

KUNSTHISTORISCHE EINORDNUNG DES KUNSTMALERS
UND PHOTOGRAPHEN ALBERT NYFELER (1883–1969)

Franziska Werlen

*«Da konnte man, (...) im tiefen Beschauen der ewigen Dinge seinen Abendgang tun... (...)
Aus dem Dorfe heraus etwa das leise Gewein eines Kleinen, eines Dengelhammers
läutendes Klingen und hier die Toten, ruhend von den Mühen der Tage.
Und über Dorf und Friedhof die Berge, erst golden noch, wie die strahlende Sonne,
dann purpurn erglühend, purpurn verglühend und mit einemal blass, stille und kalt,
als wären auch sie schon lange erstorben. Grad, dass sich dann
über dem schwarzen Walde das silberne Sichlein emporwagte, zu neuer Ernte,
neuer Fülle gerüstet, und einer Amsel Abendlied silberhell Trost sang und Hoffen».¹*

Albert Nyfeler hat seinen Anteil an Geschichte und Geschichtsschreibung des Lötchentals. Die Tatsache, dass er während seines Lebens im Lötchentale in den Besitz von unzähligen Gebrauchsgegenständen der Bevölkerung kam, stellt ihn an den Anfang der intensiven ethnologischen Beschäftigung mit diesem Hochgebirgstal. Sein Leben lässt die Dokumentation eines Stücks Vergangenheit von Löttschen zu.

Dieser Beitrag will jedoch nicht von Albert Nyfeler als Sammler (oder eher Verwahrer) historisch und ethnologisch relevanter Zeugnisse reden, sondern von ihm als Teil der Löttschentaler Geschichte des 20. Jahrhunderts, der begann, als er als 23-Jähriger zum ersten Mal das Löttschental besuchte, und sich 1922 daselbst als Kunstmaler niederliess.²

Über Albert Nyfeler – «den Maler des Löttschentals»³ – wurde schon oft geschrieben. Sein Leben und Schaffen wurden unter verschiedenen Gesichtspunkten erleuchtet. Unterschiedlichste Beiträge tragen dem Werk und Leben Albert Nyfelters Rechnung: 1953 zeichnet Adele Tatarinoff-Eggenschwiler das Bild des klassischen Künstlers in ihrer Biographie Albert Nyfelters⁴. Einen anderen Schwerpunkt

1 *Hedwig Anneler*, Kleines Löttschenbuch, Bern, 1918, S. 5f.

2 Selektive Biographie im Anhang.

3 *Willy Meyer*, Albert Nyfeler – der Maler des Löttschentals, in: Der Hochwächter, Blätter für heimatliche Art und Kunst, Bern 1954.

4 *Adele Tatarinoff-Eggenschwiler*, Albert Nyfeler. Dem Gebirgsmaler im Löttschental zum siebenzigsten Geburtstag am 26. September 1953, Solothurn 1953.

seines künstlerischen Schaffens zeigt uns Maurice Chappaz in seinem Buch *Lötschental secret*⁵ von 1975, das mit einer Reihe historischer Photographien Albert Nyfeler arbeitet. Tatsächlich stützt sich die Bedeutung Nyfeler bis heute stärker auf den Wert seiner historischen Photographien als auf sein gemaltes Werk. Seine Photographien halten vor allem die Bevölkerung des Lötschentales (also weniger die Landschaft, im Gegensatz zu seiner Malerei) fest und damit das Leben in einem Hochgebirgstal in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Während Werner Bellwald⁶ Leben und Werk des Künstlers als Ganzes darstellt, erzählen die Beiträge von Wilhelm Flückiger und Karl Stettler von persönlichen Erinnerungen an Albert Nyfeler.⁷

Im Bewusstsein des Lötschentalers war und ist Albert Nyfeler Maler. «dr Malär» nannten ihn die Zeitgenossen. In Anlehnung daran wird Albert Nyfeler im folgenden als Künstler unter Künstlern betrachtet. Dabei geht es nicht um eine Würdigung, sondern um die objektive kunsthistorische Einschätzung des Malers und Photographen Albert Nyfeler, der sich selber als Kunstmaler sah⁸. Dies in vollem Bewusstsein, dass auch meine Kritik bis zu einem gewissen Grad subjektiv bleiben muss.

Aufbau der Arbeit

Albert Nyfeler ist nicht nur Teil der Geschichte des Lötschentals, er lässt sich auch innerhalb der Geschichte der Bergmalerei fassen. Der Bergmalerei ist deshalb ein einführendes Kapitel gewidmet.

Im Anschluss wird der Beschreibung einer repräsentativen Auswahl von drei Werken Albert Nyfeler (ein Ölbild, ein Aquarell, eine Zeichnung) je ein Werk eines anderen Künstlers gegenübergestellt. Um den Kontext möglichst eng zu fassen, sind dies Werke von Ernest Biéler und Charles Clos Olsommer – im Wallis wirkende Künstler – und ein Werk von Giovanni Segantini, der sich ebenfalls in den Bergen niederliess. Von den besprochenen Werken sind allerdings nur zwei der Bergmalerei im Sinn von Landschaftsmalerei zuzuordnen. Alle Künstler kön-

5 *Maurice Chappaz*, *Lötschental secret: les photographies historiques d'Albert Nyfeler*, Sierre 1975.

6 *Werner Bellwald*, *Albert Nyfeler. Maler und Fotograf 1883–1969*, Arlesheim 1994.

7 *Wilhelm Flückiger*, Gedenkblatt für Albert Nyfeler, in: *Jahrbuch des Oberaargaus* 16 (1973), S. 38–43 [http://www.digibern.ch/jahrbuch_oberaargau/jahrbuch_1973/JBOAG_1973_038_043_gedenkblatt_nyfeler.pdf]; *Karl Stettler*, Alpenmaler Albert Nyfeler, in: *Jahrbuch des Oberaargaus* 16 (1973), S. 33–37 [http://www.digibern.ch/jahrbuch_oberaargau/jahrbuch_1973/JBOAG_1973_033_037_maler_albert_nyfeler.pdf].

8 Rea Wüthrich-Nyfeler in einem Interview im Jahr 2009 über ihren Vater: «Aber er war halt voll und ganz Kunstmaler.»

nen jedoch als Bergmaler bezeichnet werden. Auf technische und stilistische Elemente im Werk Nyfelters wird fortlaufend hingewiesen.

Die Betrachtung einer Photographie soll aufzeigen, dass es das Auge eines Künstlers war, welches durch die Linse geschaut hat.

Einer Konklusion folgen im Anhang Lebensdaten und Bibliographie zu Albert Nyfeler.

Zur Geschichte der Bergmalerei⁹

Der Berg im Kopf

Die Geschichte der Bergmalerei ist eng mit der Wahrnehmung des Berges allgemein verbunden.¹⁰

Während Jahrhunderten gelten die Alpen als unwirtliches Gebiet, das mit vielen Gefahren aufwartet. Wenn nicht machtpolitische Gründe im Spiel sind, hält man sich lieber von den Bergen fern. Erst mit dem aufkommenden wissenschaftlichen Interesse an Flora, Fauna und Geologie der Bergwelt wandelt sich das Empfinden gegenüber den Bergen allmählich von Furcht zu Neugier. Albrecht von Hallers (1708–1777) Laudatio auf die Bergwelt, sein Gedicht «Die Alpen» von 1729, und Jean-Jacques Rousseaus (1712–1798) Kulturpessimismus und der damit verbundene Imperativ *retour à la nature*, wandeln diese Einstellung vollends. Der Berg wird zur Faszination um seiner selbst willen.

