

SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONALE SVIZZERO. MUSEUM NAZIUNAL SVIZZER.

**Die Sammlung. Les collections.
Le collezioni. 2023.**





Inhalt. Table des matières. Sommario.

5	Vorwort. Avant-propos. Zeitzeugen. Témoins d'une époque. Testimoni di un'epoca.	Denise Tonella	83	Das Grabmal von La Sarraz – eine Fallstudie aus der Kopiensammlung	Nino Zubler
7	Die Covid-Impfung: der Gamechanger	Pascale Meyer		Grafik und Fotografie. Arts graphiques et photographie. Arti grafiche e fotografia.	
9	Archäologie. Archéologie. Archeologia. Ein Geschenk des Königs von Rumänien	Heidi Amrein	87	Gesellenbriefe für den Gärtner Martin Leontius Schüepp	Anna Jurt, Mylène Ruoss
13	Vom wechselhaften Schicksal eines Altfundes	Jacqueline Perifanakis	94	Porträt einer Landschaft	Dario Donati
	Numismatik und Siegel. Numismatique et sceaux. Numismatica e sigilli.		96	Automatenfotos gesucht! Ein öffentlicher Sammlungsaufruf	Aaron Estermann
17	Ein Set von Ehepfennigen des Hans Jakob Bullinger (III)	Christian Weiss	101	Ein gestaltendes Ehepaar	Jonas Howald
	Technologie und Brauchtum. Technologie et traditions. Tecnologia e tradizioni.		106	Ein Flugblatt von Holocaustleugnern	Rebecca Sanders
21	Das Holzpferd von Jakob Donau	Noemi Albert	108	Papercuts von Fishel Rabinowicz	Rebecca Sanders
	Waffen und Uniformen. Armes et uniformes. Armi e uniformi.		110	Burkhard Mangold 1873–1950	Daniela Schwab
26	Manipulier-Minen der Schweizer Armee – Relikte aus dem Kalten Krieg	Nino Zubler		Datenbank und Archive. Base de données et archives. Banca dati e archivio.	
	Edelmetall und Zinn. Métaux précieux et étain. Metalli preziosi e stagno.		115	Von der Leventina ins Schweizerische Nationalmuseum	David von Arx
30	Goldschmiedearbeiten aus dem Atelier Bossard Luzern	Christian Hörack	117	Dokumentation kolonialer Kontexte der Schweiz. Ein Kommentar zu Wissenslücken in der Objektdatenbank	Céline Hug
	Möbel und Interieurs. Meubles et intérieurs. Mobili e interni.		122	Alles noch analog – ein Blick hinter die Kulissen des Landesmuseums um 1973	Fabian Müller, Andrea Kunz, Remo Sidler
35	Les décors de théâtre du château d'Hauteville Die Theaterkulissen des Château d'Hauteville	Helen Bieri Thomson, Franziska Snape	128	Abkürzungsverzeichnis. Liste des abréviations. Elenco delle abbreviazioni.	
48	Le mobilier d'Yverdon. Jean-Pierre-Moïse Guichard, un menuisier innovant	Barbara Bühlmann	128	Impressum.	
53	Pierre Chable, ébéniste genevois	Matthieu Péry			
62	Un bureau modèle par Alphonse Laverrière	Ludivine Proserpi			
	Textil und Mode. Textiles et mode. Tessili e moda.				
65	Aufarbeitung der Schappelsammlung	Andrea Franzen			
70	Schappel unter der Lupe – Analytik und Konservierung	Vera Hubert, Iona Leroy			
	Glasmalerei und Bildhauerei. Vitrail et sculpture. Vetrate e scultura.				
76	Sechsteiliger Glasgemäldezyklus mit der Geschichte des weissen Reiters	Sarah Longrée, Mylène Ruoss			

Vorwort.

Das Kulturerbe ist eine wichtige Ressource für die Menschheit. Die Konvention von Faro, die die Schweiz 2018 ratifiziert hat, versteht das Kulturerbe als zentrale Ressource für die nachhaltige Entwicklung der Gesellschaft. Der Wert des Kulturerbes ist eng mit den Möglichkeiten und Anstrengungen verbunden, die in seine Vermittlung investiert werden. Denn es ist nicht nur als solches wichtig, sondern auch aufgrund dessen, was die Menschen damit verbinden, aufgrund der Werte, die es repräsentiert, und aufgrund der Art und Weise, wie es verstanden und an andere Menschen weitergegeben werden kann. Das Eidgenössische Departement des Innern weist darauf hin, dass «das Gefühl von Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit auf einem gemeinsamen Kulturerbe beruht». Die Vermittlung des kulturellen Erbes an eine breite Öffentlichkeit ist daher ein entscheidendes Element, um den Dialog mit der Gesellschaft, ihrer Vergangenheit und ihren Ursprüngen zu fördern.

Das Schweizerische Nationalmuseum besitzt mit über 870 000 Objekten sowie mehreren Millionen Fotografien eine einzigartige Sammlung zur Kulturgeschichte und zum Kunsthandwerk der Schweiz von den Anfängen bis in die Gegenwart. Die Auseinandersetzung mit dieser umfangreichen Sammlung ist Teil unserer täglichen Arbeit. Sie ermöglicht uns, das aufbewahrte Kulturerbe lebendig zu halten und es immer wieder neu zu befragen und zum Sprechen zu bringen. Die vorliegende Publikation präsentiert verschiedenste Resultate und Erkenntnisse aus der Erforschung der Sammlung, die in den letzten Jahren im Rahmen von Ausstellungen, Erwerbungen, Anfragen oder Kollaborationen erfolgt ist.

Dieser Band ist der erste einer Reihe, die künftig alle zwei Jahre erscheint. Er nimmt die bis 2012 erschienene Reihe «Die Sammlung» wieder auf. Neu werden aus allen Bereichen des Museums, die sich mit der Sammlung befassen, Beiträge präsentiert, so etwa aus dem Sammlungsarchiv oder der Registrierung von Objekten. Die Texte führen die Leserinnen und Leser aus verschiedenen Blickwinkeln durch Jahrtausende Schweizer Kulturgeschichte. Sie geben dabei Einblick in grössere Projekte, illustrieren, wie Recherchen zu einzelnen Artefakten Spannendes zutage fördern, oder stellen Neueingänge und ihre Bedeutung für die Sammlung vor. Ebenso kommen konservatorische Massnahmen oder Objekte zu aktuellen Themen wie der Covid-19-Pandemie zur Sprache. Es geht, um nur einige Beispiele zu nennen, um ein Geschenk des Königs von Rumänien, der 1895 dem Landesmuseum einen Besuch abgestattet hat, um einen Genfer Ebenisten und seine beeindruckenden Möbel, um Bündner Säumerpfade und Holocaust-Leugner, um einzigartige Theaterkulissen aus einem Schweizer Schloss oder um Automatenfotos, die dank einem öffentlichen Aufruf den Weg in die Sammlung gefunden haben.

Mein grosser Dank geht an die Chefkuratorin Heidi Amrein für das Initiieren und das Begleiten dieses

Publikationsprojekts sowie an Daniela Schwab für die Projektleitung und Redaktion. Danken möchte ich auch den über 20 Autorinnen und Autoren, die mit ihren vielstimmigen Texten einen Einblick in die Sammlungs-tätigkeit des Schweizerischen Nationalmuseums ge-währen und einen Beitrag zu deren Vermittlung leisten.

Ich wünsche Ihnen viel Freude beim Lesen!

Denise Tonella

Direktorin Schweizerisches Nationalmuseum

Avant-propos.

Le patrimoine culturel est une ressource essentielle pour l'humanité. La Convention de Faro, que la Suisse a ratifiée en 2018, considère le patrimoine culturel comme une ressource centrale pour le développement durable de la société. La valeur du patrimoine culturel est étroitement liée aux possibilités et aux efforts investis dans sa transmission. En effet, le patrimoine est non seulement important en tant que tel, mais aussi pour ce à quoi les gens l'associent, pour les valeurs qu'il représente et pour la manière dont il peut être appréhendé et transmis à d'autres personnes. Le Département fédéral de l'intérieur souligne que « le sentiment de communauté et d'appartenance repose sur un patrimoine culturel commun ». La transmission du patrimoine culturel à un vaste public est donc un enjeu crucial pour favoriser le dialogue avec la société, son passé et ses origines.

Présentant plus de 870 000 objets ainsi que plusieurs millions de photographies, le Musée national suisse

dispose d'une collection unique consacrée à l'histoire culturelle et aux arts décoratifs de la Suisse, des origines à nos jours. L'étude de cette vaste collection fait partie de notre travail quotidien. Ce travail nous permet de maintenir vivant le patrimoine culturel conservé, de le questionner et de le faire témoigner de manière toujours renouvelée. La présente publication présente les résultats et les enseignements les plus divers de l'exploration de la collection, réalisée ces dernières années dans le cadre d'expositions, d'acquisitions, de demandes ou de collaborations.

Ce volume est le premier d'une série qui sera publiée tous les deux ans. Il fait suite à la série « Les collections », publiée jusqu'en 2012. Il présente désormais des contributions provenant de tous les départements du musée qui s'occupent de la collection, comme les archives de la collection ou l'enregistrement des objets. Les textes guident ainsi les lectrices et lecteurs à travers des millénaires d'histoire culturelle suisse sous différents angles. Ils mettent en lumière des projets d'envergure, illustrent la manière dont les recherches sur différents artefacts révèlent des aspects passionnants ou présentent les nouvelles acquisitions et leur importance pour la collection. Ils se penchent également sur les mesures de conservation ou sur des sujets d'actualité tels que la pandémie de Covid-19. Il s'agit, pour ne citer que quelques exemples, d'un cadeau du roi de Roumanie qui a rendu visite au Musée national en 1895, d'un ébéniste genevois et de ses meubles impressionnants, de sentiers muletiers des Grisons ou encore de négationnistes, de décors de théâtre uniques provenant d'un château suisse ou de photos d'automates qui ont fait leur entrée dans la collection grâce à un appel public.

J'adresse mes plus vifs remerciements à la conservatrice en chef Heidi Amrein pour avoir lancé et accompagné ce projet de publication et à Daniela Schwab pour la direction du projet et la rédaction.

Je tiens également à remercier la vingtaine d'autrices et auteurs qui, par la diversité et la richesse de leurs articles, nous offrent un aperçu des activités de collection du Musée national suisse et contribuent à les faire connaître.

Bonne lecture !

Denise Tonella

Directrice du Musée national suisse

Zeitzeugen. Témoins d'une époque. Testimoni di un'epoca.

Die Covid-Impfung: der Gamechanger

Im Januar 2020 tauchen in den Medien die ersten Berichte auf über ein Sars-Virus, das sich in China rasend schnell ausbreitet. Im Januar wird in Thailand der erste Krankheitsfall ausserhalb Chinas bekannt, am 25. Februar 2020 gibt es den ersten bestätigten Fall in der Schweiz. Dann geht es schnell: Die WHO ruft am 11. März eine weltweite Pandemie aus, und ein Land nach dem anderen verhängt mehr oder weniger strenge Massnahmen zur Eindämmung des Virus, so auch die Schweiz, die Mitte März die «ausserordentliche Lage» ausruft. Ein Ruck müsse durch unser Land gehen, so Bundespräsidentin Simonetta Sommaruga. Das öffentliche Leben kommt zum Stillstand, keine Versammlungen mehr, Schulen werden geschlossen, die Menschen arbeiten im Homeoffice. So können die Fallzahlen gedrosselt werden, und bereits am 11. Mai

wird ein grosser Teil der Notmassnahmen wieder aufgehoben.

Im Sommer scheint die Krise vorbei zu sein, doch mit dem kälteren Wetter rollt eine zweite Welle auf die Menschen zu. Anfang November zählt man bereits wieder über 10 000 Neuansteckungen pro Tag. Seit Beginn der Krise forschen verschiedene Pharmaunternehmen und Universitäten nach einem Impfstoff, der die Menschen vor dem Virus schützen sollte. Bereits nach wenigen Monaten (normalerweise dauert das Entwickeln eines Impfstoffs rund zehn Jahre) gelingt es grossen Pharmaunternehmen, Impfstoffe herzustellen, die auch in der Schweiz schnell zugelassen werden. Und in atemberaubendem Tempo organisieren alle Kantone der Schweiz eine Impfkampagne, die in diesem Ausmass, bezüglich Logistik und Organisation, einzigartig ist. Bereits am 23. Dezember 2020 wird die erste Frau geimpft – nun ist der Gamechanger da. In allen Kantonen werden in Messehallen, Gemeindezentren

und alten Spitälern jeden Tag über 11 000 Personen geimpft. Die Reihenfolge ist genau bestimmt, die am meisten gefährdeten Menschen kommen zuerst an die Reihe. Für die Impfkampagne wird beispielsweise in Basel eine leer stehende Messehalle in ein Impfzentrum umgewandelt, wo an Spitzentagen über 4000 Personen geimpft werden können. Studierende und pensioniertes Gesundheitspersonal werden angestellt, und schon nach drei Monaten sind 11 Prozent der Bevölkerung geimpft. Ein Impfbeschein, das digital auf das Smartphone heruntergeladen werden konnte, ermöglichte es ab 2021, Auslandsreisen zu machen, Restaurants oder Kinos zu besuchen.

Das Impfbeschein aus dem Impfzentrum Basel-Stadt, das sich seit April 2021 in der Sammlung «Zeitzeugen» befindet, wird künftige Generationen nicht nur an dieses Jahrhundertereignis der Pandemie erinnern, sondern auch an die grossen Anstrengungen, welche Behörden, Politik, Wissenschaft und Pharmaindustrie unternahmen, um diese weltweite Pandemie einzudämmen.

Pascale Meyer



Abb.1 Covid-Impfset aus dem Impfzentrum Basel, 2021.
SNM, LM 180784.1-20.

Archäologie. Archéologie. Archeologia.

Ein Geschenk des Königs von Rumänien

In den Sammlungen des SNM befinden sich Nachbildungen eines berühmten Goldschatzes aus dem 5. Jh. n. Chr., der 1837 bei Pietroassa, einem am östlichen Abhang der Karpatenkette gelegenen Dorfes, entdeckt worden ist (Abb. 1). Es handelt sich um ein Geschenk des Königs von Rumänien, Karl I. (1839–1914), der im Spätsommer 1895 dem Schweizerischen Landesmuseum einen Besuch abgestattet hat. Zwei Jahre später wird im Jahresbericht des Museums darüber berichtet: «Unter den Geschenken ist in erster Linie dasjenige S. M. des Königs Karl von Rumänien dankend hervorzuheben, welches als Erinnerung an seinen Besuch des Neubaus des Landesmuseums im Spätsommer 1895 gestiftet wurde.»¹ Die Landesmuseums-Kommission protokolliert dann in der Märzsession von 1897: «König Karl von Rumänien spricht laut Brief vom 4. März seine Befriedi-

gung darüber aus, dass die Nachbildung des Schatzes von Pietroassa mit Interesse entgegengenommen wurde.»² Die Verbundenheit des Königs mit dem Landesmuseum ist mit einer weiteren Schenkung bezeugt. Im Jahresbericht 1898/1899 ist Folgendes zu lesen: «Die Bibliothek des Landesmuseums wurde erfreut durch die Schenkung des Prachtwerks: «L. Bachelin: Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er}, seitens Sr. M. des Königs Karl von Rumänien, dessen Sympathie für das Landesmuseum die Schatzkammer bereits eine wertvolle Gabe verdankt.»³ Der in Sigmaringen (DE) aufgewachsene König war sein Leben lang eng mit der Schweiz verbunden, wo er seit seiner Kindheit regelmässig die Ferien verbrachte.

Der Goldschatz und seine Geschichte

Seit 1956 befinden sich die noch vorhandenen Objekte des Schatzes im rumänischen Nationalmuseum, wo sie unter grossen Sicherheitsvorkehrungen ausgestellt sind (Abb. 2). Dies hat seinen Grund, denn der Schatz hat eine bewegte Geschichte hinter sich. Er wurde 1837 von Bauern entdeckt, die den Fund geheim hielten und Teile davon in Stücke zerlegten und Edelsteine entfernten. Um 1839 beschlagnahmte die Polizei die noch auffindbaren Objekte und überführte sie ins Museum nach Bukarest. Fürst Michael Ghika, damaliger Minister des Innern, erklärte daraufhin die noch vorhandenen Stücke zu Staatseigentum.

Die ursprüngliche Zusammensetzung des Schatzes ist im Detail nicht bekannt. Er soll aus 22 Stücken bestanden und ungefähr 19 Kilogramm gewogen haben. Heute erhalten sind noch vier Fibeln (Gewandspangen) in Vogelform, zwei Schalen, davon eine mit einem Figurenfries, eine Kanne und zwei achteckige Körbe mit leopardenförmigen Henkeln, ein mit Einlagen verzierter Halsschmuck, ein Halsring und zwei Fragmente eines Halsrings mit einer gotischen Runeninschrift. Die In-

schrift «Gutani o(pal) wi(h) hailag» bestätigt die Bedeutung dieses Ensembles, denn sie weist ihn als gotischen Erbesitz aus (Abb. 3).⁴

1867, fast 30 Jahre nach seiner Entdeckung, erregte der Schatz an der Weltausstellung in Paris grosses Aufsehen und erhielt aufgrund der in Vogelform gestalteten Fibeln den Beinamen «Henne mit den goldenen Küken». 1875 wurden die Objekte erneut gestohlen und kurz darauf wieder sichergestellt. Die Diebe zerteilten insbesondere den Halsring mit den Runen in mehrere Stücke. Bei einem weiteren Diebstahl um 1880 sollen zudem viele Gegenstände zerdrückt und zum Teil zusammengeschnitten worden sein, finden aber kurz darauf auch wieder den Weg zurück ins Museum. Ab 1916 galt der Schatz als verschollen, da er im Ersten Weltkrieg, als deutsche Truppen nach Rumänien vordrangen, nach Russland verschifft worden war. 1956 restituierte Moskau die Objekte, die seither in Bukarest ausgestellt sind.

Erforschung und Nachbildungen des Goldschatzes

Die Nachbildungen des Goldschatzes von Pietroassa sind das Werk des berühmten Berliner Goldschmieds und Kunsthandwerkers Paul Telge (1846–1909), der auch königlicher Hofjuwelier und Hofgoldschmied des

1 Jber. SLM 6, 1897, S. 62. Der Name des Hofjuweliers ist Telge und nicht wie fälschlicherweise notiert Felge. Siehe auch S. 52 (Kapitel Geschenke). Da es sich um Objekte handelt, die keinen Bezug zur Schweizergeschichte aufweisen, hat man vielleicht gezögert, diese sofort in die Sammlung aufzunehmen.

2 SNM, Archiv, LMK Protokoll 8.–9. März, 1897, Abschnitt II.

3 Jber. SLM 7, 1898–1899, S. 34. LÉOPOLD BACHELIN, *Tableaux anciens de la galerie Charles I^{er}, roi de Roumanie*: catalogue raisonné, Paris, 1898. Diese Schenkung dürfte in Zusammenhang mit der Eröffnung des Museums stehen.

4 «Der Goten Erbesitz geweiht [und] unverletzlich/geheiligt.»

rumänischen Königspaares Karl I. und Elisabeth war. Telge ist bekannt für die Produktion von unzähligen Orden, Ehrenzeichen und Medaillen sowie für seinen für den Hofadel kreierten Schmuck, oft inspiriert von antiken Vorbildern.

In der Rara-Sammlung der Bibliothek des SNM befindet sich ein Exemplar der 1885 im Eigenverlag herausgegebenen Publikation von Paul Telge, in der er die von ihm «gesetzlich geschützten Nachbildungen» von prähistorischen Goldfunden ausführlich präsentiert. Das Buch enthält eine persönliche Widmung des Autors: «Dem Schweizerischen Landesmuseum/hochachtend. Berlin 9.2.1897. Paul Telge» (Abb. 4).⁵ Auf sechs Seiten werden der Fund und die Forschungsgeschichte des Schatzes von Pietroassa ausführlich präsentiert und anhand von Zeichnungen illustriert. Telge berichtet aus erster Hand, da er bei Erforschung und Dokumentation der Objekte direkt beteiligt war.

Die Erforschung des Schatzes und die damit einhergehende Herstellung von Abdrücken, Zeichnungen und Nachbildungen finden in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts statt, insbesondere durch Mitglieder der Anthropologischen Gesellschaft Berlin, der späteren Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, von denen verschiedene Mitglieder in engem Kontakt mit Gelehrten aus der Schweiz standen. Der Gründer der Gesellschaft, Rudolf Virchow (1821–1902), untersuchte 1879 auf seiner Reise nach Troja zu Heinrich Schliemann, ebenfalls Mitglied der Gesellschaft, in Bukarest den Schatz und erhielt «Abdrücke» von Zeichnungen, die er dann nach Berlin brachte. Die Zeichnungen stammen von Henrich Trenk (1818–1892), einem schweizerisch-rumänischen, in Zug geborenen Landschaftsmaler und Karikaturisten, der bei der Erfassung und Inventarisierung von rumänischen Kulturgütern als Zeichner arbeitete.

Anhand der Zeichnungen von Trenk sowie mithilfe von Abdrücken ab den Originalen fertigte Telge dann Nachbildungen an, die 1884 an einer Sitzung der Anthropologischen Gesellschaft Berlin und 1885 am Kongress der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft präsentiert und diskutiert wurden (Abb. 5). Dieser erste Kopiensatz scheint heute verschollen zu sein. Interessant ist, dass im Rahmen des Kongresses das rumänische Königspaar eine vollständige Rekonstruktion und auch die Restaurierung des Schatzes bei Telge in Auftrag gab. Karl I. bekundete grosses Interesse für die prähistorische Forschung und insbesondere für die Aktivitäten der Anthropologischen Gesellschaft Berlin.

Die im SNM aufbewahrten Nachbildungen müssen im Rahmen des oben erwähnten königlichen Auftrags erstellt worden sein. Der Kopiensatz in der Sammlung des SNM ist unvollständig und umfasst nur sieben der heute noch erhaltenen zwölf Objekte (siehe Abb. 1–2).⁶ Da die Schenkung zehn Jahre nach dem Auftrag erfolgte, ist es möglich, dass im Atelier von Telge nur noch diese Stücke vorhanden gewesen waren.

Es ist wahrscheinlich, dass Virchow dem König von Rumänien die Nachbildungen des Schatzes von Pietroassa als Geschenk für das Schweizerische Landesmuseum vorgeschlagen hat. Rudolf Virchow war ein international bekannter Arzt, Anthropologe, Prähistoriker und Politiker. Er spezialisierte sich u.a. auf dem Gebiet der Schädelvermessungen und untersuchte zahlreiche archäologische Skelettfunde, so auch Knochen aus den Grabungen von Pfahlbausiedlungen in der Schweiz. Zu erwähnen sind seine Untersuchungen der Skelette aus der Sammlung von Victor Gross (1845–1920), die anschliessend von der Eidgenossenschaft 1884 erworben worden ist, um sie vor dem Verkauf ins Ausland zu retten. Die Sammlung Gross befindet sich heute im SNM.⁷ Virchow lehnte zudem einen Ruf an die Universität Zürich ab. All dies zeigt, dass Virchow enge

Kontakte mit Personen aus der schweizerischen Wissenschaft und Politik pflegte.

Heidi Amrein

⁵ PAUL TELGE, *Prähistorische Goldfunde in gesetzlich geschützten Nachbildungen*, Berlin, 1885.

⁶ Es ist nicht bekannt, wie viele Kopien Telge insgesamt hergestellt hat. Neben dem unvollständigen Satz des SNM befindet sich ein vollständiger Satz im Leibnitz-Zentrum für Archäologie (LEIZA) in Mainz (ehemals Römisch-Germanisches Zentralmuseum). Diese Information habe ich Prof. Dr. Dieter Quast, Leiter Frühgeschichte und Byzanz am LEIZA, zu verdanken.

⁷ VICTOR GROSS, *Les Protohélvètes ou les premiers colons sur les bords des lacs de Bienne et Neuchâtel, avec une préface de Victor Gross*, Berlin, 1883.



Abb.1



Abb.2



Abb.3

Abb.1 Nachbildungen von Objekten aus dem Schatz von Pietroassa (Rumänien). SNM, LM 74791.1-9.

Abb.2 Die heute noch erhaltenen Originale des Goldschatzes von Pietroassa., 5. Jh. n. Chr. Copyright National History Museum of Romania, Bukarest.

Abb.3 Nachbildungen der Ringfragmente mit Runeninschrift. SNM, LM 74791.7.

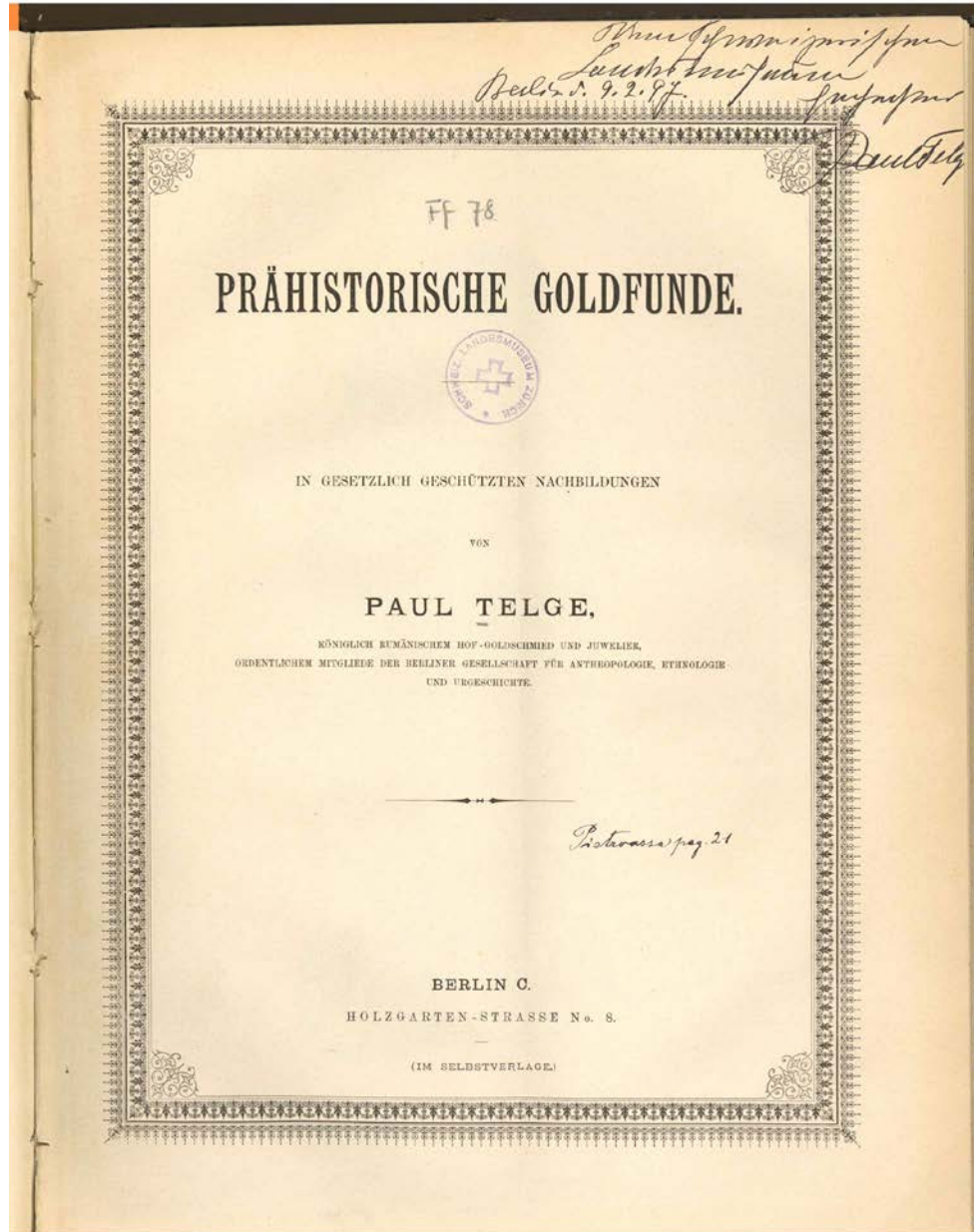


Abb.4

Abb.4 Titelseite der Publikation von Paul Telge, mit einer persönlichen Widmung des Autors. SNM Bibliothek Ff 78.

Abb.5 Illustration des Goldschatzes im Bericht über den Kongress der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft, Illustrierte Zeitung, 21. November 1885. SNM, LM 184910.

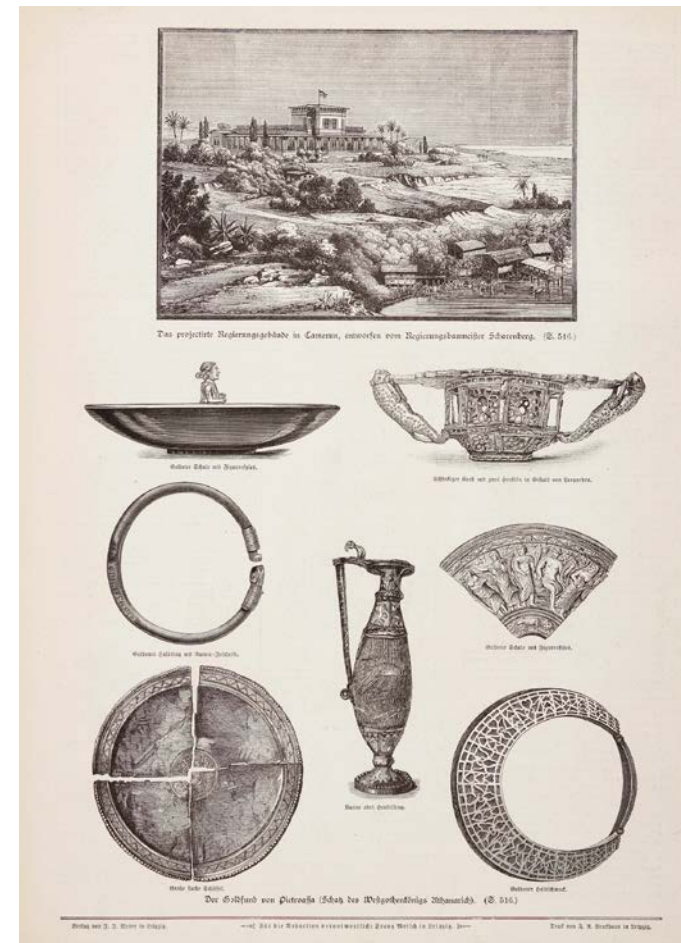


Abb.5

Vom wechselhaften Schicksal eines Altfundes

Im Zuge der Gesamtbestandeserschliessung, welche zurzeit im Schweizerischen Nationalmuseum durchgeführt wird, stiess man im Museumsdepot auf das Fragment eines Säulenschafts aus Jurakalkstein (Abb. 1). Als einziger Hinweis zu dessen Identifizierung diente der Rest einer Inschrift mit römischen Lettern. Literaturrecherchen zeigten bald, dass das rätselhafte Säulenfragment bereits im 18. Jahrhundert und dann nochmals rund 100 Jahre später für einigen Wirbel gesorgt hatte. Die Forschungsgeschichte zu diesem Altfund liest sich beinahe wie ein Krimi.

Den Recherchen von Ferdinand Keller (1800–1881) verdanken wir einen Grossteil des Wissens über das besagte Museumsobjekt. Der berühmte Schweizer Archäologe und Gründer der «Gesellschaft für vaterländische Alterthümer» in Zürich wird im Jahr 1862 mit dem Säulenfragment konfrontiert. Damals kam das Architekturstück beim Abtragen einer Mauer auf dem Grundstück eines Herrn Kommandanten Bachofen in Zürich zum

Vorschein. Das Anwesen, genannt zum Wilden Mann, lag am westlichen Fusse des Lindenhofs (heute Zürich, Rennweg 26). Keller wird über den Fund informiert, und das Säulenfragment gelangt durch ihn in die Sammlung der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, die 1889 als Morgengabe teilweise in den Bestand des neu gegründeten Landesmuseums übergeht. Es trägt seither die Inventarnummer A-3273. Der Archäologe identifiziert das Bruchstück aufgrund der Inschrift als Teil einer Säule, die bereits im Jahr 1601 in den Ruinen eines römischen Gutshofs bei Kloten im Kanton Zürich gefunden worden war. Aber was hatte das Architekturteil mitten in die Zürcher Altstadt verschlagen?

Bei seinen Nachforschungen stösst Keller auf die Schriften des Historikers Johann Baptist Ott (1661–1744), der sich mehr als ein Jahrhundert zuvor mit dem Fundort Kloten beschäftigt hat. Dort kamen nämlich zahlreiche antike Funde zum Vorschein – die Reste eines römischen Gutshofs – daher dürfte auch der Flurname «Schatzbuck» herrühren. Besagter Ott veröffentlichte 1732 einen lateinischen Aufsatz über eine antike Marmorsäule, die 1601 in Kloten ausgegraben wurde und eine römische Inschrift trägt. Obwohl Ott den ursprünglichen Autor dieses Aufsatzes nicht kannte und auch die Säule selbst nicht zu Gesicht bekommen hatte, publizierte er den Text mit dem Hinweis, dass dieser bereits im Jahr 1603 von einem Gelehrten aus Schaffhausen verfasst worden war. Der erste Bericht zur Säule wurde also bereits zwei Jahre nach deren Auffinden geschrieben.

Für Keller ist klar, dass es sich beim Bruchstück in Zürich um einen Teil ebendieser Säule handeln muss. Der Altertumsforscher vermutet hinter dem Ott nicht bekannten Verfasser des ursprünglichen Textes den Schaffhauser Historiker Johann Jakob Rüeger (Abb. 2). Seine Vermutung wird bestätigt, als man in Rüegers Briefwechsel auf die Erwähnung einer Säule mit Inschrift (columna illam Tigurinam) stösst. Keller geht der Sache weiter auf den Grund; in der Stiftsbibliothek

Zürich findet er eine Kopie des lateinischen Textes von 1603. Darin erwähnt der Autor, also Rüeger, den Aufstellungsort der Säule: Sie zierte damals den Garten von Heinrich Holzhab, Statthalter und später Bürgermeister von Zürich und Besitzer des Anwesens «zum Wilden Mann». Eine Information, die später von Ott kurzerhand weggelassen worden war. Die Säule war demnach von 1603 bis zu ihrer Wiederauffindung 1862 im Garten dieses Anwesens in Zürich aufgestellt, ein Umstand der über die Jahre in Vergessenheit geraten war.

Wieso aber wurde die Säule zwei Jahre nach ihrer Auffindung in Kloten nach Zürich gebracht? Hier kommt die Inschrift ins Spiel, von der allerdings auf dem Säulenfragment im Landesmuseum nur noch knapp die untere Hälfte erhalten ist (Abb. 3). In vollständiger Form gelesen, informiert sie uns darüber, dass ein gewisser Publius Graccius Paternus angeordnet hat, dem Genius des Gaus der Tiguriner ein Denkmal zu errichten; seine Gattin Scribonia Lucana hat dies umsetzen lassen. Stutzig wird man bei der Erwähnung des Stammes der Tiguriner. Die Altertumsforscher glaubten einst, dass dieser von Caesar erwähnte, helvetische Stamm im Nordosten der Schweiz anzusiedeln sei. Hinter deren Hauptort Tigurum, vermuteten sie das heutige Zürich. Diese These wurde jedoch im Jahr 1747 mit dem Auffinden des Grabsteins von Lucius Aelius Urbicus auf dem Lindenhof in Zürich schlagartig zunichtegemacht. Dieser Grabstein aus dem 2. Jh. n. Chr. trägt eine Inschrift, welche den römischen Namen von Zürich – Turicum – preisgibt. Auch dieses wichtige Stück befindet sich im Schweizerischen Nationalmuseum. Als im 17. Jahrhundert die Säule in Kloten ans Tageslicht kam, glaubte man noch, dass Zürich Tigurum hiess. Kein Wunder also, dass ein derart seltenes und wichtiges Artefakt mit inschriftlicher Erwähnung dieses Ortsnamens dem Zürcher Statthalter geschenkt wurde. Es kann vermutet werden, dass die Säule jedoch massiv an Prestige verlor, als in unmittelbarer Nachbarschaft der Grabstein mit dem richtigen römischen Namen Zürichs



Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1 Säulenfragment, gefunden 1601 in Kloten, vermutlich römisch, Jurakalkstein, 73,5 x 25 cm. SNM, 1 A 3273.

Abb. 2 Porträt von Johann Jakob Rüeger, Kupferstich nach einer Zeichnung von Hans Kaspar Lang, um 1599. Staatsarchiv Schaffhausen. Staatsarchiv Schaffhausen, Chroniken A 1/4a, Titel v.



Abb.3



Abb.4

Abb.3 Detail: gefälschte Inschrift auf dem Säulenfragment von Kloten, angebracht zwischen 1601 und 1603. SNM, A 3273.

Abb.4 Detail: gefälschte Inschrift auf dem Säulenfragment von Kloten, angebracht zwischen 1601 und 1603. SNM, A 3273.

ans Tageslicht kam; eine mögliche Erklärung also für ihre spätere Verwendung als Baumaterial in einer Mauer.

Die Säule von Kloten trägt jedoch nicht die einzige Erwähnung des Stammes der Tiguriner auf Schweizer Boden. Aus Münchenwiler nahe Avenches ist noch eine weitere Inschrift bekannt, und zwar schon seit dem 16. Jahrhundert. Sie befindet sich heute im Musée romain d'Avenches. Beide Inschriften, die aus Kloten und die aus Münchenwiler, lauten sehr ähnlich. Dieser Umstand sowie die Tatsache, dass Ott in seiner Publikation nirgends erwähnt, dass er die Säule selbst gesehen hatte, erweckten das Misstrauen der Gelehrten des 18. Jahrhunderts. Man vermutete, dass der älteste Text zur Klotener Säule diese mit der schon länger bekannten Inschrift von Münchenwiler verwechselte oder dass es sich gar um eine dreiste Erfindung handle und eine solche Säule gar nie existiert habe. Wir erinnern uns: Die Säule befand sich damals schon lange auf dem Anwesen «zum wilden Mann» in Zürich und war damit unzugänglich geworden.

Inschrift Münchenwiler	Inschrift Kloten
GENIO	GENIO
PAG • TIGOR	PAG • TIGOR • P • GRAC
P • GRACCIUS	CIVS PATERNUS
PATERNUS	//////////
T • P • I •	SCRIBONIA LVCANA
SCRIBONIA	V • FEC •
LVCANA	
H • F • C •	

Genio / pag(i) Tigor(ini) / P(ublius) Graccius / Paternus / t(estamento) p(oni) i(ussit) / Scribonia Lucana / h(eres) f(aciendum) c(uravit)
Übersetzung: Dem Genius des Gaves der Tiguriner hat Publius Graccius Paternus dies durch Testament aufzustellen angeordnet. Scribonia Lucana, seine Erbin, hat es ausführen lassen.

