurch aus, dass dieses bedeutende Ensemble von Biélers Walliser Gemälden zu einem frühen Zeitpunkt von einem Walliser angelegt wurde.

### Allgemeine Rahmenbedingungen

Das Walliser Rhonetal mit seinen Seitentälern ist ein in die Alpen eingebettetes, topographisches Ganzes. Diese Abgeschlossenheit hatte das Entstehen einer eigenen Kultur zur Folge. Die speziellen Naturgegebenheiten sowie beschwerliche Verkehrswege bestimmten die wirtschaftliche Isolation und Passivität des Kantons bis in die Mitte des 19. Jh. Mit dem Eisenbahnbau der Linie Le Bouveret–Brig und der Eindämmung der Rhone begannen zwischen 1850 und 1890 die industrielle Entwicklung und der wirtschaftliche Aufstieg. Dieser verzögerte sich gegenüber anderen Kantonen jedoch um 50 bis 100 Jahre und kannte die Hausindustrie nicht, d. h. das Fabrikzeitalter löste unmittelbar die Selbstversorgungswirtschaft ab. 1890 bis 1914/18 kam es durch die Erschliessung der Elektrizität und der Eisenbahn (1906 Simplon- und 1913 Lötschbergtunnel) zwar zu einem industriellen Aufschwung, der definitive Umbruch vom Agrar- zum Industriekanton vollzog sich allerdings erst in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jh.<sup>159</sup> Diese dem Kanton Wallis eigene Wirtschaftsentwicklung zeigt sich eindeutig anhand der Demographie. Waren 1870 in der Schweiz nur mehr 45 % der Erwerbstätigen in der Landwirtschaft beschäftigt, so waren es im Wallis 75 % und 1910 noch 60 % gegenüber 25 % im ganzen Land<sup>160</sup>.

### Gemäldesammlungen

Porträts und religiöse Malerei beherrschten sehr lange den kleinen Walliser Kunstmarkt. Walliser Kunstschaffende bis zu Raphael Ritz beschäftigten sich ausschliesslich damit. Die Tätigkeiten der Künstler wurden als Handwerk betrachtet, das vom Vater auf den Sohn überging. Es gab mehrere solcher Dynastien, deren Begründer mehrheitlich nicht aus dem Kanton selbst stammten; die berühmtesten waren Ritz und Sigristen. Zu ihren Aufgaben gehörte es, sowohl religiöse Gebäude auszustatten als auch Patrizierfamilien, Bürger und hohe Würdenträger zu porträtieren<sup>161</sup>. Die Tradition der Bildnisse stammt aus dem 17. Jh., wie die

<sup>157</sup> Vgl. Verkaufsbuch von Ernest Biéler.

<sup>158</sup> Vgl. CLAVIEN, 1992, S. 268.

<sup>159</sup> Vgl. zur Walliser Wirtschaftsentwicklung: KAUFMANN, 1965.

<sup>160</sup> Vgl. ARLETTAZ, 1976, S. 45, 53, 56.

<sup>161</sup> Vgl. CASSINA, in: Ausstellungskatalog, 1988/89, S. 68; MORAND, in: ebd., S. 142; WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, 1984, S. 5.

Porträtgalerie im Stockalperschloss in Brig und diejenige der Walliser Bischöfe im Kapuzinerkloster in Sitten zeigen<sup>162</sup>.

Söldner brachten zudem ihre in der Ferne entstandenen Porträts mit ins Wallis. Der Graf und Oberst Ignace-Antoine-Panrace de Courten gab 1768 dem Nidwaldner Johann Melchior Wyrsh in Besançon den Auftrag, alle hohen Offiziere und Hauptmänner seines Regiments zu malen. Hauptmann Pierre-Joseph de Riedmatten bestellte um 1790 bei Jean Fouquet in Paris sein Porträt. Diese Werke haben allerdings nichts mit der Schule der Klassizisten gemeinsam, die aufgrund beschränkter finanzieller Mittel und der Abneigung gegen Historien- und Landschaftsgemälde keinen Anklang im Wallis fand. Zu nennen sind weiter Bildnisse von Malern, die sich für kurze Zeit im Wallis aufhielten oder auf Wanderschaft waren: Jean-Antoine Milesi und Joseph Ignaz Bucher waren um 1780 in Monthey und St-Maurice tätig, Melchior Wyrsh 1784 in Siders. Der Solddienst im Ausland hat den Geschmack in der zweiten Hälfte des 18. Jh. zusätzlich dahingehend verändert, dass dekorative Landschaftsarbeiten in Walliser Privatbesitz Eingang fanden. Dies bezeugen die Tapisseriegemälde im Salon des Wohnhauses der Familie de Courten in Siders (Maler unbekannt) und die Türaufsätze im Inneren des Hauses der Familie de Kalbermatten in Sitten, die vom dortigen Maler Joseph Rabiato gestaltet wurden<sup>163</sup>. Landschaftsgemälde selbst sprachen die wenigen Walliser Sammler nicht an und die vor Ort von Fremden gemalten wurden ausserhalb der Kantonsgrenzen verkauft.

Besonders im 19. Jh. erfreute sich das Porträt grosser Beliebtheit im Wallis. Privatpersonen, Aristokraten und Geistliche liessen sich oft mehrmals und auch von verschiedenen Malern abbilden. Die wohlhabendsten Familien des Kantons, die de Werras, von Stockalpers und de Courtens, wurden alle von Félix Cortey gemalt. Der Luzerner Antoine Hecht, der sich 1808 im Wallis niederliess, gehörte einer nächsten Generation an, zu der auch Lorenz Justin Ritz (Vater von Raphael) und Emmanuel Chapelet gehörten, und die sich stilistisch und technisch weiterentwickelte<sup>164</sup>.

Dem ersten Walliser Genremaler Raphael Ritz ist es nicht gelungen, den kleinen heimischen Kunstmarkt zu erobern. Wie Pascal Ruedin aufzeigte, dürfte dies auch nicht sein Ziel gewesen sein. Er strebte vor allem nach nationalem und internationalem Ansehen, das ihm seine Kundschaft, welche sich vorwiegend aus dem protestantischen Bürgertum der Schweiz und Deutschlands rekrutierte, auch entgegenbrachte. Im Wallis erwarb einzig die in der Industrie tätige Familie Fama aus Saxon zwischen 1865 und 1872 mehrere Bilder von Raphael Ritz<sup>165</sup>.

Die Gemälde von Biéler und der *Ecole de Savièse* erfreuten sich, wie bereits gezeigt, ausserhalb der Kantonsgrenzen von Beginn an grosser Beliebtheit. Im Wallis selbst jedoch erst später. Nach dem Ersten Weltkrieg bis in die fünfziger Jahre wurde in der Werbung für den Sommertourismus auf die folklorisierende und mystifizierende Ikonographie der *Ecole de Savièse* zurückgegriffen<sup>166</sup>. Man setzte deren Darstellungen ein, um dem Verlangen der Städter nach einer heilen Welt zu entsprechen. Als sich die Stereotypen des Archaischen dadurch allmählich vervielfachten, setzte bei den Einheimischen das Bewusstsein des regionalen

<sup>162</sup> Vgl. HAENSLER und RODESCHINI, in: Ausstellungskatalog, 1997/98, S. 15.

<sup>163</sup> Vgl. CASSINA, in: Ausstellungskatalog, 1988/89, S. 68, 72-74; MORAND, in: ebd., S. 146-147.

<sup>164</sup> Vgl. MORAND, in: ebd., S. 139-145.