Der im 19. Jahrhundert aufkommende Tourismus, dessen unbedingtes Ziel die Schweizer Alpen sind, lenkt die Aufmerksamkeit und das Interesse einer breiten Bevölkerungsschicht auf die Berge. Der Berg ist salonfähig geworden. Die Bergmalerei mit ihm.

Der Berg im Bild

Die Bergmalerei als eine Form der Landschaftsmalerei ist so alt wie die Malerei selbst. Wo Ereignisse, die in freier Natur stattfinden, dargestellt sind, kommen

9 Es sei an dieser Stelle festgehalten, dass nur die Malerei des europäischen Kulturkreises behandelt wird.

10 Vgl. hierzu z. B. Roy Oppenheim, *Die Entdeckung der Alpen*, Frauenfeld, 1974, S.10–73 oder Jon Mathieu, *Simona Boscani Leoni, Die Alpen. Les Alpes. Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance. Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*, Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt a. M. / New York / Oxford / Wien 2005.

auch Berge vor. Beispiele für antike Gebirgsdarstellungen bieten die Wandmalereien in Pompeji.

Auch das Mittelalter kennt Berge in der Kunst. Wie der Alltag, so ist auch die Kunst des Mittelalters der Religion verpflichtet. In der Bibel vorkommende Berge werden auf Ikonen, Wandmalereien und Mosaiken in Gotteshäusern dargestellt. Wenn nicht inhaltlich motiviert, werden sie als Mittel zur Staffage benutzt oder um Szenen malerisch voneinander abzugrenzen.

Immer noch im Kontext der Religion, gleichzeitig aber an der Schwelle zur Neuzeit, steht Giotto di Bondone (1266–1337), der den Bergen in seinen Fresken erzählende Aufgaben gibt. Er benutzt sie, um die Wichtigkeit einer (biblischen) Szene hervorzuheben oder um dem Dargestellten einen dramatischen oder ruhigen Erzählton zu verleihen.

Einen Schritt weiter geht die Darstellung des Fischwunders auf dem Petrusaltar in der Kathedrale St. Pierre in Genf. Dieses 1444 entstandene Bild gilt als Markstein der Frührenaissancemalerei. Sein Schöpfer, Konrad Witz (ca. 1400–1410 und 1445/1446) bettet die biblische Geschichte in eine reale, wiedererkennbare Landschaft ein: In die Gegend des Westendes des Genfersees mit der zugehörigen Bergkulisse. Dies ist ein Novum in der westlichen Kunst.

In der beginnenden Neuzeit werden mit Albrecht Dürer (1471–1528) und Leonardo da Vinci (1452–1519) real existierende Berge zum ersten Mal um ihrer selbst willen dargestellt.

Kartografen des 16. Jahrhunderts fangen damit an, Expeditionen in die Alpen zu wagen. Es entstehen erstmals Landkarten, die die topografische Realität der Bergwelt darstellen. Gipfel werden mit Namen bezeichnet. Der Alpenkamm wird nicht mehr als undifferenziertes Ganzes gesehen, das Nordeuropa vom Süden trennt.

Ein erster Höhepunkt der Bergmalerei als solche, wird mit dem Werk von Caspar Wolf (1735–1783) erreicht. Der Maler aus Muri/AG erhält 1773 vom Basler Verleger Abraham Wagner den Auftrag, für sein geplantes Werk über die Alpen Illustrationen zu liefern. Daraus resultiert eine Sammlung von gut 200 Bildern. Albrecht von Haller schreibt das Vorwort zum Werk mit dem Titel «Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung», das nur teils veröffentlicht wurde.

Caspar Wolf malt objektive Studien der von ihm besuchten Schauplätze. Vor Ort hält er das Gesehene in Skizzen fest, die Bilder selbst führt er im Atelier aus. Dabei baut er oft Menschen als Statisten in die Szenerie ein, um mit der Gegenüberstellung von gigantischen Gebirgszügen und nichtigen Menschen eine Dramatisierung zu erreichen. Dies ist ein von den Malern der Romantik gern genutztes Mittel. Caspar Wolf gilt als Vorrromantiker.

Die Bilder von Caspar Wolf sind zwar immer noch einer anderen Disziplin verpflichtet – sie wurden aus wissenschaftlichem Interesse in Auftrag gegeben –

«künstlerisch gesehen aber leiten diese Bilder die Verselbstständigung des Motivs [Berg] ein, die im 19. Jh. das Bild vom Berg bestimmt.»¹¹ Die Bergmalerei im engeren Sinn war geboren.

Die nachfolgenden Kunstepochen – von der Romantik bis zur zeitgenössischen Kunst – thematisieren den Berg gemäss ihrer inhaltlichen Komponenten und Formensprache. Er kann Hauptmotiv, Inhalt, Rahmen, geografischer Bezug, Symbol sein und ist aus der Schweizer Kunst nicht wegzudenken. Man vergegenwärtige sich nur das Werk Ferdinand Hodlers (1853–1918), dem, als einem der wenigen Schweizer Maler, Weltrang zugesprochen wird.

Die künstlerische Darstellung des Beleges veränderte sich über die Jahrhunderte hinweg. Wo steht das Werk von Albert Nyfeler relativ zu dieser Entwicklung?

*Gegenüberstellung von Werken Albert Nyfelters
mit den Werken anderer Künstler*

Albert Nyfeler und Ernest Biéler (1863–1948)

Das hochformatige Bild (Abb. 1) zeigt als Hauptmotiv die Ganzkörperdarstellung einer sitzenden Frau in leichter Schrägansicht. Auf der Mittelachse des Bildvordergrundes positioniert, nimmt sie die Gesamtfläche des Bildes ein. Den unteren Bildrand beschliesst ein in Grüntönen gehaltener Grasstreifen, auf welchem die Frau sitzt. Der Bildhintergrund ist ungegenständlich in Grün gehalten, nur auf dem obersten Bildstreifen lassen sich fünf Miniaturen von Personen bei der Heuernte, ein Heuhaufen und eventuell ein Pflug ausmachen.

Die Bäuerin trägt die Werktagstracht: Einen schwarzen Unterrock, darüber eine Schürze und ein ärmelloses Oberteil in Blau. Das Oberteil ist vertikal gestreift. Ein weisses Hemd bedeckt die Arme. Auf den Ärmelkrempe lassen sich rote Stickereien erahnen. Die ältere Frau trägt einen schwarzen Strohhut, mit schwarzem Hutband.

Den Rechen hinter sich abgelegt (er ist in seiner perspektivischen Verkürzung leicht überläng) hält die Frau ihre rechte Hand vors Gesicht, in Gedanken versunken oder zum Schutz vor der Sonne, die von links auf die Frau einstrahlt. Die Sonne lässt einzelne Bildpartien in gleissendem Licht erscheinen.