Als nun aber Keller das Bruchstück der Säule im Jahr 1862 wiederfindet, erachtet er dies als Beweis, dass es sich bei der Erstpublikation der Inschrift im Jahr 1603 doch nicht um eine Erfindung handeln kann und Rüeger ebendiese Säule tatsächlich gesehen hatte. Der obere Teil der Inschrift bleibt zwar verloren, doch der untere Teil ist eindeutig zu identifizieren. Keller möchte das Artefakt als echt betrachten und wissenschaftlich rehabilitieren, was ihm in gewissen Forschungskreisen eine Zeit lang auch gelingt. Der ursprüngliche Fundort, Schatzbuck bei Kloten, lag einst an der Römerstrasse, die Windisch mit Oberwinterthur verband. Keller vermutet in diesem Gutshof den Landsitz des Publius Graccius Paternus und seiner Gattin Scribonia. Auf der dort errichteten Säule stand einst die vom Ehepaar gestiftete Statue des Genius des Stammes der Tiguriner, so rekonstruiert es der Archäologe. Doch das Stammesgebiet der Tiguriner lag – wie mittlerweile bekannt geworden war – in der Umgebung von Avenches. Weshalb also wurde deren Schutzgeist in Kloten verehrt? Darauf hat auch Keller keine passende Antwort parat und er fragt am Ende seiner Ausführungen: «Wer löst das Rätsel?»

Eine Antwort findet sein Zeitgenosse Theodor Mommsen (1817–1903), Herausgeber der umfassendsten systematischen Sammlung lateinischer Inschriften und ebenfalls Altertumsforscher. Er entdeckt Verdächtiges im erhaltenen unteren Teil der Säuleninschrift, womit er beweisen kann, dass die Inschrift aus Kloten tatsächlich diejenige aus Münchenwiler kopiert. Der Fälscher hatte die Inschrift in Avenches im Original jedoch nie gesehen, sondern kopierte den römischen Text aus einer gedruckten Chronik des Gelehrten Johannes Stumpf (1500–1577/78). Was der Fälscher nicht wusste: In Stumpfs Abschrift der Inschrift von Münchenwiler hatte sich ein Fehler in der letzten Zeile eingeschlichen, statt **H • F • C** las Stumpf **V • FEC**. Ebendiesen Fehler findet man auch auf dem erhaltenen Stück der Säule im Nationalmuseum, denn der Fälscher hatte ihn gleich mitkopiert.

Mommsen kann somit nachweisen, dass die Inschrift auf der Säule von Anfang an gefälscht war. Rüeger, der Verfasser des ersten Berichts von 1603, hat die Säule samt Inschrift vermutlich tatsächlich gesehen und die korrekt beschrieben, aber er hat einen Bären aufgebunden bekommen. Wer zwischen 1601 und 1603 die Fake-Inschrift an der Säule angebracht hatte, werden wir wohl nie erfahren. Die Gründe dafür liegen aber auf der Hand: Man wollte Zürich mit dem römischen Tigurum in Verbindung bringen und einen Beweis dafür erschaffen. Ein Beweis, der obsolet wurde, als der richtige römische Name auf dem Lindenhof ans Tageslicht kam.

Jacqueline Perifanakis

Literatur

FERDINAND KELLER/GEORG VON WYSS, *Ein Heiligthum des Genius pagi tigorini in Kloten bei Zürich*, in: Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. 2 Heft 10.1, Zürich 1861–1866, S. 15–18.
FERDINAND KELLER/GEORG VON WYSS, *Ein Heiligthum des Genius pagi tigorini in Kloten bei Zürich (Fortsetzung)*, in: Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. 2 Heft 10.4, Zürich 1861–1866, S. 67–72.
FERDINAND KELLER/HEINRICH MEYER, *Erster Nachtrag zu den inscriptiones confoederationis helveticae latinae*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 15 Heft 5, 1863–1866, S. 210–211.
THEODOR MOMMSEN, *Schweizer Nachstudien*, in: Hermes, Bd. 16. Heft 3, Berlin 1881, 450–454.
REGULA FREI-STOLBA, *Früheste epigraphische Forschungen in Avenches: zu den Abschriften des 16. Jahrhunderts*, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Bd. 42 Heft 2, Basel 1992, S. 242 Anm. 99.

Numismatik und Siegel. Numismatique et sceaux. Numismatica e sigilli.

Ein Set von Ehepfennigen des Hans Jakob Bullinger (III)

Zur Verlobung von Hans Rudolf Wiser
mit Susanna Weiss im Jahr 1732

Mit der Ehe ging die Frau in der frühen Neuzeit vermögensrechtlich von ihrem Elternhaushalt in den Haushalt ihres Ehemanns über. Dabei wurden über die Mitgift, das Wittum und die Morgengabe drei unterschiedliche Geldreserven für den neuen Haushalt angehäuft: Die Mitgift bestand aus Vermögen – oft in Form von Geld und Waren – aus dem Haushalt des Brautvaters und sollte zumindest zu Beginn die neu anfallenden Haushaltskosten decken. Das Wittum oder Leibgeding ist als eine Form der Witwenrente zu betrachten und wurde oft von beiden Parteien beigebracht. Die Morgengabe wiederum war eine Ergänzung zur Mitgift vonseiten des Bräutigams, welche erst nach der erfolgten Hochzeitsnacht zu

erbringen war. Regionale und zeitliche Unterschiede solcher haushaltsbildenden Bräuche sind sehr ausgeprägt, wobei die Übergänge oft fließend sind.

Ein Ehepfennig, auch Ehgeld oder Ehe-Schatz genannt, ist eine Gedenkmedaille, welche der Bräutigam seiner künftigen Braut an der Verlobung zur Bekräftigung als Ehepfand schenkt.¹ Diese ist teilweise in Silber, oft in Gold gehalten und erscheint bereits in Schriftquellen aus dem 17. Jahrhundert.² Sie steht in der Tradition des Haftgelds, einem durch eine symbolische Zahlung getätigten Vertragsabschluss, das weit ins Mittelalter zurückreicht.

Damit sind diese Ehepfennige nicht – wie häufig interpretiert – als Mitgift, Wittum oder Morgengabe zu verstehen, sondern als symbolisches Pfand für die Verlobung, der gerade in reformierten Kreisen des 17. und 18. Jahrhunderts oft die grössere Bedeutung zugezogen wurde als der Heirat selbst.³ Die Ehepfennige

stehen damit in der Tradition des bereits im ausgehenden Mittelalter nachgewiesenen Haft- oder Handgelds, das bei Vertragsgeschäften aller Art fällig wurde.

Am 25. Februar 1916 konnte das Schweizerische Landesmuseum vom Zürcher Rechtsanwalt Hans Tobler ein intaktes Set (Abb. 1), bestehend aus zwei goldenen Ehepfennigen, einem emaillierten Silberdöschen sowie einem Treueschwur-Zettel aus Papier erwerben. Das mit der Inventarnummer M-4530 versehene Ensemble gibt uns einen guten Einblick in den mit solchen Ehepfennigen verbundenen Brauch.

Die beiden Ehepfennige im Gewicht von je vier Dukaten

Die Vorderseite der Ehepfennige (Abb. 2) gibt zwei aus Wolken ragende, mit einem Kettchen verbundene Arme wieder, die zusammen ein brennendes Herz halten. Darüber ist der strahlende Gottesname in Hebräisch wiedergegeben, darunter in floralem Ornament die Signatur «HIB» des Medailleurs Hans Jakob Bullinger (III) (1650–1724). Es handelt sich dabei um keine Neuschöpfung: Dieser Vorderseitentyp geht auf ein Werk des Vaters gleichen Namens des Medailleurs zurück, der bereits um 1660/70 Ehepfennige damit versehen hat (Abb. 3). Dieselbe Ikonografie wurde vom Sohn nun hier aber plastischer und schnörkelloser umgesetzt, der individuelle Stil des Sohnes hebt sich dabei deut-

1 GOTTLIEB EMANUEL VON HALLER, *Schweizerisches Münz- und Medaillenkabinett, Erster Theil*, Bern 1780, S. 209:

«... ein Denkpfennig, den bey ehlichen Verlöbnissen, der Bräutigam noch heut zu Tage seiner Braut zu geben pflegt». – DAVID WYSS, *Politisches Handbuch für die erwachsene Jugend der Stadt und Landschaft Zürich*, Zürich 1796, S. 201: «ein Geschenk, welches der Braut von dem Bräutigam bey ihrer Verlöbniß gemacht wird».

2 Schweizerisches Idiotikon, Bd V, Sp. 1120 s.v. Ê-Pfänning; siehe auch Bd II, Sp. 240, s.v. Ê-Gelt.

3 HLS, s. v. Verlobung (CORNELIA RENGGLI): <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016105/2014-09-11/> (19.05.2023).

lich von jenem des Vaters ab. Die Rückseite ist bildlos und gibt in einer Kartusche auf fünf Zeilen einen Kernsatz aus dem Hohelied (Hld 2) des Alten Testaments wieder: MEIN / GELIEBTER / IST MEIN / VND ICH BIN / SEIN.

Die beiden Ehepfennige sind aus gutem Gold geprägt worden, wobei sie im Gewicht von je vier Dukaten (13,70 bzw. 13,57 Gramm) gehalten sind. Sie stammen beide vom selben Prägestempel-Paar, wie zahlreiche Details der Münzbilder nachweisen. Ja, man kann sogar noch weitergehen und feststellen, dass die beiden Medaillen kurz nacheinander geprägt worden sein müssen, da dieselben kleinen Stempelverletzungen bei beiden Exemplaren vorliegen: Auf der Vorderseite ist dies gut am feinen Stempelriss nachvollziehbar, welcher sich vom I des hebräischen Wortes «יהוה» bis zum mittleren Sonnenstrahl erstreckt. Auf der Rückseite ist dies sicherlich am klarsten anhand des diagonalen Kratzers ersichtlich, der von der linken oberen Rosette bis zum N von «SEIN» reicht. Es sind auch solche Stempelverletzungen, welche nachweisen, dass die beiden vorliegenden Medaillen sicherlich nicht die ersten Abschläge von diesen Stempeln sind – vielmehr scheinen sie zum Prägezeitpunkt schon seit längerem in Gebrauch gewesen zu sein.

Hans Jakob Bullinger (III) (1650–1724) stammte aus einer alteingesessenen Zürcher Goldschmiede-Familie. Schon früh trat er in die Fussstapfen seines Vaters und seines Grossvaters gleichen Namens. Zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Goldschmied war er – auch dies wie bereits zuvor sein Vater – von 1695 bis 1713 als Münzmeister für seine Heimatstadt tätig, nachdem er schon 1682 als Wardein geamtet hatte.

Aufgrund der schriftlichen Überlieferungen geht man davon aus, dass der Ehepfennig jeweils vom Bräutigam der Braut geschenkt worden ist. Einige der im Schweizerischen Nationalmuseum aufbewahrten solcher Ehe-



Abb. 1 Das Set, bestehend aus zwei Ehepfennigen des Hans Jakob Bullinger (III), einem auf dem Deckel mit Emailmalerei verzierten Silberdöschen und einem Treueschwur-Zettel. SNM, M 4530.1-4.



Abb.2



Abb.4



Abb.5



Abb.3

Abb.2 Die beiden stempelgleichen Ehepfennige des Hans Jakob Bullinger (III). SNM, M 4530.1-2.

Abb.3 Vorderseite eines Ehepfennigs Hans Jakob Bullingers (II), der als Vorbild für die Ehepfennig-Vorderseite seines Sohnes diente. SNM, AZ 5988.

Abb.4 Deckel des Silberdöschens mit Emailmalerei. SNM, M 4530.3.

Abb.5 Treueschwur-Zettel vom 10. Juli 1732. SNM, M 4530.4.

pfennig-Sets enthalten jedoch zwei Ehepfennige, wie dies auch beim hier besprochenen der Fall ist. Dies lässt wohl auf einen leicht anderen Brauch schliessen: Offenbar war es durchaus auch üblich, dass sich das zukünftige Brautpaar zur Verlobung gegenseitig einen Ehepfennig schenkte. Dies würde auch der ursprünglichen Funktion, nämlich dem gegenseitigen Handgeld, besser entsprechen.

Die emaillierte Silberdose

Da weder die innen feuervergoldete Silberdose selbst noch die Emailmalerei auf dem Deckel signiert ist, ist nicht klar, ob diese auch von Bullinger gefertigt worden ist, auch wenn sie aufgrund der Form und der Grösse mit hoher Wahrscheinlichkeit für diese beiden Ehepfennige hergestellt worden ist. Die Emailmalerei kam im Verlauf des 17. Jahrhunderts von Frankreich über Genf in die Deutschschweiz. Es besteht eine gewisse Unsicherheit, ob die Dose von Beginn weg zu den Ehepfennigen dazugehörte oder ob sie nachträglich als Aufbewahrungsgefäss dazugekommen ist. Der Vergleich mit anderen Zürcher Sets von Ehepfennigen legt jedoch zumindest nahe, dass die Ehepfennige dieser Zeit jeweils inklusive Silberdose verkauft worden sind. Denkbar wäre auch, dass es sich bei der Emailmalerei um eine Auftragsarbeit, ausgeführt von dritter Seite, handelte.

Emil Gerber wollte in der Darstellung auf dem Döschendeckel (Abb. 4) die Wiedergabe von Elieser und Rebekka am Brunnen vor Harran erkennen.⁴ Die Szene aus dem Buch Genesis (1. Mose 24), in dem Abrahams Knecht Elieser für dessen Sohn Isaak auf Brautsuche geht, passt natürlich bestens als Bildchiffre für die Verlobung. Es fällt jedoch auf, dass anstelle von Kamelen hier Schafe getränkt werden. Vermutlich ist daher hier ein anderes Bildnis aus der Bibel gemeint: Mose beschützt die Töchter des Priesters Reguël in Midian beim Tränken der Schafe und Ziegen und hilft

ihnen bei der Arbeit. Dafür nimmt Reguël ihn in seinem Haus auf und gibt ihm schliesslich die Tochter Zippora zur Frau (2. Mose 2:11–22).

Der Treueschwur-Zettel

Die meisten Informationen zu diesem Ehepfennig-Set überliefert uns indes der Treueschwur-Zettel (Abb. 5). Darauf steht – in manierterter, aber sorgfältiger Handschrift – geschrieben:

Im Namen Gottes / Ich versprich, bestendig treü / zuhalten, an meinem Schatz, des / höchsten Schutz wolt gnädig ob uns / walten: Durch Seyne hand das Ehlich / Band vest bleibe überall, bis uns das / Lamm, und Breütigam, führt in des / Himmels Saal. Sucht was bleibt, / Inn Ehwigkeit eüre gantze / Lebens Zeÿt.

Hiermit verbindet / Sich Zu immewährender (sic!) / Liebe und treü gegen seÿner / Hertz = wehrtesten Jfr: Hochzeiterin / Jungfrau Susanna Weiss. / Ihr gantz leben Lang aufrichtiger / und getreüer Hertzens Freund, / Hans Rudolf Wißer: / als Breütigam! Donstag / den 10. Heümonat / Ao 1732

Der Treueschwur-Zettel ist somit eine individualisierte Anfertigung, die vermutlich vom Bräutigam in Auftrag gegeben oder selbst geschrieben worden ist. Er zeigt – wie schon die Ehepfennige selbst – sehr schön den Wandel der Ehe von einem Zweckbündnis hin zu einer Liebesheirat, wie er im Bürgertum des 18. Jahrhunderts vermehrt sichtbar wird.⁵ Diese Betonung der gegenseitigen Liebe findet sich denn auch wiederholt im Abschnitt zum Eherecht des Eidgenössischen Stadt- und Landrechts von Hans Jakob Leu aus dieser Zeit.⁶

Dank der Datierung wissen wir, dass die Verlobung zu einer Zeit stattfand, in welcher der Medailleur dieser

Ehepfennige bereits seit sechs Jahren nicht mehr lebte. Ob das ganze Set bereits so lange existierte, bevor es für die Verlobung von 1732 verwendet wurde, ist nicht gesichert. Es mag auch sein, dass ein anderer Zürcher Goldschmied die Werkstätte Bullingers übernommen hat und 1732 mit den Prägestempeln aus diesem Nachlass erneut geprägt hat.

Die Identität der Verlobten

Das im Treueschwur-Zettel genannte Paar kann anhand des «Tauf-, Ehen- und Totenbuchs der Kirchgemeinde Fraumünster» genauer identifiziert werden: Am 18. Januar 1733 haben sich der Chirurg Hans Rudolf Wiser aus Uhwiesen und Susanna Weiss, Tochter des Chirurgen Johann Ulrich Weiss, im Fraumünster das Ja-Wort gegeben.⁷ Und hinter diesen zusätzlichen Informationen lassen sich vielleicht auch die Gründe für die Sujetwahl auf dem Döschendeckel erkennen: Es ist gut möglich, dass Susanna Weiss ihren Verlobten bei sich zu Hause kennenlernte, da sowohl ihr Vater als auch ihr Bräutigam Chirurgen waren. Vielleicht hat der aus Uhwiesen stammende Hans Rudolf Wiser gar bei Johann Ulrich Weiss die Ausbildung absolviert und in dieser Zeit bei ihm in Zürich logiert, sodass das Gleichnis perfekt passen würde. Doch das werden wir wohl nie erfahren ...

Christian Weiss

⁴ EMIL GERBER, *Die Medaillen der Zürcher Goldschmiede und Münzmeister Hans Jakob Bullinger II und III im schweizerischen Landesmuseum*, in: Jahresbericht SLM 41, 1932, S. 106–131, hier: S. 127.

⁵ <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016105/2014-09-11/> (abgerufen am 16.5.2023).

⁶ HANS JAKOB LEU, *Eidgenössisches Stadt- und Landrecht, Erster Theil*, Zürich 1727, S. 121–136 (VII. Titul.).

⁷ Staatsarchiv ZH, Sig. TAI 1.750; StadtAZH VIII.C. 16., EDB 18. Stadt- und Landrecht, Erster Theil, Zürich 1727, S. 121–136 (VII. Titul.).

Technologie und Brauchtum. Technologie et traditions. Tecnologia e tradizioni.

Das Holzpferd von Jakob Donau

Von Oktober 1905 bis März 1906 gab es einen regen Briefwechsel zwischen dem Schweizerischen Nationalmuseum und dem Bündner Künstler Jakob Donau (1867–1956) aus Peist (Schanfigg).¹ Er bot dem Museum eine Saumpferdaustrüstung (LM 8987) aus dem 18. Jahrhundert an, zu deren Präsentation er vorschlug, eine lebensgrosse Nachbildung eines Pferdes anzufertigen.

Im Zuge der Industrialisierung und mit dem Bau von Strassen über die wichtigen Pässe war das Säumerwesen in den Schweizer Alpen mit Ausnahme von militärischen Transporten Ende des 19. Jahrhunderts verschwunden. Somit war die von Donau angebotene Saumpferdaustrüstung für das Schweizerische Nationalmuseum von grossem Interesse.

Die Ausrüstung stammte von Jakob Padrutt († 1826) aus Pagig – einer Nachbargemeinde von Peist –, der als Säumer die Post von Chur ins Engadin brachte und ein Vorfahr von Donau war. Sie bestand aus einem Bastattel, dem Hinter- und Vordergeschirr, Hufeisen, einer Ledertasche, einem Trinkfässchen und zwei hölzernen Weinlägeln – kleine längliche Fässer zum Weintransport auf Saumtieren (Abb. 1). Auf den beiden Saumfässern befinden sich eingeritzt die Initialen «I P» des ursprünglichen Eigentümers.

Wie aus den Protokollen der Eidgenössischen Landesmuseums-Kommission hervorgeht, wurde im Januar 1906 beschlossen, mit Donau in Unterhandlungen zu treten, und am 3. Mai 1906 kam es zum Ankauf der Saumpferdaustrüstung.² Das Holzpferd, das Donau zur Präsentation für die Saumpferdaustrüstung anfertigte, fand zunächst keinen Eingang in die Sammlung. Es diente lediglich als Träger der Ausrüstung in der Ausstellung (Abb. 2). Erst später erhielt das Holzpferd eine

eigene Inventarnummer (LM 115390). Zum Zeitpunkt der Inventarisierung war das Wissen um den ursprünglichen Zweck jedoch bereits verloren gegangen. Dies stellte Pierre Badrutt (1937–2014) bei Nachforschungen zu den künstlerischen und kunsthandwerklichen Arbeiten von Donau fest.³ Zum Holzpferd im Schweizerischen Nationalmuseum schreibt er: «[...] seine Herkunft stand im Dunkeln. Man nannte es einfach Lysi.»

Pierre Badrutt wurde in St-Mendé bei Paris als Sohn eines Schweizer und einer Französin geboren. Während des Zweiten Weltkriegs schickten ihn die Eltern zu seinem Schutz zeitweise zu seinen Grosseltern nach Davos. Dort sowie in Valbella und Chur führte er schliesslich im Erwachsenenalter verschiedene Hotelbetriebe. Nach einer privat schwierigen Zeit kam er für eine Anstellung bei der UBS nach Zürich, kehrte jedoch nach frühzeitiger Pensionierung wieder ins Bündnerland zurück und widmete sich mit Hingabe der Familienforschung im Schanfigg, Engadin und in Filisur. Badrutt lebte in Filisur im ehemaligen Sektionshaus der Rätischen Bahn (RhB) und richtete darin ein privates Bahnmuseum sowie ein Museum der Bündner Fotografen des 19. Jahrhunderts ein. Sein fotografischer Nachlass befindet sich heute in der Fotostiftung Graubünden.

Bei der Familienforschung wurde Badrutt auf den Bündner Künstler und Kunsthandwerker Donau aus Peist aufmerksam, der mit dem Stamm von Badrutt

1 Vgl. Nachweisakten zu LM 8987

2 Ungefähr gleichzeitig wurde bei einem Schnitzer in Wil namens Kraus(s) die Anfertigung eines weiteren Holzpferds in Auftrag gegeben. Es kann heute davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um das Pferd handelt, das 1913 in der Ruhmeshalle, vor einen Geschützwagen gespannt, fotografisch dokumentiert ist. SNM, DIG 54284 und DIG 54287.

3 Vgl. Typoskript von PIERRE BADRUTT, *Jakob Donau (1867–1956). Ein unbekannter oder ein vergessener Bündner Künstler?*, Kantonsbibliothek Graubünden (Signatur KBG Ufu 3663) und zur Biografie von PIERRE BADRUTT, vgl. Fotohistory.ch.



Abb.1

Abb.1 Saumpferdusrüstung des Jakob Padrutt (†1826) aus Pagig, 18. Jahrhundert. SNM, LM 8987.

Abb.2 Präsentation der Saumpferdusrüstung mit dem Holzpferd im Landesmuseum Zürich, 1937. SNM, NEG 32189.



Abb.2

Abb.3 Holzpferd, Jakob Donau (1867–1956), um 1906. SNM, LM 115390.

Abb.4 Präsentation der Saumpferdausrüstung mit dem Tierpräparat eines Maultiers (AD 2015) im Forum Schweizer Geschichte Schwyz, 2011. SNM, DIG 17703.

Abb.5 Präsentation des Holzpferds in der Dauerausstellung des Landesmuseums Zürich, 2003. SNM, COL 16384.



Abb.3



Abb.4



Abb.5

Abb.6 Präsentation des Holzpferds in der Wechselausstellung «Schnelle Schlitten» im Forum Schweizer Geschichte Schwyz, 13. November 2010–13. März 2011. SNM, DIG 11360.

Abb.7 Präsentation des Holzpferds in der Wechselausstellung «Prunkvolle Schlitten» im Landesmuseum Zürich, 22. Juli 2022–2. April 2023. SNM, DIG 64121.



Abb.6



Abb.7

verwandt ist. Diese Nachforschungen zur Person von Donau sollten die Grundlage sein, weshalb wir heute wieder um den ursprünglichen Kontext des Holzpferds wissen. Badrutt verfasste ein ausführliches Typoskript⁴ über den Künstler und seine Werke, welches heute in der Kantonsbibliothek Graubünden aufbewahrt wird.

Donau, der gerne einen künstlerischen Beruf gelernt hätte, sah sich gezwungen, den Bauernbetrieb seiner Eltern zu unterstützen.⁵ Er widmete sich jedoch daneben dem Kunsthandwerk und war ein sehr vielseitiger Künstler. Er fertigte Landschafts- und Hinterglasmalereien an, besass eine ausserordentliche Fertigkeit als Bildhauer, war Sammler von Altertümern sowie Geschichten- und Märchenerzähler. Während die Maleien von Donau bekannt waren, erhielten die teilweise mit Leder überzogenen Holzpferde, von denen er mindestens sieben Stück in Lebensgrösse herstellte, kaum Aufmerksamkeit. Donau fertigte zwischen 1905 und 1945 Pferde für das Museum Engadinais in St. Moritz, das Heimatmuseum Rheinwald in Splügen, das Rätische Museum, das Heimatmuseum Davos, das Schanfigger Heimatmuseum Eggahuus in Arosa, das Heimatmuseum Sapün und die Stute Lysi für das Schweizerische Nationalmuseum an (Abb. 3).

Bevor sich Donau an das Schweizerische Nationalmuseum wandte, hatte er mit dem Rätischen Museum Kontakt, dem er eine Saumpferdausrüstung abtreten wollte. Er bot dem damaligen Konservator Fritz Jecklin (1863–1927), der zugleich ein guter Freund war, an, zur Präsentation der Ausrüstung ein lebensgrosses Holzpferd anzufertigen, es ordnungsgemäss zu satteln und zu beladen. Badrutt geht in seinem Typoskript auf die Korrespondenz zwischen Donau und Jecklin ein. Aus dieser geht hervor, dass Donau über den Preis von Ausrüstung und Pferd mit Hauptmann Theodor Janett (1857–1916) verhandeln sollte, der sich, wie es im Brief vom 21. September 1905 von Jecklin an Donau heisst,

um «die Besorgung dieses Ausstellungsstückes» kümmere. Als Janett über längere Zeit nicht bei Donau vorbeikam, schrieb dieser am 3. November 1905 an Jecklin, dass er auch die Möglichkeit habe, die Saumpferdausrüstung an das Schweizerische Nationalmuseum zu verkaufen, wenn das Rätische Museum kein Interesse mehr hätte. Jecklin versicherte ihm daraufhin jedoch, dass das Interesse nach wie vor bestehe.

Wie das Rätische Museum, so erhielt auch das Schweizerische Nationalmuseum eine Saumpferdausrüstung, von denen Donau mehrere besass. Fotografisch ist belegt, dass das Holzpferd 1937 mit Saumpferdausrüstung ausgestellt war (Abb. 2). Bei der Eröffnung des Forums Schweizer Geschichte Schwyz am 9. Juni 1995 war die Saumpferdausrüstung Teil der Dauerausstellung, jedoch ohne das Pferd. Diese Präsentation ist fotografisch auch für die dortige Wechselausstellung «Makkaroni und Polenta. So isst die Innerschweiz» (1. August–28. Oktober 2001) dokumentiert. Seit 2011 mit der Erneuerung der Dauerausstellung wird die Saumpferdausrüstung im Forum Schweizer Geschichte Schwyz auf einem Maultier gezeigt (Abb. 4). Was das Holzpferd betrifft, so war die Stute 2003 in der Dauerausstellung des Landesmuseums Zürich im Raum 11 zum Thema Landwirtschaft neben einem Heuschlitten zu sehen, jedoch nicht mehr als Saumpferd (Abb. 5). Im Zuge der Erneuerung der Dauerausstellung «Galerie Sammlungen» im Jahr 2009 wurde das Pferd ins Depot im Sammlungszentrum in Affoltern am Albis gebracht und kam kurz darauf in die Wechselausstellung «Schnelle Schlitten» (13. November 2010–13. März 2011) im Forum Schweizer Geschichte Schwyz (Abb. 6). Als die Stute jüngst in der Ausstellung «Prunkvolle Schlitten» (22. Juli 2022–2. April 2023) im Landesmuseum Zürich gezeigt wurde (Abb. 7), war das Wissen um den Kontext ihres Sammlungseingangs bereits wieder verloren gegangen. Im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen stellte sich die Frage nach der Herstellung und der Datierung des Pferdes, da in der Datenbank des

Museums kein Bezug zur Saumpferdausrüstung hergestellt war. Die so angestossenen Nachforschungen brachten die Geschichte von Lysi wieder ans Licht.

Noemi Albert

⁴ Ein besonderer Dank geht an Pascal Werner, Geschäftsführer der Fotostiftung Graubünden, für die Unterstützung bei der Recherche nach dem Typoskript von Pierre Badrutt.

⁵ Vgl. ARNOLD BÜCHLI, *Mythologische Landeskunde von Graubünden. Ein Bergvolk erzählt*, Bd. 1, 2. erw. Auflage, Disentis 1989, S. 417.

Waffen und Uniformen. Armes et uniformes. Armi e uniformi.

Manipulier-Minen der Schweizer Armee – Relikte aus dem Kalten Krieg

Im Rahmen der Gesamtbestandeserschliessung des Aussendepots des Sammlungszentrums (SZA) in Affoltern am Albis sind mehrere Manipulier-Minensets neu in die Sammlung aufgenommen worden. Es handelt sich dabei um sogenannte Personenminen, die gegen Menschen zielen und heute international geächtet sind. Sie unterscheiden sich von anderen Minentypen, wie Panzerminen, die gegen Panzer oder andere Fahrzeuge eingesetzt werden. Die sehr gut erhaltenen Objekte stammen aus den ehemaligen Lagerbaracken des Museums mit historischem Militärmaterial in Trachslau und Gross im Kanton Schwyz. Die vorliegenden Minen wurden früher bei der Ausbildung der Soldaten eingesetzt und enthalten keinen Sprengstoff, daher die Be-

zeichnung «Manipulier-». Sie ergänzen auch den bisher kleinen Bestand des Museums im Bereich der Minentechnik. Das Landesmuseum konnte sich in diesem Fall eine sehr seltene Rarität sichern, da die gesamten Minenbestände der Schweizer Armee in den 1990er-Jahren vernichtet worden sind und nur noch die ungefährlichen Manipulier-Minen existieren.

In äusserst gutem Zustand präsentiert sich ein vollständiges Set mit sechs Manipulier-Springminen Ord. 63 mit Zug-Druck-Zünder, Manipulier-Sprengkapseln, Zugschnüren und weiterem Zubehör in einer Holzkiste (Abb.1). Die Springminen sind aus Beton im Originalgewicht gegossen, um die Trainingseinheiten möglichst realitätsgetreu auszugestalten und um später einen sicheren Umgang mit den scharfen Minen zu gewährleisten (Abb.2). Springminen werden vergraben oder bodeneben befestigt und über einen Stolperdraht ausgelöst. Eine aktivierte Springmine «springt» ca. einen Meter in die Höhe und explodiert dann, womit Splitter

in einem Umkreis von bis zu 500 Metern gestreut werden.¹

Erwähnenswert ist auch eine Kiste mit 50 Manipulier-Tretminen Ord. 43 in einer Holzkiste (Abb.3). Die einzelnen Stücke sind weiss-rot bemalt, wobei der imitierte Sprengkörper in einen simplen Holzmantel eingebaut ist (Abb.4). Die einfache Konstruktionsweise dieses Minentyps erlaubte eine billige Massenproduktion. Im Regelfall wurden solche Minen unmittelbar unter dem Boden eingegraben und lösten sich bei Druckkontakt aus. Aufgrund des tiefen Metallanteils war das Auffinden der verlegten Minen mithilfe eines Metalldetektors deutlich erschwert.²

Für die Verteidigungsstrategie der Schweizer Armee spielten Minen ab dem Zweiten Weltkrieg und vor allem während des Kalten Krieges eine wichtige Rolle. Verminte Geländestriche sollten im Zusammenspiel mit Befestigungsanlagen und natürlichen Barrieren wie Bergen und Flüssen eine vermeintliche Invasion stoppen oder zumindest verlangsamen. Dabei wurden Minen nach vorgegeben Mustern in entsprechenden Gebieten von den Genietruppen und der Infanterie verlegt. Über die installierten Minenfelder wurde akribisch Buch geführt, um allfällige Unfälle zu verhindern. Die Schweiz verstand Minen lange explizit als Defensivwaffe.³ Sie galten als Kampfmittel, das sich nicht negativ auf die internationale Stabilität auswirken konnte, da sie keinerlei Ziele ausserhalb des eigenen Landes bedrohten. Daher waren Minen in der Schweiz lange Zeit positiv konnotiert; im Gegensatz zu vielen ausländ-

1 SCHWEIZER ARMEE, *Minentechnik*, Bern 1988, S.9–12 und S.85–88.

2 SCHWEIZER ARMEE, *Geniedienst aller Waffen. Zweiter Teil: Verminen, Entminen, Sprengen*, Bern 1957. Ziff. 62.01–62.23.

3 MARTIN DAHINDEN, *Die Schweiz und die Ächtung der Personenminen*, in: *Bulletin zur schweizerischen Sicherheitspolitik*, Zürich 2003, S. 105–127.



Abb. 1

Abb. 1 Manipulier-Springminen 63 mit Zubehör
in Holzkiste, SNM, LM 185397.1-44.

Abb. 2 Manipulier-Springmine 63 aus Beton,
SNM, LM 185397.18.



Abb. 2



Abb.3

Abb.3 Holz- und Metallkiste mit 50 Manipulier-Tretminen 43, SNM, LM 185305.1-51.

Abb.4 Manipulier-Tretmine 43 im Holzmantel mit «Sprengkörper» und Zünder, SNM, LM 185305.28.



Abb.4

dischen Streitkräften hatten die Truppen hierzulande aber keinerlei Erfahrungen mit einem Mineneinsatz im Konfliktfall gemacht. So mussten beispielsweise in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg Schätzungen zufolge ungefähr 13 Millionen Minen geräumt werden. Die gefährliche Arbeit, oftmals von deutschen Kriegsgefangenen ausgeführt, forderte damals über 2000 Tote. In den 1990er-Jahren rüttelten dann Berichte aus dem Ausland die Schweizer Öffentlichkeit jedoch nachhaltig auf, und Berühmtheiten wie Lady Diana setzten sich weltweit PR-wirksam für die zivilen Opfer von Minenfeldern ein. Das Internationale Rote Kreuz (IKRK), welches sich schon länger gegen den Einsatz von Personenminen stark machte, zweifelte den militärischen Nutzen der Personenminen an: Einer Studie gemäss, an der auch Militärs mitgearbeitet hatten, hätten Minen in keinem Fall eine kriegsentscheidende Wirkung entfaltet.⁴ Die limitierten Vorteile im Vergleich mit den erheblichen Kollateralschäden unter der Zivilbevölkerung entzog den Personenminen zunehmend die Legitimation.

Auf Initiative Kanadas und mit der Unterstützung des IKRK sowie weiterer NGOs wurde 1997 mit der Ottawa-Konvention erstmals ein internationales Übereinkommen zum Verbot von Personenminen abgeschlossen. Dabei verpflichteten sich die unterzeichnenden Staaten, Personenminen weder einzusetzen noch zu lagern, und zudem wurde auch deren Herstellung bzw. Weitergabe verboten. Die Schweiz stand der Konvention positiv gegenüber und unterzeichnete das Abkommen als einer der ersten Staaten. Dies war die Folge eines Sinneswandels innerhalb des Eidgenössischen Militärdepartements, das Minen lange als wichtige Stütze der eigenen Defensivkraft betrachtete und erst Mitte der 1990er-Jahre aufgrund des starken öffentlichen Drucks von dieser Position abwich. Günstig erwies sich dabei der Umstand, dass zum Zeitpunkt der Erstunterzeichnung im Dezember 1997 bereits grosse Teile der Schweizer Personenminenbestände vernichtet

und die inländische Produktion von Personenminen schon 1969 gestoppt worden waren, womit allfällige Interessenkonflikte mit der heimischen Rüstungsindustrie entfielen.⁵ Insgesamt markierte die Ottawa-Konvention einen Alleingang der kleineren Staaten und der NGOs ohne Support der grossen Militärmächte wie Russland, China und der USA, die einem vollständigen Verbot der Personenminen ablehnend gegenüberstanden und das Abkommen schlussendlich auch nicht unterzeichneten. International, aber auch in der Schweiz hat sich die Ansicht zu den Personenminen in einem kurzen Zeitraum grundlegend verändert. Das ehemals positive Bild, das vor allem von strategischen und militärtechnischen Überlegungen geprägt war, bröckelte, und die Minen wurden zu einem Inbegriff einer menschenverachtenden Kriegsführung mit einer hohen Anzahl an zivilen Opfern.

Nino Zubler

⁴ INTERNATIONALES KOMITEE VOM ROTEN KREUZ, *Anti-personnel Landmines. Friend or Foe?*, Genf 1997.

⁵ MARCEL GERBER, *Schweizerische Rüstungskontrollpolitik in einem neuen internationalen Umfeld: das innovative Engagement für ein Personenminen-Verbot als Modell für die Zukunft*, in: Bulletin zur schweizerischen Sicherheitspolitik, Zürich 1999, S. 77–98.

Edelmetall und Zinn. Métaux précieux et étain. Metalli preziosi e stagno.

Goldschmiedearbeiten aus dem Atelier Bossard Luzern

Drei bedeutende Ankäufe aus den Jahren 2017–2022 ergänzen die bereits vom SNM bewahrten Goldschmiedearbeiten sowie den aus Tausenden Zeichnungen und Modellen bestehenden Nachlass des Ateliers Bossard aus Luzern. 2023 erscheint eine vom SNM herausgegebene Publikation zu Bossard Goldschmiede Luzern, und 2024 wird im Landesmuseum eine Ausstellung über das Atelier Bossard gezeigt.

Nach der Übernahme durch Johann Karl Bossard (1846–1914) entwickelte sich das Luzerner Goldschmiedeatelier zu einem wichtigen Vertreter des Historismus in Europa. 1889 erhielt Bossard an der Pariser Weltausstellung die Goldmedaille für Goldschmiedekunst. Begünstigt durch den aufkommenden Tourismus am Vierwaldstättersee profitierte Bossard schnell von einem

internationalen Kundenkreis. Der Luzerner Goldschmied war zudem auch als Kunsthändler und Ausstatter tätig, was einen Besuch in seinem mit Period Rooms eingerichteten Geschäft derart attraktiv machte, dass dieses sogar im «Baedeker» angepriesen wurde. Bossards Spezialität war die handwerklich perfekte Anfertigung von Goldschmiedearbeiten in historischen Stilen, sowohl direkte Kopien historischer Goldschmiedearbeiten als auch Eigenkreationen, die sich von unterschiedlichsten historischen Vorbildern inspirieren liessen. Auch innerhalb des Historismus herrschten Moden vor. So waren bei Bossard in den 1870er- und 1880er-Jahren zunächst vor allem der Stil der Renaissance und der Spätgotik beliebt, doch in den 1890er-Jahren wurden zunehmend auch Objekte in barocken Formen hergestellt. Auch unter seinem Sohn Karl Thomas (1876–1934), der 1901 das Goldschmiedeatelier übernommen hatte, wurden weiterhin qualitativ hochwertige Objekte in historischen Stilen angefertigt, wobei sich der Fokus jetzt weniger auf exakte Kopien

älterer Arbeiten, sondern immer stärker auf teilweise sehr originellen Eigenkreationen richtete.