<sup>165</sup> Vgl. RUEDIN, in: Ausstellungskatalog, 1999, S. 35-38.

<sup>166</sup> In derjenigen des Winters griff man auf geläufige Sujets wie verschneite Gipfel, Sonne etc. zurück.

Charakters und die Festigung des Selbstbewusstseins ein<sup>167</sup>. Dies drückte sich in der Selbstdarstellung und im Interesse für die *Ecole de Savièse* aus, welche man von da an im Wallis fast ausschliesslich sammelte<sup>168</sup>. Dies zeigt auch eine Ausstellung in Martinach aus dem Jahre 1971, die auf Walliser Privatsammlungen einging<sup>169</sup>. Die Besonderheit Jules Tissières liegt darin, dass er keine Vermittlerin brauchte, d. h. sich unmittelbar mit den Bildern von Biéler identifizierte und dies rund zwanzig Jahre vor anderen Walliser Kunstinteressierten.

### ***Institutionalisierung der Kunst***

Am Ende des 18./Anfang des 19. Jh. wurden in den wichtigsten Schweizer Städten Künstlergesellschaften ins Leben gerufen, wie etwa die Artistische Gesellschaft in Bern. Diese schlossen sich in der 1806 gegründeten Schweizerischen Künstlervereinigung zusammen, die 1839 zum Schweizerischen Kunstverein wurde. In den sechziger Jahren warfen Malergrößen wie Frank Buchser, Rudolf Koller, Ernst Stückelberg und Gottfried Keller dem Kunstverein Unkenntnis und Qualitätsmangel an den Turnusaussstellungen vor, weshalb 1865 die Vereinigung Schweizerischer Künstler eingerichtet wurde, die man 1866 in Gesellschaft Schweizerischer Maler und Bildhauer (GSMB) umbenannte. Ebenfalls auf Initiative von Buchser kam es 1887 zu einem Bundesbeschluss, welcher die Förderung und Unterstützung der schweizerischen Kunst betraf und auf dem bis heute die Kunstpolitik unseres Landes basiert. Darin wurde ein Kunstkredit von Fr. 100 000.– festgelegt, um Nationale Kunstaussstellungen durchzuführen sowie Werke anzukaufen und man setzte dafür eine sachverständige Kunstkommission ein. Die Tätigkeiten der GSMB und der Eidgenössischen Kunstkommission führten zu neuen Identifikationsmöglichkeiten, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. verschiedene Kunstmuseen entstehen liessen: 1872 die Kunsthalle Basel, 1879 das Kunstmuseum Bern, 1898 das Schweizerische Landesmuseum in Zürich, 1904 das Musée des Beaux-Arts in Lausanne, 1910 das Kunsthaus Zürich und das Musée d'Art et d'Histoire in Genf<sup>170</sup>.

Bedingt durch die wirtschaftliche Entwicklung fehlten im Wallis bis ins 20. Jh. öffentliche und private Kunstinstitutionen. Es gab weder eine Künstlergesellschaft noch eine Sektion des Schweizerischen Kunstvereins. Weder beherbergte das Wallis die Turnusaussstellung noch die Nationale Kunstaussstellung. Die wenigen einheimischen Künstler mussten den Kanton verlassen, um sich weiterzubilden und von der Kunst leben zu können. Folgende Aufzählung der wichtigsten Etappen der Institutionalisierung der Kunst im Wallis soll zeigen, wie spät diese dort einsetzte und wie es dazu kam.

1903 wurde die Walliser Sektion der GSMB gegründet. Die Gründungsmitglieder waren Maler der *Ecole de Savièse* (Ernest Biéler, Paul Virchaux) oder standen dieser nahe (Edmond Bille, Albert Muret). Darauf deutet auch ihr erster Name *Section de Savièse*, welcher 1904 in *Section du Valais* umbenannt wurde. Einziger Walliser war Joseph Morand. «Und seltsamerweise war diese Zusammensetzung das Spiegelbild der damaligen Künstlerlandschaft»<sup>171</sup>. Waren einheimische

<sup>167</sup> Vgl. zur Rolle und Bedeutung der Werbung im Wallis in der ersten Hälfte des 20. Jh.: MORAND, 1992, S. 224-238; MORAND, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1984, S. 125-132.

<sup>168</sup> Vgl. WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, 1984, S. 34-35.

<sup>169</sup> Vgl. Ausstellungskatalog, 1971.

<sup>170</sup> Vgl. zu den Schweizerischen Kunstinstitutionen: ZELGER, in: *Ausstellungskatalog*, 1998, S. 324-326; LAPAIRE, in: *Ausstellungskatalog*, 1998, S. 205-206; MAURER, 1991, S. 11-16.

<sup>171</sup> RUEDIN, in: *Ausstellungskatalog*, 1989, S. 77.

Künstler aus ökonomischen Gründen dazu gezwungen, den Kanton zu verlassen, zogen die Folgen dieses «Rückstandes» fremde Künstler an<sup>172</sup>.

1909 fand, wie bereits erwähnt, im Rahmen der ersten kantonalen Ausstellung in Sitten die erste Kunstausstellung im Wallis statt. Ihre Anziehungskraft lag wohl weniger in der Möglichkeit Kunst zu begutachten, als in der Sensation dieses Novums, wie folgende Aussage erkennen lässt: «Elle est, pour les visiteurs, une grande attraction de plus»<sup>173</sup>.

1935 richtete als erster Louis Moret in Sitten eine Kunstgalerie (*L'Atelier*) ein. Diese befand sich in seinem Geschäft für Inneneinrichtung und war lediglich temporär. Die erste private und permanente Galerie dürfte die 1958 eröffnete *Petite Galerie* von Mathilde Spagnoli in Martinach gewesen sein<sup>174</sup>.

1947 wurde das kantonale Kunstmuseum eröffnet. Raphy Dallèves hinterliess 1940 dem Staat Wallis und der Stadt Sitten einen Grossteil seiner Werke, um damit ein ihm gewidmetes Museum zu eröffnen. Dieser Auflage entsprach man nicht ganz, die Schenkung gab allerdings den Ausschlag zur Gründung des kantonalen Kunstmuseums, welches im Schloss Majoria eingerichtet wurde<sup>175</sup>. Albert de Wolff, der erste Konservator, definierte die Ziele der Gemäldesammlung mit folgenden Worten:

Au point du vue peinture, il réunira principalement le legs Raphaël Dallèves, les dépôts de la Confédération et de diverses Fondations. Il rassemblera en outre des œuvres de peintres valaisans et de peintres étrangers au canton, mais ayant travaillé en Valais. Le Musée de la Majorie restera un musée régional, ce sera sa première valeur [...]<sup>176</sup>.