Schatten werden nicht mittels Grautönen, sondern durch das Auftragen von Farbe evoziert, man betrachte besonders den linken Ärmel.

¹¹ Bettina Hausler, *Der Berg – Schrecken und Faszination*, München 2008, S. 50.



Abb. 1: Albert Nyfeler, «Bäuerin, sitzend», 1932 ?
Öl auf Leinwand. Sammlung Lötschentaler Museum

Während der vorderste Bildstreifen eindeutig Steine und Gräser erkennen lässt, ist der mittlere Hintergrund gänzlich gegenstandslos und nur mit pastellenen Türkis- und Rosa-Braun-Tönen dargestellt. Die Figurenstaffage ist in schnellen Strichen angedeutet.

Das Bild ist insofern atypisch für Albert Nyfeler, als der Pinselstrich ungewöhnlich breit und schnell ist. Auch hat er die in seinen Ölbildern fast zeichnerische Härte der Silhouetten zugunsten einer in sich hineinflussenden Grenzziehung aufgegeben, was wesentlich zur kraftvollen Wirkung des Bildes beiträgt. Besonders bei näherer Betrachtung der Gesichtszüge der Frau fällt auf, dass sie eigentlich nur aus nebeneinandergesetzten, farblich stark kontrastierenden Pinselstrichen bestehen. Die Gesamtansicht gibt dennoch sehr genau das Charakteristische einer älteren Frau wider, ihr faltiges Gesicht in die Hände gestützt, ihr Blick in die Ferne schweifend. Ein Moment der Stille beim Verrichten schwerer Feldarbeit.

Die Spontaneität des Pinsels – bei Nyfeler meist nur in Skizzen zu finden – gepaart mit den gewagt unrealistisch-expressiven Farben, die Albert Nyfeler allerdings als Mittel zur dokumentierenden und unkommentierten Darstellung des Gesehenen dienen, machen dieses Bild zu einem seiner besten Ölbilder. Mit schnellen Strichen sind die Personen des Hintergrunds nur angedeutet und doch eindeutig in ihrer Arbeit identifizierbar.

Fast obsessiv verfolgt Albert Nyfeler sein Ziel Licht-Einzufangen¹², was den Verdacht erhärtet, dass es ihm in diesem Bild mehr um die Wiedergabe des gleisenden Lichtes, reflektiert auf der Tracht der Frau und der Umgebung, geht, als um das Motiv selber. Auch die Pastellpalette und die oben angedeuteten fließenden Silhouetten deuten darauf hin. Sie lassen mehr Raum für Qualitäten wie Wärme (der Sonne) und die Gedankenversunkenheit der Frau. Man kann Details der Löt-schentaler Werktagstracht ausmachen und so dem Bild einen gewissen ethnologischen Blick nicht absprechen, dennoch sind es nicht diese Details, die den Betrachter an diesem Werk interessieren.

Ernest Biéler ist ein Vertreter des Jugendstils. Sein Werk trägt symbolistische Züge.

Bergabbildungen im Werk Biélers stellen den geografischen Bezug her, betonen die Szenerie in ihren realen Kontext und untermalen die Aussage des Bildes.

Der Waadtländer entdeckt 1884 nach seiner Ausbildung in Paris an der Académie Julian Savièse, wo er ab 1889 wohnt. Er ist Mitbegründer und gilt als Hauptvertreter der *Ecole de Savièse*, deren Hauptmerkmal eine lineare, flächige Formensprache – Ausdruck der dekorativen Ästhetik des Jugendstils – ist. Diese Formensprache benutzt Biéler vielfach um einen symbolischen Inhalt zu untermalen. Motiv ist die Walliser Landschaft und deren Bevölkerung.

12 Albert Nyfeler schreibt: «Das Licht bedeutet mir alles, ohne Licht keine Formen; (...) mit der Farbe drücke ich das Licht aus, welches sich über die Landschaft, ja über alles ausbreitet», zit. nach *Werner Bellwald* (Anm. 4). – Die «Suche nach Licht» ist der Antrieb vieler zeitgenössischer Künstler. Erwähnt sei Giovanni Giacometti (1868–1933), dem das Kunstmuseum Bern im Winter 2009/2010 eine Ausstellung mit dem Titel «Farbe im Licht» widmete.

Das Bild in Hochformat (Abb. 2) zeigt im Vordergrund die Ganzkörperdarstellungen zweier gehender junger Frauen in der Werktagstracht beim Strohflechten. Während die weiter vorne und etwas rechts von der Mittelachse des Bildes stehende Frau von der Seite gezeigt ist, tritt die leicht nach hinten versetzte Frau von links ins Bild hinein und ist dem Betrachter in $\frac{3}{4}$ -Profil zugewandt. Ihr rechter Arm und ein Teil des Gesichts sind vom linken Bildrand abgeschnitten. Im Hintergrund ziehen sich abgeerntete Kornfelder in parallelen, nach links ausschlagenden Bögen von den Frauen weg in den Hintergrund. Ein schmaler Bildstreifen mit Laubwald und der dahinter auszumachende Himmel formen den abschliessenden Horizont des Bildes.

Die Frau in der Mittelachse flicht zu Fasern gespaltene Strohhalme zu Zöpfen. Weitere Halme trägt sie unter den linken Arm geklemmt und einen im Mund. Ganz von ihrer Arbeit absorbiert, blickt sie auf ihre Hände und wirkt so vollkommen unberührt von der Umwelt. Sie trägt einen vertikal gestreiften Rock, den sie mit Schnüren um die Hüfte geheftet hat, hinten ist er in dichten Falten zusammengezogen. Die Streifen sind wie folgt rhythmisiert: Ein breiter brauner Streifen, vier schmale blaue und drei schmale schwarze im Wechsel, dann wieder ein brauner, etc. Über einer cremefarbenen Bluse mit weiten $\frac{3}{4}$ -langen Ärmeln und enger Armkrempe trägt sie ein vertikal gestreiftes, blau-weisses, ärmelloses Oberteil. Über die Schultern trägt die Frau ein unter dem Kinn zu einem Knoten gebundenes ebenfalls cremefarbenes Halstuch. Das Haar, geflochten und zu einem Knoten gebunden, ist unter dem Hut sichtbar. Auf ihrem Haupt trägt sie einen Strohhut mit breiter in schwarzem Samt gefasster Krempe. Um den Hutkopf ist ein Hutband aus schwarzem Samt drapiert.

Im Gegensatz zur oben beschriebenen Frau, blickt jene am linken Bildrand aus dem Bildrand heraus. Auch sie flicht Strohzöpfe und hält Halme unter dem linken Arm. Über dem linken Unterarm hängt ein Büschel fertiger Strohzöpfe, in seiner Zeichnung äusserst realistisch. Die Frau trägt einen hellbraunen Rock mit vertikalen schwarzen Linien und eine schwarze Jacke mit Samtbordüren und drei Knöpfen. Und um den Hals ein unter dem Kinn zu einem Knoten gebundenes Halstuch in dunkelblau und rosa. Ihr Strohhut ist vollständig überzogen: Krempe mit schwarzem Samt, Hutkopf mit drapiertem Hutband.