Ein in der eigenen Werkstatt angefertigtes siebenteiliges Tee- und Kaffeeservice im Rokokostil (Abb. 1) wurde von Johann Karl Bossard seiner Tochter Maria Karolina (1872–1938) anlässlich ihrer Vermählung am 14. April 1899 mit Josef Zemp (1869–1942), dem späteren Vizedirektor des Landesmuseums, geschenkt. Lediglich die Heisswasserkanne ist eine spätere Ergänzung und trägt den von 1901 bis 1913 verwendeten Stempel Bossard & Sohn. Die einzelnen Serviceteile sind inspiriert und teilweise direkt kopiert nach der Teekanne, der Teebüchse und der Zuckerdose aus dem sogenannten Bassenheim-Service, einem 1759 in Augsburg angefertigten Service für die Reichsgrafen Waldbott von Bassenheim. Diese Originale befanden sich in Bossards Privatsammlung, die 1911 vom Münchner Auktionshaus Helbing verkauft wurde.¹ Bei dem im Auktionskatalog angegebenen Goldschmied mit der Marke GKM dürfte es sich um den auf Rokoko-Objekte spezialisierten Caspar Kornmann (1713–1764, Meister um 1747) handeln.² Eine weitere, etwas kleinere Ausführung der Teekanne, die nicht zum Service gehört, und auch von Johann Karl Bossard angefertigt wurde, befindet sich ebenfalls im Schweizerischen Nationalmuseum (SNM, LM 67505).

Der 1900 angefertigte Kokosnusspokal (Abb. 2) steht in der Tradition der beliebten Schaustücke fürstlicher Kunstkammern der Spätrenaissance, bei denen Goldschmiedekunst und exotische Kostbarkeiten wie Strausseneier, Meeresschnecken oder Kokosnüsse kombiniert werden. Im Gegensatz zum Tee- und Kaffee-

¹ *Collection J. Bossard, Luzern. II. Abteilung, Privatsammlung nebst Anhang*, (= Auktionskatalog Hugo Helbing), München 1911, Lot 93.

² HELMUT SELING, *Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529–1868*, Band III, München 2007, S. 606, Nr. 2380.



Abb. 1

Abb. 1 Tee- und Kaffeeservice «Bassenheim», Johann Karl Bossard, Luzern, 1899, Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, H. 23 cm, 732 g (Kaffeekanne), H. 18,5 cm, 822 g (Teekanne) H. 12 cm, 156 g (Rahmkrug), H. 15 cm, 204 g (Teebüchse), H. 15,5 cm, 731 g (Zuckerdose), 47 × 32,5 cm, 1296 g (Plateau), H. 23 cm, 648 g (Heisswasserkanne). SNM, LM 178918.1–7.

Abb. 2 Kokosnusspokal, Johann Karl Bossard, Luzern, 1900, Silber, vergoldet, getrieben, gegossen, graviert, ziseliert und Kokosnuss, H. 30,4 cm. SNM, LM 183328.



Abb. 2



Abb.3 Burg als Tafelaufsatz, Bossard & Sohn, Luzern, um 1910, Silber getrieben, gegossen, gewalzt, graviert, ziseliert und farbiges Glas, L. 100 cm, B. 68,8 cm, ca. 16250 g. SNM, LM 184817.



Abb.4

Abb.4 Detail: Burgmauer mit Wappen und Kabel. SNM, LM 184817.



Abb.5

Abb.5 Detail: Portal der Burg.
SNM, LM 184817.

service wird diesmal kein historisches Vorbild detailgenau kopiert. Es handelt sich um eine Eigenkreation Bossards, der sich von diversen historischen Vorbildern und Vorlagewerken inspirieren liess und sogar eine Krone für den Deckel des Pokals entwarf. Diese Krone und die Widmungsinschrift «VLARICO CORONVLÆ CORONAM D·D·I·R·R·ANNO SALVTIS MCM» weisen auf den Beschenkten hin, Rudolf Ulrich Krönlein (1847–1910), Professor für Chirurgie und Direktor der Chirurgischen Abteilung am Zürcher Kantonsspital. Er erhielt diesen Pokal von Johann Rudolf Rahn (1841–1912) als Dank wohl für eine geglückte Operation geschenkt. Professor Rahn gehörte zu den Begründern der schweizerischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege und schätzte Bossards Arbeiten sehr. Er lieferte Bossard Ideen und war zugleich selbst ein guter Kunde, zudem vermittelte er Bossard zahlreiche Aufträge und fertigte manchmal sogar eigenhändige Skizzen an. Rahn schilderte am 28. Mai 1900 in einem Brief an Bossard die begeisterte Reaktion Professor Krönleins: «Umso mehr [...] freut es mich immer und immer, dass Sie mit Ihrem wunderhübschen Pokal mit der ‹coronula› so sehr meinen Geschmack getroffen haben. Es ist das zierlichste, was ich an solchen Kunstgegenständen besitze.»³

Die dritte und spektakulärste Neuerwerbung an Bossard-Arbeiten ist ein monumentales Schaustück in Form einer Burg (Abb. 3), deren sechs Türme die Türme der Luzerner Stadtbefestigung und des Rathauses zum Vorbild haben: Nölliturm, Wacht- oder Heuturm, Zyturm, Wasserturm an der Kapellbrücke, Männliturm und Rathausturm. Die Mauer ist mit 18 farbigen Emailwappen von Luzerner Gemeinden verziert. Besonderen Effekt schafft eine elektrische Beleuchtung, die die farbigen Glasdächer und Fenster von innen beleuchtet. Eine historische Fotografie im Atelierbestand trägt den rückseitigen Vermerk «Bestellung eines New Yorker Warenhausbesitzers namens Wannemaker [sic], vor dem ersten Weltkrieg». John Wanamaker (1838–1922)

war Gründer und innovativer Betreiber grosser Warenhäuser in Philadelphia und New York. Seine Grosseltern mütterlicherseits stammen aus der Schweiz und dem Elsass, was möglicherweise eine Erklärung für diesen ungewöhnlichen Auftrag ist. In welchem Rahmen das mehr als 16 Kilogramm schwere und dementsprechend kostbare Schaustück verwendet wurde, ist leider nicht bekannt. Von grosser Bedeutung ist dieses «Bossard Castle» als Beispiel eines Auftrags eines finanzkräftigen Unternehmers aus Übersee und als Beispiel eines bereits unter Karl Thomas Bossard entstandenen Objekts, das keine historistische Stilkopie mehr ist, aber sich gleichwohl von historischen Vorbildern inspirieren lässt – in diesem Fall von Bauwerken.

Christian Hörack

³ Zentralbibliothek Zürich, *Rahn'sche Sammlung*, 174p, S. 28 (Brief vom 28. Mai 1900).

Möbel und Interieurs. Meubles et intérieurs. Mobili e interni.

Les décors de théâtre du château d'Hauteville Die Theaterkulissen des Château d'Hauteville

En 2015, tout le contenu du château d'Hauteville, situé au-dessus de Vevey, était mis en vente.¹ Propriétaire de l'édifice, la famille Grand d'Hauteville, constituée en hoirie, s'était résolue à se défaire d'un héritage devenu trop encombrant. Conscients de l'exceptionnelle valeur patrimoniale du château et de tout ce qu'il renfermait, elle avait déjà déposé à partir de 1989, aux Archives cantonales vaudoises, le fonds d'archives familiales (près de 60 mètres linéaires!) et donné au Musée national suisse en 2014 l'ensemble de 57 portraits de ses ancêtres retraçant sur près de 200 ans l'existence d'une famille ayant joué un rôle important dans la vie sociale et culturelle de la Suisse romande.

Pour compléter cette généreuse donation, le musée a estimé qu'il était de première importance d'acquérir d'autres œuvres et objets provenant d'Hauteville. L'un des intérêts majeurs du patrimoine lié au château concerne la pratique du théâtre de société et, à l'issue des enchères des 11/12 septembre 2015, la satisfaction était immense d'avoir réussi à sauvegarder pour la postérité ce qui constituait sans aucun doute l'un des joyaux de la vente, à savoir un rarissime ensemble de décors de théâtre du XVIII^e siècle (fig. 1).

Datant de 1777, les décors de théâtre du château d'Hauteville constituent un ensemble exceptionnel à l'échelle européenne. Ils témoignent pourtant d'une occupation alors très répandue parmi les élites : le théâtre de société, qui désigne l'habitude de donner la comédie chez soi. On choisissait une pièce, puis on distribuait les rôles parmi les proches et amis. Le spectacle se donnait devant un parterre de connaissances. Le théâtre de société a connu un grand succès dans toute

l'Europe entre 1750 et 1850. Il est bien attesté en Suisse romande, notamment à Lausanne où il se développe sous l'influence de la présence de Voltaire, mais aussi dans des châteaux comme à Hauteville ou Prangins.

Dans son journal², Louis-François Guiguer, baron de Prangins, décrit en effet avec soin les activités théâtrales du château.³ Près de 30 spectacles y sont donnés entre 1774 et 1786. Les représentations se tiennent tantôt à l'étage, tantôt dans les salles de réception du rez-de-chaussée, en fonction de la saison et du nombre de spectateurs et spectatrices. On dispose alors de deux décors : un salon et une place publique de ville. Cette dernière décoration est exécutée par le peintre genevois Pierre-Louis De la Rive. Les décors de Prangins ont malheureusement disparu, rendant ceux du château d'Hauteville d'autant plus précieux.

Grâce aux recherches de Marc-Henri Jordan et de Béatrice Lovis, l'histoire de ces décors et leur utilisation à Hauteville sont bien connues.⁴ Résumons : en 1760, Pierre-Philippe Cannac, banquier et concessionnaire des coches du Rhône à Lyon, achète le château

1 Château d'Hauteville : vente aux enchères, 11 et 12 septembre 2015, Hôtel des Ventes, Genève 2015. Voir aussi *Le patrimoine mobilier et documentaire d'Hauteville*, in : Patrimoines 1, Lausanne 2016.

2 LOUIS-FRANÇOIS GUIGUER, *Journal*. 1771–1786, Prangins 2007–2009, 3 vol.

3 BÉATRICE LOVIS, *Se divertir dans les châteaux en Suisse romande dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Étude du théâtre de société au château de Prangins (1774–1786)*, in : *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 72, 2015, p. 251–262.

4 MARC-HENRI JORDAN, *Les décorations du théâtre de société de la famille Cannac au château d'Hauteville, œuvres du peintre lyonnais Joseph Audibert (1777)*, in : *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 74, 2017, p. 261–284 ; BÉATRICE LOVIS, *Le théâtre de société au château d'Hauteville : étude d'un corpus exceptionnel (XVIII^e–XX^e siècles)*, in *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 74, 2017, p. 239–260.



Fig. 1 Joseph Audibert. Décor de chambre rustique,
1777. Bâti en résineux, toile peinte à la détrempe.
MNS, DIG 43715.



Fig.2 Michel-Vincent Brandoin (d'après). Le château d'Hauteville vu du nord-ouest, vers 1779. Lavis sur papier. MNS, LM 167753.

Fig.3 Château d'Hauteville. Vue des façades sur la cour d'honneur. État en 2017.
© Claude Bornand, Lausanne.

Fig.2



Fig.3



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 5

Fig. 4 Joseph Audibert. Décor de jardin à la française, 1777. Bâti en résineux, toile peinte à la détrempe. MNS, DIG 43709.

Fig. 5 Joseph Audibert. Décor de forêt pittoresque, 1777. Bâti en résineux, toile peinte à la détrempe. MNS, DIG 43718.

Fig. 6 Joseph Audibert. Décor de salon bourgeois, 1777. Bâti en résineux, toile peinte à la détrempe. MNS, DIG 43708.



Fig.7



Fig.8

Fig.7 Joseph Audibert. Châssis articulés représentant d'un côté le décor du jardin et de l'autre celui du salon, 1777. Bâti en résineux, toile peinte à la détrempe. MNS, LM 169881.1.

Fig.8 William Francis Warden. Portrait de Frédéric Grand d'Hauteville, vers 1900. Huile sur toile. MNS, LM 161891.1.

Fig.9 Jacques Thalmann. Photographie avec l'ensemble de la troupe dans le décor peint de la chambre rustique. On reconnaît Frédéric Grand d'Hauteville (4^e depuis la droite), la robe de M^{me} Derval et l'habit d'Arlequin, octobre 1921. Photographie. Archives cantonales vaudoises, PP 410/158/T167/42 © ACV.



Fig.9

d'Hauteville (fig. 2).⁵ Il engage un architecte français, François II Franque, pour l'agrandir. Celui-ci prolonge le corps de logis à l'est et y adjoint une aile. Avec le concours du peintre Claude-Pierre Cochet, auteur du décor en trompe-l'œil des façades, il unifie l'ensemble autour d'une cour d'honneur selon un schéma classique à la française (fig. 3), que l'on retrouve aussi au château de Prangins. C'est le fils de Pierre-Philippe, Jacques-Philippe Cannac, qui en 1777 commande les décors de scène à Lyon, où la famille passe la majeure partie de son temps et où le théâtre est fort réputé. Il en confie la réalisation au peintre Joseph Audibert. Celui-ci pratique le trompe-l'œil tant au théâtre que dans les intérieurs des demeures. Il est un collaborateur régulier du peintre et architecte Jean-Antoine Morand, éminente personnalité lyonnaise. Grâce à lui, il peut travailler au décor intérieur du nouveau théâtre de la ville, construit sur les dessins du célèbre architecte Jacques-Germain Soufflot. Sur ce chantier, il rencontre d'ailleurs le peintre Claude-Pierre Cochet, qui a exécuté en 1765 le décor en trompe-l'œil des façades du château d'Hauteville.

Les décors du théâtre d'Hauteville sont complets et se composent de 20 châssis permettant de former quatre décors différents : un jardin à la française, une forêt pittoresque, un salon bourgeois et une chambre rustique (fig. 4–6). On pouvait ainsi jouer toutes sortes de pièces, à l'exception des tragédies qui nécessitent un décor de palais. La forêt a par exemple servi de décor au « Petit Dom Quichotte » de Carmontelle et le jardin à une représentation du « Legs » de Marivaux. Les châssis sont peints au recto et au verso à la détrempe (fig. 7). Cette technique picturale habituelle au théâtre a pour avantage un séchage rapide et un coût moins élevé que la peinture à l'huile. L'ensemble a coûté 24 louis d'or, soit 576 livres, l'équivalent de plus de deux ans du salaire moyen d'un ouvrier dans une manufacture d'impression sur textiles en Suisse.

La pratique du théâtre de société est un moyen pour la noblesse d'affirmer son rang social. Au château d'Hauteville, elle est attestée à diverses reprises sur près de 150 ans. Après leur réalisation en 1777, les décors sont réutilisés au début du XIX^e siècle par les Grand d'Hauteville, lorsque le château connaît une vie mondaine et culturelle des plus fastes, et accueille des têtes couronnées dont la grande-duchesse de Russie, Alexandra Fiodorovna, ou Joséphine de Beauharnais. Ainsi, à l'occasion du mariage d'Aimée-Philippine-Marie Grand d'Hauteville, qui se déroule sur près d'une semaine en octobre 1811, plusieurs pièces de théâtre sont jouées au château. Puis, dans les années 1920, la famille utilise une dernière fois les décors d'Audibert pour trois riches saisons théâtrales initiées par Frédéric Grand d'Hauteville, comédien amateur, passionné de reconstitutions historiques, qui a fait ses armes lors de ses études à Cambridge, au sein de l'Amateur Dramatic Club (fig. 8). En 1932, lorsqu'il publie un livre relatant l'histoire du château et de sa famille, il prend soin de mentionner les décors de théâtre et la collection de costumes.⁶ Parmi ces derniers, beaucoup sont probablement des vêtements des siècles précédents, devenus déguisements une fois passés de mode.

Les saisons théâtrales des années 1920 ont pour énorme avantage d'être documentées par un grand nombre d'archives, dont des programmes imprimés nous apprenant le nom des pièces jouées, ainsi que des photographies (fig. 9) dans lesquelles on découvre non seulement les comédiens et comédiennes – tous amis de la famille –, mais aussi les décors d'Audibert et les costumes dont certains ont pu être acquis lors de la vente aux enchères. Parmi ceux-ci, citons un rare costume d'arlequin recensé dans un inventaire du château d'Hauteville au début du XIX^e siècle (fig. 10), ainsi qu'une robe à la polonaise portée par Renée Grand d'Hauteville en 1921 pour interpréter le rôle de Madame Derval dans la pièce « Les Rivaux d'eux-mêmes » (1798) du Français Pigault-Lebrun (fig. 11).

La richesse du fonds documentaire déposé aux Archives cantonales et la possibilité de tisser des liens entre celui-ci, les décors eux-mêmes et les autres objets achetés lors de la vente aux enchères de 2015, ont rapidement convaincu les responsables du Musée national suisse de l'intérêt de mettre en valeur cette acquisition dans le cadre d'une exposition. Pour cela s'imposait au préalable une ambitieuse entreprise de conservation-restauration de l'ensemble des châssis composant les décors.

Die Konservierung-Restauration der Kulissen

Der Erhaltungszustand der Theaterkulissen ist in Anbetracht ihrer Geschichte erstaunlich gut. Um sie für die Dauerausstellung im Château de Prangins vorzubereiten und ihnen ein konservatorisch stabiles und optisch einheitliches Erscheinungsbild zu verleihen, war die Durchführung von Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen unabdingbar.

Jede Szene besteht aus zehn Tafeln, je drei Einzeltafeln die rechts und links der Mitte gestaffelt gestellt wurden (Abb. 1, 4–6). Der Hintergrund, der sogenannte Prospekt, besteht aus zwei Doppeltafeln (Abb. 7). Alle Tafeln der Theaterkulisse wurden doppelseitig bemalt.

Das Grundgerüst der doppelseitig bespannten Tafeln besteht aus einem Nadelholzrahmen mit je zwei Querstreben. Über diese Rahmen wurde ein Leinwandgewebe gespannt, welches mit handgeschmiedeten Nägeln fixiert wurde. Eine Ausnahme sind die zwei Dop-

5 Monique Fontannaz, *Histoire architecturale du château d'Hauteville*, in *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 74, 2017, p. 179–200.

6 FRÉDÉRIC GRAND D'HAUTEVILLE, *Le château d'Hauteville et la baronnie de St-Légier et La Chiésaz*, Genève 1932.

peltafeln, die den Prospekt bilden; diese wurden mit Gewebescharnieren zusammengefügt, sodass sie in beide Richtungen geklappt werden können (Abb. 7). Die Leinwände wurden hellgrau grundiert und mit einer Leimfarbe bemalt (Abb. 13). Diese wurde wahrscheinlich gewählt, weil sie schnell trocknet, ein zügiges Arbeiten erlaubt und preisgünstig war.

Vorzustand

Die Ecken der Holzrahmen (Abb. 14) sind besonders an den Unterkanten zum Teil ausgebrochen. Die Nägel sind stark korrodiert oder fehlen vereinzelt. Die rostigen Nägel führten mancherorts zur Degradation der umgebenden Leinwand, was dann wiederum zu Spannungsproblemen der Leinwand führte. Die Leinwand ist an manchen Stellen deformiert oder sogar gerissen (Abb. 12). Diese Risse stammen in der Regel von mechanischen Beschädigungen. Zudem ist entlang der Gewebekanten die Leinwand teilweise stark ausgefranst (Abb. 16).

Die Malschicht ist von einer feinen Staub- und Schmutzschicht überzogen. An zahlreichen Stellen sind Flecken ersichtlich, die hauptsächlich aus Ablagerungen von Insektenkot bestehen. Neben diesen Flecken sind auch unterschiedlich grosse Wasserränder sichtbar. Ein Nachteil der verwendeten Leimfarbe ist die hohe Wasserlöslichkeit, so kann es sehr schnell zur Bildung solcher Ränder führen.

Am auffälligsten jedoch sind die grossflächigen Malschichtbereibungen und Fehlstellen, die im Bereich der Rahmenschenkel und der Querstreben zu finden sind (Abb. 13). Der Glutinleim, das Bindemittel der Leimfarbe, baute sich mit der Zeit ab und führte zum Abputzen der Malschicht, was wiederum das Entstehen von Bereibungen und Fehlstellen begünstigte. Ferner sind auch Kratzer und Schleifspuren zu erkennen (Abb. 12).

Die folgenden Massnahmen wurden an den Theaterkulissen durchgeführt: Holzergänzungen, Reinigung, Festigung, Stabilisierung der ausgefranst Geweberränder, das Schliessen von Rissen und Löchern und die Retusche.

Es gibt jedoch zwei Schadensphänomene, die mit den gegebenen Möglichkeiten nicht behoben werden konnten. Alle Versuche die Wasserränder und Flecken (Insektenkot etc.) zu entfernen, waren erfolglos. Ausserdem konnten die grösseren Deformationen des Bildträgers nicht reduziert werden. Dennoch führten die durchgeführten Massnahmen zu einem deutlich verbesserten und stimmigen Gesamtbild.

Konservatorische und restauratorische Massnahmen

Als Erstes mussten die ausgebrochenen Stellen der Stützkonstruktion ergänzt werden (Abb. 14). Dies wurde mit einer Stäbchenergänzung aus Balsaholz durchgeführt. Es wurden zahlreiche kleine Balsaholzstäbchen zurechtgeschnitten und zu einem Verbund verleimt, der ursprünglichen Form angepasst und mit Glutinleim verklebt (Abb. 15).

Zunächst mussten die Verschmutzungen der Oberfläche entfernt werden. Da die Malschicht stark puderte, musste dieser Vorgang sehr vorsichtig durch Abputzen mit einem weichen Schwämmchen erfolgen. Die Flächen wurden, dem Motiv folgend, abgetupft.

Um die pudernde Malschicht zu sichern, musste diese gefestigt werden. Gesucht wurde ein Bindemittel, das sich besonders für matte Malschichten eignet. Die Wahl fiel auf in deionisiertem Wasser gelöstes JunFunori®, ein aus Rotalgen gewonnenes Bindemittel mit sehr guten Festigungseigenschaften.

Die Lösung wurde in kreisender Art und Weise aus ungefähr 30 Zentimeter Entfernung mit einer Spritzpistole auf die Oberfläche gesprüht. Die pudernde Farbe sog das Bindemittel auf. Nach der Trocknung erfolgte anschliessend ein zweiter Durchgang in gleicher Manier. Dabei war deutlich zu erkennen, dass bereits im ersten Durchgang eine gute Sättigung der Malschicht durch das Bindemittel stattgefunden hat und im zweiten Durchgang weniger Bindemittel aufgenommen wurde. Durch eine Wischprobe konnte der Erfolg dieser Massnahme bestätigt werden.

Als nächster Schritt war es wichtig, die ausgefranst Leinwandränder zu schützen und zu stabilisieren sowie die Spannung der Leinwand zu erhöhen (Abb. 16, 18). Die Ränder mussten hinterklebt werden (Abb. 17, 19). Für die Anränderung wurden Japanpapier⁷ und Weizenstärkekleister benutzt. Wegen der hohen Klebkraft und Viskosität wird Weizenstärkekleister häufig als Bindemittel in der Papierrestaurierung angewendet.

Während der Anränderung wurde ein Streifen mit Acrylfarben eingefärbtes Japanpapier zuerst mit Kleister an die Unterseite der Originalleinwand geklebt (Abb. 19). In diesem Schritt wurden auch alle lose Fadenenden zwischen Leinwand und Papier geschoben, um die Kante dadurch zu versäubern (Abb. 17, 20). Nach dem Trocknen wurde die Unterseite des herausstehenden Papierstreifens mit Kleister eingestrichen, über die Holzkante gezogen und seitlich am Rahmen festgeklebt (Abb. 15, 17, 20). Der Trocknungsprozess wurde durch die Verwendung eines Heizspachtels beschleunigt. In diesem letzten Schritt war es oftmals möglich, die Leinwandspannung lokal zu erhöhen, indem am Japanpapierstreifen gezogen und dieser unter Zug befestigt wurde.



Fig. 10



Fig. 11

Fig. 10 Costume d'arlequin en deux pièces, 1780–1820. Laine et coton. MNS, LM 169363.

Fig. 11 Robe à la polonaise, fin du XIX^e siècle. Satin de soie rose brodé. MNS, LM 167634.

Abb. 12 Vorzustand: Deformationen, Risse und Fehlstellen im Bildträger. SNM, LM 169887.1.

Abb. 13 Detailaufnahme: Malschicht mit hellgrauer Grundierung und Fehlstellen. SNM, LM 169873.1.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

Abb. 14 Vorzustand: ausgebrochene Stelle in der Stützkonstruktion. SNM, LM 169873.4.

Abb. 15 Endzustand: nach der Stäbchenergänzung und der Anränderung. SNM, LM 169873.4.

Abb. 16 Vorzustand: ausgefranste Leinwandränder. SNM, LM 169881.3-4.

Abb. 17 Endzustand: Die Leinwandränder sind gesichert und verklebt. SNM, LM 169881.3-4.

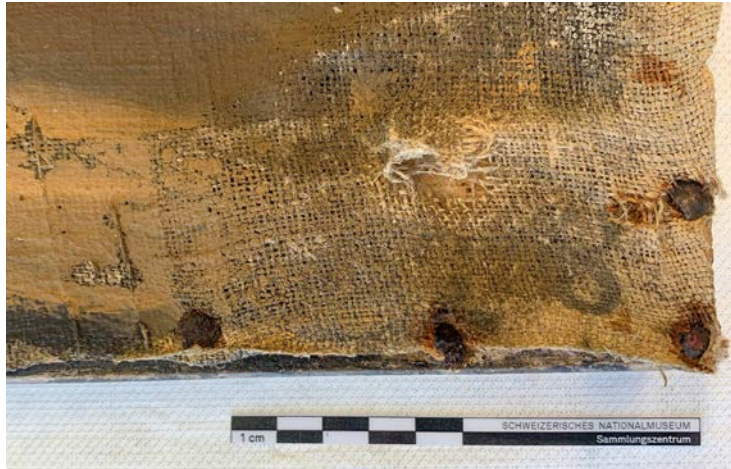


Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

Abb. 18 Vorzustand: lose Leinwandränder und Loch. SNM, LM 169884.2.

Abb. 19 Während der Konservierung: Leinwandränder werden hinterklebt. SNM, LM 169884.2.

Abb. 20 Während der Konservierung: Leinwandränder wurden gesichert und das Loch hinterfüllt. SNM, LM 169884.2.

Abb. 21 Endzustand: Die Fehlstelle wurde retuschiert. SNM, LM 169884.2.



Abb.22

Abb.22 Ein Beispiel eines Risses im inneren Bereich der Tafel. SNM, LM 169873.1-2.



Abb.23

Abb.23 Das «Stütz-Hilfsmittel», um den Riss wieder in die Fläche zu bringen und um die Kanten mit Japanpapier zu verkleben. SNM, LM 169873.1-2.

Abb.24 Die Struktur der Leinwand wurde mit zusätzlichen Fäden wiederaufgebaut. Mit diesem Schritt ist der Riss geschlossen und die Stelle gesichert. SNM, LM 169873.1-2.



Abb.24

Abb.25 Endzustand: Der Riss wurde mit Japanpapier kaschiert und retuschiert. SNM, LM 169873.1-2.



Abb.25

Abb.26 Vorzustand des Prospekts.
SNM, LM 169874.1-2 und LM 169873.1-2.

Abb.27 Endzustand des Prospekts.
SNM, LM 169874.1-2 und LM 169873.1-2.



Abb. 26



Abb. 27

Alle Tafeln wiesen diverse Risse und Löcher im Gewebe auf (Abb. 19, 22). Im Normalfall würde man einen Riss oder ein Loch von der Rückseite behandeln, aufgrund der doppelseitigen Bespannung ist diese jedoch nicht zugänglich; daher müssen diese Schäden von der Vorderseite geschlossen werden. Es wurden verschiedene Methoden angewendet, entscheidend hierfür war die Grösse und Lage des Risses oder Lochs.

Alle Risse wurden mit eingefärbtem Japanpapier und Weizenstärkekleister hinterklebt. Das Japanpapier wurde dazu von vorne in die Rissstelle eingeschoben, um die offene Stelle zu schliessen (Abb. 19, 23, 24). Die losen Fäden wurden dann sortiert und auf das Japanpapier geklebt (Abb. 20, 24). Falls die Originalfäden nicht ausreichen, um den Riss zu schliessen, wurden neue Fäden unter dem Mikroskop Stoss an Stoss⁸ mit dem Original verklebt und verwoben (Abb. 24). Um die Rissstelle von vorne zu unterstützen und das Retuschieren zu erleichtern, wurde noch eine Kaschierung aus den gleichen Materialien appliziert (Abb. 21, 25).

Für Risse in den inneren Bereichen, ohne einen stabilen Untergrund, gab es eine Abweichung beim vorab beschriebenen Vorgehen. In diesen Fällen wurde ein masgefertigtes Blech als «Stütz-Hilfsmittel» benutzt (Abb. 23). Dieses Blech sorgte für einen stabilen Untergrund, um so das Japanpapier richtig an den Risskanten befestigen zu können. Die darauffolgenden Schritte wichen dann nicht mehr von dem beschriebenen Vorgehen ab. Siehe Foto Reihe (Abb. 22–25) für die Visualisierung der Massnahme.

Um Löcher im Gewebe zu füllen, wurde eine Kittmasse aus Weizenstärkekleister und Japanpapier hergestellt. Das Japanpapier wurde in Wasser eingeweicht, bis es eine breiartige Konsistenz hatte. Die Fasern im Brei wurden dann nochmals zerkleinert und mit Weizenstärkekleister vermengt. Dieser «Faserbrei» wurde abschliessend mit einem feinen Spachtel in die Fehlstelle

eingefügt (Abb. 20). Durch die Retusche konnten die Fehlstellen in der Malschicht farblich der Umgebung angepasst werden. Der Zweck dieser Massnahme war die Beruhigung der sehr störenden Bereiche im Bild (Abb. 26). Hierfür wurden Gouachefarben verwendet. Diese sind wasserlöslich, mit einer hohen Deckkraft und trocknen matt auf (Abb. 27).

Conclusion

Grâce aux mesures de conservation-restauration prises, les décors de théâtre sont désormais dans un état stable et ont gagné en lisibilité. Le décor de la chambre rustique est présenté au public dans l'exposition permanente « Décors. Chefs-d'œuvre des collections » au Château de Prangins, siège romand du Musée national suisse, où il côtoie nombre d'œuvres acquises lors de la vente aux enchères de 2015. Pour permettre au public une expérience aussi complète et immersive que possible, le décor s'est enrichi d'un cadre de scène, qui marque la limite entre l'espace des spectateurs et le lieu de la représentation, conçu par le décorateur français Antoine Fontaine. Grâce à un partenariat avec le Théâtre de Carouge et à l'aide d'une installation interactive inédite, le décor du château d'Hauteville reprend vie et accueille une nouvelle fois une pièce de théâtre!

Helen Bieri Thomson, Franziska Snape

⁸ Mit einer Mischung aus 13 Prozent Weizenstärkekleister mit 20 Prozent Störleim.

Le mobilier d'Yverdon. Jean-Pierre-Moïse Guichard, un menuisier innovant¹

Entre 1800 et 1860, sous l'impulsion d'une bourgeoisie encourageant le progrès technique, la Suisse connaît un premier essor industriel et commence à s'urbaniser. Durant cette période, le mobilier est produit dans des ateliers de menuiserie et d'ébénisterie. Les premières véritables fabriques n'apparaissent que dès 1870. Elles répondent à une demande croissante ainsi qu'à de nouvelles exigences : une livraison plus rapide et un large choix de modèles. Le mobilier d'Yverdon est un exemple précurseur de la transition d'une réalisation artisanale des meubles vers une production sérielle.

Jean-Pierre-Moïse Guichard (1792–1860), originaire d'Orzens, travaille vers 1810 comme menuisier à Yverdon. Douze ans plus tard, il est installé à la rue du Milieu, puis établit son atelier à la rue de la Plaine en 1829. C'est à ce moment-là qu'il commence vraisemblablement à produire les meubles que nous appelons aujourd'hui d'Yverdon. Il a alors 19 ans de métier et s'est certainement en partie formé en Allemagne, peut-être

à Stuttgart. Afin de satisfaire le goût des bourgeois pour les meubles très ornés, les fabricants allemands ont commencé à produire des ornements de cuir bouilli vernis imitant le bois. Cela a peut-être inspiré Guichard pour le développement de ses propres machines et processus de fabrication, ceux-ci lui permettant de proposer des meubles richement décorés, mais moins onéreux, à une clientèle qui n'est pas aussi fortunée que les élites du siècle précédent.

En particulier, Guichard met au point une tourillon-neuse pour produire les chevilles de bois, appelées tourillons, avec lesquelles il assemble les pièces de ses meubles à la place des tenons et mortaises habituellement utilisés. Il conçoit en outre une scie capable de réaliser de minces feuilles de plaquage, notamment en noyer. Ces plaquages sont ensuite gaufrés selon une technique élaborée par Guichard qui s'inspire sans doute, comme mentionné, de procédés allemands pour le mobilier ou de celui utilisé pour imprimer les cartes géographiques en relief. Le gaufrage consiste à amollir un placage dans de l'eau chaude et de la soude, puis à le placer entre deux moules gravés, l'un en creux, l'autre en relief, préalablement chauffés. Ceux-ci sont maintenus serrés jusqu'à ce que le bois soit sec. Le placage gaufré obtenu prend ainsi la forme de l'ornement souhaité – rosace, coquille, tête de paon, feuille de laurier ou encore palmettes – et est ensuite collé directement sur le meuble (fig. 1–2). L'utilisation du bois gaufré est ce qui permet aujourd'hui de reconnaître du mobilier d'Yverdon. Dans les années 1850, Guichard commence à utiliser le contre-plaqué pour la réalisation de certaines pièces. Son neveu, Edouard Wanner (1833–1904), avec qui il s'associe en 1857, semble avoir encouragé cette technique encore peu connue à l'époque.

Au cours du XIX^e siècle, le mobilier d'Yverdon décore de nombreux salons genevois, lausannois, fribourgeois, bernois et s'exporte également à l'étranger. C'est notamment en prenant part à plusieurs expositions régio-

nales, nationales et universelles que Guichard donne de la visibilité à son travail. Les ouvrages réalisés par son atelier sont présentés, entre autres, à l'exposition cantonale de Lausanne en 1839, dont le rapport relève l'ingéniosité des machines utilisées, à Paris, aux expositions universelles de 1855 et 1889, à l'exposition industrielle de Berne en 1857, où la collaboration de Guichard avec son nouvel associé Wanner est récompensée, ainsi qu'à l'exposition cantonale d'Yverdon en 1894.

Au décès de Guichard, en avril 1860, son associé reprend l'affaire, qui perdure jusqu'à son décès 44 ans plus tard. L'entreprise est alors liquidée, les moules permettant le gaufrage sont vendus pour être fondus et les stocks de placages gaufrés, n'étant plus au goût du jour, sont détruits. Ces disparitions expliquent peut-être pourquoi l'histoire du mobilier d'Yverdon est largement tombée dans l'oubli, tout comme les techniques et les machines développées par Guichard, qui nous sont aujourd'hui pratiquement inconnues malgré leurs aspects innovants.

En effet, il n'existe qu'une seule monographie consacrée à l'histoire du mobilier d'Yverdon : il s'agit de l'ouvrage de Pierre Monnier et Louis Vuille, publié en 1979². Les articles ultérieurs ne sont pas très nombreux et font toujours principalement référence à ce dernier. De plus, en comparant les différentes publications, des imprécisions et parfois des éléments de contradictions apparaissent. Un certain nombre de questions restent donc encore en suspens concernant l'histoire de cette entreprise, notamment les prix des meubles, qui étaient et d'où venaient ses clients. Nous ignorons aussi à quoi ressemblaient exactement les machines utilisées dans

¹ Le contenu de cet article est en grande partie issu de la contribution BARBARA BÜHLMANN, *L'histoire énigmatique du mobilier d'Yverdon : enjeux d'une exposition permanente*, dans : Revue du réseau suisse de l'historicisme, N°3, 2022, p. 47–57.

² PIERRE MONNIER/LOUIS VUILLE, *Les Meubles d'Yverdon*, Yverdon, 1979.

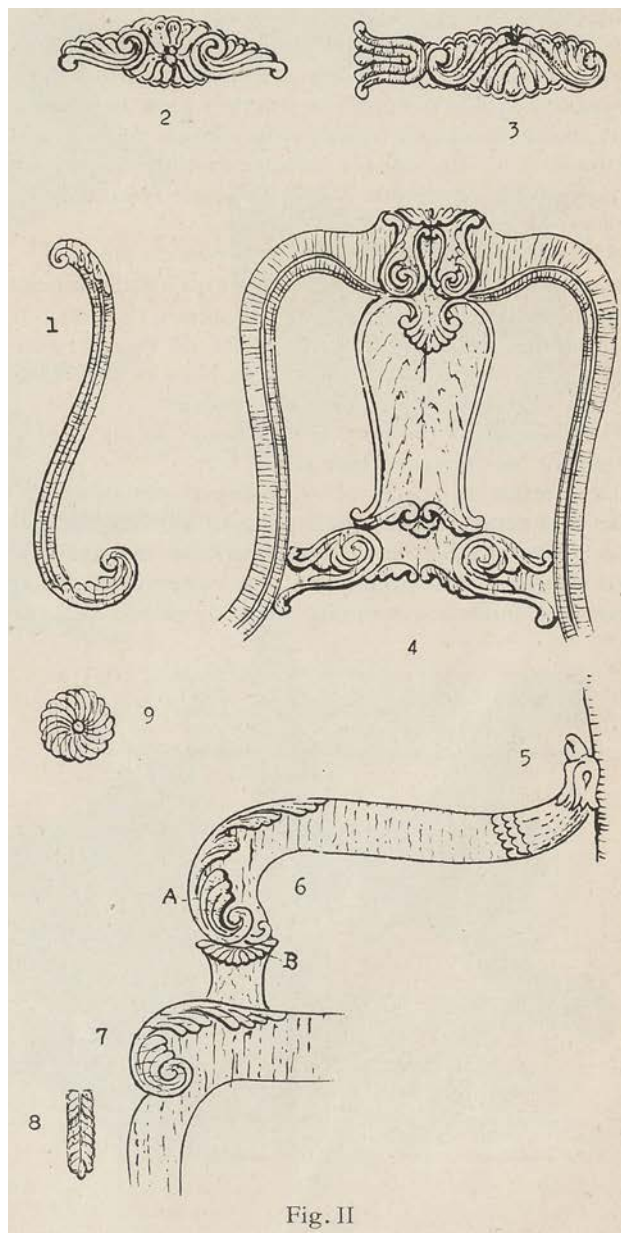


Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1 Motifs d'ornement utilisés par Guichard notamment sur les dossiers et les accotoirs de fauteuils et de chaises. Extrait de l'article d'Emmanuel Monnier : « *Notices sur les meubles d'Yverdon* », *Journal suisse des tapissiers et du commerce de meubles*, 1953, 81, Archives cantonales vaudoises, ACV PP 982/60, enveloppe 6. © Archives cantonales vaudoises.

Fig. 2 Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner. Dossier d'un fauteuil avec ornements en placages gaufrés, 1830–1865. Placage en noyer. MNS, LM 50106.



Fig.3

Fig.3 Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner. Console avec ornements en placages gaufrés, 1830–1865. Placage en noyer. MNS, LM 50112.



Fig.4

Fig.4 Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner. Ensemble de mobilier d'Yverdon, 1830–1865. Placage en noyer. MNS, LM 173235, LM 50094, LM 50097, LM 50106, LM 50108, LM 50110, LM 149560.



Fig.5

Fig.5 Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard et Edouard Wanner.
Fauteuil avec ornements en placages gaufrés, 1840–1860.
Placage en noyer. MNS, LM 79537.