## Zusammenfassung

Dem jungen Walliser Jules Tissières wurde im fernen Paris erstmals die Liebe zu seiner Heimat und deren Besonderheiten bewusst. Später stand er als Nationalrat politisch für seine damit verbundenen Werte und Ideen ein. Auf privater Ebene tat er dies mit einer Gemäldesammlung von Ernest Biéler. Jules Tissières bisher nie gewürdigtes, auserlesenes Ensemble von Biéler-Gemälden mit Walliser Thematik illustriert seine patriotischen Ansichten, wird zur gemalten Politik für den häuslichen Rahmen. Im Gegensatz zu Jules Tissières äusserte sich Biéler nie politisch, dies überliess er seinen Bildern. Biéler und die um ihn gescharte *Ecole de Savièse* charakterisierten eine von Verfremdung und Verzerrung gekennzeichnete Ikonographie. Dabei wurde auf die Stereotypen der unberührten Bergwelt und des einfachen Lebens zurückgegriffen, die bereits seit 150 Jahren von vorwiegend auswärtigen Malern, Literaten und Wissenschaftlern vom Wallis vermittelt wurden. Mit dem Rückzug in ländliche Gebiete flüchteten Künstler allgemein vor der Industrialisierung und trugen in der Schweiz zudem zur Schaffung nationaler Identität bei. Biélers Walliser Arbeiten erreichten ihren einstweiligen Höhepunkt mit dem Einfluss des Jugendstils und wurden insgesamt von patriotisch gesinnten, Französisch sprechenden Intellektuellen positiv aufgenommen. Deren Vorstellungen kannte und teilte Jules Tissières teilweise. Er unterschied sich jedoch

<sup>172</sup> Vgl. ebd.

<sup>173</sup> *Gazette du Valais*, 28.8.1909, zit. in: WYDER, *Trois essais sur l'art en Valais*, 1984, S. 5.

<sup>175</sup> Vgl. RUEDIN, in: *Ausstellungskatalog*, 1989, S. 69.

<sup>175</sup> Vgl. MÉRAT, in: *Ausstellungskatalog*, 1997/98, S. 59, 69-70.

<sup>176</sup> DE WOLFF, 1946, S. 85.

eindeutig von anderen zeitgenössischen Biéler-Sammlern, denn auswärtige, grossbürgerliche Städter befriedigten mit ihren Gemälden lediglich ihr Kompensationsbedürfnis, während der Einheimische Jules Tissières politisch für die in den Bildern dargestellten Ideale kämpfte.

Die lokale kunsthistorische Bedeutung der Sammlung von Jules Tissières ist sehr hoch einzuschätzen. Einerseits kennzeichnet sie sich aufgrund der allgemeinen Rahmenbedingungen des Kantons und der dortigen Kunstinstitutionalisierung dadurch aus, überhaupt eine Kunstsammlung im Wallis zu Beginn des 20. Jh. gewesen zu sein. Andererseits handelt es sich bei ihr um eine der ersten Walliser Kunstsammlungen, welche sich nicht auf Porträts oder religiöse Malerei konzentrierte. Jules Tissières war einer der wenigen Walliser, welcher zu Beginn des 20. Jh. die identitätsstiftende Mythisierung und den Prozess der Idealisierung, die von Fremden mit dem Wallis seit Mitte des 18. Jh. betrieben wurde, annahm. Er war der erste überhaupt, der es in Form einer Kunstsammlung tat.

## Bibliographie

### Quellen

Briefe von Jules Tissières an Joséphine de Bourgknecht vom 13.5., 14.5., 16.5., 2.6., 3.6., 4.6., 5.6., 6.6., 7.6., 8.6., 11.6., 12.6., 15.6. und 16.6.1904.

Pläne des von François-Casimir Besson erbauten Gebäudes an der Avenue de la Gare in Martinach: Grundriss Erdgeschoss und Grundriss erstes Obergeschoss.

Verkaufsbuch von Ernest Biéler, 1909-1918. FEB 41.

Briefe von Jules Tissières an Ernest Biéler, 6.10.1913, 11.5.1915, 12.5.1915, 29.5.1915, 21.6.1915, 25.6.1915, 19.7.1915, 29.8.1915. Alle FEB 41.

Brief von Ernest Biéler an Jules Tissières, 17.9.1915. FEB 6.

Briefe von Jules Tissières an Ernest Biéler, 22.9.1915, 27.10.1915, 5.11.1915, 24.12.1918. Alle FEB 41.

Inventarliste des Wohnhauses von Alfred Tissières an der Av. du Simplon, 1921.

Gemäldeliste von Germaine Tissières, erstellt von Bernard Wyder, 11.12.1986.

### Literatur

#### Zeitschriftenartikel

*Art+Architecture en Suisse/Kunst+Architektur in der Schweiz*, Nr. 4, 1994: RUEDIN, Pascal, «A la recherche de la ruralité perdue. Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», S. 375-382.

*Art et Décoration*, Bd. 30, 1911: P-VERNEUIL, M., «Types valaisans par Ernest Biéler», S. 361-372.

*13 étoiles*, Nr. 12, 1968: CHAPPAZ, Maurice, «Les âmes restent», S. 20-22.

*La Patrie Suisse*, Nr. 588, 1916: L., C., «Un jeune orateur parlementaire. M. Jules Tissières», S. 76-79.

*La Patrie Suisse*, Nr. 671, 1919: A., B., «Un vitrail d'art», S. 154-155.

*Les échos de Saint-Maurice*, Nr. 1, 1918: GAIST, «M. le conseiller national Jules Tissières. Etudiant», S. 68-75.

*Les échos de Saint-Maurice*, Nr. 3, 1921: «M. Alfred Tissières», S. 86.

*Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Bd. 80, 1984: KILANI, Mondher, «Les images de la montagne au passé et au présent. L'exemple des Alpes valaisannes», S. 27-55.

*Wissen und Leben*, Bd. 7, 1911: BIÉLER, Michelle, «Le graphisme dans la peinture», S. 620-624.

*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 41, 1984: MORAND, Marie Claude, «Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle», S. 125-132.

*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 55, 1998: ELSIG, Frédéric, «Raphy Dallèves (1878-1940), un <primitif moderne>», S. 41-44.



### *Zeitungsartikel*

*Briger Anzeiger*, 8.12.1915: «Neue Helvetische Gesellschaft».

*Gazette du Valais*, 30.12.1905: «Pratique du barreau».

*Gazette du Valais*, 2.8.1907: «Fête cantonale de gymnastique».

*Gazette du Valais*, 18.6.1914: «Courrier fédéral. La proportionnelle au Conseil national. – Vingt orateurs inscrits. – Discours de M. Tissières».

*Journal de Genève*, 20.2.1891: S[EIPPEL], P[aul], «Variétés. Exposition des beaux-arts».

*Journal de Genève*, 26.11.1907: SEIPPEL, Paul, «La nouvelle incarnation d'Ernest Biéler».

*Le Confédéré*, 17.7.1918: L., C., «M. Jules Tissières».

*Neue Zürcher Zeitung*, 21.9.1992: Kantonsporträt Wallis; MEIZOZ, Jérôme, «Literatur im Welschwallis – eine Bestandesaufnahme».

*Neue Zürcher Zeitung*, 2.8.1999: ZELGER, Franz, «Zeitgemäss und anachronistisch».

*Nouvelliste valaisan*, 11.3.1916: «Bravo!».

*Nouvelliste valaisan*, 18.6.1918: «La Proportionnelle au Conseil national. Le Discours de M. Tissières».

*Nouvelliste valaisan*, 18.7.1918: «M. Jules Tissières».

*Nouvelliste valaisan*, 20.7.1918: J., M., «Les Obsèques de M. Jules Tissières».

*Nouvelliste et Feuille d'avis du Valais*, 16.8.1975: «Décès de la Maman du Conseiller National Rodolphe Tissières».

### *Allgemeine Literatur*

ALAMIR-PAILLARD, Marie, «Aux arts, citoyens!» Rodolphe Töpffer ou la critique militante (1826-1832)», in: *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne 1993, S. 37-87.

ARLETTAZ, Gérald, «Les transformations économiques et le développement du Valais 1850-1914», in: *Développement et mutations du Valais*, Sion 1976, S. 9-62.