Das Fehlen charakteristischer Gesichtszüge macht deutlich, dass es sich bei den dargestellten Frauen um Menschentypen und keine wiederzuerkennende Individuen handelt.

Der Rock der hinteren Frau hat dieselbe Farbe wie der Kornfeldstreifen hinter ihr, ebenso die Bluse der Frau vorne und deren Hintergrund. Ob dies auch die Ab-

*Abb. 2 (auf der rechten Seite: Ernest Biéler, «Les Tresseuses de paille», 1906–1907
Aquarell auf geleimtem Papier auf Leinwand, 119 x 79 cm.
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts*



sicht des kleinen Bildabschnittes an der Krempe des Hutes der vorne stehenden Frau ist, der farblich zum Hintergrund, von der Form her aber zum Hut gehört?

Dieses Ineinanderfließen von Vorder- und Hintergrund, von Mensch und Kulturlandschaft ist bei Biéler durchaus symbolisch gemeint. Nicht nur formell, sondern auch inhaltlich folgt er dieser Bildmotivation: Stroh kommt in diesem Werk in dreifacher Form vor. Als erstes in den abgemähten Kornfeldern im Hintergrund. Nachdem das Korn zu Strohfasern verarbeitet worden ist, wird es nun von den zwei Frauen zu Strohzöpfen geflochten, die dann unter anderem zu Strohhüten verarbeitet werden, wie sie die Frauen tragen. Das natürliche Zusammenfließen der Dinge passt in das von Biéler propagierte Bild des idealen Lebens der Bergbevölkerung. Auch scheint es, als ob die Frauen gemütlich spazierend ihren Tag verbringen würden und schwatzend ein paar Zöpfe flechten. In die gleiche Richtung zielt die Entscheidung einen Typ Frau darzustellen. Die durchwegs ästhetisierende Umsetzung des Inhalts idealisiert die Härte des bäuerlichen Alltags.

Ab 1905 malt Ernest Biéler in dieser für ihn typischen Manier: flächig und linear, mit harten, dunklen Konturen. Man könnte die einzelnen Bildausschnitte wie Puzzleteile voneinander nehmen. Symmetrie und Rhythmus findet Biéler nicht nur in der Natur, sondern auch in Kleidung, Handwerk, Architektur und Gegenständen der Bergbewohner. Er entwickelt in seinen Bildern ein Flächenspiel. Zum Eindruck von Flächigkeit trägt zusätzlich der Umstand bei, dass natürliche Lichtverhältnisse keine Rolle spielen. So kann man auch keine Schatten erkennen.

Um deren einträchtiges Dasein mit der Natur symbolisch im Bild umzusetzen, bringt Ernest Biéler Formen von Natur und Ding im Bild zur Harmonie. Dies, als metaphorisches Abbild der von Biéler als idyllisch interpretierten Wirklichkeit.

Vergleich

Stellt man Nyfelters «Bäuerin, sitzend» den «Strohflechterinnen» Biélers gegenüber, so fallen viele Unterschiede auf.

Betrachten wir die unterschiedliche Umsetzung von Raum. Das Spiel von Licht und Schatten, welches sich auf dem Gesicht und Kleidung der Bäuerin Nyfelters zeigt, erweckt das Gefühl von Tiefe, während in Biélers Bild nur die sich gegen den Horizont verjüngenden Feldstreifen die Illusion von Raum erwecken. Die pastosen Farbaufträge Nyfelters verleihen der Haut der Bäuerin eine Plastizität, wie sie zur flächig-linearen Umsetzung von Biéler nicht gegensätzlicher sein könnte.

Die Wiedergabe von Details erfolgt bei Biéler mit zeichnerischer Akribie, Nyfelter verzichtet in diesem Werk fast vollständig auf Details, deutet sie nur an. Mit

schwungvollen breiten Aufträgen beschränkt er sich auf das Wesentliche seines Modells.¹³ Stilistisch unterscheiden sich die Bilder also stark.

Thematisch sind die Bilder durchaus ähnlich: Wie Biéler hält auch Nyfeler einen Moment im Alltag einer Walliser Bauersfrau fest. Während Nyfeler aber die Realität wiedergibt, ohne zu interpretieren und ohne dem Werk eine inhaltliche Dimension zu geben, komponiert Biéler sein Bild. Biéler idealisiert das Leben der Bergbevölkerung, indem er es dekorativ interpretiert. Dies nimmt dem Bild die inhaltliche Schwere. Formal wie inhaltlich ist die Verschmelzung von Natur und Mensch, das harmonische Zusammenspiel beider, dargestellt.

Eine derart beschönigende Überhöhung des Bauernlebens ist Nyfeler vollkommen fremd.

Albert Nyfeler und Giovanni Segantini (1858–1899)

Albert Nyfeler verkaufte zu Lebzeiten hauptsächlich Ölbilder. Er selbst empfand sie als besser, verglichen mit seinen Aquarellen und Zeichnungen, die er als Skizzen oder bestenfalls Studien sah und gebrauchte.

Die künstlerische Qualität seiner Aquarelle und Zeichnungen ist jedoch in der Regel als höher einzustufen. Sie sind spontaner und flüssiger, deshalb kraftvoller und aussagekräftiger.

Das querformatige Aquarell «Am Felssee beim Spalihorn» (Abb. 3) zeigt in leichter Oberansicht einen See im Vordergrund, im Mittelgrund die das Lötschenttal gegen Westen abschliessende Bergkette mit Faldumrothorn am rechten Rand. Der linke Rand des Mittelgrunds gibt den Blick auf die Berge des südlichen Rhonets frei. Den Hintergrund bildet ein leicht blau eingefärbter Himmel mit einzelnen mit Bleistift angedeuteten Wolken. Den drei Bildgründen ist je ein Drittel der Höhe des Bildes zugeteilt.

Zentrum des untersten Bildstreifens bildet ein See, der, durch sich überlagernde Blau- und Grüntöne, die Sensation eiskalten Wassers sehr treffend vermittelt. Er ist umgeben von felsigem Gestein und ocker bis orange gefärbten Matten (Nyfeler malte das Werk am 8. Oktober, also im Spätherbst). Am rechten Ufer lassen

*Abb. 3 auf folgender Doppelseite: Albert Nyfeler, «Am Felssee beim Spalihorn», 1958
Aquarell und Bleistift. Privatbesitz*

13 Wie schon oben angedeutet, ist diese grosszügige Pinselführung zu Ungunsten der Detailtreue bei Albert Nyfelters Ölbildern meist weniger ausgeprägt. Sie zeichnen sich eher durch Genauigkeit aus, wenn auch nicht in zeichnerischer Dimension. In diesem Sinne ist «Bäuerin, sitzend» atypisch.





sich zwei bis drei Menschen erkennen. Sie sind nur andeutungsweise dargestellt. Die Vorzeichnung in Bleistift und der Bleistift im Mittelgrund sind durchwegs sichtbar. Die Berge sind nur leicht in zarten Blau- und Rosatönen eingefärbt, Schatten und Licht sind durch Aufsetzen oder Weglassen von Farbe dargestellt. Noch dezenter sind die Farben der Berge im Hintergrund.