Fig.6

Fig.6 Atelier de Jean-Pierre-Moïse Guichard. Secrétaire
à abattant, vers 1830. Placage en noyer. MNS, LM 79536.

l'atelier et si Jean-Pierre-Moïse Guichard s'est effectivement inspiré de techniques découvertes à l'étranger pour développer les siennes.

La production de l'atelier est constituée principalement de sièges, mais aussi d'autres meubles tels que des secrétaires à abattant ou des consoles. Un grand nombre d'entre eux favorisent le confort et présentent des formes sobres de style Louis-Philippe. Les tables et les commodes sont souvent massives et austères, alors que les chaises et les fauteuils ont des formes plus galbées. Dès 1850, le style Napoléon III s'impose : les dossiers deviennent très échancrés et les pieds adoptent des courbures marquées. Dans les collections du Musée national suisse, quelque 28 pièces sont conservées. Plus précisément, le musée conserve un ensemble de meubles de salon provenant d'une famille lausannoise composé d'une console (fig.3), sept chaises, quatre fauteuils et deux canapés. Une partie d'entre eux sont présentés dans l'exposition « Décors. Chefs-d'œuvre des collections » du Château de Prangins, accompagnés d'une table ronde, ainsi que d'une autre console conservée par le Musée national (fig.4). Enfin, dans les réserves se trouvent également un grand fauteuil (fig.5) et un secrétaire à abattant (fig.6). Tous ces meubles ont le point commun d'être recouverts de placage de noyer dont certaines parties sont gaufrées.

Cette collection, assez représentative de la diversité des meubles produits par Jean-Pierre-Moïse Guichard, participe à la conservation du patrimoine industriel romand et témoigne des enjeux de l'industrialisation en cours durant le XIX^e siècle. En outre, constater le peu d'études et de sources existant au sujet du mobilier d'Yverdon permet également de se questionner sur l'importance de conserver des traces des savoir-faire industriels en tant que témoins du développement d'une région et des bouleversements qui ont pu l'accompagner.

Pierre Chable, ébéniste genevois

Les collections du Musée national comportent un ensemble d'objets documentant l'activité d'un ébéniste genevois, Pierre Chable (1893–1932), légué en 1975 par la veuve de ce dernier, Erica Chable-Lansel. La donation se compose de trois objets, un fauteuil, une chaise et un meuble intégrant un gramophone (fig. 2–4), que viennent compléter une série de 46 dessins et croquis de mobilier (LM 54923.1–46), ainsi que 26 photographies (LM 90353.1–26). Ces dernières, en particulier, permettent de retracer la carrière de l'ébéniste, resté jusqu'à présent pratiquement anonyme, dont l'atelier était installé rue Pré-Jérôme 22–24, dans le quartier de Plainpalais à Genève (fig. 1).

Les objets de la donation Chable ont pour intérêt d'illustrer la brève carrière d'un artisan, membre actif de l'association L'Œuvre (OEV), pendant romand du Schweizerischer Werkbund (SWB), durant l'entre-deux-guerres. Composées d'acteurs hétérogènes, les deux structures constituaient un réseau dont la mission ini-

tiale consistait à favoriser la collaboration entre l'art et l'industrie. Si L'Œuvre eut un rôle incontournable sur la scène artistique et culturelle à cette période, on connaît de manière approfondie la carrière de seulement une minorité de ses membres. Il s'agit principalement de membres fondateurs, tel Charles L'Eplattenier ou Alphonse Laverrière, ou de ceux qui occupèrent des fonctions dirigeantes, tel Maurice Braillard. Exception faite de celles de ces protagonistes – le plus souvent des architectes – et de quelques figures phares comme le céramiste Paul Bonifas, les carrières des artisans d'art et décorateurs restent dans l'ensemble peu, voire non documentées. Cela alors même qu'ils représentent pourtant, avec 44 %, le contingent le plus important des près de 200 membres de l'OEV au début des années 1930¹.

De la musique à l'ébénisterie

La carrière de l'ébéniste se distingue par sa brièveté, comme par sa fin tragique : Chable décède brusquement le 10 mars 1932, des suites d'une maladie visiblement fulgurante. Âgé de seulement 39 ans, il est alors au faite de sa carrière. Autre particularité, son activité d'ébéniste constitue une reconversion probablement tardive, que mentionnent les notices nécrologiques. Toutes indiquent que Chable s'est en premier lieu consacré à l'étude de la musique en Suisse, en France et en Allemagne, pour enseigner par la suite au conservatoire de Neuchâtel, sa ville natale. Les motifs de sa reconversion au travail du bois sont évoqués de manière laconique, les notices indiquant tantôt « diverses raisons », tantôt « des difficultés matérielles ». Aucune ne mentionne ni la période ni le lieu de formation de Chable à l'ébénisterie. Son entreprise apparaît dans tous les cas en 1926 dans la Feuille officielle suisse du commerce (vol. 44, no 79, p. 624). Cette même année, plusieurs de ses meubles sont par ailleurs présentés à l'exposition de L'Œuvre au Musée Rath à Genève, lais-

sant penser qu'à cette date, l'ébéniste a déjà atteint une bonne maîtrise de son art et s'est en outre constitué un réseau professionnel lui donnant accès à cet événement privilégié². Une consultation approfondie de registres du commerce et de listes des membres de l'OEV viendrait sans doute préciser ces premiers jalons.

Parmi les trois pièces conservées par le Musée national, le meuble intégrant un gramophone (fig. 2) traduit de fait l'intérêt premier de Chable pour la musique, tout en illustrant les formes et les matériaux privilégiés par l'ébéniste. Son bâti en chêne massif est plaqué de bois précieux, palissandre et mahagoni (acajou). La partie supérieure est dotée d'un abattant donnant accès au tourne-disque, ingéré à l'intérieur du meuble dans un caisson décoré d'un panneau en acajou à découpes rayonnantes. Si le meuble affiche des lignes épurées, sa sophistication est surtout induite par le choix d'essences exotiques et par leur travail, mettant en valeur les veines des bois. Ces éléments se retrouvent sur la chaise et le fauteuil (fig. 3 et 4), tous deux en noyer. Ces trois objets sont représentatifs de la production de Chable (plusieurs dessins ou photographies des collections montrent des formes similaires), tout en étant comparables au mobilier produit par d'autres ébénistes romands de la période, tels Frédéric Reinhard et « Au Molard », Weber & Cie, à Genève, ou encore les Établissements Jules Perrenoud & Cie de Neuchâtel, publiés dans les revues de l'époque, notamment le Bulletin mensuel de L'Œuvre. Ils s'inscrivent plus largement dans une tendance, par ailleurs d'inspiration française, à la fabrication d'un mobilier d'exception, privilégiant des formes épurées et des matériaux précieux, ainsi qu'une réalisation artisanale. Ils sont à rattacher au

¹ Contre 14% d'architectes, 12% d'artistes, 16% de commerçants et industriels. Chiffres valables pour l'année 1934, cités par Pallini, *Entre tradition et modernisme*, p. 116.

² Exposition de L'Œuvre, Association romande de l'art & de l'industrie, décembre 1926, Musée Rath, Genève.



Fig.1 Un couple, sans doute Pierre Chable et son épouse Erica, née Lansel, devant l'atelier d'ébénisterie de la rue Pré-Jérôme 22-24, juin 1929 (daté), photographie. MNS, LM 90353.1.



Fig.2



Fig.3



Fig.4

Fig.2 Meuble à gramophone par Pierre Chable, chêne massif, palissandre et mahagoni, vers 1920. MNS, LM 54922.

Fig.3 Chaise avec assise rembourrée par Pierre Chable, noyer, vers 1925. MNS, LM 54920.

Fig.4 Fauteuil de travail capitonné par Pierre Chable, noyer et bois stratifié, vers 1925. MNS, LM 54921.



Fig.5



Fig.6

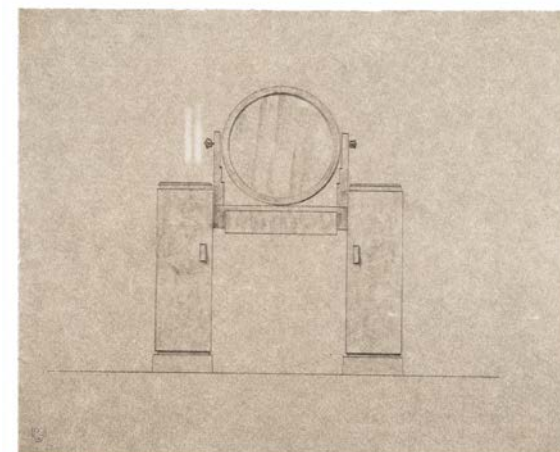


Fig.7

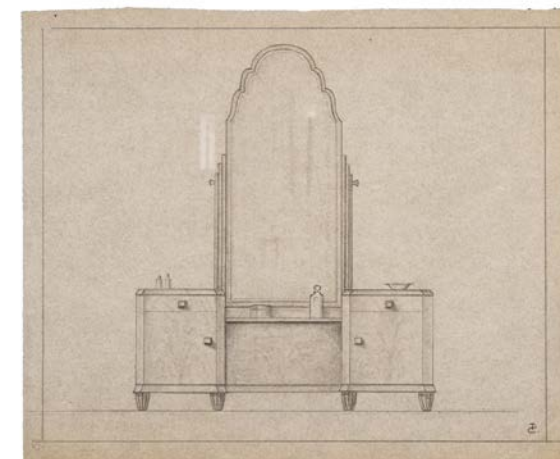


Fig.8

Fig 5 Coiffeuse par Pierre Chable en collaboration avec Louis Amiguet, photographie, vers 1925–1931. MNS, LM 90353.11.

Fig 6 Coiffeuse par Pierre Chable en collaboration avec Louis Amiguet, photographie par Boissonnas, Genève, vers 1925–1931. MNS, LM 90353.15.

Fig.7 et 8 Coiffeuses, dessins au crayon par Pierre Chable. MNS, LM 54923.20 et LM 54923.21.



Fig.9

Fig.9 Side-board par Pierre Chable en collaboration avec Fernand Martin, entre 1925–1931, photographie par Boissonnas, Genève. MNS, LM 90353.12.



Fig.10

Fig.10 Salle à manger avec mobilier en bois de palissandre rouge réalisée par Pierre Chable pour l'ensemblier Louis Amiguet, photographies par Boissonnas, Genève, 1931. MNS, LM 90353.14.



Fig.11



Fig.13



Fig.12

Fig.11–13 Cabinet de travail réalisé par Pierre Chable en collaboration avec Louis Amiguet dans la maison La Bessonnette à Genève, photographies par Boissonas, Genève, vers 1930. MNS, LM 90353.19, LM 90353.21-22.



Fig. 14



Fig. 15

Fig. 14–15 Cabinet de travail réalisé par Pierre Chable en collaboration avec Louis Amiguet. © Office du patrimoine et des sites du canton de Genève, photographie par Olivier Zimmermann.

courant qui prendra, dans les années 1920, le nom d'Art déco et connaîtra une diffusion internationale.

Collaboration avec les ensembliers genevois

Les trois objets mobiliers, ainsi que la série de dessins, permettent surtout d'illustrer la production de Chable, en particulier sous l'angle de la maîtrise technique, des matériaux choisis, et des formes privilégiées. Les 26 photographies livrent, quant à elles, de précieuses informations complémentaires concernant la carrière de l'ébéniste et témoignent de son insertion dans le tissu artistique et culturel genevois, en tant que membre actif de L'Œuvre. Par extension, elles permettent aussi d'illustrer et de comprendre certaines positions de l'association dans les domaines du mobilier et de la décoration intérieure.

Plusieurs photographies indiquent des collaborations entre Chable et des figures clés de la décoration intérieure romande, les ensembliers. Cette dénomination, souvent accompagnée de la précision « architecte-décorateur », est revendiquée par les protagonistes eux-mêmes. Cette profession constitue, si ce n'est une spécificité, du moins un trait caractéristique de la section genevoise L'Œuvre dans les années 1920–1930. Comparable à celui de l'architecte d'intérieur, leur apport consiste en la conception d'intérieurs cohérents, considérés sous l'angle d'« ensembles », dont dérive leur appellation. La position de premier plan qu'occupent ces ensembliers, en Romandie, traduit de fait la conception des intérieurs portée par l'ŒV. L'ensemblier prend en compte la destination du mobilier, induite par la personnalité du ou des destinataires, en cherchant à composer un intérieur où les objets cohabitent harmonieusement. Ainsi, les intérieurs, comme les objets, intègrent la notion de « sur-mesure ». Si l'ensemblier conçoit l'aménagement d'intérieurs et dessine parfois des

meubles, leur mise en œuvre échappe en revanche à ce dernier, qui fait par la suite appel à différents artisans. C'est ici qu'intervient Pierre Chable. Car s'il travaille sans aucun doute pour son propre compte, les différentes informations récoltées sur l'ébéniste indiquent qu'il collabore régulièrement avec les principaux ensembliers genevois. Le catalogue de l'exposition de L'Œuvre au Musée Rath, à Genève, en 1926, soit la première mention repérée où apparaît le nom de l'ébéniste, indique pour les trois objets présentés (lampadaire, banquette et étagère) « Composition : G.A. Hufschmid », du nom d'un ensemblier influent, avec lequel il collaborera à nouveau par la suite.

Certaines photographies conservées renseignent directement sur ces collaborations. Une série peut être identifiée au moyen d'inscriptions figurant sur les tirages, alors que d'autres, dépourvues de telles marques, le sont au moyen de documents externes. Il s'agit notamment du Bulletin officiel de L'Œuvre, ainsi que de la revue « L'Art en Suisse », éditée jusqu'en 1932, elle aussi proche de l'association. Dans le premier cas de figure, deux photographies portent des inscriptions attestant de la fabrication d'un meuble en collaboration avec un autre ensemblier genevois majeur, Louis Amiguet. Il s'agit de deux coiffeuses (fig. 5 et 6), la première indiquant « Amiguet ensemblier » et la seconde « Coiffeuse exécutée par Pierre Chable ébéniste à Genève en collaboration avec Amiguet ensemblier ». Les formes de ces meubles peuvent être rapprochées de certains dessins conservés par le Musée national, en particulier de ceux portant les n^{os} d'inventaire LM 54923.20 et LM 54923.21 (fig. 7 et 8). Une autre photographie indique, quant à elle, un meuble conçu pour un troisième ensemblier, le Genevois Fernand Martin (Fig. 9).

En 1931, une année avant le décès de Pierre Chable, se tient à Genève la Deuxième « Exposition nationale d'art appliqué », événement phare organisé par L'Œuvre. L'exposition marque visiblement le couronnement de sa

carrière d'ébéniste, qui y occupe une place de premier rang. Il y réalise en effet le mobilier des trois protagonistes cités précédemment, G. A. Hufschmid, L. Amiguet, et F. Martin, qui constituent, avec H. Mozer, les quatre ensembliers occupant le devant de la scène. L'exposition présente une série d'intérieurs conçus spécialement pour l'occasion – studio, salle à manger, chambres à coucher, ou encore cabinet de médecin – pour lesquels Chable exprime tout son savoir-faire. L'événement donne ainsi la mesure de la renommée acquise par l'ébéniste et l'importance de sa collaboration avec les architectes-décorateurs genevois. Deux photographies de la collection montrent la salle à manger réalisée par Chable pour l'ensemblier Amiguet (Fig. 10 LM 90353.14). On y remarque notamment une spectaculaire table, ainsi qu'un side-board, sur lequel trône un vase de Paul Bonifas, le céramiste membre de l'ŒV le plus en vue de l'époque. Les deux clichés sont reproduits en 1931 dans le Bulletin de L'Œuvre, ainsi que dans la revue « L'Art en Suisse », dont les légendes précisent que les meubles sont réalisés en luxueux « bois de palissandre rouge ». Si elle marque l'apogée de la carrière de l'ébéniste, l'Exposition nationale se solde sur un succès mitigé, traduit par une fréquentation et des ventes en deçà des attentes de ses organisateurs. Elle fait en outre la démonstration spectaculaire d'une production artistique largement élitiste, centrée sur de luxueux objets d'artisanat et une conception des intérieurs comme des réalisations sur mesure, tranchant avec les postulats radicaux du modernisme émergent ailleurs en Suisse ou en Europe. À bien des égards, le mobilier de Chable y fait figure d'« anti-mobilier type », tel qu'il est défini par le modernisme. Plusieurs titres de la presse suisse alémanique ne ménageront d'ailleurs pas leurs critiques à l'égard de ce mobilier, dont les prix sont jugés indécents³.

³ Cité par Pallini, op. cit. Voir aussi *L'Œuvre. Bulletin mensuel*, n° 69, juin-septembre 1931.

Les meubles de Pierre Chable n'ont, de ses propres dires, nulle vocation d'être populaires. En 1931, ce dernier signe dans la revue « L'Art en Suisse » un bref texte intitulé « Propos d'un ébéniste ». Ce parti pris peut, à bien des égards, être perçu comme le manifeste de l'artisan. Il y évoque sa collaboration avec les ensembliers pour la réalisation de meubles, dont il nie « copier servilement le croquis ». On pourrait déceler, tant dans le choix du terme, à la limite du péjoratif, de « croquis », que dans les phrases qui suivent, où Chable compare son travail à celui d'un grand couturier, une certaine tension dans la relation de l'ébéniste avec les ensembliers. Entre les lignes, on entrevoit que le véritable artiste, selon lui, est celui qui est le plus souvent présenté que comme un simple exécutant.

Au-delà de sa propre production, le texte reflète par ailleurs parfaitement les conceptions de l'OEV en matière de fabrication d'objets. Pour Chable, comme pour d'autres membres de l'association, le mobilier est conçu comme un objet d'art, dont la réalisation par l'artisan, tout comme son appréciation par le client, nécessitent l'éducation, de « l'œil délicat et sensible ». Et tant pis si « le vulgaire ne l'apercevra même pas [le meuble] ». Ainsi ce mobilier se trouve-t-il placé sous l'égide du (bon) goût, poncif omniprésent dans les textes et les prises de position de l'association. Il résulte in fine qu'un tel objet « de haute naissance », selon les termes de l'ébéniste, se destine inmanquablement à une clientèle de toute aussi haute extraction, seule capable d'investir, comme le résume prosaïquement Chable, la somme « assez considérable d'argent qu'il représente ».

Le cabinet de travail de M. C. G. à Genève

Quels sont donc les acheteurs potentiels du mobilier de Chable ? On les devine appartenir en particulier à la (haute) bourgeoisie romande, sans doute surtout genevoise. Il est possible d'en identifier un grâce à certaines

photographies conservées, montrant le cabinet de travail d'une maison de maître, genevoise, datant du XVIII^e siècle, dite la Bessonnette, louée dès 1916 au banquier Charles Gauthier et à son épouse Hélène, née Pictet⁴. Le couple entreprend divers travaux dans la demeure, dont le plus spectaculaire consiste en l'aménagement d'une pièce destinée aux activités professionnelles du banquier. Charles Gauthier mandate pour ce faire l'ensemblier Louis Amiguet, qui conçoit le luxueux cabinet. L'exécution est confiée à Pierre Chable, qui réalise également un mobilier sur mesure. Quatre photographies (LM 90353.18-19 et LM 90353.21-22, fig. 11 à 13) documentent cet intérieur d'exception. Deux d'entre elles sont reproduites en 1930 dans la revue « L'Art en Suisse », directement à la suite des « Propos d'un ébéniste » et dont elles illustrent à merveille les prises de position.

La pièce est dotée de boiseries en noyer, intégrant de nombreuses étagères et armoires, ainsi qu'un secrétaire à abattant. Le décor est complété d'une cheminée surmontée d'un trumeau à glace et d'un espace de repos avec banquette. Une corniche dissimule un éclairage au néon diffusant une lumière indirecte, mettant en valeur l'ensemble. Accordés au décor, les meubles – fauteuils, guéridon, bureau et chaises – sont en loupe de noyer, avec des garnitures réalisées par Paul Mestre à Genève. Le luxueux cabinet et son mobilier ont survécu dans la maison (fig. 14). Il s'agit, en l'état actuel des connaissances, de la plus complète et plus spectaculaire réalisation de Pierre Chable conservée.

Matthieu Péry

⁴ Les informations sur la maison de la Bessonnette sont tirées de l'article de FRÉDÉRIC PYTHON, *Les multiples vies d'une maison de Maître : La Bessonnette*, in : Patrimoine et architecture, 2022, p. 66–75. Nous remercions au passage l'auteur de nous avoir signalé ce cabinet de travail exceptionnel.

Bibliographie

L'Art en Suisse : revue mensuelle illustrée, Genève, 1929, 1930, 1931.

L'Œuvre : bulletin bimensuel : organe officiel de la Fédération des architectes suisse et de l'Association suisse romande de l'art et de l'industrie, Lausanne, 1930, 1931, 1932.

PALLINI STÉPHANIE, *Entre tradition et modernisme : la Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes*, Berne, 2004.

PYTHON FRÉDÉRIC, *Les multiples vies d'une maison de Maître : La Bessonnette*, in : Patrimoine et architecture, cahier n° 25, septembre 2022, p. 66–75.

Un bureau modèle par Alphonse Laverrière

En 2016, le Musée national suisse a acheté aux enchères un bureau monumental de l'entre-deux-guerres, composé de 44 pièces¹. Il s'agit de l'un parmi les objets volumineux déposés au Centre des collections, au point que toute manipulation nécessite des monte-charges ou des grues. Sa création remonte à la « Première exposition nationale d'art appliqué » en 1922. Le bureau a alors été expressément conçu comme un modèle de bon goût pour inspirer les artistes, les industriels et la population en général. Il a ensuite été placé dans les locaux de la Menuiserie Held à Montreux, où il a été utilisé jusqu'en 1984, date de fermeture de l'entreprise. Près de 100 ans après sa création, il a intégré à nouveau une exposition, constituant l'une des pièces phares de « Décors. Chefs-d'œuvre des collections » au Château de Prangins, où il témoigne de l'ambition au début du XX^e siècle en Suisse d'un renouveau des arts appliqués.

Intitulée « bureau de Monsieur Held », cette œuvre, avec ses boiseries, sa peinture et ses torchères, est conçue



Fig.1 Bureau dessiné par Alphonse Laverrière et réalisé par la Menuiserie Held de Montreux, 1922. Lambris et plafond en padouk, peinture de technique mixte et torchères en bois doré.
MNS, LM 170351.1-44.



Fig.2



Fig.3

Fig.2-3 Bureau dessiné par Alphonse Laverrière et réalisé par la Menuiserie Held de Montreux, 1922. Lambris et plafond en padouk, peinture de technique mixte et torchères en bois doré. MNS, LM 170351.1-44.

comme un ensemble cohérent. Elle est dessinée par Alphonse Laverrière et réalisée par la Menuiserie Held de Montreux. Fondateur et premier président de L'Œuvre, association fondée en 1913 pour favoriser la collaboration entre l'art et l'industrie, Laverrière est très influent dans le domaine des arts appliqués. Il est aussi l'un des architectes majeurs de la première moitié du XX^e siècle en Suisse romande, en particulier à Lausanne, réalisant dans la capitale vaudoise notamment une partie de la gare, le cimetière du Bois-de-Vaux, la tour Bel-Air et le Tribunal fédéral. La Menuiserie Held, affiliée à L'Œuvre, met quant à elle en pratique les principes de l'association par une production abondante, mais de qualité. Elle est omniprésente dans la région lémanique, fournissant en meubles des hôtels, des banques et des commerces.

L'ensemble possède un plan rectangulaire aux angles incurvés, avec de côté un petit vestibule presque carré². Il mesure environ cinq mètres de long sur quatre mètres de large et trois mètres de haut. Au-dessus d'une base continue, des pilastres cannelés couronnés de chapiteaux en feuilles d'acanthe stylisées rythment l'espace. Ces derniers sont surmontés d'un entablement et d'un plafond qui, mesurant plus de quatre mètres de long sur trois mètres de large, constitue la plus grande pièce de l'ensemble. Sur les faces de la pièce, installées dans des parties légèrement en retrait, prennent place une armoire vitrée, une peinture représentant un paysage fluvial, une porte d'accès dotée d'abattants en verre et un cache-radiateur. Enfin, quatre torchères situées aux angles et composées d'un fût en bois doré et d'un abat-jour en albâtre éclairent l'espace.

L'œuvre se caractérise par sa monumentalité et par des matériaux particulièrement précieux. Les boiseries sont en padouk et s'ornent de marqueteries en palissandre, des essences qui, provenant notamment d'Afrique et d'Asie du Sud-Est, sont à l'honneur vers 1920. Par leur coût élevé, on les réserve aux meubles de luxe. Tout

comme les matériaux, les lignes épurées, géométriques et stylisées, ainsi que les formes inspirées de l'Antiquité, renvoient de manière précoce à l'Art déco, style consacré en 1925 à « l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris. Le fait que ce soit une pièce faite sur mesure et réalisée artisanalement, en outre, est typique d'une conception française de l'objet d'art décoratif, opposée à celle du Werkbund allemand et suisse allemand. Ces derniers se montrent plus ouverts aux méthodes de production en série et souhaitent surtout gagner, avec une fabrication de qualité, la classe ouvrière, la plus touchée par la crise du logement après la Première Guerre mondiale. Toutefois, bien que typologiquement « français », le bureau possède également des formes proches de réalisations du Werkbund allemand et des Wiener Werkstätte autrichiens, notamment de l'architecte Josef Hoffmann. Dans les premières décennies du XX^e siècle, la Suisse absorbe en effet les influences des pays voisins, jouant un rôle de tampon entre différentes cultures.

Le bureau est conçu pour la « Première exposition nationale d'art appliqué » à Lausanne, événement qui constitue un jalon historique important dans ce domaine. En effet, bien que des expositions aient lieu en Suisse dès le tournant du XX^e siècle, ce n'est qu'en 1922 qu'une manifestation est organisée à l'échelle du pays. La Confédération, consciente de la nécessité de soutenir le développement d'une production nationale face à la concurrence étrangère, accorde désormais des subsides en faveur des arts appliqués, longtemps considérés comme inférieurs aux beaux-arts, et finance en partie l'événement. L'Œuvre et le Schweizerischer Werkbund sont chargés de l'organiser. Tout comme des mouvements constitués en Europe dès le milieu du XIX^e siècle, notamment l'Arts and Crafts en Angleterre, la Société des artistes décorateurs en France et le Werkbund en Allemagne, ces associations critiquent la production industrielle, surabondante et imitant les styles du passé. Par leurs expositions, elles espèrent

contrer cette décadence et sensibiliser la population, les artistes et les industriels à une certaine notion de bon goût. Leur objectif est d'encourager le développement d'une industrie d'art moderne et de qualité, qui soit en accord avec les mécanismes de production de l'époque. Pour ce faire, des artistes, des artisans, des industriels et des écoles de tout le pays sont invités à participer à la manifestation. Leurs œuvres sont soumises à un jury, qui, décrétant que toute copie de styles anciens est strictement interdite, sélectionne soigneusement les œuvres à présenter au public. Dans ce cadre, Alphonse Laverrière joue un rôle fondamental, car non seulement il endosse la charge de président de l'exposition, mais il dessine aussi le pavillon qui l'abrite et présente trois ensembles, à savoir un salon, une salle à manger et le bureau en question. Sa perspective en matière d'arts appliqués et ses goûts personnels influencent ainsi la sélection, ses réalisations incarnant les valeurs esthétiques qu'il ambitionne de propager.

Dès son origine, le bureau, en tant que création du président de la « Première exposition nationale d'art appliqué », s'impose comme un modèle de bon goût, cristallisant les valeurs stylistiques et typologiques alors dominantes en Suisse romande. De plus, il est l'un des seuls objets conservés de cette manifestation, autrement très peu documentée, que ce soit par des objets ou par des photographies.

Ludivine Proserpi

¹ Lors de l'achat, les meubles qui faisaient partie de l'ensemble à l'origine, à savoir une table, des sièges et des consoles d'angle, avaient disparu.

² Ce vestibule ne faisait pas partie de l'ensemble lors de la « Première exposition nationale d'art appliqué ». Au contraire, il apparaît sur des photographies de 1925 montrant le bureau dans les locaux de la Menuiserie Held.

Textil und Mode. Textiles et mode. Tessili e moda.

Aufarbeitung der Schappelsammlung

Die Sammlung Textil & Mode des Schweizerischen Nationalmuseums verfügt über rund 90 Schappel. Die aufwendig hergestellten Kopfbedeckungen erzählen nicht nur von einem traditionellen Handwerk der Volkskultur, sondern sie dokumentieren auch eine mehrheitlich ausgestorbene Art der Schweizer Kopfbedeckung (Abb. 1).

Was ist ein Schappel?

Schappel zeichneten die Trägerin seit dem späten Mittelalter als ledige, jungfräuliche und ehrbare Frau aus.¹ Das Schappel besteht meist aus einem verzierten Reif mit darauf aufgesetztem Jungfernkranz. Es gibt jedoch auch Schappelformen, die nur aus einem Reif bestehen. Dieser Kopfschmuck wurde bei Kirchenfesten und Pro-

zessionen, von der Patin bei Taufen, von Bräuten und Brautjungfern an der Hochzeit oder zu Repräsentationszwecken aufgesetzt. Ihre Verwendung ist bei hohen und tieferen Ständen seit dem 14. Jahrhundert in schriftlichen und visuellen Quellen belegt. Bräute, die ihre Keuschheit vor der Hochzeit verloren, wurden im Strohkranz oder im Tüechli (Haube) getraut. Das Tragen von Kränzen wird schon in Minneliedern besungen.² Ein geschenkter Kranz war eine Liebesbekundung und Ehrenbezeugung an Sänger und Helden bei festlichen Turnieren. Dass das Schappeltragen mit der Mode verknüpft ist, zeigen etwa Darstellungen heiliger Jungfrauen mit hoch über der Stirn aufgesetzten Schappeln. Während das Schappel um 1700 in den Städten aus der Mode kommt, bleibt es wichtiger Teil der bäuerlichen Trachten bis ca. Mitte des 19. Jahrhunderts.

Überarbeitung des Inventars

Die Jungfern-, Braut- und Prozessionskronen sind ein wichtiger Bestandteil der Trachtensammlung. Sie gelangten grösstenteils durch die Ethnologin und Trachtenforscherin Julie Heierli (1859–1938) ab den 1890er-Jahren – also in der Aufbauphase des Museums – in die Sammlung. Heierli betrieb Feldforschung in der ganzen Schweiz. Obwohl sie in ihrem fünfbändigen Werk «Die Volkstrachten der Schweiz» viele Objekte erwähnt, die heute im Nationalmuseum sind, wurden sie seit ihrem Eingang in die Sammlung nicht ausreichend gut dokumentiert.³ Die Einträge in den Eingangsbüchern waren lückenhaft, die Datensätze in der Museumsdatenbank wenig aussagekräftig. Ein einheitlicher Thesaurus, Masse, Datierung und Einträge zur Herkunft fehlten. Gerade Letzteres macht die Schappelsammlung aus, denn diese Art der Kopfbedeckung unterscheidet sich je nach Kanton bzw. Region und korrespondiert mit den Trachten.

Eine Aufarbeitung der Schappelsammlung, von Anfang Dezember 2021 bis Ende Januar 2022, hatte zum Ziel, wichtige Lücken in der Dokumentation zu schliessen. Als Experte für die Überarbeitung des Inventars konnte Sander Kunz gewonnen werden, der sich seit Längerem mit der Forschung und Wiederherstellung von Schweizer Trachtenschappeln beschäftigt.⁴ Sein Fachwissen war zentral, um Datierung und Herkunft zu bestimmen. Einträge aus den Eingangsbüchern, Hinweise

1 JULIE HEIERLI, *Was ist ein Schappel?*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, hrsg. vom Schweizerischen Landesmuseum Zürich, Zürich 1933, Vol. 35 (3), S. 224.

2 LOUISE WITZIG, *Von Kränzen und Schappeln*, in: Heimatleben, Burgdorf 1956, Jg. 29, S. 1–15.

3 JULIE HEIERLI, *Die Volkstrachten der Schweiz*, 5 Bde., Erlenbach-Zürich, 1922–1931.

4 SANDER KUNZ, *Die Jungfernkopfbedeckungen in der Schweizer Tracht. Eine Spurensuche*, in: Historisches Neujahrsblatt (Uri), Folge 74, Band 1, Reihe 110, 2020, S. 95–128.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

Abb. 1 Fünf Schappeltypen aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums. Nesselbach (LM 1267), Knonauer Amt (IN 7152.d), Guggisberg (LM 18901), Freiburg (LM 19491), Haslital (LM 8724.10).

Abb. 2 Guggisberger Krönchen, 1780–1820. Hohlglasperlen, Glasperlen, Glas, Bouillon, Seide, Rauschgold. SNM, LM 5488.

Abb. 3 Guggisbergerin in Brauttracht. Gebrüder Wehrli (1897–1924)/ Wehrli AG (1904–1924). 1890–1910. Gelatinesilber-Abzug. SNM, LM 171016.8.



Abb.4



Abb.5



Abb.6

Abb.4 Kranz für eine Patrizierin, Maria mit Zepter, zwei Engel, Hunde und Hermelin, Luzern, 1550–1650. Glasperlen, Karton, Seide, Flitter, Bouillon. SNM, LM 13831.

Abb.5 Flitterkrone mit Frauenfiguren, Knonauer Amt, 1750–1800. Flitter, Hohlglasperlen, Glasperlen, Rauschgold, Wolle. SNM, IN 7152.d.

Abb.6 Detail. Kopfschmuck aus Rosen mit kleineren Kunstblumen, Egnach, 1700–1800. Feder, Bouillon, Seide, Rauschgold, Bast. SNM, LM 3073.



Abb.7



Abb.8



Abb.9

Abb.7 Kopfschmuck aus Rosen mit kleineren Kunstblumen, Egnach, 1700–1800. Feder, Bouillon, Seide, Rauschgold, Bast. SNM, LM 3073.

Abb.8 Zwei Freiburgerinnen. Gebrüder Wehrli (1897–1924) / Wehrli AG (1904–1924). 1890–1910. Gelatinesilber-Abzug. SNM, LM 106581.41.

Abb.9 Kunstblumenkranz auf Filzberet der Prozessions- oder Kreuzgangstracht, Freiburg, Sensegebiet, 1865–1900. Seidenfilz, Staniolpapier, Bouillon, Flitter, Seide. SNM, LM 19491.

zu Fachliteratur und zu Vergleichsobjekten wurden ergänzt. Im Rahmen der Aufarbeitung wurde eine Auswahl an Schappeln fotografiert. Die entsprechenden Datensätze sind über die Sammlung online zugänglich. Nun ist ein besserer Überblick möglich.

Von Portenzier bis Tschupi

Die Sammlung umfasst alle in der Schweiz vorkommenden Schappeltypen – vom kleinen Guggisberger Brautchränzli (Abb. 2–3) bis zur höchsten aller Schappeln aus der Region Hallau. Da in der Literatur zum Teil widersprüchliche Bezeichnungen kursieren, wurde beschlossen, den Thesaurus in der Datenbank zu vereinheitlichen und den Oberbegriff «Schappel» zu benutzen. Darunter fallen nun alle Jungfernkopfbedeckungen des Schappeltyps. Unter dem Begriff findet man auch vier kleine Zuegeh- oder Buebechränzli, die von Knaben getragen wurden. Andere Objekte konnten aus der Gruppe ausgeschlossen werden, so eine Professkrone, eine Schnabelhaube, zwei Blumenanstecker für Herren und ein Komposit-Objekt aus einem Berner Bräutigamschmuck.

Der Materialthesaurus der Objektdatenbank wurde um vier Begriffe erweitert, die in der Fachliteratur Verwendung finden und zentrale Gestaltungselemente von Schappeln sind: Flitter für kleine Messingblech-Plättchen, Hohlglasperlen als mundgeblasene Glasperlen, Rauschgold für eine Art Messingfolie und Bouillon, ein spiralförmig gewickelter Draht. Dank Untersuchungen im Labor der Konservierungsforschung im Sammlungszentrum in Affoltern am Albis kann festgehalten werden, dass weisse und rote Jungfernkranzblumen in der Schweiz nicht nur aus Papier, sondern auch aus Tierdarm hergestellt wurden.⁵ Siehe mehr dazu im nächsten Artikel.

Die Schappel des Schweizerischen Nationalmuseums datieren in einen grossen Zeitraum ab ca. 1550 bis ins frühe 20. Jahrhundert. Zu den seltenen Stücken gehören wenige Patrizierschappel in Form aufwendig verzierter Bänder mit Perlenstickerei (Abb. 4). Sie zeugen von der Verwendung der Kopfbedeckung im 16. und 17. Jahrhundert bei höheren Ständen. Rund 30 Schappel datieren ins 18. Jahrhundert und ca. 20 Schappel sind um 1800 entstanden. Mehr als 25 Stück sind im 19. Jahrhundert zu verorten. An ihnen lassen sich die verschiedenen Formen der alten Patrizierschappel erkennen.

Viele Schappel der Sammlung entsprechen in Aufbau und Symbolik floralen Marien- und Heiligenkronen aus Nelken, Rosen und Rosmarin. Diese Blumen stehen symbolisch für die Liebe, Verehrung, Hoffnung und ein langes Leben, während den Flittern am Schappelkranz eine schützende Eigenschaft zukommt. Wie es für den Kopfschmuck charakteristisch ist, sind die Blumen meist symmetrisch und in gerader Zahl angeordnet.⁶

Die Schappel decken einen grossen geografischen Raum ab. Der weitaus grösste Teil der Sammlung, rund 30 Stück, stammt aus Zürich, dem Knonauer Amt und dem Wehntal und weist die typische gefranste Borte auf (Abb. 5). Auch der Kanton Thurgau und Luzern sind gut vertreten (Abb. 6–7). Aus dem Kanton Bern kommen drei Guggisberger Krönchen, zwei Zitterli mit Kränzchen aus dem Haslital und eines aus Biel. Die beiden Chreenli mit Haarschmuck wurden im Lötschental getragen. Rund ein Dutzend Exemplare kommen aus dem Aargau, Schaffhausen und St. Gallen. Ein Buebechränzli aus acht Kunstblumen, Bändern und Drahtarbeit stammt aus Obwalden. Ein anderes Knabenkränzchen ist aus der Innerschweiz. Die beiden Bündner Schappel kommen aus dem Engadin und Untervaz. Auch die Region Fricktal ist mit zwei Jungfernkranzen vertreten. Das Freiburger Kränzli der Sensler Tracht ist das einzige traditionelle Kränzli der Schweiz, das noch in Dündingen, Tafers und Heitenried als Teil der Prozessions-

tracht in Gebrauch ist (Abb. 8–9). Von diesem Typ werden eine Handvoll Stück aus unterschiedlichen Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufbewahrt. Ein Schappel mit zwölf Ziersträusschen wurde im Grossen Walsertal getragen. Schliesslich konnten auch ein Schappel aus Voralberg und eines aus dem Schwarzwald identifiziert werden. Lediglich sechs Schappel sind bis jetzt keiner Region eindeutig zuzuordnen.

Die Schappel gehören zu den Referenzbeständen des Schweizerischen Nationalmuseums. Sie sind gefragte Ausstellungs- und Studienobjekte. Ihre Dokumentation ist nun auf dem aktuellen Stand und bereit für weitere Forschungs- und Vermittlungstätigkeit.

Andrea Franzen

⁵ Für die wichtige Anregung zur Materialprüfung danke ich Sander Kunz.