ARLETTAZ, Gérald, «Les débuts du socialisme», in: *Histoire de la démocratie en Valais (1798-1914)*, Sion 1979, S. 241-253.

BELLWALD, Werner, Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung lokaler «Volkskultur» und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Löttschen (Schweiz), Diss. Basel 1995, Sitten 1997.

BERTHOD, Catherine, La production architecturale en Valais de François-Casimir Besson (1869-1944), Lizentiatsarbeit, Universität Lausanne, 1992.

BIÉLER, Madeleine, Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre, Lausanne 1953.

BIFFIGER, Stefan, Ludwig Werlen 1884-1928, Brig 1984.

BINER, Jean-Marc, «Autorité valaisannes 1848-1977/79. Canton et Confédération», in: *Vallesia*, 37, 1982.

- BURNAT-PROVINS, Marguerite, *Petits tableaux valaisans*, Vevey 1903.
- BÜTTIKER, Georges, Ernest Bovet 1870-1941, Diss. Basel 1971, Basel und Stuttgart 1971.
- CLAVIEN, Alain: «Valais, identité nationale et <industrie des étrangers>, 1900-1914», in: *Le Valais et les étrangers XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, Sion 1992, S. 249-268.
- CLAVIEN, Alain, *Les Helvétistes. Intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*, Diss. Lausanne 1993, Lausanne 1993.
- COURTHION, Louis, *Le peuple du Valais*, Lausanne 1972 (1. Ausgabe 1903).
- CURCHOD, Annelise, Ernest Biéler. *Art Nouveau, Art d'ensemble*, Lizentiatsarbeit, Universität Lausanne, 1975.
- DARBELLAY, Jacques und RAEMY-BERTHOD, Catherine, *L'église au milieu du village. 1896 Orsières 1996, Orsières 1996*.
- DUBUIS, Catherine und RUEDIN, Pascal, Marguerite Burnat-Provins. *Ecrivaine et peintre (1872-1952)*, Lausanne 1994.
- ELSIG, Frédéric, Raphy Dallèves. *Un primitif moderne*, Denges 1999.
- FAHRNI, Dieter, *Schweizer Geschichte. Ein historischer Abriss von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zürich 2000 (8. Aufl.).
- FRANTZ, Henri, *Peintres suisses contemporains. A propos de l'Exposition des Beaux-Arts de Vevey (1901)*, Paris 1901.
- GRAF, Marion, «La poésie de 1900 à 1939: les voies d'un renouveau», in: *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Bd. 2, Lausanne 1997, S. 349-368.
- Groupe de Sion de la Nouvelle Société helvétique (Hg.): *Discours de M. Jules Tissières au Conseil National*, Lausanne 1919.
- GUANZINI, Catherine und WEGELIN, Peter, *Kritischer Patriotismus. Patriotisme critique. Patriotismo critico. Neue Helvetische Gesellschaft. Nouvelle Société Helvétique. Nuova Società Elvetica. 1914-1989*, Bern 1989.
- GUANZINI, Catherine, *Les origines de la Nouvelle Société Helvétique (1911-1914)*, Genf 1989.
- GUËX, André, *Le demi-siècle de Maurice Troillet: essai sur l'aventure d'une génération*, Bd. 1, Lausanne 1971.
- HOFMANN, Werner, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1991 (3. Aufl.).
- HOFSTÄTTER, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1973 (2. Aufl.).
- JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, Ernest Biéler, Lutry 1976.
- JUNOD, Philippe und KAENEL, Philippe, «Juges et parties. Un siècle de critique d'art en Suisse romande», in: *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne 1993, S. 3-36.
- KAUFMANN, Beat, *Die Entwicklung des Wallis vom Agrar- zum Industriekanton*, Diss. Basel 1965, Zürich 1965.
- KREIS, Georg, «Die besseren Patrioten. Nationale Idee und regionale Identität in der französischen Schweiz vor 1914», in: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848-1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, Freiburg 1987, S. 55-83.

LEHNER, Michel, Les peintres de Savièse, Nachwort von Maurice Jean-Petit-Matile, Genf 1982.

MAGGETTI, Daniel, L'Invention de la littérature romande 1830-1910, Diss. Lausanne 1995, Lausanne 1995.

MANSON, J[ames] B[olivar], Ernest Biéler. Peintre suisse, Lausanne 1936.

MAURER, Salome, Ernest Biéler (1863-1948) im historischen Kontext, Lizentiatsarbeit, Universität Basel, 1991.

MEIZOZ, Jérôme, Un lieu de parole. Notes sur quelques écrivains du Valais romand (XX<sup>e</sup> siècle), Saint-Maurice 2000.

MORAND, Marie Claude, «Notre beau Valais: le rôle de la production artistique <étrangère> dans la construction de l'identité culturelle valaisanne», in: *Le Valais et les étrangers XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, Sion 1992, S. 191-246.

RAEMY-BERTHOD, Catherine, François-Casimir Besson et Martigny, Martigny 1995.

RITZ, R[aphael], Notice sur la commune de Savièse, Sion 1878.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Julie ou La nouvelle Heloïse, Paris 1967 (1. Ausgabe 1761).

ROUX, Elisabeth, «Le régime de Torrenté», in: *Histoire de la démocratie en Valais (1798-1914)*, Sion 1979, S. 215-228.

ROUX, Elisabeth, «L'évolution politique au tournant du siècle», in: *Histoire de la démocratie en Valais (1798-1914)*, Sion 1979, S. 229-240.

RUEDIN, Pascal, Edmond Bille: des écrits à l'œuvre. L'œuvre et la carrière d'Edmond Bille (1878-1959) sous l'éclairage de sa production littéraire. Contribution à la recherche d'un art suisse pendant l'entre-deux-guerres, Lizentiatsarbeit, Universität Lausanne, 1991.

RUEDIN, Pascal, Le Château Mercier. Histoire et collections d'une dynastie bourgeoise en Suisse, Sierre 1998.

RUEDIN, Pascal, «La collection Mercier-de Molin au Château de Pradegg sur Sierre. Quelques aspects d'une collection d'art résolument conservatrice au début du XX<sup>e</sup> siècle», in: *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zürich 1998, S. 167-172.

RUPPEN, Walter, Raphael Ritz. 1829-1894. Leben und Werk. Ein Walliser Maler des 19. Jahrhunderts aus der Düsseldorfer Schule, Diss. Freiburg 1971, Vira 1971.

RÜTIMEYER, Leopold, Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen, Basel 1916.

STREIFF, Andres, Ausgewählte Briefe aus dem philippinisch-spanischen Krieg 1896-1899 von Johann Heinrich (Harry) Streiff-Usteri, Küsnacht 1996 (vervielfältigt).

TAMINI, J.-E., und MUDRY, Ant., Essai d'histoire d'Orsières, St-Maurice 1930.

TISSIÈRES, Pascal, Banque Tissières Fils & Cie - Martigny, Martigny 2000 (vervielfältigt).

TÖPFFER, Rodolphe, Voyages en Zigzag, Paris 1858 (2. Aufl.).

DE WOLFF, Albert, «Les projets de reconstruction de la Majorie après l'incendie de Sion en 1788», in: *Vallesia*, 1946, S. 81-85.

WYDER, Bernard, *L'École de Savièse ou le Barbizon helvétique*, Lizentiatsarbeit, Universität Lausanne, 1984.

WYDER, Bernard, *Trois essais sur l'art en Valais*, Lausanne 1984.