Der Himmel schliesslich wird durch gänzlich Weglassen jeglicher Farbe erfasst. Lediglich ein paar schnelle Linien mit Bleistift zeichnen zwei Wolken, die den Gegensatz zwischen steiniger Gebirgswelt und luftigem Äther unterstreichen.

Motiv ist ein Herbstabend im Hochgebirge. Licht dringt von rechts in das Bild, wobei rechts gleichbedeutend mit Westen ist. Die Menschen sind kaum erkennbar und deshalb unwichtig. Die Bergwelt wird thematisiert. Wie immer bei Nyfeler erscheint sie realistisch, die einzelnen Berge und ihre Umgebung sind genau identifizierbar. Im Gegensatz zu den Ölbildern des Malers, in denen er die abgebildeten Berge bis ins Detail wiedergibt und auf denen jeder Farbauftrag überlegt scheint, lebt dieses Aquarell von der Spontaneität. Dies hat sicher auch mit der Technik des Aquarells zu tun.

Trotz allen Realismus' ist es nicht die naturalistische Wiedergabe, die Nyfeler sucht. Seine Haltung ist eher mit der eines Impressionisten zu vergleichen. Den ihm durch die Bergwelt vermittelten Eindruck auf die Leinwand zu bringen, ist Albert Nyfeler's Wunsch. Auch dass Nyfeler seine Werke in der freien Natur malt, hat er mit den Impressionisten gemein. Nicht aber seine Farbpalette! Statt heller Farbtöne, die selbst schon von Licht durchdrungen scheinen, wählt er eine dunklere Palette, die oft starke Kontraste gegenüberstellt. Licht wird durch das Weglassen von Farbe (wie hier), durch sein Aufspalten in verschiedene Farbtöne (bei der «Bäuerin, sitzend», Abb. 1), durch gleissendes Weiss (viele Darstellungen von Gletscher und Schnee in Nyfeler's Ölbildern) dargestellt. Albert Nyfeler empfindet das Licht in einem Bergtal nicht als weich und hell. Eher als schier und aggressiv. Das Aufgehen der Sonne über einem Schneefeld kommt einer Überreizung der Sinne nahe. Dies verleitet ihn dazu, sich einer expressiven Farbpalette zu bedienen.

Giovanni Segantini ist ein Vertreter des Impressionismus. Sein Hang zum Symbolismus verstärkt sich gegen Ende seines Schaffens. In den Bildern Segantini's bildet die Bergwelt den atmosphärischen Grundton. Sie ist Teil der von Segantini gesehenen und reflektierten Bildmotivation.

Der Maler aus Oberitalien besuchte die Kunstakademie Brera in Mailand. 1886 liess er sich in Graubünden nieder. Mit seiner ganz eigenen pointilistischen Technik, die das Licht in seine Bestandteile aufzuteilen sucht, zählt er zu den Impressionisten, wenn auch seine realistischen Bildkompositionen dekorativ-symbolistisch motiviert sind. Motiv seiner Werke ist das bäuerliche Alpenleben in Harmonie mit der Bergwelt. Intensive Lichtphänomene erregen seine Aufmerksamkeit im Besonderen.



Abb. 4: Giovanni Segantini, «Heuernte», 1890–1898
Öl auf Leinwand 137 x 149 cm. Sammlung Segantini-Museum, St. Moritz

Segantini malt in seiner ganz eigenen Technik, einer Art Divisionismus: Mit einzelnen nebeneinander platzierten Pinselstrichen splittet er Farbflächen in Farbnuancen auf, die als Ganzes den gewünschten Effekt erzielen. Obwohl die «Heuernte» ein Ölbild ist, lässt es an ein Aquarell denken. Der Divisionismus nimmt ihm die Schwere eines Ölbildes.

Das querformatige Werk (Abb. 4) ist in drei horizontale Bildstreifen eingeteilt. Der unterste zeigt im Vordergrund die Seitenansicht einer Bäuerin beim Zusammenrechen von Heu. In gebückter Haltung fasst sie es zu einem Bündel zusammen. Sie bildet das Zentrum des Vordergrundes und des gesamten Bildes, dennoch handelt es sich nicht um eine Nahaufnahme. Der Betrachter blickt aus einiger Entfernung auf das Geschehen. Hinter der Bäuerin öffnet sich das Feld, wo ein Wagen beladen mit Heuballen, daneben eine Kuh und ein Bauer mit einem Ballen auf dem Rücken zu sehen sind. Links im Bild sind die Gestalten zwei-

er Bauern zu erkennen. Die Szene weitet sich im Hintergrund zu einer Bergkette hin aus, immer noch im untersten Bildstreifen. Die Berge sind in feinen Blautönen dargestellt, um Ferne zu suggerieren.

Der Mittelstreifen gibt den Blick auf einen klaren, hellen Abendhimmel in zartem Blau frei. Den oberen Abschluss schliesslich geben zwei Wolkenbänder. Das eine greift von links in zwei runden lichten Wolken ins Bild hinein, darüber gelagert, zieht sich ein Zug von grauen, schweren Wolken durch das Bild.

Obwohl Segantinis Werke in ihrem Ergebnis realistisch anmuten – Darstellung einer realen Szene, vor einem identifizierbaren Hintergrund – so sind sie doch komponiert. Dunkler Vordergrund und Wolkenkette bewirken mit dem hellen Himmelsstreifen in der Mitte ein fast unnatürliches Rhythmisieren. Ebenso die Silhouette der Wolken, die gespiegelt am Mittelgrund, die Form der Berge wiedergibt. Der Rücken der nach vorne gebeugten Bäuerin verschmilzt mit der Bergkette. Diese kompositorischen Details verleihen dem Werk einen dekorativen Touch. Das Sich-in-die-Natur-Einfügen der Bergbewohner, die dargestellte Idylle, sind Werte, die Segantini vermitteln will. Er interpretiert, wählt Symbole, die Inhalte vermitteln sollen. In seiner Haltung ist er ein Symbolist.

Albert Nyfeler's Werk lässt sich gut mit den Bildern von Giovanni Segantini vergleichen. In ihrer Wahrnehmung des Lichts im Hochgebirge unterscheiden sie sich grundlegend. Segantinis Farben gleiten sanft ineinander über, harmonisieren und vermitteln einen impressionistischen Eindruck, während Nyfeler Berglicht als grell erlebt und wiedergibt.

Vergleich

Albert Nyfeler sucht sich seine Motive zwar sorgfältig aus und ist darauf bedacht, besondere Momente, Tageszeiten oder Lichterscheinungen festzuhalten, niemals aber dichtet er Elemente hinzu, die dem Bild eine Symmetrie oder mehr Geometrie geben würden, als dem Motiv selber inne ist. Auch überhöht er das Leben in den Bergen niemals idealistisch wie Segantini und auch Biéler. Albert Nyfeler hält kommentarlos fest. Er lässt das Motiv sprechen. Sein Werk trägt keinen symbolistischen Zug.