⁶ SANDER KUNZ 2020 (vgl. Anm. 4), S. 122–123.

Schappel unter der Lupe – Analytik und Konservierung

Schäppeli, Schappel, Brautkrone, Brautkranz, Kränzli¹: In der Literatur und im Volksmund findet man Schappel unter vielen Namen. So viele Namen sie haben, aus so vielen und mehr Materialien wurden Schappel hergestellt – eines aufwendiger, filigraner und kunstvoller als das andere. Sie wurden zusammengefügt aus Papier, Karton, Metall in Form von Draht, Folie oder Flitter, Glasperlen, Wolle, Seide, Baumwollgeweben und -fäden, Haar oder Darm und weiteren Materialien. Es sind «Mischobjekte», Objekte, die aus konservatorischer Sicht eine vielseitige Betrachtung erfordern, da Materialien, die kunstvoll zusammengefügt wurden, über lange Zeiträume mitunter eine Gefährdung füreinander darstellen können. Auch in der Grösse und Form unterscheiden sich die Schappel, da diese Merkmale regional unterschiedlich sind.

Es gibt einen Grundtyp für den Aufbau von Schappeln. Die Innenstruktur besteht aus zwei Ringen, hergestellt aus Holz oder Karton. Die Ringe können variieren in

Höhe und Durchmesser und zum Teil auch in der Form. Manchmal wurden an den Schappeln noch Gefräns, Bänder und/oder Zöpfe angebracht (Abb. 1).

Die Schappelsammlung wird durch die Abteilung Konservierung-Restaurierung Textil betreut. Die Konservatorinnen-Restauratorinnen und Konservatoren-Restauratoren aus anderen Fachbereichen werden bei materialspezifischen Fragen hinzugezogen.

Während der letzten Jahre haben Schappel immer wieder Konservatorinnen-Restauratorinnen und Konservatoren-Restauratoren sowie Naturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler der Konservierungsforschung beschäftigt. Sei es, weil man mehr über die Vielzahl der verwendeten Materialien erfahren wollte, weil Korrosionsphänomene auftraten, Vorbereitungen für Ausstellungen anstanden, Arbeiten von Studierenden² betreut wurden oder weil es sich um fragile Objekte handelt, die eine besondere Sorgfalt bei der Handhabung erfordern.

Die Handhabung der fragilen Objekte

Eine der wichtigsten Fragen ist die nach der Handhabbarkeit der Objekte. Grosse Teile der Oberfläche sind mit aufstehenden Flittern, Blümchen, Drahtwerk etc. bedeckt. Einen Bereich zu finden, an dem man das Objekt gut halten kann, ohne dabei Flitter oder Drahtwerk zu deformieren oder fragile Blümchen und Textilbänder zu beschädigen, ist daher schwierig.

Darum bekommt jedes einzelne Schappel eine Halterung (Montage). Weil Schappel sich sehr in Form und Grösse unterscheiden, werden diese Montagen zwar standardisiert, aber an jedes einzelne Objekt angepasst. Das bedeutet, dass das Prinzip und die verwendeten Materialien immer die gleichen sind, in Form und Grösse aber angepasst werden. Die Montage wird aus

altersbeständigen Materialien hergestellt und sorgt für einen stabilen Stand, eine optimale Fixierung und eine sichere Handhabung, bei der man das Objekt selber nicht anfassen muss. Diese Montage hat sich nicht nur bei Lagerung, Transport und Handhabung bewährt, auch bei sämtlichen wissenschaftlichen Untersuchungen oder Restaurierungsmassnahmen kann das Schappel auf der Montage verbleiben (Abb. 2).

Konservierung und Materialität – was haben wir da vor uns?

Schappel bestehen aus vielen verschiedenen Materialien, die mit Techniken, wie sie auch heute noch bei der Herstellung von Klosterarbeiten angewendet werden, zusammengefügt wurden (Abb. 3)³. Sowohl für die Planung von Konservierungsmassnahmen, für die Handhabung beim Transport, die Vermeidung von materialübergreifenden Schäden als auch den Schutz der persönlichen Gesundheit ist eine genaue Kenntnis der Materialien und Techniken sehr hilfreich. So ist es zum Beispiel für eine Reinigung wichtig zu wissen, aus welchen Materialien die Blumen hergestellt sind. Je nach Material ist die Verwendung von Feuchtigkeit ausgeschlossen, weil das Material (z. B. Tierdarm) dann aufweichen und seine Form verlieren würde.

¹ Siehe Artikel «Aufarbeitung der Schappelsammlung» von Andrea Franzen.

² 2022 wurde die Sammlung von Florentine Le Vaillant in ihrer Masterarbeit für die Fachhochschule in Neuchâtel (HES-SO) untersucht: «Protocole de restauration applicable à la collection de Schappel présente au centre des collections du Musée National Suisse, au travers de l'étude, de l'analyse et des interventions réalisées sur 4 Schappeln».

³ Weiterbildung 2022 mit Sander Kunz zu den Techniken für die Herstellung von Schappeln.

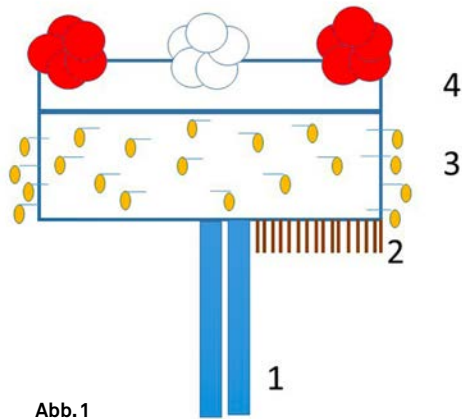


Abb.1



Abb.3a



Abb.3b



Abb.3c



Abb.3d



Abb.2

Abb. 1 Grundtyp des Schappelaufbaus: 1. Bänder und/oder Zöpfe 2. Gefräns 3. Schappelreifen mit Flittern 4. Jungfernkranz mit Blumen. Schweizerisches Nationalmuseum.

Abb.2 Wehntal (Region) 1835–1865; Schappel auf massgefertigter Halterung aus säurefreiem Karton und Papier. SNM, LM 40067.1.

Abb.3a–3d Unterschiedliche Techniken, die auf Schappeln vorkommen, wie man sie auch bei Klosterarbeiten wiedererkennt. SNM, a. LM 2466.1, b. LM 2002.3, c. LM 13833, d. LM 1079.



Abb.4

Abb.4 Nesselbach 1700–1800; Untersuchung von Metallflittern mit Röntgenfluoreszenzspektrometrie (XRF). SNM, LM 1267.

Abb.5 Knonauer Amt (Region) 1750–1800; Flitter aus Messing. SNM, IN 7152.d.

Abb.6 Wehntal (Region) um 1800; Verlust von Hohlglasperlen durch glasinduzierte Metallkorrosion. Foto: Florentine Le Vaillant. SNM, LM 4869.



Abb.5

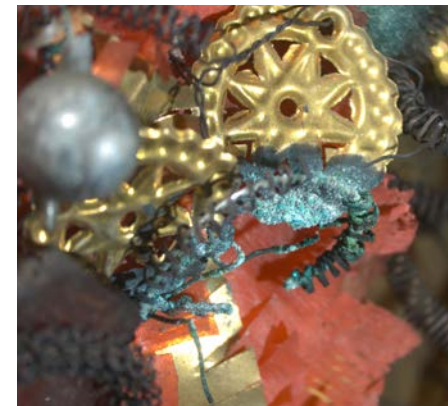


Abb.6



Abb.7

Abb.7 Fricktal (Region) 1750–1800; ausgezogene Bouillonfäden sorgen für ein sehr unruhiges Bild. SNM, LM 3545.1.

Abb.8a und 8b Hallau 1700–1750; Perlen vor und nach Reinigung mit dem Spezialstaubsauger. Foto: Florentine Le Vaillant. SNM, a, b LM 91720.



Abb.8a



Abb.8b



Abb.9

Abb.9 Hallau 1700–1750; rechts: Perlen vor der Nassreinigung mit Wasser und Ethanol, links nach der Nassreinigung. Foto: Florentine Le Vaillant. SNM, LM 91720.

Abb.10 Knonaer Amt (Region) 1750–1800; ein Bouillonfaden wird mithilfe einer Nadel wieder in Form gebracht. SNM, LM.2470.



Abb.10

Manche Materialien können mit ein bisschen Erfahrung mit blosserem Auge bestimmt werden, für andere und für genauere Bestimmungen ist man auf materialtechnische Analysen angewiesen.

Die Zugänglichkeit bei solchen 3-D-Objekten ist nicht immer optimal für die dazu erforderlichen, hochempfindlichen Messgeräte (es sei denn, es gibt abgefallene Elemente, die man sozusagen als Probe verwenden kann). So muss für die Elementbestimmung, zum Beispiel für die Metalle oder die Glasperlen, das Analysengerät möglichst dicht an die Oberfläche des Objekts gebracht werden (Abb.4). Da aber Flitter, Perlen und ihre Befestigungsdrähte häufig weit von der Oberfläche abstehen, ist es manchmal nur schwer möglich, darunterliegende Verzierungen und Materialien zu untersuchen.

Im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Schappelsammlung sind in den vergangenen Jahren verschiedene Schappel im Labor der Konservierungsforschung untersucht worden. Dabei konnten Metallfolien, Bouillonfäden (spiralförmig gewickelte Drähte), Drähte, Metallflitter, Glas- und andere Perlen, Blumenschmuck und weitere Elemente analysiert werden.

Die golden wirkenden Metallflitter (Abb.5) wurden dabei als Messing identifiziert (IN 7152.d und LM 1267). Es gibt Drähte und Bouillonfäden aus Eisen, Messing und aus mit Silber beschichtetem Kupfer. Für die Herstellung der roten und weissen Blüten, welche man in dieser Art nur an in der Schweiz hergestellten Schappeln findet, wurde ein proteinhaltiges Material verwendet, wahrscheinlich Tierdarm.

Bei den Hohlglasperlen handelt es sich um ein kaliumreiches und natriumarmes Glas⁴. Hohlglasperlen waren

⁴ Quantitative Untersuchungen konnten an losen Perlen des Schappels LM 18850 durchgeführt werden. Der Gehalt an Natriumoxid lag unter 1 Prozent, der von Kaliumoxid zwischen 11 und 16 Prozent.

häufig innen verspiegelt, um echte Perlen zu imitieren. Bei den Innenverspiegelungen der untersuchten Schappel handelt es sich um eine Bleibesichtung. Korrosionsprodukte von Blei wurden auch auf der Oberfläche der Perlen gefunden, die möglicherweise aus dem Inneren beschädigter Hohlglasperlen stammen.

In der Vergangenheit wurden viele Objekte aus organischen Materialien durch die Konservatorinnen-Restauratorinnen und Konservatoren-Restauratoren gegen Insektenbefall mit Bioziden behandelt, die heute ein Risiko für die Gesundheit darstellen können. Aus diesem Grund wurden stellvertretend einige Schappel im Labor mit der Röntgenfluoreszenzspektrometrie untersucht, um erhöhte Gehalte von Elementen, welche auf Biozide hinweisen, feststellen zu können. Bei einigen der Schappel scheint Vorsicht und entsprechende Schutzkleidung geboten zu sein, denn es wurden teilweise erhöhte Chlorgehalte (eventuell von chlorierten organischen Bioziden) sowie Blei (möglicherweise von der Verspiegelung der Perlen), Arsen und Quecksilber gefunden. Alle diese Elemente können zwar auch aus dem Herstellungsprozess und nicht aus Bioziden stammen, einer möglichen gesundheitlichen Gefährdung sollte dennoch Rechnung getragen werden.

Ein sehr auffallendes Phänomen, das wir bei den Schappeln finden, ist eine Korrosion der Metalldrähte, die die Hohlglasperlen fixieren (Abb. 6), vermutlich eine glasinduzierte Metallkorrosion⁵. Dabei fängt das Glas durch die Aufnahme von Luftfeuchtigkeit an zu korrodieren, und die dabei entstehenden Produkte greifen wiederum die Metalle an, die in direktem Kontakt damit stehen – bei den feinen Drähten, mit denen die Hohlglasperlen befestigt sind, kann es zu einem Verlust der Perlen führen, wenn die Drähte brechen.

Konservierung-Restaurierung – die Lesbarkeit wiederherstellen

Der Zustand der Schappel in der Sammlung ist sehr unterschiedlich, er ist abhängig von den verwendeten Materialien, der früheren Verwendung und den Lagerungsbedingungen. Die gesamte Schappelsammlung weist einen gewissen Grad von Oberflächenverschmutzung auf. Die proteinhaltigen Materialien, wie Seide und Darm, sind oft sehr brüchig. Die metallhaltigen Elemente sind teilweise oxidiert, was zu Verfärbungen führt, oder von glasinduzierter Metallkorrosion befallen. Ein weiteres Schadensbild, beeinflusst durch diese Art Korrosion, ist das Fehlen vieler Hohlglasperlen und die akute Gefahr des Verlusts weiterer Perlen. Deformationen der Innenstruktur oder von Metallelementen bewirken eine eingeschränkte Lesbarkeit, und ausgezogene Bouillonfäden und ineinander verhakte Metalldrähte sorgen für ein sehr unruhiges Gesamtbild (Abb. 7).

Die Konservierung-Restaurierung besteht grösstenteils aus der Reinigung des gesamten Schappels und dem Zurückformen der Metallelemente. Mithilfe eines Spezialstaubsaugers mit Pipettenaufsatz und einem weichen Pinsel kann man den Staub entfernen (Abb. 8 a, b), der sich über Jahre angesammelt hat. Glaselemente und Perlen lassen sich mit einem feuchten Schwamm oder Pinsel reinigen (Abb. 9), und Bouillonfäden werden mithilfe einer Nadel wieder in Form gebracht (Abb. 10).

Schon mit diesen Eingriffen kann man die Lesbarkeit sehr gut optimieren. In seltenen Fällen sind weitere Schritte notwendig, um die unterschiedlichen Elemente zu stabilisieren. Dies beinhaltet zum Beispiel das Unterlegen von gerissenen Seidenbändchen, die Fixierung loser Hohlglasperlen oder eine Rissverklebung bei Papierelementen. Insgesamt wird sehr zurückhaltend eingegriffen, weil vor allem bei den sehr fragilen, von glasinduzierter Metallkorrosion befallenen Metallbefestigungen der Hohlglasperlen und

den Blumen aus Tierdarm das Risiko eines Verlusts sehr hoch ist.

Es ist anzustreben, dass viele Schappel in Zukunft für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Aus diesem Grund läuft aktuell ein Projekt, in dem der Zustand der Schappel überprüft wird und diese nach Bedarf konserviert und restauriert werden.

Vera Hubert, Iona Leroy

⁵ 2012 wurde die Sammlung von Isabel Keller in ihrer Projektarbeit für die Fachhochschule Stuttgart (abk) untersucht: «GIMME: Ein Survey über Häufigkeit, Objektgruppen und Schädigungspotenzial am Beispiel der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums als Beitrag zum Forschungsprojekt Glasinduzierte Metallkorrosion an Museums-Exponaten».

Literatur

SANDER KUNZ, *Die Jungfernkopfbedeckungen in der Schweizer Tracht. Eine Spurensuche*, in: Historisches Neujahrsblatt Uri 2020, Band 74, Heft 110. 95–128.

GERHARD EGGERT / ANDREA FISCHER, *Curious Corrosion Compounds Caused by Contact: A Review of Glass-Induced Metal Corrosion on Museum Exhibits (GIMME)*, Corros. Mater. Degrad. 2022, 3, 553–565.

Glasmalerei und Bildhauerei. Vitrail et sculpture. Vetrata e scultura.

Sechsteiliger Glasgemälde- zyklus mit der Geschichte des weissen Reiters

1951 befasst sich der Kunsthistoriker Paul Boesch (1882–1955) in einem ausführlichen Beitrag mit Tobias Stimmers Deckengemälde «Die Lebenswegallegorie» im Schloss Baden-Baden. Der 1578 ausgeführte, 13-teilige Zyklus mit Szenen aus dem Leben des tugendhaften und des lasterhaften Reiters wurde bereits 1689 vollständig zerstört, weshalb Boesch ihn nur mittels einer überlieferten Beschreibung und der erhaltenen Nachzeichnungen rekonstruieren konnte. In seiner Untersuchung zieht der Autor eine literarische Quelle, Glasgemälde und Scheibenrisse mit demselben Thema bei, das sich in der Kunst um 1600 einer gewissen Beliebtheit erfreut hatte. Zudem fand er Fotografien im Archiv des Landesmuseums Zürich, die einen sechstei-

ligen Glasgemäldezyklus mit der Geschichte des weissen Reiters zeigen (Abb. 1–6). 1906 hatte der Goldschmied und Antiquitätenhändler Johann Karl Silvan Bossard (1846–1814) diese Serie dem Schweizerischen Landesmuseum zum Ankauf angeboten, wo sie fotografiert, aber nicht in die Sammlung aufgenommen worden war. Gemäss Protokoll der Eidgenössischen Landesmuseums-Kommission zur Sitzung am 17. Mai 1906 vormittags waren sich die Mitglieder bei der Vorweisung nicht sicher, ob sie den Zyklus zum damaligen Preis von 8500 Franken erwerben sollten. Direktor Dr. Heinrich Angst (1847–1922) schrieb die Serie dem Glasmaler Josias Murer (1564–1630) aus Zürich ab, hingegen dessen Bruder Christoph (1558–1614) zu und vermutete darin Werke aus der Nürnberger Zeit von Christoph. Professor Johann Rudolf Rahn (1841–1912) anerkannte «die saubere und feine Durchführung der Scheiben», betonte aber «andererseits den langweilig allegorischen Inhalt der Darstellungen». Vermutlich kannten die beiden Experten den thematischen Bezug zum Deckengemälde

im Schloss Baden-Baden und zu den anderen Werken nicht, und die Kommission vertagte den Entscheid über einen Ankauf auf ihr nächstes Treffen, mit dem Ziel, bis dann eine Zuweisung an den einen oder anderen Murer vornehmen zu können. An der Sitzung vom 19. Juli 1906 vormittags bezeichnete Direktor Angst die Serie dann als eine Arbeit von Christoph Murer, möglicherweise aus dessen Nürnberger Zeit. Dennoch sprachen sich die anwesenden Herren aus weiter nicht genannten Gründen gegen einen Ankauf aus. Der Zyklus wechselte darauf mehrmals die Hand, bis er 1950 dem Schweizer Hermann Charles Honegger (1890–1975) angeboten wurde.

Honegger stammte aus dem Zürcher Oberland, lebte seit 1922 in New York, wo er als Importeur von Schweizer Spieldosen wirkte, und war ein leidenschaftlicher Sammler von Schweizer Glasgemälden. Mit seiner Heimat blieb er zeitlebens verbunden und liess sich 1939 in Feldbach bei Jona den Landsitz «Im Grossholz» errichten. Hier verbrachten er und seine Familie unvergessliche Sommerferien am Zürichsee. Den Zyklus mit den Lebensstationen des tugendhaften Reiters erwirbt Honegger in New York und lässt ihn in sein Feriendomizil nach Feldbach überführen. Wie Boesch in seiner Studie darlegt, hatte ihn Honeggers Ankauf, dessen Sammlung er zuvor bereits publiziert hatte, zu seinen Nachforschungen angeregt.¹ Honegger erteilt einem unbekanntem Architekten oder Schreiner den Auftrag, einen Leuchtkasten zum möglicherweise bereits bestehenden profilierten Rahmen in Nussbaumholz anzufertigen.² Die Scheiben werden in eine Wandnische eingebaut und von der Rückseite mit einer Neonröhre

1 PAUL BOESCH, *Schweizerische Glasgemälde im Ausland, Privatsammlung von Herrn H. C. Honegger in New York*, in: *Archives héraldiques suisses* 67, 1953, S. 2–11, S. 5, Nr. 19–24. PAUL BOESCH, *Tobias Stimmers allegorische Deckengemälde im Schloss zu Baden-Baden*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 12 (1951), S. 65–91; Nachtrag S. 221–226.

2 Rahmen mit Leuchtkasten: LM 173861.7; Bauplan für Leuchtkasten: LM 173861.8.

beleuchtet. Damit liessen sie sich unabhängig von der Tageszeit betrachten und zierten die Wand wie ein Gemälde. 1988 verkaufte die Erbgemeinschaft Honnegger das Landhaus, die sechs Glasgemälde verbleiben bis 2018 im Leuchtkasten. Dank dieser Präsentation gelangt die vollständige Serie in den Verkauf und das Schweizerische Nationalmuseum entscheidet sich, die sehr seltenen und qualitativ hochstehenden Glasbilder nun doch zu erwerben.

Die Glasgemälde weisen einen sehr ähnlichen Aufbau auf, der aus zwei Komponenten besteht: dem Hauptbild im Zentrum, in dem die Geschichte dargestellt wird, und der umrahmenden Architektur. Das Hauptbild ist je nach Motiv unterschiedlich aufgebaut, gliedert sich aber immer in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Es besteht aus einem oder mehreren bemalten, durchsichtigen Gläsern, wodurch auch die verbindenden Bleie unterschiedlich angelegt worden sind. Bei vier Glasgemälden ist jeweils ein rosafarbenes Glas, bemalt als ein reich in Falten gelegtes und die Figur eng umspielendes Kleidungsstück, mit Bleiruten in die Gläser integriert worden. Dieses sehr plastisch wirkende Element ist typisch für die Zürcher Glasmalerei. Die rahmenden Architekturelemente um das Hauptbild sind bei allen sechs Glasgemälden identisch, somit sind auch die Bleie in diesem Bereich immer gleich angelegt. Die Architektur wirkt, ebenso wie das Hauptbild, sehr dreidimensional.

Der Glasgemäldezyklus wurde in der Blüte der Kabinetglasmalerei um 1600 hergestellt. Die in dieser Zeit hergestellten Glasgemälde zeichnen sich durch eine sehr detaillierte und feine Malerei sowie eine grosse Farbigkeit aus. Bis ins 16. Jahrhundert wurden ausschliesslich Schwarz- und Rotlot sowie Silbergelb für die Bemalung der Gläser verwendet. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen die Schmelz- oder Emailfarben (farbige Glasflüsse mit niedrigen Schmelzpunkten, die auf die Gläser aufgeschmolzen wurden) hinzu, wodurch es erst möglich wurde, mehr als drei Farben auf einem Glasstück zu vereinen.

Auf den Rückseiten des Glasgemäldezyklus finden sich blaue und grüne Schmelzfarben, die sehr exakt auf dem Glas aufgetragen wurden. Alle Blautöne bestehen aus Schmelzfarben, die Rottöne ausschliesslich aus rotem Grundglas oder Überfanggläsern. Der Einsatz von Überfanggläsern kann gut an den Basen der Säulen erkannt werden – dort ist rückseitig ein dünnes rotes Glas auf einem Klarglas aufgeschmolzen und partiell wieder weggekratzt worden, um die dargestellten Fratzenformen zu können (Abb. 7a und 7b). Das Silbergelb sowie die Schattierungen für die hellen Braun-, Inkarnat- und Grautöne sind ebenfalls rückseitig aufgebracht. Auf der Vorderseite befindet sich ausschliesslich das Schwarzlot, die eigentliche Malfarbe. Es wurde für Umriss- und Binnenzeichnungen verwendet.

An vier der sechs Glasgemälde sind rückseitig immer die gleichen Ziffern in einzelne Gläser eingeritzt, es lassen sich die Zahlen 3, 4 und 5 identifizieren (Abb. 8). Diese stammen vom Herstellungsprozess – so konnten die Gläser nach dem Einbrennen der Schwarzlotmalerei wieder einem Glasgemälde zugeordnet werden. Leider lassen die Zahlen keinen Rückschluss auf die ursprünglich gedachte Reihenfolge des Zyklus zu. An einem Glasstück kann rückseitig eine Vorzeichnung, die dem Glasmaler beim Schwarzlotauftrag der Fratze zu Hilfe kam, identifiziert werden (Abb. 9).

Der überlieferte Zyklus setzt sich zusammen aus zwei Glasgemälden mit den Einführungsszenen, die drei Parzen (Abb. 1) und die Allegorie der Zeit (Abb. 2), sowie den vier weiteren Scheiben mit den entscheidenden Lebensstationen des weissen Reiters: der Beginn der Lebensreise (Abb. 3), der Aufenthalt in der Schule (Abb. 4), der Kampf mit den Lastern (Abb. 5) und die Bekrönung (Abb. 6). Ob auch die Lebensgeschichte des schwarzen Reiters ehemals Teil dieser Serie war und unterdessen verloren ging, ist nicht bekannt. Ein kleines Fragment mit dem Ausritt des schwarzen Reiters, das sich seit ca. 1785 im Gotischen Haus in Wörlitz

(DE) befindet, gehört aus stilistischen Gründen nicht zu dieser Serie.³ Sehr ungewöhnlich ist die Tatsache, dass keines der sechs Glasgemälde ein Stifterwappen und eine Inschriftenkartusche aufweist. Zwischen den Postamenten der Säulenkomposition öffnet sich jeweils unmittelbar der Vordergrund und gibt einen grossen Raum für die hier dargestellte Hauptszene frei. Den malerisch ausgeführten Szenen steht das ganze Bildfeld zur Verfügung. Im Mittelgrund ergänzt eine weitere Szene die Geschichte aus dem Vordergrund und unterschiedlichste Landschaftsbilder, oft dargestellt mit tiefen Flusslandschaften und hohen Bergen, schliessen den Hintergrund ab. Die Serie dürfte auf Wunsch nur eines einzelnen Stifters entstanden sein, der möglicherweise sein Wappen im Bildmittelgrund in einer weiteren, nicht überlieferten Scheibenstiftung in Auftrag gab. Denkbar ist aber auch, dass der Zyklus als Referenzarbeit und Werbeträger in der Werkstatt seines Urhebers hing. Im Weiteren könnte die sechsteilige Serie in einem Raum zwei Fenster geschmückt haben, da in der dritten Scheibe der junge Reiter auf dem Pferd im Profil nach links gezeigt ist (Abb. 3) und kompositorisch einen Rahmen zu den zwei Einführungsscheiben bildet. Thematisch lässt sich die Geschichte der Lebenswegallegorie am ehesten mit jener von Herkules am Scheideweg oder jener des verlorenen Sohnes vergleichen. Während Herkules in einem statischen Moment der Entscheidungsfindung gezeigt wird und inhaltlich den beiden Einführungsscheiben mit den drei Parzen (Abb. 1) und der Allegorie der Zeit (Abb. 2) sehr ähnlich ist, zeigen sowohl die Lebensweggeschichte wie auch der verlorene Sohn eine mehrstufige Persönlichkeitsentwicklung, aus welcher der Protagonist am Schluss als geläuterte Figur heraustreten wird. Die überlieferten Glasgemälde und Scheibenrisse zu den drei Parzen und der Allegorie der Zeit dokumentieren die

3 MYLÈNE RUOSS/BARBARA GIESICKE, *Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz*, Berlin 2012, Bd. 2, S. 554–556, Kat. XXX, 1.



Abb.1



Abb.2



Abb.3

Abb.1 Die drei Parzen, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.6.

Abb.2 Die Allegorie der Zeit, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.2.

Abb.3 Der Beginn der Lebensreise des weissen Reiters, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.1.



Abb.4



Abb.5



Abb.6

Abb.4 Der Aufenthalt in der Schule, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.4.

Abb.5 Der Kampf mit den Lastern, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.3.

Abb.6 Die Bekrönung, Glasgemälde, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 172861.5.



Abb. 7a



Abb. 7b



Abb. 8



Abb. 9

Abb. 7a und 7b Das rote Überfangglas im Auf- und Durchlicht. SNM, LM 172861.3.

Abb. 8 Die eingeritzte Nummer 4 auf der Rückseite. SNM, LM 172861.4.

Abb. 9 Die Vorzeichnung auf der Rückseite. SNM, LM 172861.6.



Abb. 10

Abb. 10 Die drei Parzen, Scheibenriss, anonym, Zürich, um 1600. SNM, LM 5675.



Abb. 11

Abb. 11 Die Ausritte des weissen und des schwarzen Reiters, Hans Caspar Lang, wohl Zürich, 1595. SNM, AG 11938.



Abb. 12

Abb. 12 Die schwarz-weiße Fotografie des Glasgemäldes mit dem Beginn der Lebensreise des weissen Reiters, 1906. SNM, Neg. 6653.

häufigere Verwendung dieses einzelnen, in sich geschlossenen Themas (Abb.10). Als der Strassburger Künstler Lorenz Lingg (1582–1639) 1606 bei Christoph Murer in Zürich weilte, kopierte er die Geschichte der Lebenswegallegorie vollständig nach den Scheibenrissen in dessen Werkstatt. Während die originalen Zeichnungen Murers heute als verschollen gelten, befinden sich jene Linggs in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.⁴ Die Komposition in den sechs Glasgemälden entspricht derjenigen in den ausgeführten Nachzeichnungen Linggs, und die Kopien sind ein Beleg für die Vollständigkeit der Serie auf Glas. Eine weitere Quelle bilden die vier Zeichnungen von Hans Caspar Lang (1571–1645), datiert von 1595, mit den jeweils simultan in einem Bild gezeigten Episoden der zwei Reiter.⁵ Im ersten Entwurf erkennen wir die Szene mit den drei Parzen, gefolgt von jener mit dem Beginn der unterschiedlichen Lebensreisen (Abb.11); in der dritten weilt der weisse Reiter in der Schule und sein Antagonist vergnügt sich beim Fest und Spiel; in der vierten steht der Fall des einen der Bekrönung des anderen gegenüber. Lang liess sich dafür von Murers Kompositionen inspirieren und übernahm einzelne Motive getreu. Wer hingegen der Urheber der sechs Glasgemälde war, können wir trotz den zahlreich überlieferten Werken nicht abschliessend sagen. Es handelt sich um einen Zürcher Glasmaler, der Christoph Murers Vorlagen gut gekannt hat.

Die Glasgemälde präsentieren sich in einem restaurierten und stabilen Zustand. Sie wurden im Laufe der Zeit unterschiedlich bearbeitet, was sich in der Gesamterscheinung bemerkbar macht. Besonders auffällig ist der verschiedene Umgang mit Sprüngen im Glas. Lange Zeit war es üblich, Sprünge im Glas mit feinen Bleiruten zu sichern, den sogenannten Sprungbleien, bevor modifizierte Klebstoffe zur Anwendung kamen. Die Bleie sicherten die Bruchflächen und hielten die Fragmente durch Verlöten im Bleinetz zusammen. Sprungbleie zeugen somit immer von Schaden,

aber auch von Wertschätzung durch Reparatur. Auf den schwarz-weißen Fotografien des Glasgemäldezyklus von 1906 sind schon einige Glassprünge und Sprungbleie erkennbar (Abb.12). Anhand der Fotografien wird deutlich, dass viele Glasschäden erst im Laufe des letzten Jahrhunderts hinzukamen (Abb.3 und 12). Bei vier Glasgemälden sind die Glassprünge heute mit Sprungbleien gesichert. Allerdings sind bei dieser Methode Unterschiede erkennbar: Entweder wurden sehr feine Bleie eingefügt, die als Sprungbleie erkennbar blieben, oder das Glasgemälde wurde komplett neu verbleit, und die Sprungbleie integrieren sich durch die gleichmässige Dicke vollständig in das Bleinetz und sind nicht mehr sofort als solche erkennbar. Bei zwei Glasgemälden sind die Sprünge nicht (mehr) verbleit, sondern passgenau geklebt und retuschiert. Da der Klebstoff vergilbt ist und die Sprünge verschmutzt sind, kann von einer Klebung des 20. Jahrhunderts ausgegangen werden. Die Glassubstanz der sechs Glasgemälde ist original, es ist keine neuere Glasergänzung erkennbar.

Sarah Longrée, Mylène Ruoss

⁴ ARIANE MENSGER, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Bd. 1, S. 231–236, Nrn. 377–386.

⁵ PAUL BOESCH, *Hans Caspar Lang von Schaffhausen, mit Verzeichnis seiner Glasgemälde und Handzeichnungen*. Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 25, 1948, S. 250–251, Nrn. 42–44, und SNM, AG 11937.

Das Grabmal von La Sarraz – eine Fallstudie aus der Kopien- sammlung

In der Kapelle Saint-Antoine im waadtländischen La Sarraz befindet sich ein aussergewöhnliches Grabmal (Abb. 1). Das zwischen 1380 und 1400 errichtete Monument gehört zu den schönsten Adelsgrabmälern der Schweiz und ist dem Geschlecht der de La Sarraz gewidmet, die zwischen dem 13. und frühen 16. Jahrhundert als Vögte der Waadt amtierten und bedeutende Güter in der Region besaßen. Der liegende Tote mit zum Gebet gefalteten Händen stellt mutmasslich den Stifter der Kapelle, François I^{er} de La Sarraz (1333–1362), dar. Sein Körper ist übersät mit Würmern und kleinen Fröschen, sie sind ein Symbol für die Vergänglichkeit und die Gleichheit der Menschen im Tod – auch die Überreste der hohen Adeligen werden von Ungeziefer zersetzt (Abb. 2). François I^{er} ist umgeben von seinen engsten Verwandten, die für den Verstorbenen beten. Am Rande befinden sich zwei lebensgrosse Statuen seiner Söhne, bei den weiblichen Figuren handelt es sich wohl um die Frauen dieser beiden Ritter. Neusten Vermutungen zufolge wurde das Grabmal von

den Enkeln von François I^{er} in Auftrag gegeben in Gedanken und Ehrung ihres dahingeshiedenen Grossvaters.¹

Aufgrund der kunsthistorischen Bedeutung des Grabmals entschied sich die Direktion des Landesmuseums im Jahr 1900, einen Abguss aus Kunststein in der eigenen Kopienwerkstatt anfertigen zu lassen. Damals standen der Museumsleitung 3000 Franken jährlich für die Herstellung von Abgüssen und Kopien zur Verfügung. Die Arbeiten an diesem Projekt sollten sich mit Unterbrüchen über sieben Jahre erstrecken. Der vollendete Abguss war aber erst ab 1935 öffentlich zugänglich, als im Rahmen einer Museumserweiterung im Erdgeschoss des Landesmuseums eine Abteilung für «mittelalterliche Kunstwerke und Altertümer» eingerichtet wurde und genügend Platz für das Grabmal zur Verfügung stand (Abb. 3).² Im Vergleich zum Original fehlt dem qualitativ hochwertigen Duplikat aus Kunststein der spitzförmige Baldachin, die übrigen Teile des Monuments sind im Verhältnis 1:1 kopiert (Abb. 4).

Manche Teile des Grabmals wie beispielsweise die Sockelfront mit den kleinen betenden Figuren sind in doppelter Ausführung erhalten, was mit der komplexen Entstehungsgeschichte des Abgusses zu erklären ist. Der Bundesrat erhielt 1902 eine Anfrage von Dr. Kuno Francke (1855–1930), Professor für deutsche Sprache und Literatur am Germanistischen Institut der Harvard University in Cambridge (Massachusetts, USA). Francke wurde in Kiel geboren, absolvierte sein Studium in Deutschland und unterrichtete ab 1884 in den USA. Er nahm später die amerikanische Staatsbürgerschaft an, blieb seiner alten Heimat jedoch eng verbunden. Zusammen mit einigen Gleichgesinnten beabsichtigte Francke, ein Germanisches Museum in Harvard zu eröffnen, welches durch das Sammeln von «Reproduktionen charakteristischer deutscher Kunst» zu «einem Symbol germanischer Grösse» in den USA heranwachsen sollte. Das neue Museum sollte nämlich dazu

dienen, die kulturellen Errungenschaften der germanischen Zivilisation und des Deutschen Reiches zu unterstreichen und zudem den Einfluss der französischen Kultur in den Vereinigten Staaten zu schmälern, wie Francke mit Beiträgen in Zeitschriften in seiner alten Heimat wiederholt deutlich machte. Die Gründung des Museums in Harvard wurde von Kaiser Wilhelm II. ausdrücklich unterstützt und ist ein früher Ausdruck einer sich formierenden deutschen Kulturpolitik in den USA um die Jahrhundertwende. Francke erbat in seinem Schreiben an den Bundesrat eine Kopie eines kunsthistorisch repräsentativen Schweizer Werkes. Vermutlich wurden die Schweiz und weitere Länder wie Dänemark oder die Niederlande aus diplomatischen Gründen angefragt, um die nationalistischen Absichten, die hinter der Museumsgründung standen, zu verschleiern.³

Die Kommission des Landesmuseums empfahl dem Bundesrat, der Bitte von Francke stattzugeben, verpflichtete die Landesregierung aber, die Kosten für die zusätzliche Kopie zu übernehmen. Weshalb sich das Landesmuseum damals für das Grabmal von La Sarraz entschied, lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren; es ist anzunehmen, dass der bedeutende kunstgeschichtliche Charakter dieses Objektes eine Rolle spielte. Aus ebenfalls nicht bekannten Gründen dauerte es bis 1908, bis die Arbeiten am zweiten Abguss des Grabmals begannen. Im selben Jahr wurden diese Tätigkeiten aber bereits wieder gestoppt. Grund dafür war der Tod des Modelleurs Jakob Schwyn (1852–1908), der im Laufe seiner Karriere dank seinen handwerklichen Fähigkeiten vom Museumsaufseher zum offizi-

1 JEAN-LUC ROUILLER, *Les sépultures des seigneurs de La Sarraz*, in: Cahiers Lausannois d'Histoire Médiéval, Bd. 12, Lausanne 1994, S. 201–301.

2 *Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, hrsg. von der DIREKTION DES LANDESMUSEUMS, Zürich 1936, S. 3–14.

3 REINER POMMERIN, *Die Gründung des Germanischen Museums an der Harvard Universität*, in: Archiv für Kulturgeschichte, 61 (2), 1979, S. 420–430.

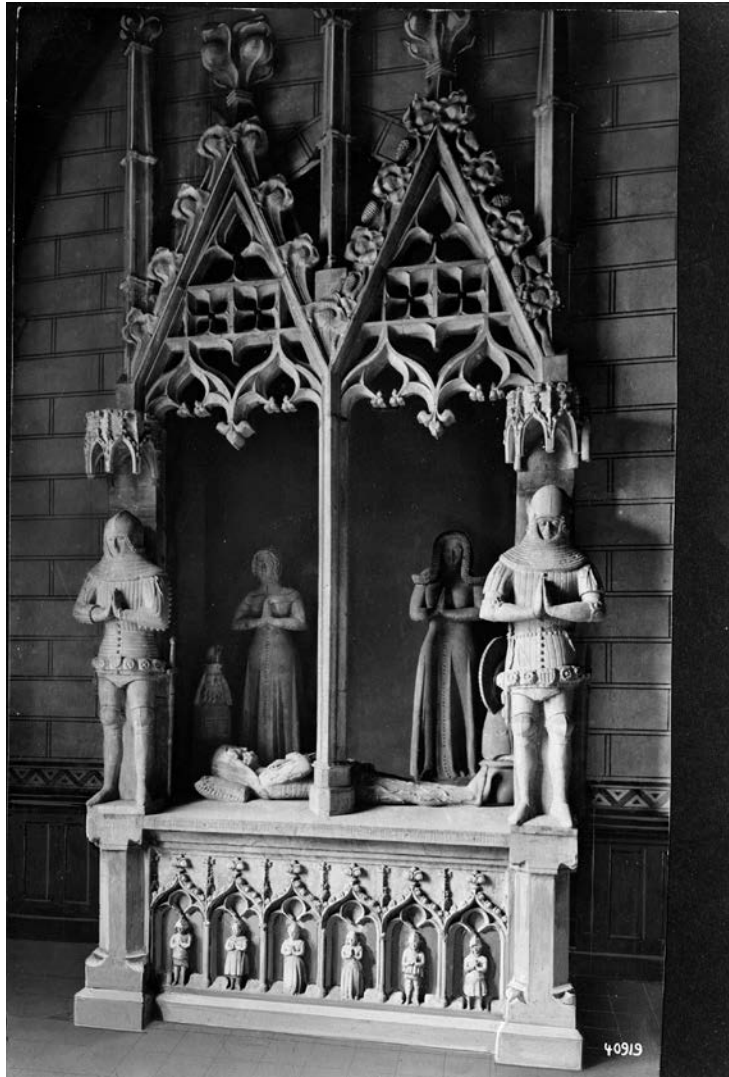


Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1 Das originale Grabmal in der Kapelle Saint-Antoine in La Sarraz, 1948. SNM, NEG-40919.