WYDER, Bernard, «Le Valais dans la peinture», in: JEAN-PETIT-MATILE, MAURICE, *Le Valais vu par les peintres*, Lausanne 1985, S. 7-16.

WYDER, Bernard, «L'École de Savièse ou le centenaire d'une appellation controversée», in: *Vallesia*, 1991, S. 155-167.

### *Ausstellungskataloge (chronologisch)*

De Courbet à Vasarely. Collections privées valaisannes, Manoir Martigny, 16.1.-21.2.1971.

L'École de Savièse, Manoir de Martigny, 7.7.-16.9.1974.

Joseph Morand 1865-1932, Le Manoir de la ville de Martigny, 29.1.-11.3.1984.

«Ich male für fromme Gemüter». Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert, Kunstmuseum Luzern, 7.7.-15.9.1985; darin: GAMBONI, Dario, «Religion und Malerei in der Westschweiz. Von der Helvetik zum Ersten Weltkrieg», S. 157-167.

Léo Andenmatten (1922-1979), Musée cantonal des beaux-arts Sion, 7.4.-4.6.1989; darin: RUEDIN, Pascal, «GSMBA-Wallis», S. 77-82; RUEDIN, Pascal, «Die Galerie Carrefour des Arts», S. 69-76.

1788-1988 Sion. La part du feu. Urbanisme et société après le grand incendie, Musée cantonal des beaux-arts Sion, 2.9.1988-29.1.1989; darin: CASSINA, Gaëtan, «Des goûts et de quelques couleurs en Valais à la fin de l'Ancien Régime: notes d'histoire de l'art», S. 65-81; MORAND, Marie Claude, «De la perruque au gibus: la situation artistique en Valais au début du XIX<sup>e</sup> siècle», S. 139-162.

Le Musée cantonal des beaux-arts de Sion (1947-1997). Naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèles, Musée cantonal des beaux-arts Sion, 19.6.1997-17.5.1998; darin: HAENSLER, Carole und RODESCHINI, Christine, «Les premières collections et le patrimoine», S. 13-20; RODESCHINI, Christine und SENTER, Laurent, «La mise en place d'une scène artistique valaisanne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle», S. 33-56; MÉRAT, Frédéric, «Le legs Dallèves et le projet d'un musée d'artiste», S. 57-68; MÉRAT, Frédéric, «La constitution du Musée cantonal des beaux-arts», S. 69-82.

Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat. 1848-1900, Kunsthhaus Zürich, 13.2.-13.9.1998; darin: ZELGER, Franz, «Künstlerfreuden – Künstlerleiden. Streiflichter auf die Situation der Schweizer Künstler im neunzehnten Jahrhundert», S. 321-331.

La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848-1906), Musée Rath Genève, 4.6.-13.9.1998; darin: VILLA, Claudia, «Les Alpes dans la peinture suisse autour de 1900. La nostalgie d'un univers préservé», S. 207-216.

Die Erfindung der Schweiz 1848-1948. Bildentwürfe einer Nation, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 26.6.-4.10.1998; darin: SARASIN, Philipp [u. a.],

«ImagiNation. Eine Einleitung», S. 21-31; LAPAIRE, Claude, «La situation des artistes et de l'art en Suisse entre 1890 et 1910», S. 204-212; VILLA, Claudia, «Charles Giron», Kat. Nr. 98, S. 269-271; BAUMANN, Werner, «Verbäuerlichung der Nation – Nationalisierung der Bauern», S. 356-362.

Ernest Biéler (1863-1948). Rétrospective du cinquantenaire, Maison de Commune Savièse, 14.11.1998-17.1.1999.

Raphael Ritz 1829-1894, Kulturzentrum La Poste Visp, 14.8.-26.9.1999; darin: RUPPEN, Walter, «Der Genremaler», S. 21-30; RUEDIN, Pascal, «Zu wenig modern und zu sehr Walliser? Die kritische Rezeption von Raphael Ritz (1829-1894), dem kosmopolitischen Maler», S. 31-47.

Ernest Biéler 1863-1948. Du réalisme à l'Art nouveau. Vom Realismus zum Jugendstil, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 3.7.-10.10.1999, Kunstmuseum Solothurn, 23.10.1999-2.1.2000; darin: VÖGELE, Christoph, «Damen und Dandys, Nymphen und Bauern. Ernest Biélers Menschenbild zwischen Realismus und Idealismus», S. 35-57; LEPDOR, Catherine, «L'Eau mystérieuse. Ernest Biéler à la croisée des chemins», S. 59-81; SCHAEFER, Patrick, «Ernest Biéler décorateur», S. 83-103; MAURER GAFNER, Salome, «Das Wallis, wie es bleiben sollte. Ernest Biélers gemaltes Volksleben», S. 105-123; CHOLLET BEL HADJ, Nathalie, «Ernest Biéler et l'École de Savièse», S. 125-143.

~ 1900. Symbolismus und Jugendstil in der Schweizer Malerei. Hrsg. von Christoph VÖGELE, Matteo BIANCHI, Pascal RUEDIN, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Solothurn, Villa dei Cedri, Bellinzona, Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion, 2000.

Marguerite Burnat-Provins 1872-1952. De l'Art nouveau à l'art hallucinatoire. Sous la direction de Helen BIERI THOMSON et Catherine DUBUIS. Avec des contributions de Helen BIERI THOMSON, Jérôme CROISIER, Catherine DUBUIS, Pascal LE MALÉFAN et Lucienne PEIRY, Fondation Neumann, Gingins 2003.

RUEDIN, Pascal, D'Edmond Bille à Kirchner. Ruralité et modernité artistique en Suisse (1900-1930). Von Edmond Bille zu Kirchner. Ländlichkeit und moderne Kunst in der Schweiz (1900-1930), Musée cantonal des Beaux-Arts, Sion 2003/04.

### *Nachschlagewerke*

SEIBERT, Jutta (in Verbindung mit der Lexikonredaktion des Verlages Herder): Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau 1980.

### **Fotonachweis**

Corinne Cuendet, Clarens: Abb. 3, 5; Pierre Descombes, Genf: Abb. 6, 7; Ethel Mathier, Bern: Abb. 13, 14; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, J.-C. Ducret: Abb. 1, 2, 4, 12; Perrochet SA, Lausanne: Abb. 8.