Trotz ähnlicher Motivwahl, ist die Thematik der Bilder Nyfeler's und Segantini's vollkommen divergent, obwohl sich sowohl Segantini als auch Nyfeler in einem Bergdorf niederlassen und ihre Inspiration aus der Welt, die sie umgibt, ziehen. Sie setzen diese ganz anders um. Nyfeler trennt die Darstellung von Mensch und Natur in seinem Werk als Maler. Entweder ist der Mensch Thema des Bildes, oder es ist der Berg, während der Mensch höchstens Staffage bleibt. Segantini's Hauptthema jedoch ist das Verschmelzen von Mensch und Natur.

Und doch sind Nyfeler und Segantini verwandt, verbunden durch dieselbe Faszination, die Faszination Berg. Beide sind Freiluftmaler und beide vermitteln ihre Eindrücke. Auch nimmt die Gefühlswelt des Künstlers keinen Einfluss auf die Umsetzung.

Das Werk Giovanni Segantinis ist ein halbes Jahrhundert vor Nyfelters entstanden, vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Strömungen jedoch bei weitem moderner. Während Albert Nyfeler dem Realismus um 1850 verhaftet bleibt – dabei freilich gewisse formale Zwänge abwirft, vor dem Sujet selber malt und seine Farbpalette expressionistisch erweitert – ist Segantini den Symbolisten zuzuordnen, wenn seine Technik und Wiedergabe von Licht doch impressionistisch anmutet.

Albert Nyfeler und Charles Clos Olsommer (1883–1966)

Bei der Beschreibung des Ölbildes «Bäuerin, sitzend» wurde angedeutet, dass Albert Nyfelters eigentliches Talent die Zeichnung ist.

In seinen Tusch- und Bleistiftzeichnungen zeigt sich die Kunstfertigkeit seiner Hand. In wenigen, schnellen Linien schafft er es, Menschen aufs Blatt zu bringen. Und nicht nur das, er fängt ihre Stimmung oder ihre Bewegungen ein! Letzteres zeigt sich besonders in Nyfelters Studien zu verschiedenen Alltagsarbeiten.¹⁴ Gerade weil sie gänzlich auf Details verzichten, zeigen Albert Nyfelters Zeichnungen das Wesentliche der Motive. Arnold Niederer beschreibt dies in seiner Trauerrede auf Albert Nyfeler treffend als die «Kunst des Weglassens».¹⁵ Es ist nicht der Blick eines «Ethnologen» der zeichnet, sondern ein Künstler mit seinem Auge für die gegebene Form, für Komposition, für die Schönheit von Rhythmus und Bewegung und für die Wirklichkeit, die sich hinter einem zweidimensionalen Abbild verbirgt.

Da Albert Nyfelters Passion aber weniger diesen Möglichkeiten der Malerei galt und ihm das naturgetreue Abbild, die Farben und das Licht wichtiger waren als die Komposition, bevorzugte er die Ölmalerei.

So kommt es, dass die künstlerischen Qualitäten, die aus kunstkritischer Sicht als die hervorragendsten gelten müssen, ihm selbst zweitrangig schienen.

Die Zeichnung «Junge Frau» – der Titel stammt nicht vom Künstler – zeigt das Porträt einer Frau mit Kopftuch. Der Kopf der Frau mit angedeuteter Schulterpartie nimmt die ganze Fläche des hochformatigen Blattes ein. Das Haupt leicht nach links unten geneigt, blickt die Frau mit gesenkten Augenlidern und geschlossenem Mund auf den Boden. Sie trägt ein Kopftuch über den Haaren, welches rechts

¹⁴ Beispiele hierzu im Anhang von *Werner Bellwald* (Anm. 5).

¹⁵ Zit. nach *Werner Bellwald* (Anm. 5), S. 23.



Abb. 5: Albert Nyfeler, «Junge Frau», 1947
Kohle und Bleistift, weiss gehöht, auf Papier. Sammlung Lötschentaler Museum

unter dem Kinn in einem Knoten zusammengebunden ist. Das Haupthaar ist über der Stirn sichtbar. Die Mittelachse des Gesichtes entspricht der Mittelachse des Bildes. Silhouette und Gesichtszüge der Frau sind in weichem Bleistift wiedergegeben und stellenweise mit Kohle verstärkt. Das Kopftuch ist stellenweise weiss gehöhlt, womit der Künstler Stofflichkeit andeutet. Die Schulterpartie ist in flüchtigen parallelen Bleistiftlinien gezeichnet. Von rechts vorne fällt Licht ins Bild und wirft Schatten auf die rechte Gesichtshälfte der Frau.

In sich versunken, ist die Frau in einem Moment der Besinnung dargestellt. Vielleicht im Gebet, in Andacht oder in Gedanken. Da es sich bei dieser Zeichnung um eine Momentaufnahme handelt und die Gesichtszüge der Frau stark vereinfacht sind¹⁶, ist das eigentliche Motiv nicht die dargestellte Person, sondern der Zustand, in dem sie sich befindet.

Charles Clos Olsommer ist ein Vertreter des Symbolismus. Seine Formensprache ist die des Jugendstils. Berge und Bergformationen im Werk Olsommers steigern die dem Bild innewohnende Symbolkraft, sind Träger der vermittelten Bildinhalte.

Der Maler aus Neuchâtel absolviert eine Ausbildung an der Akademie der Künste München und lässt sich 1912 definitiv in Veyras oberhalb von Siders nieder. Motiv seiner Werke sind innere Abgründe, Gebet, Meditation, die er durch das Porträtieren eines Menschen und das Bestücken der Szenerien mit Symbolik, wie Landschafts- (Bergwelt), Tier-, Blumensymbolik, persönlich motivierte Symbole und deren Einbettung in vegetabil-geometrische Hintergründe umsetzt.

Die quadratische Zeichnung «Enfant en prière» (Abb. 6) zeigt die Seitenansicht der Büste eines Kindes mit kurzen Haaren, Stirnfransen, geschlossenen Augen und Mund, die Hände zum Gebet am Kinn zusammengelegt. Es trägt ein weites helles Kleid. Sein Kopf ist von einem Nimbus umgeben. Die restliche Fläche des Bildes ist von floraler Ornamentik ausgefüllt. Schwarze längliche Blätter wachsen seitlich des Kindes empor, winden sich und verschmelzen mit dem Hauptmotiv. Die Zwischenräume füllen abstrakte geometrische Formen.

Ähnlich wie «Les Tresseuses de paille» von Ernest Biéler, ist auch dieses Bild flächenbetont und linear. Auch hier gibt es ausser auf dem Gesicht des Kindes keine Schatten, was die mystische, entrückte Qualität des Bildes zusätzlich unterstreicht. Hervorstechendes Element ist die abstrakte Ornamentik, deren Aufgabe es ist, die Versunkenheit des betenden Kindes zu widerspiegeln. Objekt und Ornament verschmelzen, wie es typisch für die Formensprache des Jugendstils ist.

Charles Clos Olsommer vermittelt in seinen Werken innere Seinszustände, keine Realität im naturalistischen Sinn. Zwar arbeitet er mit Modellen, nutzt sie aber, um Typen darzustellen. Mit Hilfe von immer wiederkehrenden Symbolen

16 Weshalb der Begriff Porträt für dieses Werk nicht präzise ist.



Abb. 6: Charles Clos Olsommer, «Enfant en prière», 1920er-Jahre
Tusche, Pastell, Gouache und Gold auf Papier. Sammlung Olsommer Veyras

und Ornamenten drückt er persönliche Empfindungen aus. Olsommer bedient sich des Formenkatalogs des Jugendstils um symbolistische Inhalte auszudrücken.

Vergleich

Albert Nyfeler und Charles Clos Olsommer sind Altersgenossen. Und es gibt noch mehr in ihrer Biografie, das sie verbindet.

Beide ursprünglich nicht aus dem Wallis, lassen sie sich Anfang des 20. Jahrhunderts dort nieder. Das Wallis-Spezifische in den Werken der Künstler könnte aber verschiedener nicht sein. Bei beiden war es zwar die Kunst, die sie ins Wal-

lis rief. Nyfeler aber interessierte die Berglandschaft an sich, während Olsommer von der unbändigen, mysteriösen Natur, dem Rauhen, Dunklen, Unwirtlichen, Geheimnis- und Bedeutungsvollen angezogen wurde. Dass Olsommer diese ihn so fesselnde Welt im Wallis fand, ist für den Betrachter nicht ohne weiteres erkennbar, sind es doch für gewöhnlich die lichte Bergwelt und das vermeintlich idyllische Bergleben der Einheimischen, was die Künstler am Wallis fasziniert. Dies macht Olsommer zu einem aussergewöhnlichen unter den Walliser Malern.

Malt Albert Nyfeler ein Porträt, so hält er das Charakteristische seines Modells fest, den Menschen. Nur Zeichnungen dienen manchmal einem anderen Zweck und stellen Feldarbeit oder, wie in Abb. 5, einen Zustand dar. Da Zeichnungen von Nyfeler selbst aber als Studien betrachtet wurden, ist ihre Absicht sekundär. Bei Charles Clos Olsommer tritt das Wesen des Modells vollständig in den Hintergrund. Das Modell ist Träger der Darstellung eines Gemütszustandes oder einer inneren Haltung.

So stehen sich mit Albert Nyfeler und Charles Clos Olsommer zwei zeitgenössische Maler gegenüber, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten.

Im Vergleich mit Olsommer wird deutlich, dass Nyfeler's Werk keine Einflüsse von Jugendstil oder Symbolismus aufgenommen hat. Selbst wenn er ein nicht naturalistisches Motiv, wie die in Gedanken versunkene Frau (Abb. 5) thematisiert, bleibt er bei einer reinen Abbildung.

Photographie

Man spricht von Kunstphotographie, wenn die Photographie als Mittel zum Ausdruck eines Inhalts verwendet wird und nicht die Realität abbilden soll.

Photographie funktioniert nicht wie andere Kunstrichtungen, das heisst, sie kann nicht, oder selten, einer Kunststilrichtung zugewiesen werden. Viel mehr unterscheidet man verschiedene Kategorien von Kunstphotographie, zum Beispiel Landschafts- oder Porträtphotographie.

Albert Nyfeler gebrauchte die Photographie nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern zur Dokumentation.

Trotzdem gibt es Aufnahmen, die scheinbar einen anderen Zweck verfolgen: Die fast quadratische Schwarz-Weiss-Photographie (Abb. 7) zeigt eine Reihe von stehenden Frauen und Mädchen in der Lötschentaler Sonntagstracht.

Die Photographie ist in drei horizontale Bildstreifen aufgeteilt. Den untersten Streifen bestückt eine Wiese mit verblühtem Löwenzahn. Räumlich dahinter, vom Bildaufbau her darüber, stehen die Frauen und Kinder. Die Reihe zieht sich durch das gesamte Bild. Der oberste Bildstreifen schliesslich, zeigt die verschneiten Berge mit Bietschhorn und den leicht bewölkten Himmel. Die dunklen Röcke und Jacken der Trachten und der Wald hinter den Frauen machen den Mittelstreifen

fen dunkel, während die ihn umgebenden Randstreifen hell sind. Der Bildrhythmus wird durch diesen Wechsel von Hell und Dunkel diktiert.

Die Bildstreifen sind nicht parallel. Die perspektivischen Linien kreuzen sich in einem Fluchtpunkt links ausserhalb des Bildes, etwa auf halber Höhe.

Wir sehen eine Szene am Herrgottstag (Fronleichnam). Die zwölf (oder dreizehn) Frauen stehen nichts tuend oder schwatzend auf dem Weg, was nur heissen kann, dass sie dabei sind, dem Fahenschwinger zuzusehen oder auf diesen zu warten. Drei von ihnen tragen ein Kleinkind, beziehungsweise Mädchen auf dem Arm. Ein Mädchen steht vor einer der Frauen.

Die Frauen tragen die Lötschentaler Festtagstracht mit schwarzem Kleid und schwarzer Jacke, schwarzer oder farbiger Schürze und Kreshut. Die Kinder tragen ein weisses Gewand, drei davon mit Hut.

Um was ging es Nyfeler, als er dieses Bild aufnahm? Albert Nyfeler war begeisterter Hobbyphotograph. Seine Photographien zeichnen uns ein sehr genaues Bild des Lebens im Lötschental der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er selbst zeigte seine Dias während Vorträgen über das Tal, die er in der Deutschschweiz hielt. Was nicht Thema seiner Ölbilder war, war Inhalt seiner Photographien und Zeichnungen: Er dokumentierte den Alltag. Wie seinen Zeichnungen, sprach er auch seinen Photographien jeglichen künstlerischen Wert ab und hatte auch nicht die Intention, sie als solche zu gebrauchen.

Und doch finden sich unter den vielen hundert Aufnahmen etliche, die nicht nur inhaltlich Sinn machen.

Mit der Photographie «Herrgottstag» dokumentierte Albert Nyfeler einen katholischen Feiertag: Fronleichnam, bis heute ein hoher Feiertag in der katholischen Welt. Eigentlich zentrales Ereignis im Moment der Aufnahme wäre das Fahenschwingen, auf welches wir nur rückschliessen können, da es sich im Rücken des Betrachters abspielt. Sicherlich hat Nyfeler dies auch festgehalten. Zusätzlich aber sucht er sich dieses Motiv aus: Die Tracht tragenden Frauen. Ginge es um die Dokumentation der Anwesenheit dieser Frauen am Fest, sähen wir auch den Schwinger, ginge es um die Trachten oder die Frauen als Individuen, hätte Nyfeler eine Nahaufnahme gemacht. Das Bietschhorn im Hintergrund kann man noch als Ortsbezug interpretieren, wieso aber lässt er der Wiese am unteren Bildrand so viel Raum, immerhin einen Drittel der Gesamtfläche?

Sie dient einzig der Gliederung des Bildes. Hauptmotiv und Beweggrund für diese Photographie ist die Ästhetik der Bildkomposition. Dabei ist es nicht Nyfeler, der das Bild komponiert, er ist es nur, der die zufällige Ordnung des Anblicks wahrnimmt und ablichtet, damit der Betrachter erkennen kann, was der Autor sieht.

Der Inhalt dieses Bildes ist die Ästhetik. Sie macht es zu einer Kunstphotographie.



*Abb.7: Albert Nyfeler. «Herrgottstag», zwischen 1923 und 1925
Photographie Mediathek Wallis, Sammlung Albert Nyfeler, Martigny*

Wenn es auch der ausserordentliche ethnologische Wert der meisten Photographien Albert Nyfelters ist, der das photographische Werk Albert Nyfelters so wichtig macht, so gibt es doch einige, denen die künstlerische Qualität nicht abgeht oder die, gänzlich ohne dokumentarischen Wert, nur einen ästhetischen Zweck erfüllen.

Deshalb dürfen bei der Betrachtung des Künstlers Albert Nyfeler seine Photographien nicht ausser Acht gelassen werden.

Konklusion: Kunsthistorische Einordnung

Im Vergleich mit anderen Künstlern zeigt sich in erster Linie, wie Albert Nyfeler's Werk nicht ist. Von welchen Einflüssen aber nährt sich sein Schaffen?

Nyfeler ist in zwei Punkten modern im Sinne von zeitgemäss: Er sprengt die naturalistisch-realistische Farbpalette, malt in kräftigen, teils fast unnatürlichen Farben, worin sich der expressionistische Einfluss zeigt. Modern ist es auch, die Bilder gänzlich vor dem Motiv, also in freier Natur zu malen. Dies ist eine seit der Zeit des Impressionismus (ab 1860) ausgeübte Praxis.

Wenn Nyfeler die Detailtreue manchmal zu Gunsten des Gesamteindrucks fallen lässt, so zeigt sich auch hierin die Tendenz, sich von naturalistischen Zwängen zu lösen und die Realität nicht nur durch eine 1:1-Abbildung zu vermitteln.

Stilistische Einflüsse im Werk des Malers Albert Nyfeler:

Realismus (1800–1860)

Realistisch ist Nyfeler's Motivumsetzung. Naturgetreu abbilden heisst für Albert Nyfeler jedoch nicht eine Kopie im Sinne des Naturalismus zu liefern. Gleichzeitig sind die Werke des Künstlers bar aller subjektiven Interpretation oder Idealisierung des Gesehenen. Die einzige «Interpretation», die sich Nyfeler erlaubt, ist der Versuch der Wiedergabe der Naturphänomene durch den Gebrauch von expressionistisch übersteigerten und kontrastreichen Farben.

Impressionismus (1860–1910)

Albert Nyfeler ist in seiner Grundhaltung Impressionist. Er hält seine Eindrücke fest.

Mit den Impressionisten teilt er ebenfalls seine Vorliebe für Lichteffekte und die Freilichtmalerei.

Expressionismus (ab 1910)

Nyfeler's expressionistische Farbgebung ist unterschiedlich stark ausgeprägt, aber nicht abzustreiten. Von seiner Einstellung her ist Nyfeler aber alles andere als Expressionist. Expressionisten drücken ihr inneres Erleben aus, indem sie dieses auf das Motiv übertragen. Für Nyfeler ist die expressionistische Farbpalette eine Möglichkeit, reale Eindrücke (Impressionen) auf die Leinwand zu bannen. Da er

das Lichtspiel im Hochgebirge als sehr intensiv empfindet, kommt ihm die expressionistische Sprache entgegen.

Albert Nyfeler entwickelte keine ausgeprägte eigene Formensprache, seine Inhalte sind ausschliesslich wiedergebend, frei von Aussage und avantgardistischer Intention. Kunst um des Motivs, nicht der Kunst willen. Die Treue zu seiner Überzeugung, das Wahrgenommene möglichst realistisch und nachvollziehbar auf die Leinwand bringen zu wollen, um es mit dem Betrachter zu teilen, macht ihn zu einem Maler ohne kunsthistorische Relevanz. Nichts desto trotz ist die künstlerische Qualität seiner Werke zuweilen hoch.

Anhang

Selektive Biographie Albert Nyfellers

- 1883 Geburt in Lünisberg BE als jüngstes von zehn Kindern einer Bauern- und Wagnerfamilie
- 1906 Albert Nyfeler kommt zum ersten Mal ins Lötschental. Als Malergeselle arbeitet er an der Ausmalung der Kirche St. Martin in Kippel
- 1908 Albert Nyfeler weilt zum zweiten Mal im Lötschental. Er mietet sich eine Stube, verdient sein Geld mit kleineren Arbeiten und malt auf Streifzügen durch das Tal
Erste und erfolgreiche Ausstellung in Langenthal. Auch Touristen, die das Lötschental besuchen, kaufen Gemälde von Nyfeler. Dies ermutigt Nyfeler, sich weiterzubilden
- 1909–1913 Studium in München
- 1922 Nach dem ersten Weltkrieg und dem Tod seiner Mutter lässt sich Nyfeler definitiv im Lötschental nieder
- 1920 Italienreise
- 1923–1925 Hausbau in Kippel
- 1924 Frankreichreise
- 1925 Heirat mit Lydia Röthlisberger
- 1929 Geburt der Tochter Rea
- Ab 1930 wird ein Besuch im Atelier Nyfeler zum Must für jeden Touristen beim Besuch des Lötschentals. Die 1930er und 40er-Jahre markieren den Höhepunkt des künstlerischen Schaffens Albert Nyfellers und seines Bekanntheitsgrades. Ausstellungen in der ganzen Schweiz.
- 1937/38 Im Winter weilt der Handelsreisende Arnold Niederer in Wiler. Er erteilt Französisch- und Englischunterricht im Tal, an welchem auch Lydia teilnimmt. Es entsteht eine Freundschaft zwischen Arnold und Albert. Nyfeler erzählt vom alpinen Leben, von seinen Erfahrungen mit der Bevölkerung und findet in Niederer einen interessierten Zuhörer. Dessen Interesse und Begabung ernst nehmend, ermutigt ihn Nyfeler zum Studium der Volkskunde, welches er ihm mitfinanziert. Niederer wird als Doktor der Volkskunde der Uni Basel mit seinen Studenten immer wieder Reisen ins Lötschental unternehmen und die von Nyfeler gesammelten Alltagsgegenstände katalogisieren
- 1967 Nach einem Schlaganfall bleibt Nyfeler linksseitig gelähmt, malt aber weiter
- 1969 Tod in Burgdorf
- 1983 Ausstellung aus Anlass des 100. Geburtstags im Schweizerischen Alpinen Museum

Bildnachweis

Albert Nyfeler

«Bäuerin, sitzend» und «Junge Frau» mit Kopftuch reproduziert mit der freundlichen Genehmigung des Lötschentaler Museums, Kippel (© Lötschentaler Museum, Kippel, Hans Kalbermatten)

«Herrgottstag» reproduziert mit der freundlichen Genehmigung der Mediathek Wallis, Martigny (© Albert Nyfeler, Médiathèque Valais, Martigny)

«Felssee beim Spalihorn» reproduziert mit der freundlichen Genehmigung des Besitzers

Ernest Bièler

«Les Tresseuses de paille», reproduziert mit der freundlichen Genehmigung des Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne (© Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Jean-Claude Ducret)

Giovanni Segantini

«Heuernte», reproduziert mit der freundlichen Genehmigung des Segantini-Museum, St.Moritz (© gemeinfrei)

Charles Clos Olsommer

«Enfant en prière», reproduziert mit der freundlichen Genehmigung des Musée Olsommer, Veyras (© Musée Olsommer, Veyras)