Abb. 2 Detailaufnahme der Skulptur von François I^{er} de La Sarraz, 1935. SNM, COP-16.1-6.



Abb.3



Abb.4

Abb.3 Das Grabmal im Landesmuseum vor der Erneuerung der mittelalterlichen Abteilung, Raum 1d, 1955. SNM, NEG-44962.

Abb.4 Das Grabmal im Landesmuseum, ohne den Baldachin, Raum 1d, um 1935. SNM, COP-16.1-6.

ellen Modellbauer aufgestiegen war. Seine Stelle wurde aus Sparsamkeitsgründen bis Jahresende nicht neu besetzt. Allerdings wurde die zweite Kopie auch vom neuen Modelleur, Charles Kaspar (1874–1919), der ab 1909 im Landesmuseum wirkte, nicht fertiggestellt. Stattdessen kopierte er eine Grabplatte aus dem Kloster Hauterive bei Freiburg für die Harvard University. Gemäss Jahresbericht des Landesmuseums hatten die Verantwortlichen des Germanischen Museums zugunsten der Grabplatte auf das Grabmal von La Sarraz verzichtet; weshalb bleibt ungewiss.⁴

Die Geschichte dieser Objekte beleuchtet die Vernetzung des Landesmuseums auf einer internationalen Ebene, wie das Gesuch nach einer Kopie aus den Vereinigten Staaten zeigt. Die Verbindung mit Harvard und dem Germanischen Museum scheint dabei besonders eng gewesen zu sein. Auf Anfrage beim Germanischen Museum (ab 1950 Busch-Reisinger Museum) wurden zwei weitere Geschenke aus der Schweiz bestätigt. Der erste Direktor des Landesmuseums, Heinrich Angst (1847–1922), schenkte dem Germanischen Museum 1904 die Kopie der Grabplatte von Ulrich von Regensburg aus dem 13. Jahrhundert. Ein Jahr zuvor hatte Angst bei einem Besuch in Harvard die Ehrendoktorwürde für sein Schaffen im Museumswesen erhalten. 25 Jahre später schickte das Landesmuseum zudem ein Duplikat der Grabplatte des Walter von Hohenklingen aus dem 14. Jahrhundert. Die Kopien wurden in den 1960er-Jahren aus der Sammlung des Museums in Harvard entfernt. Daneben lässt sich am Beispiel der aufwendigen Kopie des Grabmals von La Sarraz die frühere Bedeutung der Abgüsse erahnen. Im Selbstverständnis des Landesmuseums sollte die eigene Sammlung eine möglichst komplette Darstellung der «künstlerischen und kulturellen Entwicklung» der Schweiz zeigen, wobei die vorhandenen Originalgegenstände nicht als ausreichend erachtet wurden. Die Lücke beabsichtigte man daher mit Kopien zu ergänzen. Dabei sollten jedoch nur Objekte kopiert werden, die

ein «hervorragendes künstlerisches und historisches Interesse» besässen und keine blossen Alltagsgegenstände.⁵ Dies führte dazu, dass vor allem im Bereich der Steinplastik ein relativ grosser Bestand an Abgüssen und Kopien von der eigenen Werkstätte hergestellt wurde. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sie zu einem grossen Teil ausgestellt, jedoch in zwei Wellen in den 1930er- und 1950er-Jahren etappenweise im Keller und auf dem Estrich des Landesmuseums magaziniert. 1963 wurden die Abgüsse ins ehemalige Depot an der Bernerstrasse umgelagert. Die meisten befinden sich heute im Sammlungszentrum in Affoltern am Albis. Die Kopie des Grabmals von La Sarraz musste 1956, nach etwas mehr als 20 Jahren in der Ausstellung, einer baulichen Erneuerung weichen.

Nino Zubler

⁴ SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, Jahresbericht, 18, Zürich 1909, S. 18.

⁵ SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, Jahresbericht, 9, Zürich 1900, S. 62.

Grafik und Fotografie.

Arts graphiques et photographie.

Arti grafiche e fotografia.

Gesellenbriefe für den Gärtner Martin Leontius Schüepp

An einer Zürcher Auktion konnte das Schweizerische Nationalmuseum im Juni 2020 vier Gesellenbriefe für Martin Leontius Schüepp (1758–1828) von Zufikon bei Bremgarten AG erwerben.¹ Drei der vier Pergamente (Abb. 1) waren fein säuberlich zusammengefaltet, möglichst handlich für die Aufbewahrung und für die Reise von einem Lehrmeister zum nächsten. Nie mehr verwendet, Jahrzehnte in derselben Faltung verharrend, hat das Pergament die ihm gegebene Form angenommen. Es liess sich wenig anheben und nur auf die Gefahr einer mechanischen Beschädigung hin auffalten. Einzig ein Gesellenbrief (LM 180185.3, Abb. 7 und 8) war im aufgefalteten Zustand angekauft worden. Zudem waren bei diesem Dokument das reich verzierte Seidenband und das dazugehörige angehängte Lacksiegel inklusive der Kapsel aus Bein vorhanden. Bei allen an-

deren fehlten Seidenband, Siegel und Kapsel. Es ging bei der Bearbeitung der Objekte darum, die Pergamente so zu behandeln, dass sie wieder lesbar sind, offen studiert und allenfalls präsentiert werden können. Bei Pergament handelt es sich um nicht gegerbte, spangetrocknete Haut. Das Pergament kann flexibel oder sperrig sein, je nach Qualität und Zustand. Wird es in eine Form gebracht, braucht es eine gewisse Zeit, um diese anzunehmen. Bleibt es lange in ein und derselben Form, kann es zu einer permanenten Deformation kommen. Im Falle der drei zusammengefalteten Gesellenbriefe ist die mehrfache Faltung des Pergaments so fest und starr, dass man die Faltung zwar anheben kann, das Pergament aber sofort wieder in die Form zurückspringt. Um diese Deformation teilweise oder ganz rückgängig zu machen, kann versucht werden, das Pergament zu feuchten, um die Faltung im feuchten Zustand sukzessive zu öffnen. Da Pergament hygroskopisch ist, muss es nach der Befeuchtung und dem Öffnen in seiner neuen Form langsam und gleichmässig

getrocknet und gleichzeitig mittels Gewichts über einige Monate plan gelegt werden. So können allfällig auftretende Spannungen im Pergament umgangen werden. Die Gesellenbriefe wurden in einem ersten Schritt, soweit es die Faltung zulies, trocken gereinigt. Hierfür wurde mit einem Pinsel mit festen Borsten und mit einem Naturkautschuk-Schwamm gearbeitet. Mit dem Pinsel war es möglich, in die Faltung hineinzufahren, um lose aufliegenden Schmutz zu entfernen. Jeder der drei Gesellenbriefe wurde einzeln im Zedernholzkasten² befeuchtet, um ihn im flexiblen Zustand zu entfalten. Dabei wurde die relative Feuchtigkeit von 45 Prozent langsam hochgefahren und zwischen 80 und 90 Prozent gehalten. Die Befeuchtungsdauer betrug je nachdem vier bis sieben Stunden. Nach etwa zwei Stunden wurde die Abdeckung des Zedernholzkastens minimal geöffnet, um die beiden vertikalen Faltungen vorsichtig zu öffnen (Abb. 2). Nach weiteren ein bis zwei Stunden konnte die horizontale Faltung geöffnet werden (Abb. 3). Nach den gesamthaft vier bis sieben Stunden hatte sich das Pergament so weit entspannt, dass es umgedreht werden konnte und mit der Schriftseite nach oben offen dalag, ohne dass es in die Faltung zurücksprang. Die Schrift und die Federzeichnungen der Gesellenbriefe waren während der Feuchtebehandlung zu keiner Zeit gefährdet, da ein Auslaufen der Tinten und Farbmittel beim Befeuchten mit Wasser in der Dampfphase ausgeschlossen werden konnte.

1 Ein besonderer Dank geht an die folgenden Personen für deren Unterstützung beim Ankauf und der wissenschaftlichen Erschliessung der Gesellenbriefe: Helen Bieler, Katholisches Pfarramt Bremgarten, Laura Bitterli M.A., Zürich, Peter Enz, Egg, Jürg A. Meier, Zürich, Dr. Felix Müller, Kantonsbibliothek Aarau, PD Dr. Urte Stobbe, Universität Siegen.

2 Der Zedernholzkasten ist ein speziell in der Pergament- und Papierrestaurierung verwendetes Gerät, um Material gleichmässig und konstant zu befeuchten. Hierfür wird ein Zedernholzrahmen mehrmals innen und aussen mit Wasser eingesprüht. Das Objekt liegt auf einem Gitter im Rahmen, und dieser wird mit einer Scheibe geschlossen. Das Zedernholz gibt die Feuchtigkeit gleichmässig ab, das Objekt wird schonend und langsam befeuchtet.



Abb. 1



Abb. 3



Abb. 2

Abb. 1–3 Feuchtebehandlung und Auffaltung des
Gesellenbriefs aus Strassburg. SNM, LM 180185.2.

Abb. 4 Gesellenbrief für Martin Leontius Schüepf,
unterzeichnet von Joseph Backhold, Strassburg,
21. Mai 1780. SNM, LM 180185.2.



Abb. 4

Das Pergament konnte nach der Feuchtebehandlung aus dem Zedernholzkasten genommen werden und wurde möglichst zeitnah zwischen PE-Vlies und Löschpapier gelegt, um dann mit einem Brett beschwert zu werden. Der Aufbau des Trockungsstapels war folgendermassen: Pergament, jeweils oben und unten PE-Vlies, weiches Löschpapier, festes Löschpapier, Bretter. Beschwert wurde mit 16 kg/0,25 m². Nach einer Stunde wurden sämtliche Löschpapiere ausgewechselt, um die erste Feuchtigkeit abzutransportieren. Ein nächster Löschpapierwechsel fand nach 18 Stunden, der letzte Wechsel nach 72 Stunden statt. Danach blieb das Pergament für drei Monate in diesem Aufbau beschwert liegen. Nach dem Trocknen unter Gewicht waren die Gesellenbriefe so weit plan, dass sie verpackt werden konnten. Die Faltspuren sind auch nach der Behandlung zu sehen (Abb.4). Diese können wichtig für die Interpretation der Gesellenbriefe sein und sind bewusst erhalten geblieben.

Die vier zeitlich aufeinanderfolgend errichteten Gesellenbriefe entstanden zwischen 1775 und 1782 und wurden von vier verschiedenen Lehrmeistern ausgestellt. Sie dokumentieren die Ausbildungsjahre, welche Schüepp zuerst im Kloster Muri zwischen dem 1.Mai 1775 und dem 2.Mai 1778 absolviert hatte, und die daran anschliessenden knapp vier Wanderjahre mit Aufenthalten an drei verschiedenen Orten im Ausland. Obwohl im 18. Jahrhundert für die Handwerkskundschaften in der Regel vorgedruckte Formulare mit Stadtansichten verwendet wurden,³ welche der Lehrmeister nur handschriftlich zu ergänzen brauchte, handelt es sich bei den vier Gesellenbriefen um kostbare Einzelanfertigungen mit feinen Federzeichnungen auf Pergament. Der angehende Gärtner erhielt solche Zeugnisse, da für die wenigen Lehrlinge seiner Zunft keine Druckvorlagen existierten.



Abb.5

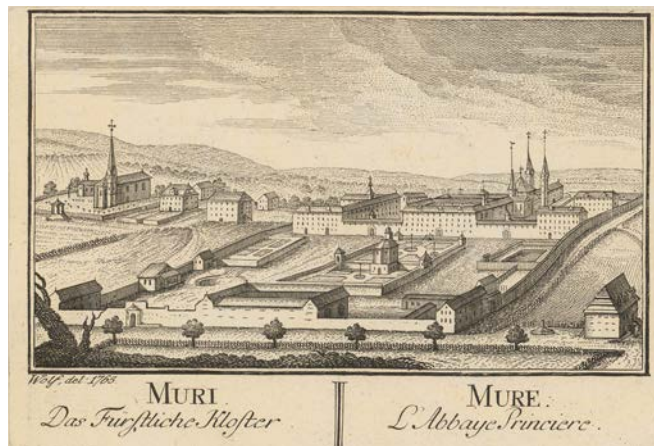


Abb.6

Abb.5 Gesellenbrief für Martin Leontius Schüepp, unterzeichnet von Franz Joseph Schwarzkopf, Kloster Muri, 2. Mai 1778. SNM, LM 180185.1.

Abb.6 David Herrliberger, «Muri, Das Fürstliche Kloster». Ansicht des Klosters Muri mit dem ummauerten Abtgarten im Vordergrund, in: Neue und vollständige Topographie der Eydgenossenschaft, gedruckt bei Johann Kaspar Ziegler [1770]. Zentralbibliothek Zürich, STF XVIII, 114, <https://doi.org/10.3931/e-rara-48176/> Public Domain Mark.

3 KLAUS STOPP, *Die Handwerkskundschaften der Schweiz, Arbeitsattestate wandernder Gesellen*, Weissenhorn 1979.



Abb.7



Abb.8

Abb.7 Gesellenbrief für Martin Leontius Schüpp,
unterzeichnet von Johann Ludwig Adolph Kleber, Stuttgart,
2.April 1781. SNM, LM 180185.3.

Abb.8 Detail mit dem Lacksiegel in der Beinkapsel.
SNM, LM 180185.3.



Abb.9 Gesellenbrief für Martin Leontius Schüepp, unterzeichnet von Franz Simon Häüller, Nymphenburg, 13. Januar 1782. SNM, LM 180185.4.

Unter Gerold II. Meyer (1727–1810), von 1776 bis 1803 Fürstabt, danach bis 1810 Abt des Klosters Muri, wirkte der zu «dieser Zeit bestellte Hoffgärtner» Franz Joseph Schwarzkopf im Kloster. Am 2. Mai 1778 bescheinigte er dem «Ehr- und tugendtsamen» Schüepp die Ausbildung in der «Gärtnerkunst» (Abb. 5). Schwarzkopf stellt dem Absolventen das Zeugnis auf dessen Wunsch hin aus und nennt seinen Schützling darin liebevoll bei den Vornamen «Martin Leonti». Der Meister zeigt sich gewiss, dass Schüepp mit der Urkunde bei der Suche nach neuen Anstellungen Erfolg haben werde, und gibt ihm eine hervorragende Empfehlung ab. Über dem Attest stehen das Wappen und der Name des Abtes. Sie nehmen beinahe die Hälfte der Dokumentenhöhe ein. Dessen ungeachtet hat nicht der Abt, sondern der «lust- und zier Gärtner» Schwarzkopf das Zeugnis unterzeichnet und sein Siegel in einer angehängten Kapsel beigefügt (beide sind verloren gegangen). Urheber der Schrift war wohl eine professionelle Hand in der Schreibstube des Klosters Muri. Zur Person von Schwarzkopf sind kaum Angaben überliefert.⁴

Innerhalb der Klostermauern besaßen die Benediktinerinnen in Muri verschiedene Gärten, die von unterschiedlichen Angestellten gepflegt wurden⁵. In historischen Ansichten und auf Plänen lassen sich diese gut erkennen. Schwarzkopf und Schüepp waren für den Erhalt des barocken Fürstengartens zuständig. Dieser lag direkt vor der Prälatur, der Wohn- und Arbeitsresidenz des Abtes. Wie auf der Ansicht des Klosters Muri von David Herrliberger in der «Neuen und vollständigen Topographie der Eydgenossenschaft» von 1770 zu erkennen ist (Abb. 6), war der Garten durch eine hohe Mauer eingezäunt, in Terrassen mit Blumenparterres unterteilt und mit zwei grossen Wasserbecken, einem achteckigen Gartenpavillon und einer Laube mit kleinen Pavillons ausgestattet. Auf dem Gesellenbrief sind in den Randzeichnungen die pflanzlichen Raritäten aus dem Garten des Abtes dargestellt. Schwarzkopf war auf die Züchtung eines Bananenbaums, eines Ingwerge-

wächses, von Tulpen, eines Feigenkaktus und einer Königin der Nacht spezialisiert. Kübelpflanzen mit exotischen Sträuchern waren beliebte Gestaltungselemente in den barocken Gartenanlagen, und deren Kultivierung gehörte zu den anspruchsvollen Aufgaben eines Hofgärtners. In den Wintermonaten mussten die Topfpflanzen vor dem Forst geschützt werden, und Schwarzkopf hat diese möglicherweise im Gartenpavillon überwintert.

Seine erste Anstellung als Geselle nahm Schüepp in Strassburg an, wo er zwischen Mai 1778 und dem 21. Mai 1780 im Château de la Cour d'Angleterre oder «Engeländischen Hoff» in Bischheim (heute einem Vorort von Strassburg) beim Hofgärtner Joseph Backhold im «Lust-Garten» tätig war (Abb. 4). Der Landsitz war zwischen 1749 und 1751 von Jean de Dietrich, einem Bankier und Eisenindustriellen im Elsass, erbaut worden und gehörte seit 1771 Jean-Louis Beyerlé. Dieser hatte vor dem Schloss neu einen französischen Garten mit Parterres, zwei rechteckigen und vier kleineren Beeten in der Form eines Andreaskreuzes, anlegen lassen. Gemüsebeete rechts und Obstbäume links ergänzten den Lustgarten. Meister Backhold attestiert dem jungen Gärtner Schüepp bestes Betragen, er sei «fromm, getreu, fleissig und also verhalten, wie es einem Ehrliebenden Gesellen gebühret». Nach einem zweijährigen Aufenthalt verlässt Schüepp seinen Arbeitgeber auf eigenen Wunsch hin, um «noch andere Ort in der Fremde zu besuchen und in Seiner Kunst sich mehreres zu Qualifizieren». Im Gesellenbrief fehlt das Wappen von Beyerlé, dafür steht der Name des Gärtners in Grün auf der ersten Zeile, die mit der Bestätigung «Ich, Joseph Backhold ...» beginnt und von einer darüber hängenden Blumen- und Fruchtegirlande bekrönt wird. Unterhalb des Textes und des Falzes steht die eigenhändige Unterschrift «Joseph Backhold». Neben den vier in die Ecken des Dokumentes gestreuten Blumen – Ranunkel, Anemone, Nelke und Rose – sind auf beiden Seiten des Textes angeschnittene Gartenbögen, verziert

mit Hermen und prächtigen Blumen in Vasen, darunter Jungfern im Grünen, zu sehen. Nicht nur die kostbarsten Blumen aus dem Garten, sondern auch charakteristische Bauelemente zieren den Gesellenbrief.

Nach einem guten Monat Aus- und Reisezeit, zwischen dem 21. Mai und Ende Juni 1780, tritt Schüepp in die Dienste von Carl Eugen, Herzog von Württemberg (1728–1793), beim «Hoff-, Lust- und Orange Gartner» Johann Ludwig Adolph Kleber in Stuttgart ein (Abb. 7). Seinen dritten Gesellenbrief erhält er bereits zehn Monate später, am 2. April 1781, in der Herzoglichen Residenz in Stuttgart ausgehändigt. Schüepp verbrachte nur ein knappes Jahr beim Gärtner Kleber, bevor er auf eigenen Wunsch hin weitergezogen ist. In diesem Zeugnis nehmen wiederum Name, Titel und Wappen des Herzogs die Hälfte in der Höhe des Dokumentes ein. Darunter folgt das Attest des Gärtners mit den Worten: «Ich, Johann Ludwig Adolph Kleber». Während im Brief keine detaillierten Informationen zur Tätigkeit von Schüepp in den herzoglichen Gärten zu erfahren sind, zeigt das reicher als die anderen Zeugnisse bebilderte Dokument auch eine vielfältigere Ikonografie. Dem Auge Gottes oben links wird eine Allegorie der Fortuna mit dem Spruch «Viel leichter ist das Glück zu finden, als zu behalten und zu binden» gegenübergestellt. Darunter sind exotische Kübelpflanzen wie ein Bananen- und ein Drachenbaum sowie verschiedene Sukkulanten

4 Akten Staatsarchiv Aarau, DIA.A/0031/12: Streitige und schweizerische Heimatlose 1805–1852: Akten 1844 (zu Katharina Schwarzkopf, Tochter des Klostergärtners von Muri). Franz Joseph war demnach als Ausländer nach Muri gekommen und könnte aus der Gärtnerfamilie Schwarzkopf in Ostrau bei Halle in Deutschland stammen. Deren berühmtester Vertreter war Daniel August Schwarzkopf, Hofgärtner und Garteninspektor in der Wilhelmshöhe Kassel, der beim Vater, einem Architekten und Gärtner, in der Ausbildung gewesen war und dessen Sohn Karl Friedrich (1771–1838) auch Hofgärtner und sein Nachfolger wurde. Cf. Schwarzkopf – Bestandskatalog der Architekturzeichnungen des 17.–20. Jahrhunderts (museum-kassel.de).

5 PETER PAUL STÖCKLI, *Die Gärten des Klosters Muri*, Kanton Aargau, Schweizerischer Kunstführer GSK, Nr. 927, Bern 2013.

(Königin der Nacht, Kugel- und Säulenkakteen mit Blüten) zu finden. In der Bildmitte unten steht auf einem kleinen Podest die kostbarste aller hier gezeigten Pflanzen in einem Topf mit zwei seitlichen Henkeln: eine fruchtttragende Ananas. Da die fortlaufende Schrift im Dokument für die Exotin ausgespart wurde, hat man im Zeugnis zuerst die Zeichnungen gefertigt und danach den Text niedergeschrieben. Schüepp scheint sich in Stuttgart eingehend mit der Kultivierung von exotischen Pflanzen beschäftigt zu haben, die er hier wohl auch zum ersten Mal in natura gesehen hatte. Am unteren Rand zieren, wie im Strassburger Zeugnis, Ranunkel und Anemone das reich mit Ornamenten geschmückte Band mit dem Lacksiegel in der Beinkaspel (Abb.8). Das Band wurde durch die vier Schlitze in der Plica (dem Umschlag) geführt und kommt so zu beiden Seiten der Ananas wirkungsvoll zur Geltung.

Eine letzte Station auf seiner Bildungsreise macht Schüepp als Geselle im «Churfürst[lichen] grossen Hof- und Lustgarten Nymphenburg» in München beim Gärtner Franz Simon Häller (Abb.9). Nach Strassburg und Stuttgart gehörten die Nymphenburger Anlagen von Carl Theodor (1724–1799), Pfalzgraf und Kurfürst von der Pfalz, Herzog von Jülich-Berg sowie Kurfürst von Bayern, zu den angesehensten ihrer Zeit und zur Krönung der Ausbildung des jungen Schweizers. Der Hofgärtner Häller stellt Schüepp bereits nach sieben Monaten einen Abschied mit Unterschrift und Pettschaft am 13. Januar 1782 aus. Das überreichte Zeugnis ist im Vergleich zu den drei anderen Gesellenbriefen das am feinsten ausgeführte Dokument, in dem ein Ausschnitt der im französischen Stil gehaltenen Gartenanlage gezeigt wird. Das nicht mehr erhaltene Siegelband wurde durch die scherenschnittartig freigestellten Säulen und Fenster des im Rokostil gehaltenen Gartenpavillons, der an jene in Nymphenburg erinnern soll, unten in der Mitte geführt. Anschliessend an das Lusthaus sind zwei Wasserbecken mit grossen Fontänen und ein Platz mit einer Allee von

kegelförmigen, unter der Schere gehaltenen und hinter einer konkaven Gartenmauer angeordneten Bäumen zu sehen. Darüber erscheinen als Leistungsausweise der Gärtner links eine angeschnittene Zitrusfrucht (Bergamotte oder Zitrone) und rechts ein üppiges Blumengesteck. Am rechten Bildrand erkennt man zwei Rocailles mit jeweils der Hälfte eines Bäumchens (Yucca) in einem viereckigen Kasten und einer reich mit gemischten Blumen geschmückten Vase.

Die Überlieferung von vier einzeln angefertigten und zeitlich aufeinanderfolgenden Gesellenbriefen ist äusserst selten und von hohem Quellenwert. Die Dokumente geben uns einen Einblick in den Werdegang des jungen Gärtners aus Zufikon, sowohl in seiner Heimat als auch im Ausland. Er begann seine Lehre im Alter von 17 Jahren und war insgesamt sieben Jahre in der Ausbildung, vier davon im Ausland. Leider konnten keine Informationen zu seinem weiteren Leben und Wirken in Erfahrung gebracht werden. Nur allzu gerne hätte man gewusst, wohin er sich nach dem Abschluss seiner Ausbildung am 13. Januar 1782 begeben und welchen beruflichen Werdegang er mit seiner hochstehenden Qualifikation eingeschlagen hat. Seinen Lebensabend verbrachte er wieder in seinem Heimatdorf Zufikon. Im Tauf-, Ehe- und Totenbuch der Pfarrkirche befindet sich ein Eintrag, wonach Martin Leontius Schüepp, hortul. (für hortulanus = Gärtner) versehen mit den heiligen Sakramenten am 4. Juli 1828 verstorben ist und dort beerdigt wurde («nostra sepultus est»)⁶.

Anna Jurt, Mylène Ruoss

⁶ Katholisches Pfarramt Zufikon, Archiv, Tauf-, Ehe- und Totenbuch 1607–1797, S. 171. Schüepp wurde am 25. April 1758 getauft, seine Eltern waren Synesi Sebastian Schüepp und Maria Barbara Stirlin; seine Paten Martinus Schüepp und Anna Barbara Stirlin. Zum Todestag: Tauf-, Ehe- und Totenbuch, 19. Jahrhundert, o. p., 1828, Nr. 27.

Porträt einer Landschaft

Mit «Porträt einer Landschaft»¹ hat das Schweizerische Nationalmuseum zum ersten Mal ein umfangreiches Werk erworben, das grösstenteils aus born-digital Videofiles besteht. Die Videos des belgisch-schweizerischen Künstlers Pierre-Philippe Hofmann wurden zwischen 2012 und 2018 auf zehn Wegen zum geografischen Mittelpunkt der Schweiz, der Älggi-Alp im Kanton Obwalden, aufgenommen. Ausgangspunkte waren die Schnittstellen der Breiten- und Längengrade (WGS 84) mit der Landesgrenze. Hofmann legte auf diesen Wegen 2700 Kilometer zurück, zu Fuss und zu allen Jahreszeiten. Jeden Kilometer nahm er ein Standvideo auf, jedes ungefähr eine Minute lang. Mit unvoreingenommenem Blick porträtierte er dabei die Landschaften, die er abschrift, unabhängig davon, was dort zu sehen war. Dieser konzeptionellen Anlage folgend entstand eine bunt zusammengewürfelte visuelle Dokumentation der Schweiz der 2010er-Jahre.

Die vielfältigen Motive der «bewegten Standbilder» zeigen nicht primär die Schönheit oder das Aussergewöhnliche unseres Landes. Vielmehr rücken sie den uns allzu vertrauten Alltag ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zu sehen sind zum Beispiel eine Scheune mit Silo, im Hintergrund eine Brücke, worauf der Autoverkehr rollt; die Antriebsstation eines Skilifts mit vereinzelt Skifahrerinnen und -fahrer, die sich einen Bügel schnappen; die Frontansicht eines Wohnblocks aus den 1950er-Jahren, davor eine rote Sitzbank; der Parkplatz eines Supermarkts, auf dem Kundinnen und Kunden Einkaufswagen zu ihren Autos schieben; ein Bauer beim Heuen zwischen Obstbäumen, im Hintergrund ein Strommast; eine Passstrasse, die sich ein Tal empowindet, in der Ferne klettert ein einsamer Velofahrer die Kurven hoch; ein Einfamilienhausquartier, zwischen den Häusern ein Trampolin mit einem Kind beim Springen ...

Die Videoinstallation wurde zum ersten Mal 2018 in der Ferme-Asile in Sitten gezeigt. Sie bestand aus 72 Videos à 40 Minuten, die sich wiederum aus jeweils 35 bis 37 bewegten Standbildern zusammensetzten. Seit Oktober 2021 zeigt das Landesmuseum Zürich eine reduzierte Version mit 29 der ursprünglich 72 Videos. Diese sind entweder in Farbe oder in Schwarz-Weiss zu sehen, bei einigen ist Ton zu hören.

In die Sammlung aufgenommen wurden nebst den Videofiles weitere dazugehörige Objekte, welche das Konzept der Installation veranschaulichen: eine Holzkiste mit 72 USB-Sticks als Materialisierung und Abstraktion der digitalen Videoarbeit zugleich, verschiedene Druckgrafiken mit u.a. den Wanderrouten des Künstlers oder eine Bildtafel mit Filmstills sowie Farbfotografien, welche die vom Künstler kuratierte Originalversion der Installation dokumentieren². Als ergänzende Dokumentation wurden u.a. verschiedene Rohdatenformate und Videoprojektdateien übernommen sowie ein Index mit der Reihenfolge der «be-

wegten Standbilder» und Metadaten, welche ausführlichere Informationen zu den Videos enthalten (z.B. Aufnahmeort, Inhaltsangaben etc.).

Mit Hofmanns Videofiles bietet sich nun die Gelegenheit, bestmögliche Methoden und Massnahmen für die langfristige Erhaltung von born-digital Objekten zu entwickeln: eine neue Herausforderung für das Schweizerische Nationalmuseum im Zeitalter der digitalen Transformation.

Dario Donati

¹ LM 170722 bis LM 170726 und LM 170758 bis LM 170759.

² Installationsansichten vom Kunstraum Kreuzlingen, wo die Arbeit vom 25. Januar bis 31. März 2019 gezeigt wurde.

Literatur

PIERRE-PHILIPPE HOFMANN, et al., *Portrait d'un paysage: tentative suisse. Porträt einer Landschaft: ein Schweizer Versuch*, Gent 2020.

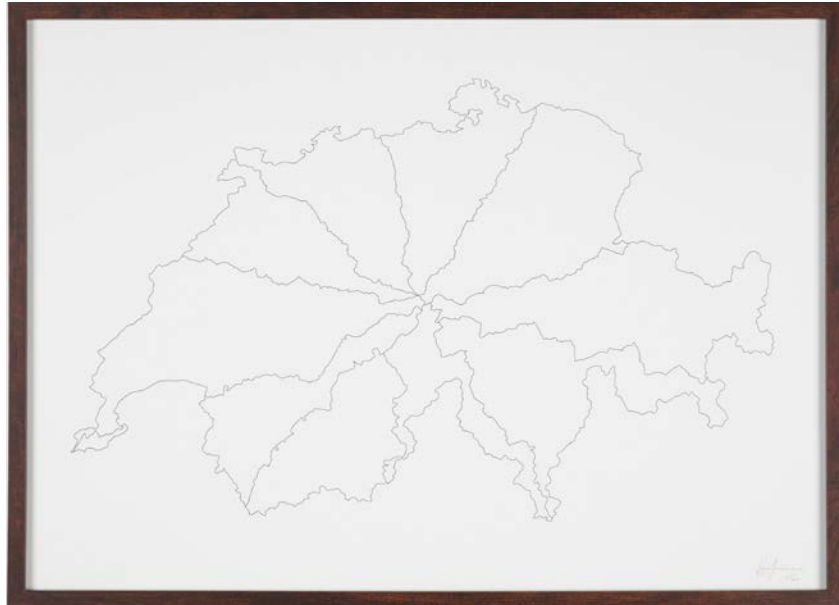


Abb.1

Abb 1 Umriss der Schweiz mit den zehn Wanderrouen des Künstlers, von Pierre-Philippe Hofmann, 2021, gerahmte Druckgrafik, 52,1 x 72,1 cm. SNM, LM 1707231.

Abb 2 Bildtafel mit Videostills jeweils aus der ersten Minute der 72 Videos der Installation, von Pierre-Philippe Hofmann, 2020, gerahmte Druckgrafik, 89,4 x 70,7 cm. SNM, LM 170726.



Abb.2

Automatenfotos gesucht! Ein öffentlicher Sammlungsauf Ruf

Am 12. Mai 2022 gelangte das Schweizerische Nationalmuseum über das soziale Netzwerk Facebook erstmals mit einem Sammlungsauf Ruf an die Öffentlichkeit: «Hilfe! Für eine Installation in einer Ausstellung im Landesmuseum Zürich nächstes Jahr sind wir auf der Suche nach originalen Automatenfotos, wie sie früher oft für offizielle Ausweise, als Erinnerung für Freunde oder einfach zum Spass gemacht wurden.» Was folgte, waren acht Monate mit regelmässiger Briefpost für den Sammlungsbereich der Historischen Fotografie: 131 Personen reichten insgesamt 474 Automatenfotos ein. Ein schöner Erfolg!

Die Idee zum Auf Ruf entsprang dem Ausstellungsprojekt «Zum Geburtstag viel Recht. 175 Jahre Bundesverfassung». Um den Menschen, die in der Schweiz und damit innerhalb des rechtlichen Rahmens der Bundesverfassung leben, ein Gesicht zu geben, konzipierten die Kuratorin und der Kurator für zwei der Ausstellungenkapitel je

eine Porträtgalerie. Für den «Gründungszeitraum» von 1848 bis 1891 fiel die Wahl auf die insbesondere im Bürgertum weitverbreiteten Cartes de Visite – auf Karton aufgezeichnete, kleinformatige Studioporträts, die meist in mehrfacher Ausführung angefertigt wurden, um sie unter Familienangehörigen sowie im Freundes- und Bekanntenkreis zu verschenken und zu tauschen. Durch das Zusammenführen der Porträts in Einsteck- oder Klebealben entstanden vorzeigbare Repräsentationen des sozialen Umfelds, die zumindest imaginär über dazugekaufte Porträts von Prominenten aus Politik, Wissenschaft und Kunst nach Belieben ausgeschmückt werden konnten.

Für das zeithistorische Kapitel der Ausstellung, begrenzt von der Einführung des Frauenstimmrechts 1971 und der bisher letzten Totalrevision der Bundesverfassung 1999, fasste das Ausstellungsteam mit den analogen Automatenfotos ein Subgenre der Porträtfotografie ins Auge, das in Bezug auf die sozialen Gebrauchswesen ähnliche Funktionen innehatte wie die Cartes de Visite. Anders als im Fall der Letzteren ergab die Suche in der hauseigenen Sammlung der Historischen Fotografie aber kaum Treffer. Zwar verfügte das Schweizerische Nationalmuseum bereits über einen Fotoautomaten der Schnellphoto AG sowie über ein Konvolut, das Betrieb und Werbung der Prontophot AG dokumentiert, aber eigentliche Automatenfotos fehlten. Der Wunsch lag dementsprechend nahe, hier eine Lücke zu schliessen.

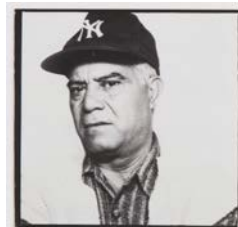
150 bis 200 bezüglich Herkunft möglichst vielfältige Automatenfotos waren seitens Ausstellungsteam als Zielwert definiert. Um diesen zu erreichen, wurde in Zusammenarbeit mit der Abteilung Marketing & Kommunikation mit dem eingangs zitierten Facebook-Post ein öffentlicher Auf Ruf lanciert. Interessierte konnten sich per Link auf die Website des Landesmuseums Zürich weiterleiten lassen, wo sie die Rahmenbedingungen vorfanden: Pro Person sollten maximal acht und nur ori-

ginale, in der Schweiz zwischen 1971 und 1999 hergestellte Automatenfotos eingereicht werden. Des Weiteren wurde darum gebeten, auf den jeweiligen Fotorückseiten die Namen der Abgebildeten, die Art ihrer Beziehung zum Zeitpunkt der Aufnahme sowie nach Möglichkeit Aufnahmedatum und -ort anzugeben.

Der bezahlte Post erzielte 349 «Gefällt mir»-Angaben. 111-mal wurde er kommentiert, 192-mal geteilt. Aufhorchen liessen die vielen von Emotionen geprägten Kommentare. Die Facebook-Nutzerinnen und -Nutzer berichteten in Wort und Bild von Erfahrungen und ihren noch bestehenden oder bereits verschwundenen Sammlungen. Durch das über Links erfolgende Erwähnen von Freundinnen und Freunden wurden gemeinsame Erinnerungen evoziert. Auffallend viele Kommentierende schlossen eine Schenkung aus, wobei diese vor allem auf den hohen, als unbezahlbar empfundenen persönlichen Erinnerungswert der Automatenfotos verwiesen. Mal abgesehen davon, dass Porträtfotografien immer eine persönliche Dimension immanent ist: Was macht Automatenfotos so besonders?

Automatenfotos sind in mehrfacher Hinsicht an die Herstellung und Kommunikation von Identität gekoppelt. Ab 1960 bis Mitte der 2000er-Jahre fanden vollautomatische analoge Fotoautomaten in der Schweiz grosse Verbreitung. Installiert waren sie oftmals dort, wo Passbilder für staatliche oder anderweitige Identifikationszwecke verlangt wurden: bei Strassenverkehrsämtern beispielsweise oder neben Skiliften, wo sie schnell und günstig für Ausweise und Abonnements einen Beweis dafür lieferten, dass man diejenige Person war, die man vorgab zu sein. Das Dispositiv des Fotoautomaten versuchte dabei gegen die Schwächen der Fotografie als im Grunde einfach manipulierbares, unpräzises und schwierig handhabbares Mittel der Personenidentifikation anzukämpfen. Vor monochromem Hintergrund und unter neutraler Beleuchtung sollten







Automatenfotos, Schweiz, 1973–1999,
Gelatinesilber-Abzüge und C-Prints.
SNM, LM 176909.4, LM 176919.2, LM 176921.6,
LM 182471, LM 176893.2, LM 176899.4, LM 176903.1,
LM 176904.2, LM 176910.1, LM 176911.8,
LM 176912.2, LM 176917.5, LM 176922.1, LM 176926.2,
LM 182423.1, LM 182424.2, LM 182425.4,
LM 182431.5, LM 182431.7, LM 182435.3, LM 182438.1,
LM 182441.1, LM 182445.1, LM 182450.2, LM 182455.5,
LM 182459.1, LM 182467.3, LM 182479, LM 182482.4,
LM 182485.5, LM 182488, LM 182489.3, LM 182491.1,
LM 182495.1, LM 182501.2.



sich die Abzubildenden mit direktem Blick in die Kamera einer visuellen Norm unterwerfen, deren Ziel es war, zukünftige Ab- und Vergleiche zu ermöglichen.