### Liste der von Jules Tissières angekauften Werke von Ernest Biéler

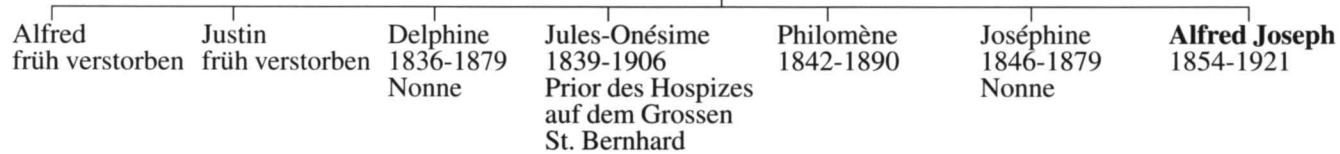
Kaufdatum	Titel	Abb.	Datierung	Technik	Masse
September 1909	<i>Coucher de soleil – Vallée d'Hérens</i>	–	undatiert (um 1900)	Öl auf Leinwand	47,5 x 110,5 cm
22. Sept. 1909	<i>La Nuit de Noël</i>	–	undatiert (um 1906)	Gouache und Pastell auf Karton	40 x 58,5 cm
13. Sept. 1913	Skizze zu <i>Les Vieux à l'enterrement</i>	–	unbekannt (um 1901)	unbekannt	unbekannt
November 1913	<i>Filles allant à la messe</i>	6	undatiert (um 1906)	Aquarell auf Papier	24 x 33 cm
November 1913	<i>L'Homme roux</i>	4	1911	Tempera auf Karton	29,5 x 29 cm
November 1913	<i>Coucher de soleil</i>	3	undatiert (um 1900)	Öl auf Leinwand	43,5 x 104 cm
Juni 1915	<i>Tête de Saviésanne (Hélène)</i>	5	1915	Tempera auf Holz	26 x 26 cm
Juni 1915	<i>Automne Savièse</i>	2	undatiert (um 1900)	Öl auf Leinwand	80 x 120 cm
Juni 1915	<i>Moutons noirs paysage d'automne</i>	7	1906	Aquarell auf Papier	29 x 49 cm
Juni 1915	Skizze zu <i>Paysage montagnes au couchant</i>	–	unbekannt (um 1901)	unbekannt	unbekannt
Juni 1918	<i>Les Vieux à l'enterrement</i>	1	1901	Öl auf Leinwand	125 x 165 cm
Juni 1918	<i>Paysage Saint-Germain</i>	–	undatiert (um 1900)	Öl auf Leinwand	63 x 79 cm
Juni 1918	Studie zu <i>Femmes en prière</i>	–	unbekannt	unbekannt	unbekannt
Juni 1918	Zeichnung, vermutlich zu den Fresken des Musée Jenisch in Vevey	–	unbekannt (um 1915)	unbekannt	unbekannt
Juni 1918	Skizze zu <i>L'Eau mystérieuse</i>	–	unbekannt (um 1909)	unbekannt	unbekannt

**Stammbaum der Familie Tissières**

**Jean-Jérôme Tissières 1809-1884**

∞ 1834

Marie-Constance Joris 1816-1878



**Alfred Joseph Tissières 1854-1921**

Advokat und Bankier

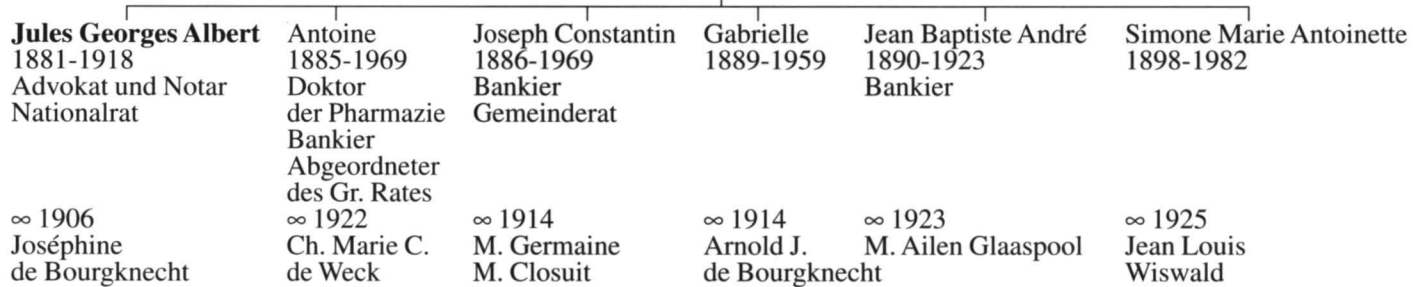
Abgeordneter des Grossen Rates

Präfekt des Bezirks Martinach

Kantonsrichter

∞ 1880

Marie-Louise Simonetta 1856-1921



**Jules Georges Albert Tissières 1881-1918**

∞ 1906

Joséphine de Bourgknecht 1880-1975

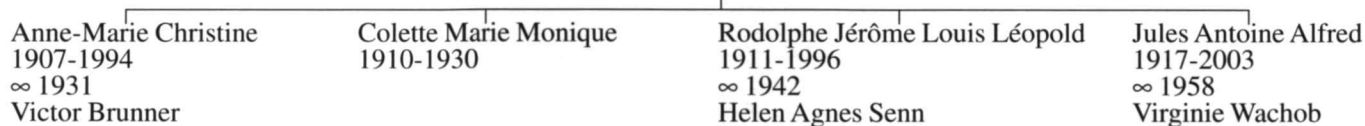




Abb. 1 – Ernest Biéler: «*Les Vieux à l'enterrement*», 1901, Öl auf Leinwand, 125 x 165 cm, vormals Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.





Abb. 2 – Ernest Biéler: «*Automne Savièse*», undatiert (um 1900), Öl auf Leinwand, 80 x 120 cm, vormalig Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.



Abb. 3 – Ernest Biéler: «*Coucher de soleil*», undatiert (um 1900), Öl auf Leinwand, 43,5 x 104 cm, vormalig Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.

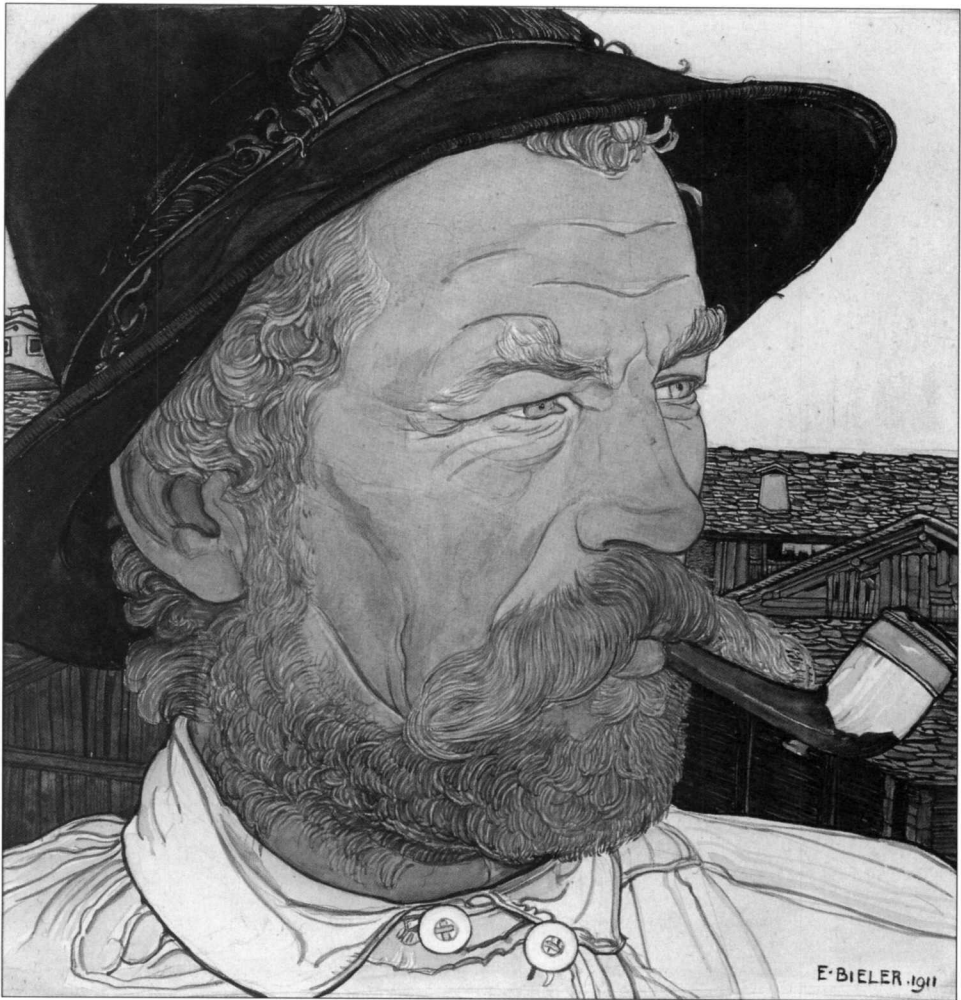


Abb. 4 – Ernest Biéler: «*L'Homme roux*», 1911, Tempera auf Karton, 29,5 x 29 cm, vormalig Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.



Abb. 5 – Ernest Biéler: «Tête de Saviésanne (Hélène)», 1915, Tempera auf Holz, 26 x 26 cm, vormalig Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.



Abb. 6 – Ernest Biéler: «*Filles allant à la messe*», undatiert (um 1906), Aquarell auf Papier, 24 x 33 cm, vormals Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.

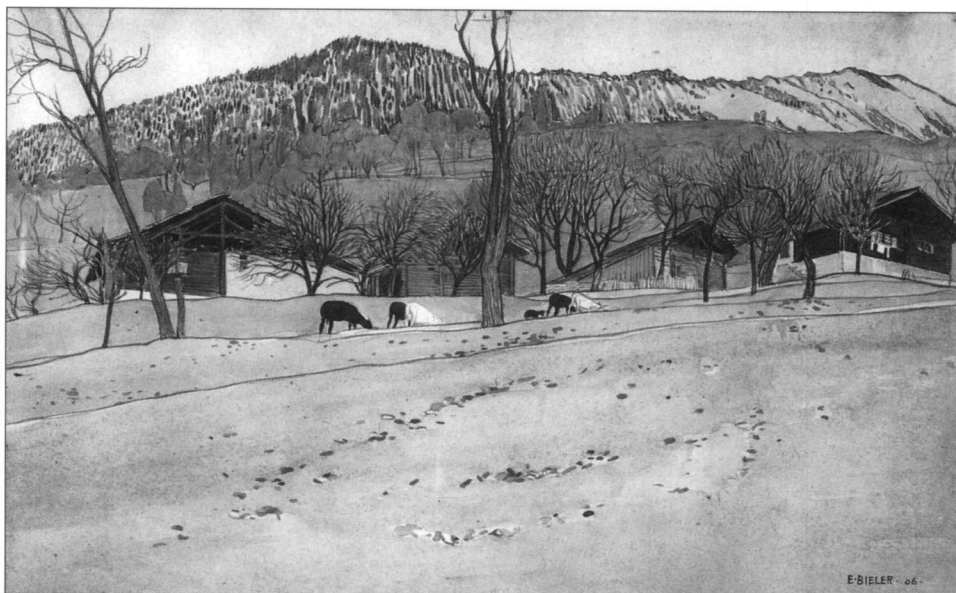


Abb. 7 – Ernest Biéler: «*Moutons noirs paysage d'automne*», 1906, Aquarell auf Papier, 29 x 49 cm, vormals Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.

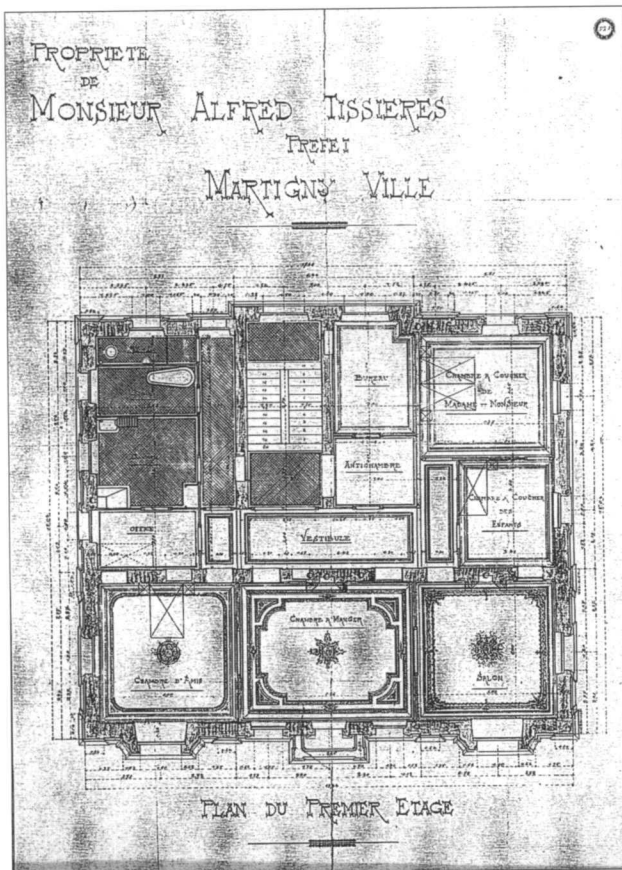


Abb. 8 – Martinach, Avenue de la Gare, um 1910. Rechts das Wohn- und Geschäftshaus, welches Alfred Tissières 1905 erbauen liess. Im ersten Stock wohnte Jules Tissières mit seiner Familie.

Abb. 9 – Grundriss, erstes Obergeschoss, Geschäfts- und Wohnhaus an der Avenue de la Gare in Martinach, 1905. Wohnräume und Anwaltsbüro von Jules Tissières.



Abb. 10 – Foto von Jules Tissières.

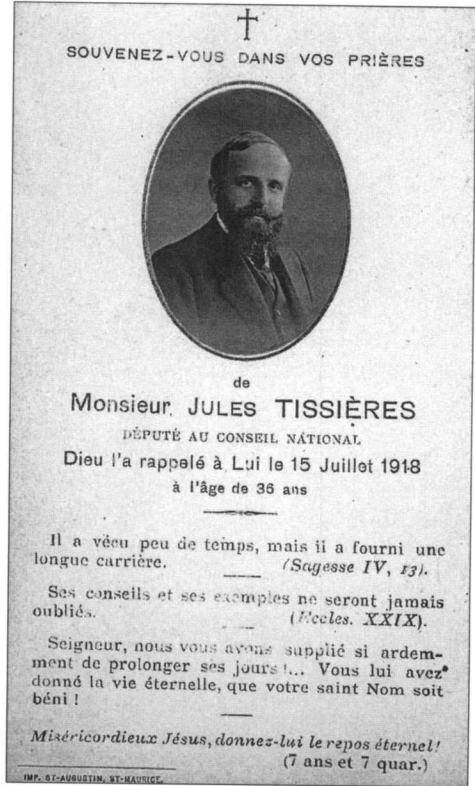


Abb. 11 – Todesandenken.

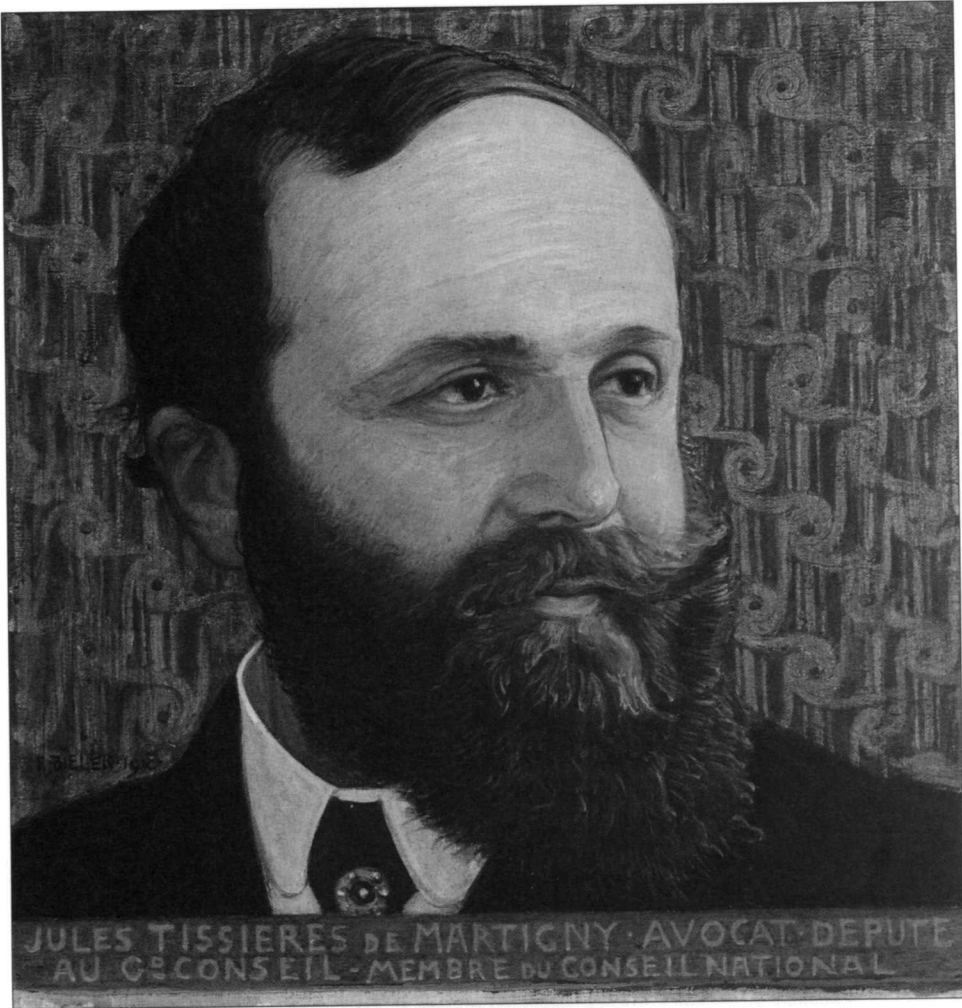


Abb. 12 – Ernest Biéler: *Portrait de Jules Tissières (1881-1918)*, 1918, Tempera auf Leinwand, 30,5 x 30 cm, vormals Joséphine Tissières, heute Privatbesitz Tissières.

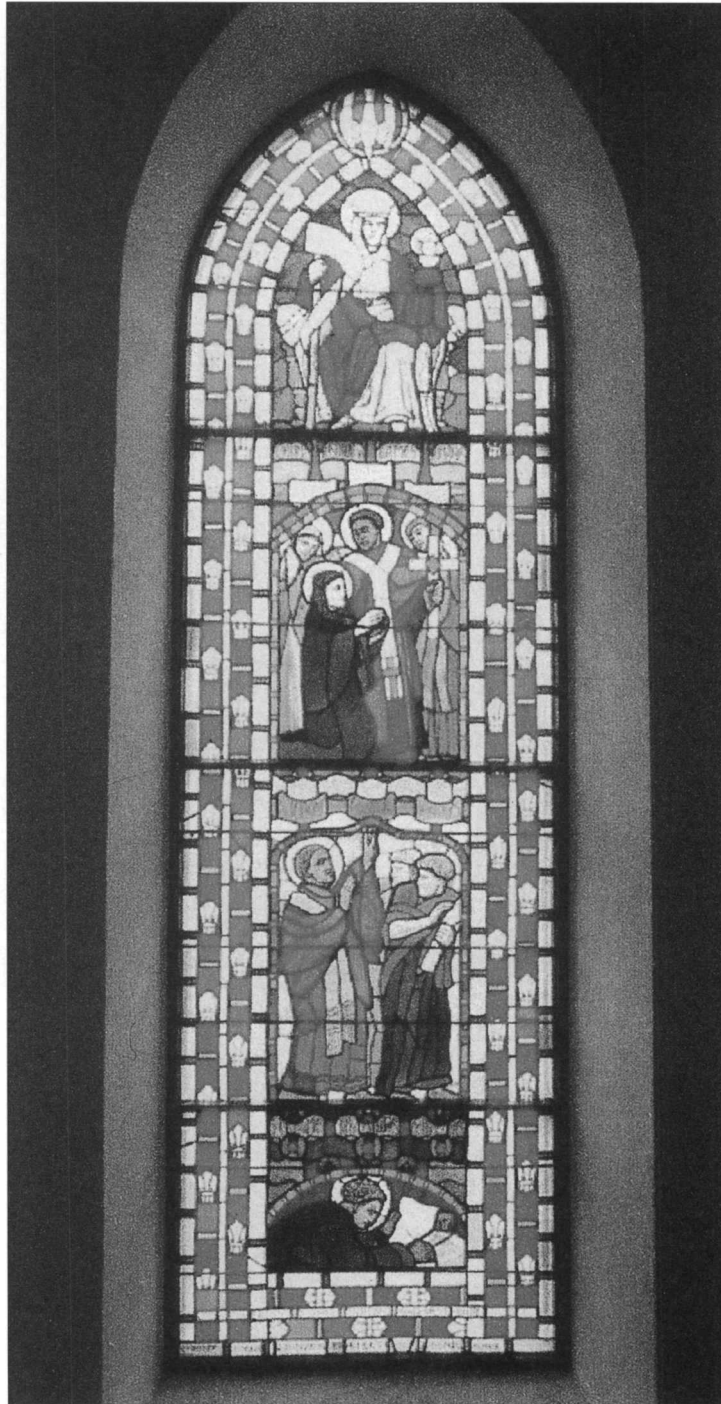


Abb. 13 – Ernest Biéler: Glasfenster des hl. Hieronymus  
(ausgeführt von François Ribeaupierre)  
in der Kirche von Orsières, 1919.



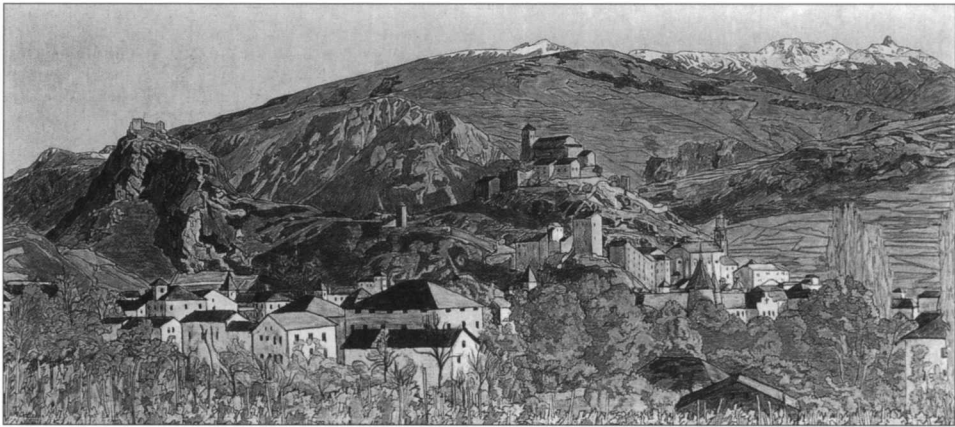


Abb. 14 – Raphy Dallèves: *Paysage de Sion*, 1912, Tempera auf Karton, 25 x 57 cm, vormals Jules Tissières, heute Privatbesitz Tissières.