Fotoautomaten konstruierten und fixierten aber nicht nur strenge Identitäten für offizielle Papiere. Die formale Simplizität und insbesondere die durch den Vorhang geschützte Intimität der engen Kabine luden geradezu zur sich allein oder in der Gruppe ausprobierenden Selbstinszenierung ein. Fotoautomaten an Bahnhöfen, in Einkaufszentren und Fussgängerpassagen wurden zu Treffpunkten, die von sich Nahestehenden zusammen aufgesucht wurden. Durch gemeinsames Posieren konnten Beziehungen performativ aufgeführt und gefestigt werden. Ein wichtiger Aspekt war die Sequenzialität: Die vier Aufnahmen des vertikal oder horizontal angeordneten Fotostreifens folgten kurz aufeinander, was zu oftmals spontanen und überraschenden Posen führte. Sind die Bildabfolgen komplett, haftet ihnen aufgrund räumlicher und zeitlicher Kontinuität immer etwas Erzählerisches, Filmisches an. Zum Teilen und Verschenken wurden die erschwinglichen Streifen aber zumeist in Einzelbilder zerschnitten. Letzteres erleichterte auch das Sammeln im Portemonnaie, neben Schachteln und Schubladen wohl der beliebteste Aufbewahrungsort für Automatenfotos, zumindest für diejenigen, die man stets dabei haben wollte, um sie selbst anzuschauen oder anderen vorzuzeigen.

Angesichts dieser identitäts- und freundschaftskonstituierenden Praxis erstaunt der hohe Stellenwert nicht, der den unikaligen Automatenfotos in den Facebook-Kommentaren zugemessen wurde. Aus ihm ergibt sich zugleich die Relevanz der musealen Dokumentation dieses weitverbreiteten fotografischen Phänomens. Nach dem ersten Aufruf erschien dieser verteilt über das Jahr 2022 auch auf den weiteren Kanälen des Schweizerischen Nationalmuseums: auf Instagram, der Website, im Newsletter und im Magazin. Spürbaren Einfluss auf den Erfolg der Aktion hatte auch ein am 19. Ok-

tober 2022 ausgestrahlter Bericht im Zwischenprogramm von Radio SRF 1. Die 131 Einreichungen trafen aus 18 Kantonen und allen Sprachregionen ein. Erfreulich ist, dass die Rahmenbedingungen inklusive Miteinreichung des unterschriebenen Formulars, das die rechtlichen Aspekte der Schenkung regelte, durchwegs eingehalten wurden.

Das neu entstandene Konvolut zeugt in aussagekräftiger Breite von der Hochphase des analogen Fotoautomaten in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Eingereicht wurden monochrome und farbige Automatenfotos, Einzelbilder wie auch Fotostreifen. Unterschiedliche Formate verweisen auf die unterschiedlichen Automatenherstellerinnen. Gestossene Ecken, Flecken und schräge Schnitte, aber auch Stempel verdeutlichen den gebrauchsgegenständlichen Charakter. Problemlos lässt sich vorstellen, wie einige der Bilder mal auf einem Abonnement klebten oder gestapelt im Portemonnaie mitgetragen wurden.

Fotoautomaten hatten vor allem bei jungen Menschen und insbesondere bei jungen Frauen Kultstatus. Dass beim Sammlungsauf Ruf über 80 Prozent der Einreichungen von Frauen kamen, vermag daher nicht zu erstaunen. Ebenso wenig, dass die grosse Mehrheit der Porträts Jugendliche und junge Erwachsene zeigt. Ihre Posen, Mienen und Gesten verankern die Fotos mitten im Leben: Es wird ungeniert gelacht, geknutscht, umarmt. Es werden Grimassen geschnitten, Zungen rausgestreckt und Rollen gespielt. Modische Aspekte wie Brillen oder Frisuren werden zur Schau getragen. Und nicht zuletzt gehören auch ernste und verträumte Blicke zum Repertoire, mit dem sich die Porträtierten dem Automaten, sich selbst, ihrem Umfeld und nun als Teil der Museumssammlung auch der Nachwelt gegenüber übersetzt(en).

Aaron Estermann

Literatur

CLÉMENT CHÉROUX / SAM STOURDZÉ (éd.), *Derrière le rideau. L'esthétique Photomaton* (= catalogue d'exposition, Musée de l'Elysée, Lausanne), Arles 2012.

IRENE STUTZ (Hrsg.), *Das Einfränkler-Imperium. Die Geschichte der Schnellphoto AG*, Zürich 2007.

Ein gestaltendes Ehepaar

Im Jahr 2021 erhielt das Schweizerische Nationalmuseum über 100 Arbeiten von Hermann M. Eggmann (1931–2016) als Geschenk aus dem Nachlass des Gestalters. Die Donation erfolgte über die seit 2010 stattfindende Zusammenarbeit mit der Swiss Graphic Design Foundation SGDF¹ und erlaubt spannende Einblicke in Eggmanns Lebenswerk und auch in das seiner Ehefrau und Mitarbeiterin Anne Eggmann.

Im Folgenden sollen einige dieser Arbeiten exemplarisch vorgestellt werden. Spannend ist dieser Bestand nicht nur aufgrund der herausragenden Qualität, sondern auch weil sich dank der freundlichen Auskünfte von Anne Eggmann zeigen lässt, wie die Zusammenarbeit des Gestalterehepaars vonstattenging und wie gross der Anteil von Anne Eggmann war, denn nach aussen präsent war in erster Linie der Ehemann.

Hermann M. Eggmann

Geboren am 7. November 1931 in Zürich, wuchs Hermann Eggmann an der Nordstrasse in Wipkingen auf. Er absolvierte eine Lehre zum Schriftenmaler im Zürcher Seefeld. Auf die Lehre und einige Jahre der Selbstständigkeit folgte eine Tätigkeit bei Publicitas. Die Ausbildung und die Zeit bei Publicitas blieben die einzigen Anstellungen. Für ihn war bereits früh klar, dass er selbstständig werden möchte, und 1954 gründete er schliesslich sein eigenes Atelier. Trotzdem oder gerade deswegen pflegte er den Kontakt zu anderen Grafikerrinnen und Grafikern. Er war Mitglied der Alliance Graphique Internationale und betätigte sich aktiv im Verband Schweizerischer Grafiker, VSG, und im Schweizerischen Werkbund, SWB.

Eggmann beschäftigte in seinem Atelier an der Rigi-Strasse in Zürich zeitweise bis zu acht Personen, darunter auch Auszubildende. Zu Rolf Weiersmüller, seinem ersten Lehrling, pflegte er noch bis zu seinem Tod Kontakt.

1976 übernahm er für vier Jahre die Leitung der Grafikfachklasse von Rudolf Bircher, der die Stelle krankheitshalber aufgeben musste. Davor war er für einige Jahre Lehrer an der Berufsmittelschule. Die Zeit als Leiter der Grafikfachklasse, der damit verbundene Konkurrenzkampf und die unterschiedlichen Ansichten waren für Eggmann sehr anspruchsvoll.

Anne Eggmann

Anne Eggmann (geb. Clément) wird 1956 geboren und wächst in Brüssel auf. Die Familie, ursprünglich aus der Romandie, zieht, als Anne 14 Jahre alt ist, aufgrund eines Stellenwechsels des Vaters nach Zurzach. Ursprünglich war es Anne Eggmanns Wunsch gewesen, das Konservatorium zu besuchen. Doch der Vater war

davon nicht sonderlich begeistert und riet ihr dazu, etwas Richtiges² zu lernen.

Sie entschied sich für den gestalterischen Vorkurs und absolvierte anschliessend Aufnahmeprüfungen für die Goldschmiedeausbildung sowie die Grafikfachklasse. Nach dem Bestehen beider Aufnahmeprüfungen beschloss sie auf Anraten des Leiters der Goldschmiedeabteilung, die Grafikfachklasse zu besuchen. 1975 begann sie daher die vierjährige Ausbildung zur Grafikerin an der Grafikfachklasse der damaligen KGSZ. Ihre Klasse bestand aus drei Frauen und zwei Männern, die kleinste Klasse zu dieser Zeit.

In den letzten beiden Jahren ihrer Ausbildung war Hermann Eggmann Leiter der Grafikfachklasse. Diese Zeit war für sie sehr intensiv, sie konnte sehr viel lernen und arbeitete fleissig, nicht zuletzt, um Hermann Eggmann zu gefallen. Anne Eggmanns Mühen wurden belohnt, und er bot ihr 1978 im Anschluss an die Ausbildung eine Stelle in seinem Betrieb an, worauf sie ihm ihre Liebe gestand.

Zusammenarbeit

Verkehrsbetriebe Zürich

Die Verkehrsbetriebe Zürich waren über zwei Jahrzehnte lang einer der grössten Auftraggeber für das Atelier, sowohl Hermann als auch Anne Eggmann führten eigene Aufträge aus. Die Gestaltung des VBZ-Liniennetzplans (Abb. 1) war einer der ersten Aufträge überhaupt, den die junge Grafikerin in Eggmanns Atelier realisierte. Es existierten zwar bereits Pläne, diese waren aber als Vorlage nicht geeignet. Anne Eggmann liess

¹ Website der Stiftung: <https://sgdf.ch/de/home>.

² Aus einem Interview mit Anne Eggmann.

sich darum von der Klarheit des Londoner U-Bahn-Plans von Harry Beck aus dem Jahre 1931 inspirieren. Die vereinfachte Darstellung der sogenannten Tube Map verzerrt zwar die Topografie, behält aber die Topologie bei und erhöht somit die Lesbarkeit und Übersicht des Liniennetzplans. Die Linien werden in dieser Art der Darstellung entweder horizontal, vertikal oder diagonal und in verschiedenen Farben dargestellt. Praktisch unverändert, lediglich aktualisiert, existiert der Liniennetzplan in seiner damaligen Form auch heute noch.

Eine der bekanntesten Arbeiten, die Hermann Eggmann für die VBZ ausführte, ist das Plakat zu «100 Jahre Züri-Tram» (Abb. 2), welches 1983 durch das Eidgenössische Departement des Innern prämiert wurde. Das Plakat zeigt ein vorbeirauschendes Tram, welches offenbar mit hoher Geschwindigkeit bereits das nächste Jubiläum ansteuert. Das Plakat ist horizontal grob in drei Teile gegliedert. Im oberen Drittel sind die Passagierinnen und Passagiere – unter denen er sich auch selbst befand – durch die Fensterpartie zu sehen. Im mittleren Drittel befindet sich das VBZ-Züri-Linie-Signet und im unteren Drittel des Plakats das Logo zum Jubiläum. Der Slogan «Linie der Zukunft.» steht solide auf einer horizontalen Karosserieblechkante des Trams.

1982 wurde er mit der Gestaltung des Plakats beauftragt. In Zusammenarbeit mit dem Fotografen Stephan Hanslin nimmt er, in den VBZ-Werkstätten in Zürich Altstetten, unzählige Aufnahmen eines vorbeifahrenden Trams mit verschiedenen Unschärfen auf. Das unscharfe VBZ-Logo entsteht im Nachhinein im Studio. Die Typografie wird von Hermann Eggmann gestaltet und von Anne Eggmann ausgeführt, auch von ihr stammt die Illustration des Logos «100 Jahre Züri-Tram». Die einzelnen Komponenten wurden schliesslich vom Lithografen zusammengefügt, die Komposition diente dann als Vorlage für die Weltformat- und Strassenplakate im Format B12.



Abb. 1

Abb. 1 Liniennetzplan (Stadt) Verkehrsbetriebe Zürich. 1979. SNM, LM 182158.1.



Abb. 2

Abb. 2 Linie der Zukunft, 100 Jahre Züri-Tram. Verkehrsbetriebe Zürich. 1979. SNM, LM 182156.9.

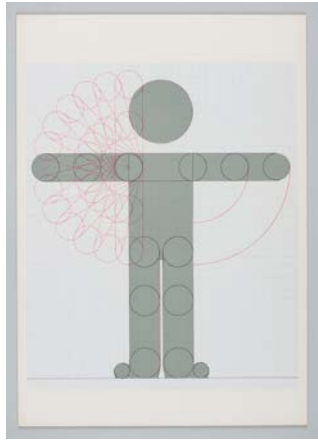


Abb.3



Abb.4



Abb.5



Abb.6

Abb.3 Vorlage auf Millimeterpapier für Piktogramm eines Jungen. 1982. SNM, LM 182154.2.

Abb.4 Vorlage auf Millimeterpapier für Piktogramm eines Mädchens. 1982. SNM, LM 182154.4.

Abb.5 Broschüre «Kinder kennen heisst Kinder schützen». 1982. SNM, LM 182154.1.

Abb.6 Doppelseite aus Broschüre «Kinder kennen heisst Kinder schützen». 1982. SNM, LM 182154.1.



Abb.7

Abb.7 Piktogrammentwurf Junge mit Trottinett auf Transparentfolie. 1982.
SNM, LM 182154.18.

Abb.8 Piktogrammentwurf Katze und Schmetterling auf Transparentfolie. 1982.
SNM, LM 182154.12.



Abb.8

Winterthur Versicherungen

Eine der sichtbarsten Arbeiten des Ehepaars Eggmann, die man heute noch antrifft, wenn man sich im öffentlichen Raum bewegt, ist das sogenannte Beulendreieck. Im Auftrag der Winterthur Versicherungen sollte das Atelier ein Logo für eine Unfallpräventionskampagne gestalten.

Aus der ursprünglichen Idee, Fotografien von spielenden Kindern in einem Warndreieck zu verwenden, entwickelte sich relativ schnell die Überzeugung, dass Piktogramme besser geeignet seien (Abb.3, Abb.4). Durch die einfache Lesbarkeit und die Vertrautheit von Piktogrammen im Strassenverkehr etablierte sich das Logo als Symbol für spielende Kinder. Auch heute noch wird die Warntafel von den AXA Versicherungen vermarktet und ist an vielen Quartierstrassen zu finden.

In der dazugehörigen Broschüre (Abb.5) finden sich weitere Variationen des Logos (Abb.6), die sich fast wie eine Geschichte lesen lassen. Die Piktogramm-Kinder sind zunächst im Warndreieck, aber je vertiefter sie im Spiel sind, desto mehr brechen sie aus dem Warndreieck aus und bringen sich im Strassenverkehr in Gefahr. In den Bildfolgen wendete Anne Eggmann gekonnt die ihr vertraute visuelle Sprache des Comics an. Diese Art der Umsetzung rückt den spielerischen Charakter in den Vordergrund (Abb.7, Abb.8).

Entwicklung der Zusammenarbeit

Als Anne Eggmann im April 1978 im Atelier Eggmann beginnt, sind bereits fünf Personen dort beschäftigt. Zu Beginn der Zusammenarbeit ist Hermann Eggmann Projektleiter und pflegt den Kundenkontakt, während sie im Hintergrund arbeitet. Im April 1988, zehn Jahre nach dem Anne ihm ihre Liebe gestanden hat, heiratet das Paar.

Im Jahr 1992 arbeitet das kreative Ehepaar noch zu zweit an der Rigistrasse. Im Alter von 63 Jahren übergibt er ihr 1994 das Geschäft, 1995 folgt der Umzug nach Wollishofen in kleinere Räumlichkeiten. Die Umstellung von der analogen Herangehensweise hin zur digitalen Arbeit mit dem Computer ist eine Herausforderung für ihn, sie hingegen ist begeistert von den neuen Möglichkeiten. In den darauffolgenden Jahren gibt er seiner Frau immer mehr Arbeiten ab. Er tritt 1997 schliesslich aus der Kollektivgesellschaft aus, worauf Anne Eggmann Alleininhaberin wird.

Als 1999 bei Hermann Eggmann Krebs diagnostiziert wird, lassen seine Kräfte rasch nach. Anne Eggmann übernimmt nun immer mehr auch den konzeptionellen Teil. Die Entwürfe werden zwar noch gemeinsam besprochen, der ehemals so kritische Eggmann hat aber nur noch lobende Worte für die Arbeit seiner Frau übrig. 2016 stirbt Hermann Eggmann im Alter von 85 Jahren in Hinwil. Anne Eggmann ist auch heute noch als Grafikerin tätig und realisiert Projekte in den Bereichen Corporate Design, Print und Digital.

Jonas Howald

Ein Flugblatt von Holocaust-Leugnern

Kurz vor Beginn der Aufführung des «Tagebuchs der Anne Frank» in der Aula der Kantonsschule in Bülach Ende Februar 1989 wird die Veranstaltung von einer Gruppe rechtsradikaler Jugendlicher gestört. Sie stehen mit einem Transparent mit dem Text «TAGEBUCH ANNE FRANK = FÄLSCHUNG» im Foyer und verteilen Flugblätter¹. Ein paar Tage später wird das Stück im Zürcher Bernhard-Theater gezeigt, und auch dort verteilen etwa 20 Neonazis Flugblätter, wie der Tages-Anzeiger am 2. März 1989 berichtet. Ein solches Flugblatt wurde dem Schweizerischen Nationalmuseum vom Journalisten Balz Spörri nach der Ausstellung «Anne Frank und die Schweiz» (9.6.–6.11.2022 im Landesmuseum Zürich) für die Sammlung geschenkt. Das Flugblatt steht stellvertretend für die rechtsradikale Propaganda der Holocaust-Leugner, die in den 1980er-Jahren auch in der Schweiz aktiv waren. So titelt das Flugblatt: «Fälschung!! Tagebuch der Anne Frank als Fälschung entlarvt».

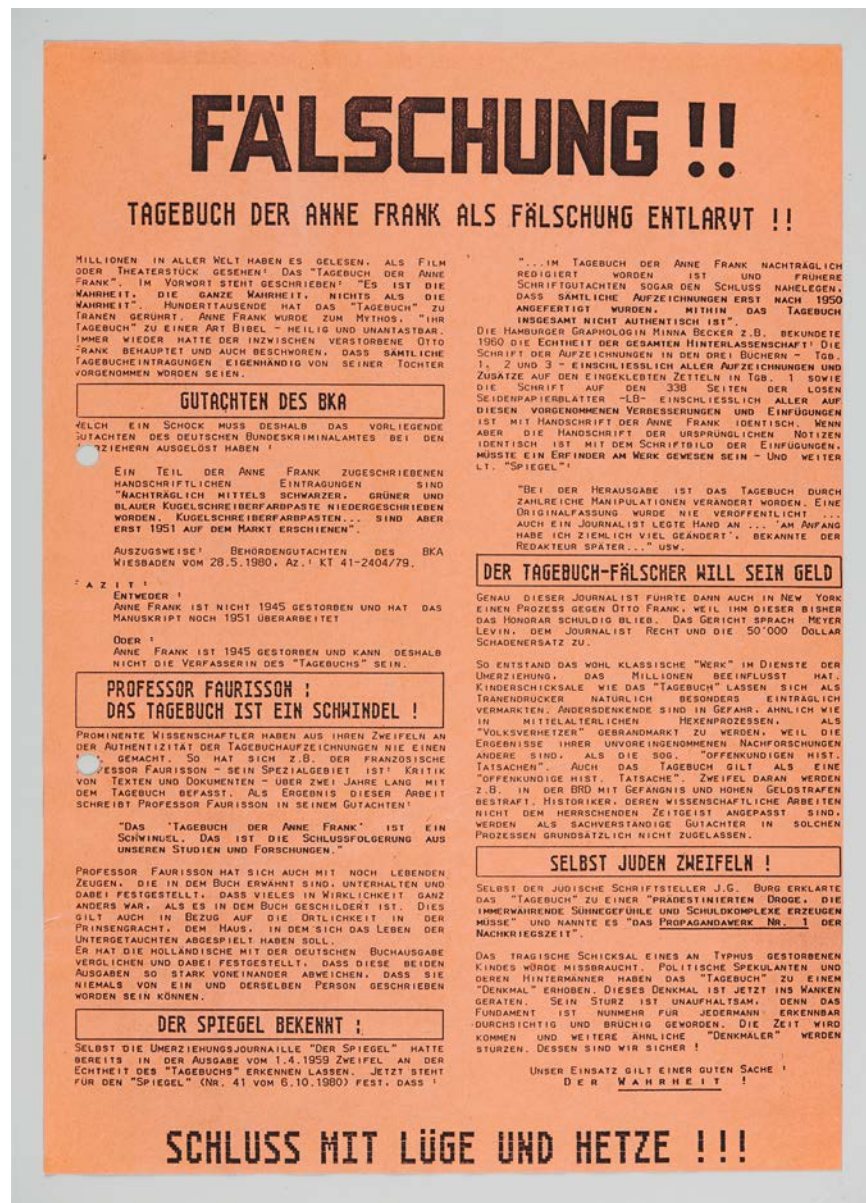


Abb.1 Flugblatt «Fälschung !! Tagebuch der Anne Frank als Fälschung entlarvt !!», Februar 1989, Papier, 29,4 x 20,8 cm. SNM, LM 184122.

1 WOZ Die Wochenzeitung, 24.2.1989.

larvt!!» Und hält fest: «Kinderschicksale wie das ‹Tagebuch› lassen sich als Tränendrucker natürlich besonders einträglich vermarkten. Andersdenkende sind in Gefahr, ähnlich wie in mittelalterlichen Hexenprozessen, als ‹Volkserhetzer› gebrandmarkt zu werden.» Und weiter: «Das tragische Schicksal eines an Typhus gestorbenen Kindes wurde missbraucht. Politische Spekulanten und deren Hintermänner haben das ‹Tagebuch› zu einem ‹Denkmal› erhoben.» Anne Franks qualvoller Tod im KZ Bergen-Belsen wird zum tragischen Schicksal gemacht. Dass die verbrecherische, antisemitische Politik der Nazis dafür verantwortlich war, wird zur Nebensache.² Die Anspielung auf eine Verschwörung im Hintergrund und der Vorwurf der «einträglichen Vermarktung» lassen aufhorchen, erinnern sie doch an die Nazi-Ideologie der 1930er-Jahre.

Die Autoren des antisemitischen³ Flugblatts geben sich nicht zu erkennen. Bei den rund zehn Flugblattverteilern in Zürich stellt die Stadtpolizei aber mittels einer Personenkontrolle fest, dass sie aus der Gegend Winterthur/Schaffhausen und aus Süddeutschland stammen.⁴

Die Stimmung an der Kantonsschule in Bülach sei nach der Störung durch die Holocaust-Leugner bedrückt gewesen, hält WOZ Die Wochenzeitung am 24. Februar 1989 fest. Nach der Aufführung verzichtet das Ensemble sogar auf eine Schlussverbeugung. Stattdessen betont Carlos Werner, der Otto Frank spielt, in einer Rede, dass Angriffe auf die Authentizität des ‹Tagebuchs der Anne Frank› eine Verleumdung dessen seien, was zwischen 1940 und 1945 in Deutschland geschah. Wie ist diese Flugblattaktion in Bülach und Zürich in die internationalen Auseinandersetzungen um die Echtheit von Anne Franks Tagebuch einzuordnen?

Der weltweite Erfolg des ‹Tagebuchs der Anne Frank› veranlasst Rechtsradikale und Neonazis in Europa und Nordamerika, dessen Echtheit immer wieder zu leugnen.

Otto Frank geht früh gegen die Tagebuch-Leugner vor und lässt die Echtheit der Tagebücher mit forensischen Untersuchungen beweisen. Untersucht wurden etwa Anne Franks Handschrift oder die Gebräuchlichkeit des verwendeten Schreibmaterials während des Zweiten Weltkriegs.⁵ Nach seinem Tod 1980 hinterlässt Otto Frank die Manuskripte seiner Tochter dem niederländischen Staat. Um den Fälschungsvorwürfen entgegenzutreten, publizieren das NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (Niederländisches Staatliches Institut für Kriegsdokumentation) und der Anne Frank Fonds 1986 die vollständigen Tagebücher in einer wissenschaftlichen Ausgabe. Veränderungen, die von Anne Frank, Otto Frank und vom erstpublizierenden Contact-Verlag vorgenommen wurden, werden nachvollziehbar.

Juristischen Urteilen und wissenschaftlicher Forschung zum Trotz werden immer wieder Fälschungsvorwürfe erhoben. Daher verbietet 1998 ein Gericht in Amsterdam unter Androhung einer Geldstrafe, die Echtheit des Tagebuchs in den Niederlanden infrage zu stellen. Auch in der Schweiz ist das Leugnen des Holocaust wie in vielen Ländern Europas verboten. Seit 1995 stellt das Strafgesetzbuch in Artikel 261^{bis} zudem das öffentliche Aufrufen zu Hass und Diskriminierung unter Strafe, worunter auch das Verharmlosen und Leugnen von Völkermord fällt.

Rebecca Sanders

² <https://www.annefrank.ch/de/tagebuch/reaktionen-and-rezeption>, abgerufen am 1.7.2023.

³ «Tatsächlich antisemitisch zu nennen sind gegenwärtig alle Formen der Leugnung des Holocaust [...].», MICHA BRUMLIK, Antisemitismus, Ditzingen 2020, S. 80.

⁴ TAGES-ANZEIGER, 3.2.1989.

⁵ <https://www.annefrank.ch/de/tagebuch/reaktionen-and-rezeption>, abgerufen am 1.7.2023.

Papercuts von Fishel Rabinowicz

Fishel Rabinowicz wurde 1924 als eines von zehn Kindern im polnischen Sosnowiec nahe der deutschen Grenze geboren. Seine Eltern entwarfen im eigenen Textilbetrieb Muster für Stickereien. Er war 14 Jahre alt, als die Stadt von den Deutschen überfallen wurde. Die Verfolgungen begannen sofort: Jüdinnen und Juden wurden in Ghettos getrieben, Synagogen und Geschäfte wurden zerstört. Mit 16 wurde Fishel Rabinowicz deportiert und in verschiedene Arbeitslager gebracht. Im Februar 1945 wurde er zusammen mit 1200 anderen Häftlingen gezwungen, ins 400 Kilometer entfernte Buchenwald zu marschieren. Nur 746 überlebten.¹ Als das KZ Buchenwald eine Woche später im April 1945 von amerikanischen Truppen befreit wurde, war er noch knapp 29 Kilogramm. Vier Jahre verbrachte er in Spitälern und Sanatorien, ab 1947 kam er zur Genesung nach Davos. In der Schweiz lernte er seine Frau kennen und wurde Chefdekorateur in einem Warenhaus in Locarno. Dort kam auch ihr Sohn zur Welt. Nach seiner Pensionierung suchte er einen Weg, das Erlebte zu verarbeiten.



Abb. 1 There was evening, there was morning, von Fishel Rabinowicz, 2005, Scherenschnitt, 61 x 61 cm. SNM, LM 185283.1-2.



Abb.2 Survivor, von Fishel Rabinowicz, 1994, Scherenschnitt, 80 x 80 cm. SNM, LM 185282.1-2.

Schon als Vierjähriger habe er immer gekritzelt, ohne Lesen zu können, erzählt er im Gespräch.² So hat er sich der Grafik zugewandt. Mit der kunsthandwerklichen Papierschnidetechnik, die vor 200 Jahren auch in Osteuropa verbreitet war, hat er über 50 Bilder geschaffen.

Sie thematisieren «unter anderem den Holocaust, vor allem aber transformieren sie sein Weiterleben mit den grauenvollen Erinnerungen und den unermesslichen Verlusten. Zwar sei er physisch mehr oder weniger geheilt, psychisch aber nach wie vor gefangen in seinen leidvollen Erfahrungen.»³ Jedes seiner Werke ist eine Etappe seiner «spirituellen Pilgerreise zu den Quellen einer Kultur, [seiner] Kultur, die heute fast ausgestorben ist» und deren Echo er zu verlängern versucht.⁴ Der 1994 entstandene Scherenschnitt «Survivor», den Fishel Rabinowicz seine Biografie nennt, thematisiert nicht nur das Überleben des Holocausts, sondern auch sein Weiterleben mit den Erinnerungen daran.

Der Rahmen mit den herabstürzenden Buchstaben stellt das Chaos des Holocausts dar. Aleph, der erste Buchstabe des hebräischen Alphabets, rechts oben, symbolisiert Rabinowicz selbst, der sich physisch aus dem Chaos der Shoah retten konnte. Ein Teil des Buchstabens verbleibt jedoch innerhalb des gezeichneten Rahmens, da der Überlebende für immer durch das Erlebte gezeichnet ist. Es wird ihn ein Leben lang verfolgen. «Ich wurde gerettet aus dem Stacheldraht der Konzentrationslager, physisch und geistig tief verwundet und gezeichnet für das ganze Leben; der eigenen Kultur und Geborgenheit entwurzelt.»⁵

Von den 21 herabgestürzten Buchstaben haben sich sieben gedreht (in Grau). Sie sind spiegelverkehrt. In der kabbalistischen Deutung verkehren sich die Buchstaben laut Fishel Rabinowicz so in ihr Gegenteil: Bejt für Wissen wird zu Ignoranz, Gimel für Reichtum wird zu Armut, Dalet für Zeugung wird zu Sterilität, Kaf für

Leben wird zu Tod, P für Stärke wird zu Sterben, Rejsch für Frieden wird zu Krieg, Tav für Gnade wird zu Schändlichkeit.⁶ «Im unteren Teil [...] gibt [es] keinen Rahmen, keinen Halt. Die Buchstaben sind aber nicht herausgefallen. Sie sind geblieben.»⁷

Jeder Überlebende müsse bereit sein, Zeugnis abzulegen über die untergegangene Welt. So sucht Rabinowicz eine symbolische Darstellung für das kulturelle Erbe der jüdischen Gemeinden Nordosteuropas. Er will seine Bilder als archäologische Fragmente einer Kultur verstanden wissen. «Denn die Kunst ist es, die die Erinnerung weitergibt.»⁸ Seine Bilder sind zugleich ein kunstvoller Akt der Selbsttherapie und ein wertvolles Medium des Holocaust-Gedenkens.

Rebecca Sanders

1 NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, 20.12.2021.

2 Besuch bei Fishel Rabinowicz in Locarno zusammen mit Erika Hebeisen am 22. Dezember 2022.

3 ERIKA HEBEISEN, *Stimmen von Holocaust-Überlebenden in der Schweiz*, Blog des Schweizerischen Nationalmuseums, <https://blog.nationalmuseum.ch/2021/11/stimmen-von-holocaust-ueberlebenden-in-der-schweiz/>, abgerufen am 1.7.2023.

4 FISHEL RABINOWICZ, unveröffentlichte Rede anlässlich einer Ausstellung seiner Werke in der Wasserkirche in Zürich, 6.5.–29.5.2008, im Privatbesitz des Künstlers.

5 <http://www.holocaust-artist.org/>, abgerufen am 30.6.2023.

6 RAPHAEL GROSS, EVA LEZZI, MARC R. RICHTER (Hrsg.), *Eine Welt, die ihre Wirklichkeit verloren hatte. Gespräche mit jüdischen Überlebenden des Holocaust in der Schweiz*, Zürich 1999, S.121.

7 Ebda.

8 FISHEL RABINOWICZ, unveröffentlichte Präsentation, undatiert, Privatbesitz des Künstlers.

Burkhard Mangold 1873–1950

Im Jahr 2021 erhielt das Schweizerische Nationalmuseum über 100 Arbeiten von Burkhard Mangold (1873–1950) als Geschenk aus Familienbesitz. Die Donation erfolgte über die Zusammenarbeit mit der Swiss Graphic Design Foundation SGDF¹ und erlaubt spannende Einblicke in Mangolds Lebenswerk. Seit 2010 sammelte das Schweizerische Nationalmuseum in Zusammenarbeit mit der SGDF ausgewählte Objekte aus den Lebenswerken von bedeutenden Schweizer Gestaltenden.

Der Geburtstag des Plakatgestalters, Grafikers, Malers und Glasmalers jährt sich 2023 zum 150. Mal – eine gute Gelegenheit, diese Gestalterpersönlichkeit in den Fokus zu rücken.

Am 10. September 1873 in Basel geboren und aufgewachsen, macht er ab 1889 eine vierjährige Ausbildung an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel. Parallel absolviert er ab 1890 eine Lehre zum Dekorationsmaler. Es folgen Aufenthalte in Paris, München und Bukarest.

1900 kommt Mangold nach Basel zurück, heiratet und eröffnet ein eigenes Atelier. Für seine Plakate arbeitet Mangold eng mit der Graphischen Anstalt J. E. Wolfensberger AG und der Gebrüder Fretz AG in Zürich zusammen sowie mit der Wassermann AG in Basel. Mangold übernimmt in der Folge zahlreiche Aufträge für Wandmalereien, vor allem in Basel, aber teilweise auch in Zürich und Chur und widmet sich der Glasmalerei. Von 1909 bis 1911 ist er Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, von 1909 bis 1910 gar als deren Präsident. Ab 1915 unterrichtet er mehrere Jahre an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel als Dozent für Lithografie und Glasmalerei. Ab 1918 amtiert er über zehn Jahre als Präsident der Kommission der Gewerbeschule und des Gewerbemuseums.

Die Schenkung widerspiegelt vor allem das druckgrafische Werk Burkhard Mangolds. Enthalten sind Plakate und Plakatentwürfe, Prospekte und Werbekarten, Postkarten, Spiele und Bücher sowie in einem Fall die Druckstöcke. Die Auswahl zeigt das grosse Talent und die Vielseitigkeit des Grafikers und Künstlers. Im Folgenden sollen exemplarisch einige dieser Arbeiten vorgestellt werden.

Hervorzuheben sind die Arbeiten Mangolds zum Buch «Jesus Sirach», 1945 herausgegeben in einer Auflage von 631 Stück von der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft. Wir haben in diesem Fall das Glück, dass auch die Druckstöcke noch vorhanden sind. Die Druckstöcke wurden hier nicht einfach entsprechend den Zeichnungen von jemand anderem angefertigt, sondern der Gestalter hat selber zum Messer gegriffen. Geschickt grenzt Mangold helle und dunkle Bereiche des Bildes ab, oft findet sich bei ihm ein schwarzer Himmel oder Hintergrund (Abb. 1).²

Herausragend sind die aquarellierten Tuschezeichnungen, Plakatentwürfe, für das Stadtcasino Basel, einem Konzerthaus. Entstanden sind sie möglicher-

weise in den Jahren 1914 und 1921/22³ und wurden, belegbar im Fall von Abb. 2, als grossformatige Plakate bei Wassermann gedruckt.⁴ In diesem Fall ist die Datierung auf das Jahr 1914 belegbar. Bezeichnend ist Mangolds Liebe zu Details, wie das Schimmern der Stofffalten eines über die Stuhllehne gehängten Schals. Auf Abb. 2 ist auch die Arbeitsweise Mangolds gut ersichtlich: Eine partiell andere Version der Darstellung wird mit einem Transparentpapierstreifen fixiert. So war es möglich, verschiedene Versionen festzuhalten, ohne den gleichbleibenden Hintergrund neu zu malen.

Sehr schön ist das Spiel mit den Perspektiven. So befindet sich der Betrachter beispielsweise gemeinsam mit anderen auf der Terrasse und blickt hinein in den erleuchteten Saal (Abb. 3). Genau diese Perspektive findet sich auch bei anderen Plakaten, wie demjenigen zum Schützenhaus Basel, ebenfalls in Weltformat bei Wassermann gedruckt. Auch hier sitzt man gemeinsam mit den Gästen auf der nächtlich erleuchteten Terrasse und blickt ins helle Gasthausinnere.

Eine andere Perspektive ist diejenige des Tischnachbarn, mit Blick nach aussen und auf die anderen Gäste (Abb. 4).

¹ Website der Stiftung: <https://sgdf.ch/de/home>.

² KARL STIEHL, *Burkhard Mangold als Buchillustrator*, in: Stultifera navis: Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles 8, Heft 1–2, Basel 1951, S.35–44.

³ Gemäss Angaben der SGDF zur Donation.

⁴ Ein entsprechendes Plakat mit der Signatur 15-0929 befindet sich in der Plakatsammlung der Zürcher Hochschule der Künste/ Museum für Gestaltung Zürich; das Erscheinungsjahr ist auf 1914 datiert. <https://www.emuseum.ch/objects/136748/sommerterrasse-stadtcasino--nachmitt--abends-conzerte-?ctx=c81e0ef72eddbfeca43df3c11d87eda79613946&idx=23>.

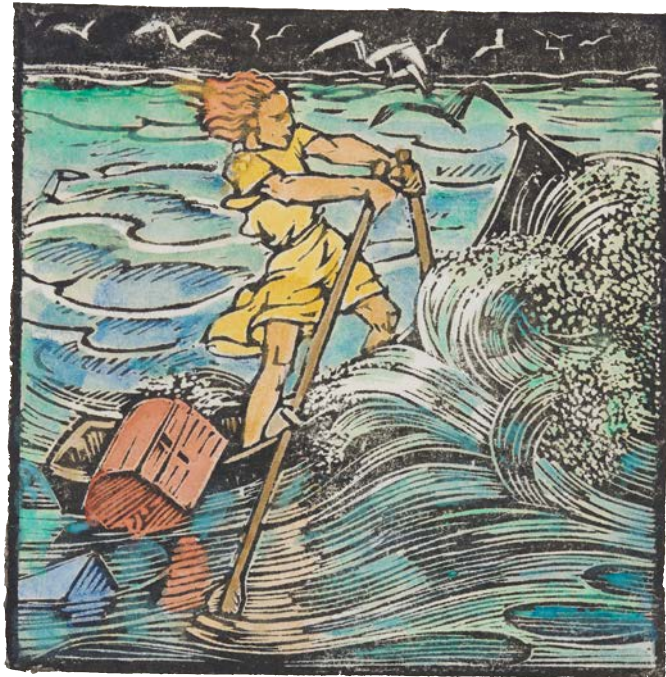


Abb. 1

Abb. 1 Kolorierter Holzschnitt zu Jesus Sirach,
1940–1950. SNM, LM 182141.1.

Abb. 2 Stadt-Casino, Sommer-Terrasse,
Aquarell auf Papier, Mischtechnik, 1914.
SNM, LM 182046.1–2.

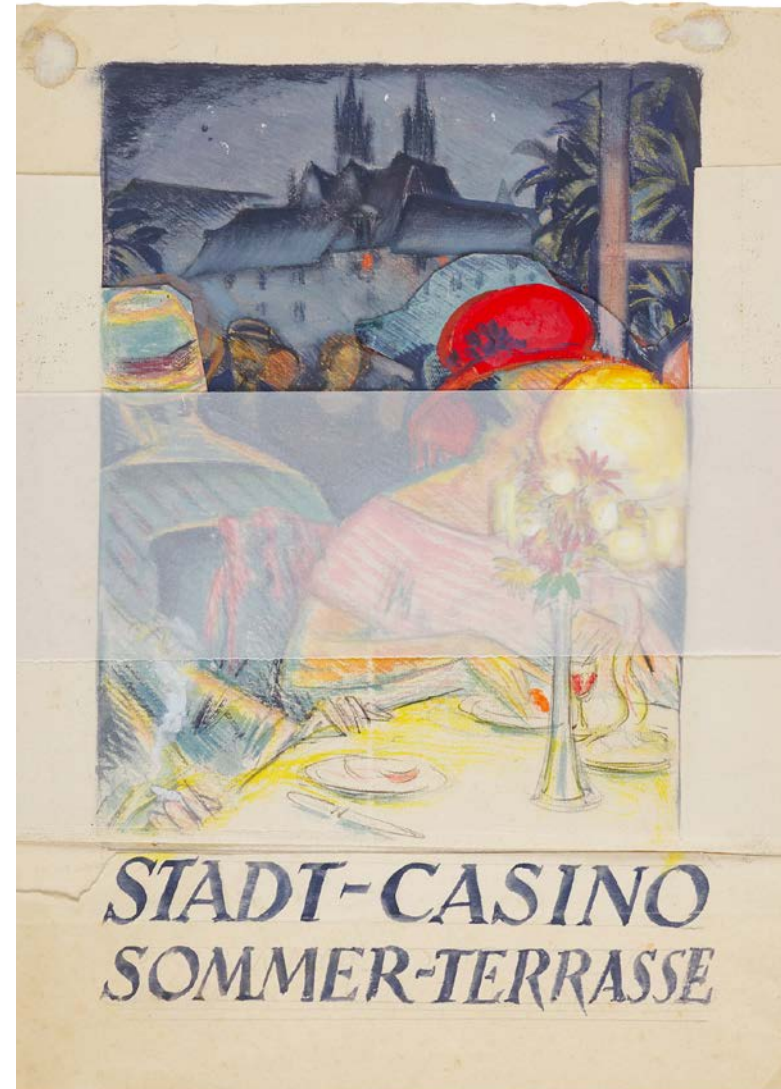


Abb. 2



Abb.3

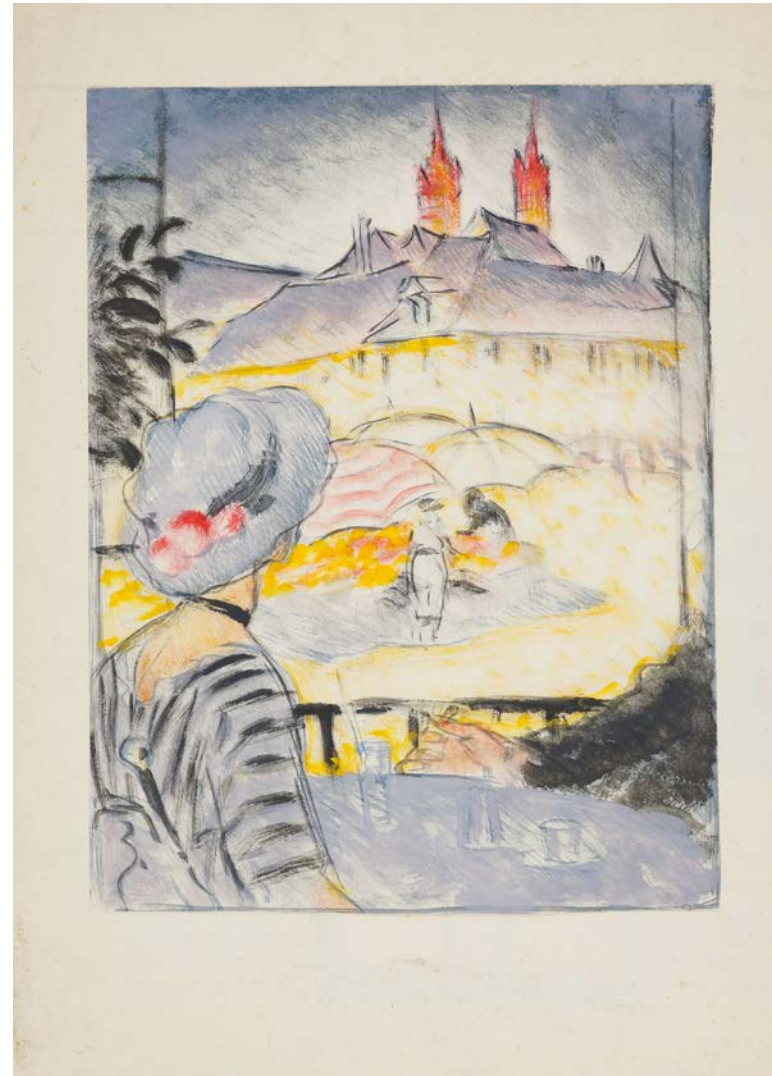


Abb.4

Abb.3 Stadt-Casino, Sommer-Terrasse, Aquarell auf Papier, wohl 1914 oder 1921. SNM, LM 182042.

Abb.4 Sommer-Terrasse, Stadt-Casino (ohne Text), Aquarell auf Papier, Gouache. Vielleicht 1921/22. SNM, LM 182044.



Abb.5



Abb.6

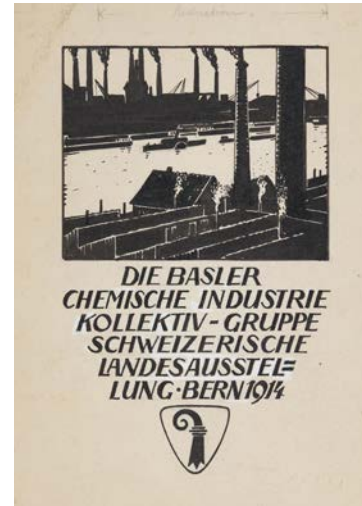


Abb.7



Abb.8

Abb.5 «Der Wolf zieht um», Farbandruck, 1911.
SNM, LM 182092.1.

Abb.6 «Was rennt das Volk ...?», Gouache auf Papier, 1913.
SNM, LM 182114.2.

Abb.7 Die Basler chemische Industrie, Tusche auf Papier, 1914.
SNM, LM 182079.

Abb.8 Schweizerische Landesausstellung Zürich, Aquarell auf Papier, vielleicht 1929. SNM, LM 182095.

Entsprechend der üblichen Nutzungszeit einer Konzerthalle ist es entweder Nacht, die Beleuchtung und das Spiel mit dem Lichtkegel nehmen dabei eine wichtige Rolle ein, oder es beginnt eben die Abenddämmerung. Auch das Basler Münster ist auf allen Bildern zu sehen, die den Blick nach aussen richten. Hervorzuheben ist auch der Umgang Mangolds mit Gesichtern: Es fällt auf, dass die Gesichter in der Sommercasino-Serie nie frontal zu sehen sind. Entweder sieht man nur die Hinterköpfe, was den Eindruck verstärkt, Teil einer Menschenmasse zu sein (z.B. Abb.3), oder der Kopf ist seitlich abgedreht (z.B. Abb.4) oder die Gesichter sind teilweise verdeckt, wie bei Abb.2; hier wurden eine Lampe und Blumen in den Vordergrund gezeichnet. Der Begleiter der jeweils prominent dargestellten Dame ist nur an den Händen erkennbar, wahlweise mit oder ohne Zigarette zwischen den Fingern. Das macht deutlich, wer die Hauptperson ist.

Äusserst spannend sind auch die beiden Umzugsanzeigen zweier Zürcher Traditionshäuser: «Der Wolf zieht um» (Abb.5) 1911 für die Graphische Anstalt J.E. Wolfensberger AG und die Umzugsanzeige für den «Seidengriener» (Abb.6), die Griener & Cie AG, 1913. Es handelt sich dabei um Plakatentwürfe respektive um einen Andruck. Gedruckt wurden die Plakate beide bei der Graphischen Anstalt J.E. Wolfensberger AG. Die

unzählbaren Zuschauermassen illustrieren anschaulich, welche Bedeutung dem jeweiligen (Gross-)Ereignis beigemessen werden muss. Ganz offensichtlich handelt es sich bei diesen Umzügen um volksmassenbewegende Vorgänge, die zu verpassen kaum vorstellbar ist. Was wiederum auf die Bedeutung der Umziehenden verweist.

Bemerkenswert sind auch die Arbeiten zu den schweizerischen Landesausstellungen; sie zeigen, wie vielseitig der Künstler Mangold seine Fragestellungen, auch in technischer Hinsicht, bearbeitet. Die Werbekarte für die chemische Industrie für die Landesausstellung 1914 in Bern kommt wie ein Holzschnitt daher (Abb.7), ausgeführt in schwarzer Tusche. Der Plakatentwurf für die Landesausstellung in Zürich (Abb.8) präsentiert sich in einem modernen Design mit knalligen Farben in Rot, Blau und Gelb, wobei die Schriftblöcke oben und unten gemeinsam mit der diagonal durch das Bild verlaufenden Strasse ein Z bilden, was auf Zürich als Ausstellungsort verweist. Zudem zeigt die Bildkomposition in farblicher Hinsicht die blau-weiss diagonale Farbaufteilung des Zürcher Wappens, allerdings gespiegelt. Warum der Künstler das Plakat auf 1929 datierte und nicht auf 1939, ist nicht zu eruieren. Womöglich handelt es sich um einen Zeichnungsfehler.

Die Schautafeln zum Thema Papierherstellung für die Landesausstellung 1914 in Bern (Abb.9) wiederum gemahnen an Papyrusrollen, und spiegeln einen illustrativen Stil mit leicht stilisierten Figuren. Wobei Inhalt und Form einander aufs schönste ergänzen.

Daniela Schwab



Abb.9

Abb.9 Die Schautafel für die Landesausstellung 1914 (Lithografie, SNM, LM 1821118.1) erzählt die Geschichte um die Wissensproduktion in der Papierherstellung, wie sie in verschiedenen Hochkulturen entwickelt wurde. Die einzelnen Personen sind derart abgebildet, dass sie anhand ihrer stereotyp dargestellten Attribute, wie Kleidung und Frisur, den jeweiligen Kulturen zugeordnet werden können.

Datenbank und Archive. Base de données et archives. Banca dati e archivio.

Von der Leventina ins Schweizerische Nationalmuseum

Bei dem hier präsentierten Objekt handelt es sich um eine Singer-432-G-Zickzack-Freiarm-Koffer-Nähmaschine mit komplettem Originalzubehör und Originalrechnung (Abb. 1), die als Quelle das Objekt und seinen Kontext zum Leben erweckt. Die heute noch in gutem Zustand erhaltene Nähmaschine wurde gemäss Rechnung 1965 bei einem Fachhändler in Bellinzona gekauft und ging in einen Haushalt in der Leventina, wo sie bis 2020 in Familienbesitz blieb. Neben dem Objekt als solches sind also auch die Metadaten, die über die Geschichte des Objekts Auskunft geben, erhalten. Dies war der Grund für seine Aufnahme in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums.

Im Folgenden wird anhand der Nähmaschine näher auf die Registrierungsarbeit eingegangen, da diese die

Grundlage für die nachfolgende Inventarisierung und die Nutzung des Objekts im musealen Bereich ist.

Die Registrierung bzw. die Aufnahme der Grunddaten wie Inventarnummer, Standort, Eigentümer, Sammlungsressort, Klassifikation, Datierung, kurzer Objektbeschreibung, Grundmasse, Grundmaterialität, Erwerbjsjahr und Dokumentationsfotografie in das elektronische Museumsinventar ist also die Basis für den weiteren Weg eines Objektes. Dabei sollen jegliche Möglichkeiten der zukünftigen musealen Nutzung vorhergesehen und berücksichtigt werden. Konkret müssen Museumsobjekte für Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen, Ausleihen, Forschung, objektgerechte Einlagerung und Ausstellungen verwendbar sein. Durch die adäquate Abbildung der Objektinformationen im elektronischen Inventar können diese im Museum für das Publikum und die Fachwelt zugänglich gemacht sowie für die Nachwelt gesichert werden.

Die Nähmaschine mit Zubehör und Dokumenten in Form von Bedienungsanleitungen sowie der Originalrechnung stellt für die Objektregistrierung eine Herausforderung dar. Das u. a. aus acht verschiedenen Nähfüssen, fünf verschiedenen Stichplatten, fünf Fadenspulen sowie Werkzeugen und original Singer-Nähmaschinenöl – insgesamt 32 Teilobjekte – bestehende Konvolut muss theoretisch an 32 verschiedenen Orten für 32 verschiedene Zwecke gleichzeitig eingesetzt werden können. Nicht nur die sieben nicht eingebauten Spezialnähfüsse müssen eine eigene sogenannte Teilinventarnummer und einen eigenen Datensatz erhalten, sondern auch der eingebaute Universalfuss. Somit könnte beispielsweise für eine Ausstellung zum Thema Textilhandwerk problemlos der Rüschenautomat eingebaut und der Universalfuss im Depot eingelagert werden und beide wären unabhängig voneinander mit dem korrekten Standort versehen. Diese – man könnte meinen – Kleinigkeiten spielen beim Objektmanagement von umfangreichen Sammlungen eine zentrale Rolle. Denn ein Museumsobjekt ohne exakten Standort und Inventarnummer ist im Depot schlicht unauffindbar.

Alle Mitarbeitenden des Museums, die auf die eine oder andere Weise mit den Objekten in Kontakt kommen, bauen auf die bei der Registrierung gelegten Grunddaten auf. Sind diese mangelhaft oder bilden die physische Realität eines Objektes bzw. eines Objektkonvoluts nicht korrekt ab, wird die museale Arbeit in jedem Fall erschwert oder sogar verunmöglicht. Aufgrund dessen wird im Schweizerischen Nationalmuseum alles darangesetzt, dass bereits zu Beginn eine nachhaltige Grundlage für die langfristige Erhaltung und Nutzung der Objekte gelegt wird und diese jederzeit auch weiterbearbeitet und vermittelt werden können.

David von Arx



Abb.1



Abb.2



Abb.3

Abb.1 Gesamtkonvolut Singer-432-G-Zickzack-Freiarms-Koffer-Nähmaschine mit Originalzubehör und Originalrechnung. SNM, LM 180045.1-32.

Abb.2 Nähmaschine mit individuellem Unterhalts- und Wechselmaterial. SNM, LM 180045.1-3,6,11,14,17-19,25-28.

Abb.3 Austauschbare Stichplatten und Spezialnähfüsse gemäss Betriebsanleitung. SNM, LM 180045.1-3,6,11,14,18-19,25,27-28.

Dokumentation kolonialer Kontexte der Schweiz. Ein Kommentar zu Wissenslücken in der Objektdatenbank

Die Objekte, die sich in den Sammlungsbeständen des Schweizerischen Nationalmuseums befinden, werden in der Objektdatenbank elektronisch erfasst. Nebst den Informationen zu Materialität, Herkunft und technischen Angaben ist das Objekt mit einem Beschrieb vermerkt, der die inhaltlichen Grundrisse festhält. Der Objektbeschrieb bildet einen wichtigen Teil der Sammlungs- und Dokumentationsgeschichte ab und ist Zeuge der Verschriftlichung materiellen Kulturerbes. Zudem ist er Zeugnis von Rezeptionsprozessen kunsthistorischer und erinnerungskultureller Zugänge zu den Objekten und sprachlichen Konjunkturen innerhalb des Museums. Begrifflichkeiten, die zum Beschreiben verwendet wurden, sowie die sprachlichen Verweise auf die jeweiligen (Wiedererkennung-)Merkmale der Objekte, halten gefestigte Text-Bild-Traditionen fest. Objektinventare, die aus eurozentrischen Blick-, Wissens- und Sprachregimen entstanden sind, reproduzieren rassistische, diskriminierende und koloniale Sprache und Ikonografien.

Deshalb werden diese heute zunehmend kritisch beleuchtet.

Objektbeschriebe, Objektinschriften und Ikonografien mit kolonialem, rassistischen und diskriminierendem Inhalt zeugen oft von Wahrnehmungen des «Fremden», «Anderen» und «Exotischen» oder bilden koloniale Ideologien und Machtsysteme ab.¹ Die ikonografische Variation, die in Gebrauch rassistischer Sprache in Objektinventaren festgehalten wurde und sich unter spezifischen Begriffen in der Datenbank subsummiert, ist breit gefächert. Dieser Sachverhalt kann damit erklärt werden, dass Verschriftlichungen des «Exotischen» Informationen, Wissen, Erfahrungen und Perspektiven der jeweiligen Zeit vermitteln. Diese Perspektiven auf die Objekte waren in manchen Fällen (unbewusst) durch rassentheoretische Ideologien und Othering² geprägt.³ Die Tendenz, dass zu den betroffenen Objekten in vielen Fällen nur wenig zu ihrem problematischen Kontext bekannt ist, bekräftigt die Annahme, dass diese Perspektiven nur wenig hinterfragt und Teil einer westlichen Bild-Text-Tradition waren. In der Dokumentationspraxis scheint bisher kaum relevant gewesen zu sein, die Geschichte dieser Objekte als Teile kolonialer Bildtraditionen oder kolonialer Verstrickungen zu erfassen. Dieser Aufarbeitung nimmt sich das SNM nun vermehrt an. Entlang zweier Fallbeispiele aus dem Sammlungsbestand wird Einblick in diese Arbeit gegeben.

Die Deckelterrine (Abb. 1) aus glasierter Keramik wurde um 1800 hergestellt und stammt aus dem Kanton Bern. Sie ist unter der Bezeichnung «Deckelterrine [...] mit plastischen Auflagen und als Schwarzer gebildeter Deckelknäuf» inventarisiert. Bezeichnend in Bezug auf die Reproduktion kolonialer und rassistischer Bild-Text-Traditionen ist einerseits die Ausgestaltung der Figur und andererseits das verwendete Vokabular, um diese zu beschreiben. Die plastische Auflage kann als Zeugin einer westlichen Bildtradition, die auf rassen- und evo-

lutionstheoretische Ideologien zurückgreift, gelesen werden. Seit der Aufklärung werden Unterschiede zwischen den Menschen verstärkt nicht mehr nur allein auf die göttliche Schöpfung zurückgeführt, sondern der Mensch als Teil der Natur begriffen. Aus den Beobachtungen in der Tierwelt wird dem Menschen als Folge natürlicher und biologischer Evolution die Fähigkeit zum Bilden von Kultur und damit Vernunft zugeschrieben. Während der erweiterten europäischen Expansion setzen sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts Konzepte durch, welche Menschen gemäss ihrer Fähigkeit zum Ausbilden dieser Eigenschaften kategorisieren.⁴ Diese Distinktion flocht sich in ein Bildrepertoire ein, das den dargestellten Personen Attribute wie Nacktheit

1 Begriffe wie «Schwarze», «Farbige», «Dunkelhäutige» oder gar das N-Wort markieren die Differenz zwischen dem als *weiss* normierten Wahrnehmungsraum und dem «Anderen». Olivette Otele schreibt: [dass] «die Verwendung dieser Begriffe auf die Entscheidung zurückzuführen ist, Menschen anhand ihrer Hautfarbe statt anhand ihres Geburtsortes zu klassifizieren.» Dieser Rassifizierungsprozess etabliert sich während der Kolonialzeit und lastet auf heutigen Verwendungen von Sprache. OLIVETTE OTELE, *Afrikanische Europäer, Eine unerzählte Geschichte*, Berlin 2022, S. 98–99.

2 Kulturen, Gesellschaften oder Gruppen grenzen sich nach aussen und innen voneinander ab. Dabei setzen die jeweiligen Gruppen im Bezugsnetz von Körper, Religion und Kultur für sie geltende Norm. Dieser Konstruktionsprozess des «Selbst» und des «Anderen» führt zu Vorstellungen darüber, welchen Menschen Privilegien und Macht zu- respektive abgesprochen werden. SUSAN ARNDT, *Rassismus begreifen, Vom Trümmerhaufen der Geschichte zu neuen Wegen*, Verlag C. H. Beck, München 2021, S. 15–22.

3 KLAUS VON BEYME, *Die Faszination des Exotischen, Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008, S. 8.

4 Bereits frühen Konzepten ist gemein, Menschen entlang von äusseren Merkmalen zu kategorisieren. Vorstellungen zu diesen Merkmalen verschmelzen mit Diskursen zu Klima und Umwelt, der Lehre von den vier Körpersäften und liefern die Grundlage für die Zuweisung spezifischer Wesensarten von Menschen, nach denen viele nichteuropäische Gesellschaften als geistig und kulturell minderwertig abgestuft werden. ASHKIRA DARMAN/BERNHARD C. SCHÄR, *Zürcher «Mohren»-Fantasien, Eine Bau- und Begriffsgeschichtliche Auslegung*, ca. 1400–2022. ETH Zürich, 2023, S. 24, und vgl. ULRICH KATTMANN, *Zukunft braucht Erinnerung*, Das Online-Portal zu den historischen Themen unserer Zeit, 14. September 2004, online: <https://www.zukunft-braucht-erinnerung.de/rassismus-biologie-und-rassenlehre/>.

oder aus Naturalien bestehende Kleidung zuschrieb. Der Deckelknopf der Terrine aus der Sammlung des SNM ist folglich ein Abbild einer stark stereotypisierenden und essentialisierenden sowie exotisierenden und rassifizierenden Bildtradition. Diese Ikonografien und die damit verbundenen Ideologien standen in einer Interdependenz zu rassistischen Wortschöpfungen und fanden Eingang in die wissenschaftliche und museale Praxis. Dieser Sachverhalt verdeutlicht sich im ersten schriftlichen Eintrag zum Objekt im Sammlungsinventar. Der Objektbeschreibung reproduziert die unter dem «N-Wort» vorgenommene rassistische Kategorisierung.⁵ Die Terminologie wurde später beim Übertragen in die Objektdatenbank durch das als «weniger problematisch» empfundene Wort «Schwarzer» ersetzt. Die Problematik dieses Beispiels liegt darin, dass das «N-Wort» und der aktuell verwendete Begriff «Schwarzer» eine Analogie bilden, beide sind rassifizierende Fremdzuschreibungen und verdeutlichen die zugrunde liegende Tendenz, Differenzkategorien zwischen Menschen entlang ihrer äusseren Merkmalen zu bilden und diese sprachlich erfassen zu wollen. In der Aufarbeitung kolonialen Sprachgebrauchs reicht es also nicht, lediglich einzelne Begriffe durch neue zu ersetzen. Sinnvoller wäre es wohl, objektspezifisch darauf einzugehen, welche kolonialen und rassistischen Narrative und Geschichten durch die Abbildungen transportiert werden und wie diese in einen Rassismus- und machtkritischen Kontext verortet werden können.

Das zweite Beispiel widmet sich den Asymmetrien in der Beurteilung und Dokumentation von Sammlungsbeständen, die koloniale Verstrickungen der Schweiz und deren visuellen Repräsentationen zeigen. Die



Abb. 1 Deckelterrine mit pflanzlichen Motiven. Der Deckelknopf bildet eine rassifizierte und stereotypisierte Figur mit Hund. Herstellung: wohl Bern (Kanton). Um 1800–1900. 21 cm, engobiert, bemalt. SNM, LM 50469.

⁵ SUSAN ARNDT, *Kolonialismus, Rassismus und Sprache, Kritische Betrachtung der deutschen Afrikaterminologie*, Bundeszentrale für politische Bildung, 30. Juli 2004, online: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59407/colonialismus-rassismus-und-sprache/>.



Abb.2



Abb.3



Abb.4

Abb.2 Gemälde, Stehender Schwarzer Mann, Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 35 × 21,5 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70378.

Abb.3 Gemälde, Stehender Schwarzer Mann beim Herstellen von Stroh Hüten. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 33 × 18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70377.

Abb.4 Gemälde, Jüngere Schwarze Frau in weissem Festkleid. Herstellung: Maler zugeschrieben L. Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Datiert nach Poststempel 1855. Herkunft: Pernambuco. 32,6 × 18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70376.



Abb.5

Abb.5 Sitzende Schwarze Frau mit Kind auf den Armen. Schlagwort: Frau mit Kind. Herstellung: Maler zugeschrieben L.Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 24,5×20 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70375.



Abb.6

Abb.6 Gemälde, Jüngere Schwarze Frau mit *weissem* Kind in den Armen. Schlagwort: Frau mit Kind. Herstellung: Maler zugeschrieben L.Schlappriz (Schlapprizi), Pernambuco. Um 1855. Herkunft: Pernambuco. 33×18 cm. Leinwand, Öl. Rahmen: Holz. SNM, LM 70379.

Abb.7 Reisebildband, Autor: Moritz Rugendas (1802–1858), Herstellung: Lithograf Joseph Brodtmann (1787–1862), Schaffhausen 1836, 35,4×27×2,3 cm. SNM, LM 45553.

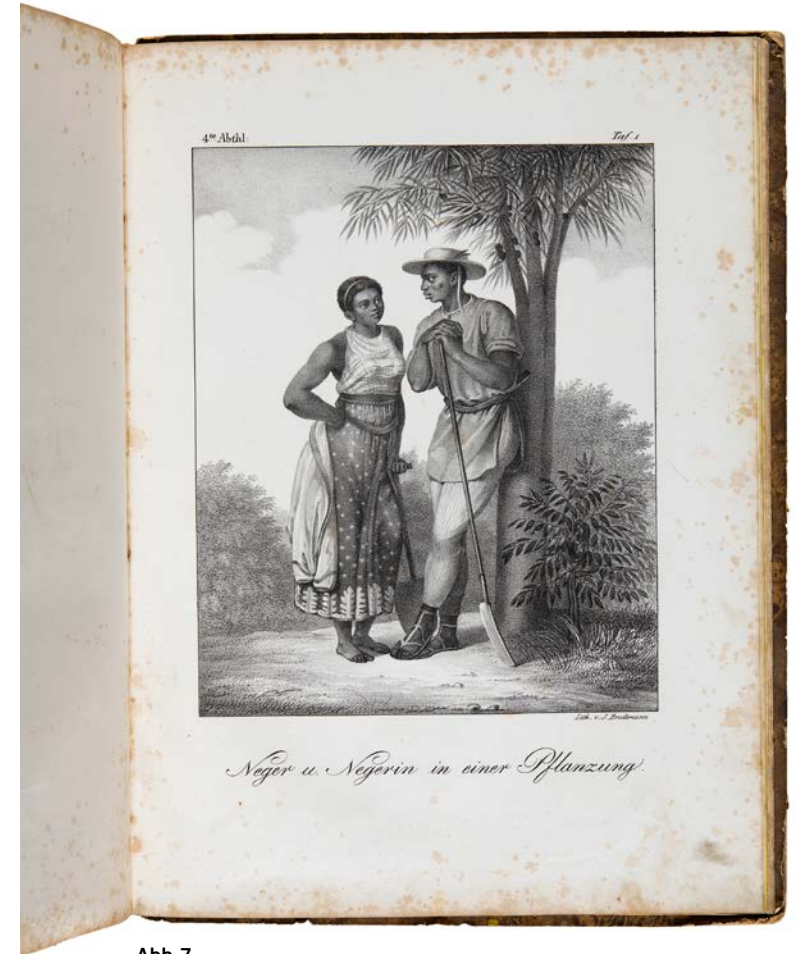


Abb.7

Neger u. Negerin in einer Pflanzung.

Porträts Abb.2–6 werden in der Objektdatenbank als «Folge von fünf Genrebilder mit farbigen Brasilianern» beschrieben.⁶ Über die Gemälde ist bekannt, dass der Auftraggeber Rudolf Weydmann wohl den St.Galler Künstler L.Schlappriz (Schlapprizi) in den 1850er- und 1860er-Jahren engagiert hatte, um einerseits ein Herrenporträt von sich selbst anfertigen zu lassen, andererseits, um Menschen, die sich in seinem unmittelbaren Umfeld befanden, zu porträtieren. In den einzelnen Objektbeschreibungen wird darauf verwiesen, dass es sich bei den jeweiligen abgebildeten Personen um versklavte Menschen handelt.⁷ Wie diese in den Besitz des Auftragsgebers kamen, welche Beziehung und welche Haltung die Familie Weydmann zum Handel mit versklavten Menschen hatte, welche Arbeiten diesen Menschen aufgezungen wurden, wie diese auf der Plantage lebten und in welchen Beziehungen die porträtierten Personen zur Familie standen, kann aus den Nachweisakten nicht erschlossen werden. Zudem fehlt jegliche Information darüber, in welchem Kontext diese Porträts entstanden. Was war die Motivation des Schweizer Plantagenbesizers, seine Sklavinnen und Sklaven abbilden zu lassen und inwiefern widerspiegeln sich Romantisierung und Idealisierung in den Inszenierungen der Porträtierten? Und schliesslich: Hatten die dargestellten Menschen die Wahl, sich abbilden zu lassen, und inwiefern konnten sie über die Art und Weise ihrer (Re-)Präsentation entscheiden? Die offenen Fragen liefern für die Interpretation der Gemälde eine unbefriedigende Ausgangslage. Weiter wird diese Situation durch den Umstand erschwert, dass zum Hersteller der Bilder nur wenige Informationen zur Verfügung stehen.⁸ Analog zur Motivation des Auftragsgebers ist nicht klar, mit welcher Intention der Künstler die Porträts fertigte.⁹

Unter Einschluss der Faktoren wie der Reproduktion von Stereotypen, Generalisierungen, Hierarchisierungen und Repräsentation können die oben gestellten Fragen zwar nicht abschliessend beantwortet werden, jedoch kann Aufschluss darüber gegeben werden, ob

und wie diese Stilmittel in die Malereien einfließen. Auffallend ist, dass den Personen jeweils ein eigenes Gemälde gewidmet wurde. Sie stehen als Individuen im Zentrum und sind keine stilisierten Abbildungen exotischer Fantasien, sondern haben charaktereigene Körperformen, Gesichter und individuelle Kleidung. Beim Thema der Kleidung, in denen sich die Personen präsentieren (mussten), kann vermutet werden, dass es sich hier um eine Form des Kostumbrismus handelt. Beeinflusst vom Willen der Plantagenbesitzerinnen und -besitzer wurden die porträtierten Personen in idealistischen Kostümen abgebildet, die ein wenig realistisches Bild der eigentlichen Verhältnisse auf den Plantagen vermitteln.¹⁰ Parallelen können hier zu den Reisebildern von Moritz Rugendas gezogen werden, der in seinen Genrebildern zur Landschaft Brasiliens und in den verschiedenen Abbildungen der dort lebenden ethnischen Gruppen auf ähnliche Stilelemente zurückgreift. Anders als bei Rugendas stehen die versklavten Frauen und Männer in der vorliegenden Porträtserie losgelöst von ihrer alltäglichen Umgebung (vgl. Abb.7). Konkret heisst dies, dass die Motive keine Informationen darüber freigeben, in welchem Umfeld die Personen dargestellt wurden. Der Bildhintergrund ist monochrom ausgefüllt und lässt die Menschen im luftleeren Raum stehen. Die Ausnahme bildet das Porträt (vgl. Abb.3) eines Mannes, der Hüte flicht. Die leere Hauswand hinter ihm gibt dem Bild eine räumliche Dimension, ist aber auf kontextueller Ebene wenig informativ. Auf bildinhaltlicher Ebene kann weder erschlossen werden, welche Arbeiten den Personen aufgezungen wurden, noch in welcher Beziehung sie zu den Plantagenbesitzerinnen und -besitzern standen. Lediglich Abb.6 weist darauf hin, dass die Frau in einem engeren Kontakt zu den Mitgliedern der Familie Weydmann oder deren Bekanntenkreis stand. Sie trägt in der dargestellten Szene ein weisses Kind auf dem Arm.

In Bezug auf die Präsenz kolonialer Verstrickungen, die durch die Bilder und durch deren Dokumentation in der

Objektdatenbank Niederschlag finden, ist an dieser Portraitserie vor allem die Absenz wichtiger Informationen zu den jeweiligen Protagonistinnen und Protagonisten (Hersteller, Auftraggeberschaft, Modelle) und deren Beziehungen zueinander bezeichnend. Dies kann als Abbild davon gedeutet werden, welche Wichtigkeit insbesondere das Wissen zu kolonialen Kontexten, den darin verstrickten Personen und die Dokumentation dieser Sachverhalte zugeschrieben wurde. Diese Wissenslücken gilt es zukünftig zu füllen und festzuhalten.

Céline Hug

6 Der Gebrauch rassistischer Sprache wird jedoch hier nicht herausgearbeitet.

7 Die Bilder stammen aus einem Familiennachlass, aus dessen handschriftlichen Niederschriften erschlossen werden kann, dass die Familie wohl seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Besitz von Plantagen in Pernambuco, Brasilien, war. Naheliegender ist also, dass diese versklavten Menschen da beschäftigt wurden.

8 Vgl. CARL BRUN, Schweizerisches Künstler-Lexikon: Dictionnaire des Artistes Suisses Vol.3 (1913), S.54.

9 Eingliedern liesse sich Schlapprizi in eine Wanderungsbewegung Schweizer Künstlerinnen und Künstler, die sich im 19. Jahrhundert in Brasilien abzeichnete. Diese wurde wohl durch zwei historische Faktoren forciert: Die Reise- und Forschungsberichte, die um 1800 in Europa an Popularität gewannen, bewegten Schweizer Nachahmerinnen und Nachahmer vermehrt zur Übersiedlung in die Amerikas. Zudem trieben eine Hungerskrise, Möglichkeiten zur wirtschaftlichen Expansion und Unabhängigkeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Emigration. THOMAS FISCHER, *Brasilien*, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 2.10.2006. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/003393/2006-10-02/>.

10 MICHAEL ZEUSKE, Sklavenbilder: Visualisierungen, Texte und Vergleich im atlantischen Raum (19. Jahrhundert, Brasilien, Kuba und USA), *zeitenblicke* 7 (2008), Nr.2.

Alles noch analog – ein Blick hinter die Kulissen des Landesmuseums um 1973

Das Bildarchiv des Schweizerischen Nationalmuseums verwaltet über eine Million Fotografien. Der Schwerpunkt liegt auf der fotografischen Dokumentation der Sammlungsobjekte und reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück. Daneben wird auch der Museumsbetrieb in allen seinen Facetten festgehalten, so etwa die zahlreichen Dauer- und Wechselausstellungen, die Gebäude in Innen- und Aussenansichten, die vielfältigen Veranstaltungen und der interne Museumsbetrieb. Aus Anlass des 75-Jahr-Jubiläums des Schweizerischen Landesmuseums entstand 1973 eine Fotoserie, welche die diversen Arbeitswelten in den Ateliers, Büros, Werkstätten und Sammlungen dokumentierte. Heute gewähren diese Bilder einen spannenden Einblick in die damalige Museumstätigkeit. Mit ihrer eigenen Ästhetik nehmen die farbigen und quadratischen Fotografien für einmal nicht die ohnehin gegen aussen sichtbaren Ausstellungen mit ihren Objekten, Szenografien und Ver-nissagen in den Fokus. Stattdessen porträtieren sie die Mitarbeitenden des Landesmuseums und rücken ihre

normalerweise hinter den Kulissen stattfindende, alltägliche Arbeit in den Vordergrund.

Seit der Eröffnung des Landesmuseums 1898 haben nicht nur die Besucherzahlen, sondern auch die Zahl der Mitarbeitenden stetig zugenommen. In den Anfangsjahren wurde der Direktor lediglich von zwei wissenschaftlichen und weiteren freiwilligen Mitarbeitenden unterstützt. 1973 war das Museum zu einem Betrieb mit 14 wissenschaftlichen, 81 technischen, administrativen und handwerklichen sowie etwa 60 temporär Angestellten angewachsen.

Sie waren in den unterschiedlichsten Bereichen beschäftigt: Die Konservatorinnen und Konservatoren – die heutigen Kuratorinnen und Kuratoren – zeichneten innerhalb ihres jeweiligen Ressorts für die Sammlungsobjekte verantwortlich. Sie erschlossen ihre Sammlung, kauften neue Objekte an, arrangierten die Präsentation und gaben allgemein fachliche Auskunft. Tatkräftig unterstützt wurden sie von den Restauratorinnen und Restauratoren: Wiederum ressortspezifisch waren diese für die fachkundige Konservierung und Restaurierung in speziell dafür eingerichteten Ateliers sowie allgemein für die Handhabung der Objekte zuständig. Sie stemmten sich schon damals mit chemischen und mechanischen Massnahmen gegen die zerstörende Kraft der Zeit, wie auf den Fotografien zu erkennen ist. Die Bibliothek stellte einschlägige Literatur zur Verfügung, die im Zettelkatalog recherchiert werden konnte. Im Fotostudio wurden die Objekte ins beste Licht gerückt und analog reproduziert. Der Buchbinder produzierte die Signaletik für die Ausstellungsräumlichkeiten, und an der Kasse konnten Sammlungskataloge und Farbdias erworben werden. In den umfangreichen Studiensammlungen bestand zudem die Möglichkeit, die Objekte genauer unter die Lupe zu nehmen. Daneben gab es die zahlreichen Büros der Verwaltung, noch ohne Computer zwar, dafür mit Aschenbecher

und Botanik, manchmal sogar mit einer Hellebarde als Wandschmuck.

Vieles hat sich seither verändert, und gewisse Tätigkeiten oder Berufe sind ganz aus dem Museumsalltag verschwunden. Was auch in der heutigen, zunehmend digitalen Zeit bestehen bleibt, ist der Fokus auf das Wesentliche: das historische Objekt, sein Erhalt sowie seine kulturgeschichtliche Vermittlung und Erforschung.

Fabian Müller, Andrea Kunz, Remo Sidler



Abb.1

Abb.1 Skulpturenatelier.
SNM, DIG-19943.



Abb.2

Abb.2 Graphische Sammlung.
SNM, DIG-19862.

Abb.3 Kasse und Garderobe.
SNM, DIG-19833.



Abb.3



Abb.4

Abb.4 Schlosserei.
SNM, DIG-19918.



Abb.5

Abb.5 Bibliothek.
SNM, DIG-19846.



Abb.6

Abb.6 Direktion.
SNM, DIG-19872.



Abb.7

Abb.7 Depot.
SNM, DIG-19823.

Abb.8 Gemäldeatelier.
SNM, DIG-19916.

Abb.9 Fotothek.
SNM, DIG-19834.



Abb.8



Abb.9



Abb.10



Abb.11

Abb.10 Fotostudio.
SNM, DIG-19913.

Abb.11 Schreinerei.
SNM, DIG-19920.



Abb.12



Abb.13

Abb.12 Büro Personal
und Finanzen. SNM, DIG-19886.

Abb.13 Buchbinderei.
SNM, DIG-19873.

Abkürzungsverzeichnis. Liste des abréviations. Elenco delle abbreviazioni.

Abb. = Abbildung	s. a. (s. d.) = sans année (sans date)
Anm. = Anmerkung	s. l. = sans lieu
Bd. = Band	SLM = Schweizerisches Landesmuseum
Diss. = Dissertation	SNM = Schweizerisches Nationalmuseum
ebda. = ebenda	Sp. = Spalte
éd. = édité	Taf. = Tafel
fig. = figure (illustration)	u. a. = unter anderem
fol. = folio	vgl. = vergleiche
Hrsg. = Herausgeber	vol. = volume
hrsg. = herausgegeben	
ill. = illustration	
Jber. = Jahresbericht	
LMK = Landesmuseums-Kommission	
MNS = Musée national suisse	
NF = neue Folge	
o. J. = ohne Jahr	
o. O. = ohne Ort	
p. = page	
pl. = planche	
S. = Seite	

Impressum.

Projektleitung & Redaktion

Daniela Schwab, Schweizerisches Nationalmuseum

Konzept und Projektbegleitung

Heidi Amrein, Daniela Schwab, Christina Sonderegger,
Schweizerisches Nationalmuseum

Lektorat und Übersetzungen

Daniela Schwab, Laurence Neuffer, Schweizerisches
Nationalmuseum; Linkgroup AG

Textbeiträge

Autorinnen und Autoren siehe Inhaltsverzeichnis

Fotos

Wo nicht anders vermerkt: Jörg Brandt, Felix Jungo,
Schweizerisches Nationalmuseum

Design/Realisation

Linkgroup AG, Zürich

ISSN 1660-7309 (Druck)

ISSN 2297-1262 (Online)

© Schweizerisches Nationalmuseum





Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI