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

Die Sammlung. Les collections. Le collezioni. 2025.

ulphur
ulphur
CROCE
MART

Inhalt. Table des matières. Sommario.

4 **Vorwort. Avant-propos.** Heidi Amrein, Daniela Schwab

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

7 Denkmalsturz – «Great in the concrete» Pascale Meyer

9 Die Solothurner Tatortbilder Rebecca Sanders

12 **Archäologie. Archéologie. Archeologia.**

13 Aspekte der Kreislaufwirtschaft in der Archäologie anhand einiger Beispiele aus dem Nationalmuseum Jacqueline Perifanakis

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

17 Ein Zeitzeugnis des vernetzten Sammelns Christian Weiss

20 Eine falsche Fährte? Christian Weiss

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

23 Ein Kiosk auf der Höhe seiner Zeit Sonja Bantli, Aaron Estermann, Gaby Petrak, Tino Zagermann

36 Das mobile Büro der Kriegsschadenfürsorge Erika Hebeisen

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

41 Badener Ratsherrengewehre mit Kolbenbemalung Maël Roumois

48 **Keramik und Glas. Céramique et verre. Ceramica e vetro.**

49 Vergängliche Alchemie: die Konservierung der Apothekengläser des Bürgerspitals Solothurn Annick Simon, Ulrike Rothenhäusler, Erwin Hildbrand

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

57 Un rarissime papier peint panoramique à motif de Guillaume Tell Helen Bieri Thomson

64 Lumière sur le lustre vénitien de Prangins Julie Vuignier, Tiziana Lombardo, Ulrike Rothenhäusler

74 **Bildhauerei. Sculpture. Scultura.**

75 Gustav Gull zum 70. Geburtstag: Statue von Eduard Zimmermann Cristina Gutbrod

82 **Grafik und Fotografie. Arts graphiques et photographie. Arti grafiche e fotografia.**

83 Die Trachtenzeichnungen im Nachlass von Ludwig G. Vogel Simone Koller

89 Eine Waadtländerin in Davos, ein Entwurf von Alois Carigiet für das Hotel Schweizerhof, Davos Mylène Ruoss

96 Plakate im Dienste der Kreislaufwirtschaft Daniela Schwab

101 Bossard-Projekt: Konservierung und Restaurierung eines Grosskonvoluts von Zeichnungen Charlotte Maier

106 Das Landesmuseum auf Ansichtskarten – die Sammlung Max A. Antonini Fabian Müller

115 Aus dem Fotostudio von Fred und Rosmarie Waldvogel Aaron Estermann

124 **Archive und Datenbank. Archives et base de données. Archivio e banca dati.**

125 Provenienzforschung am Beispiel des Kunsthändlers Max Kitzinger: eine Spurensuche Heidi Amrein, Nino Zubler

132 **Abkürzungsverzeichnis. Liste des abréviations. Elenco delle abbreviazioni.**

132 **Impressum.**

Vorwort.

Täglich beschäftigen sich Mitarbeitende, aber auch externe Forschende, Studierende sowie Kolleginnen und Kollegen von anderen Museen mit der umfangreichen Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums, die über 870 000 Objekte sowie mehrere Millionen Fotografien zur Kulturgeschichte und zum Kunsthandwerk der Schweiz von den Anfängen bis in die Gegenwart umfasst. Neue Fragestellungen und Perspektiven, Recherchen aufgrund von Anfragen oder Ausstellungsprojekten, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten, Analysen oder auch Forschungen im Archiv bringen immer wieder spannende Aspekte und Überraschendes hervor und bereichern so unser Wissen über die kulturhistorische Bedeutung der Objekte.

So gewähren wir Ihnen mit den Beiträgen dieser Ausgabe Einblicke in die Arbeit hinter den Kulissen. Sie zeigen, wie vielschichtig die Auseinandersetzung mit unserem kulturellen Erbe ist. Hierbei geht es auch um die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart: Wir beleuchten, wie die Arbeiten an Ausstellungen zu Neueingängen angeregt haben, wie sie dadurch neue Forschungsimpulse setzen und dazu führen, dass bereits bekannte Objekte in einem neuen Licht erscheinen. Gleichzeitig werfen wir einen Blick auf spannende Neuerwerbungen, die uns mit neuen Perspektiven konfrontieren und unser Verständnis der Geschichte erweitern. Nicht zuletzt zeigen wir, wie durch sorgfältige Restaurierungs- und Konservierungsprojekte die Substanz der Objekte bewahrt und gleichzeitig neue Erkenntnisse über ihre Materialität und Herkunft gewonnen werden.

Ziel und Zweck der Publikation «Die Sammlung» ist es, die neuen Erkenntnisse zu unserem gemeinsamen Kulturerbe zu vermitteln und zugänglich zu machen. Vielleicht regen sie auch Ideen für weitere Recherchen an.

Wir wünschen Ihnen eine inspirierende Lektüre!

Heidi Amrein
Chefkuratorin/Mitglied der Geschäftsleitung
Schweizerisches Nationalmuseum

Daniela Schwab
Redaktion und Kuratorin
Schweizerisches Nationalmuseum

Avant-propos.

Riche de plus de 870 000 objets et de plusieurs millions de photographies, la vaste collection du Musée national suisse, consacrée à l'histoire culturelle et aux arts décoratifs en Suisse des origines à nos jours, occupe au quotidien nos collaboratrices et collaborateurs, mais aussi des chercheuses et chercheurs externes, des étudiantes et étudiants ainsi que des collègues d'autres musées. Que ce soit en adoptant de nouvelles approches et perspectives ou en effectuant des recherches à la demande ou dans le cadre de projets d'exposition, des travaux de conservation et de restauration, des analyses ou des études dans les archives, ces spécialistes mettent régulièrement au jour des aspects fascinants et surprenants de la collection et approfondissent de la sorte notre compréhension de la valeur culturelle et historique des objets.

À travers les contributions réunies dans cette publication intitulée « Les collections », nous vous invitons à jeter un œil en coulisses et à découvrir les multiples facettes de notre travail sur notre patrimoine culturel – un travail qui consiste aussi à relier passé et présent. Vous verrez comment la préparation d'expositions nous conduit à nous procurer de nouveaux objets qui, à leur tour, ouvrent des pistes de recherche inédites, jetant un éclairage neuf sur des pièces familières. Nous présenterons également des acquisitions récentes qui apportent des perspectives originales et enrichissent notre connaissance de l'histoire. Enfin, nous montrerons comment de méticuleux projets de restauration et de conservation permettent de préserver la substance des œuvres tout en offrant de précieuses informations sur leur matérialité et leurs origines.

Avec cette publication, nous souhaitons partager les enseignements les plus récents que nous livre l'étude de notre patrimoine culturel commun. Peut-être ouvriront-ils aussi la voie à de nouvelles recherches.

Nous vous souhaitons une lecture enrichissante !

Heidi Amrein
Conservatrice en chef et membre
de la direction du Musée national suisse

Daniela Schwab
Coordinatrice éditoriale et conservatrice
au Musée national suisse

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

Denkmalsturz – «Great in the concrete»

Bronzeskulptur von Mathias C. Pfund (*1992, Genf)

— **Pascale Meyer** Mitten im Stadtzentrum von Neuchâtel, auf der Place Pury, steht seit 1857 ein Denkmal, nämlich eine überlebensgrosse Bronzestatue, die David de Pury darstellt, geschaffen vom französischen Bildhauer David d'Angers (1788–1856). Sie sei von historischer Bedeutung und erinnere die Einwohnerinnen und Einwohner an ihre Vergangenheit, während sie sie gleichzeitig zu einer besseren Zukunft inspiriere, so der Text einer App, die auf dem Netz zu finden ist («Explorial»).

Fast 150 Jahre lang scheinen sich die Bewohnerinnen und Bewohner an dieser Statue nicht zu stören. Doch dann, im Sommer 2020, ändern sich die Ansichten über ihren berühmten Vorfahren: In der Nacht vom 13. Juli wird das Denkmal mit roter Farbe beschmiert. Dahinter steckt eine Gruppierung, die die seit 1988 erhobene Kritik an dem reichen Neuenburger Handels- und Geschäftsmann aufnimmt und ihrem Missbehagen farbenkräftig Ausdruck verleiht.

Vorausgegangen ist weltweit (und hat im Frühling 2020 auch die Schweiz erreicht) eine Debatte um die Erinnerungskultur im öffentlichen Raum: Wie gehen wir mit Denkmälern um, die Figuren «grosser Männer» zeigen und deren Geschichte sowie Taten mit Rassismus, kriegerischen Handlungen und dem Kolonialismus in Verbindung stehen? Das Denkmal David de Purys ist längst nicht das einzige Denkmal in der Schweiz, das umstritten ist. So wackelt beispielsweise auch Alfred Eschers Denkmal beim Hauptbahnhof, ebenso der Gedenkstein General Sutters in Rünenberg, den Aktivistinnen und Aktivisten mit einem blutverschmierten Tuch verhüllt hatten (später wurden zwei Plaketten mit Informationen angebracht).

Doch wer war eigentlich David de Pury (1709–1786), dessen Namen in der Stadt Neuchâtel an vielen Stellen auftaucht? David de Pury, geboren in Neuchâtel, zum Kaufmann ausgebildet, angestellt von der britischen South Sea Company, die über 38 000 versklavte Menschen deportiert, wird britischer Staatsbürger und lässt sich in Lissabon nieder. Dort betreibt er verschiedene Handelsgeschäfte mit versklavten Menschen und mit Kolonialwaren wie zum Beispiel Brasilholz, später auch mit Diamanten. Er war in den Dreieckshandel investiert. Bereits zu Lebzeiten veranlasste de Pury zahlreiche Spenden an die Stadt Neuchâtel. Als er 1786 starb, vermachte er einen grossen Teil seines Vermögens der Stadt, unter anderem geht der Bau des Bürgerspitals, der Schulhäuser und des Rathauses auf dieses Vermögen zurück. Das Gemeinwesen Neuchâtels hat also profitiert vom Reichtum dieses Mannes. Doch seit einiger Zeit setzt ein Umdenken ein: Im Juli 2020 stellen die Aktivistinnen und Aktivisten ihre Forderung in der Presse vor: «Ein Denkmal für die BekämpferInnen des Kolonialismus, nicht für SklavenhändlerInnen», und sie erklären, dass die rote Farbe für das Blut der Sklav*innen stehe, durch die Pury sein Vermögen aufgebaut habe.[1] In Windeseile verbreitet sich diese Meldung in der ganzen Schweiz. In der Folge werden zwei Petitionen lanciert, von denen sich die eine für den Ersatz der Statue durch ein Mahnmal für versklavte Menschen einsetzte, die andere für das Anbringen einer Informationstafel. Der Gemeinderat Neuchâtel setzt schliesslich die zweite Petition um und lanciert zudem einen Wettbewerb, der eine Art Gegenentwurf zum Denkmal zum Thema beinhaltet. Der Genfer Künstler Mathias C. Pfund gewinnt, und seither steht neben dem Originaldenkmal eine gestürzte verkleinerte Skulptur des gestürzten Denkmals von David de Pury. Der Künstler hat sich dafür von einem Naturereignis inspirieren lassen. 1906 bebte in San Francisco die Erde so stark, dass die Statue von Louis Agassiz (1807–1873) von der Fassade der Stanford University fällt. Der Schweizer Natur- und Gletscherforscher, aber auch Rassist und Vordenker der Apartheid, landete kopfüber und brach in den Boden ein. Dies entnimmt Pfund einem Zeitungsartikel, der ihn zum Gegenentwurf von de Pury inspiriert und so setzt er seine Idee schliesslich um. Seine umgekehrte, kleine Version der Skulptur bezeichnet der Künstler nun als «Fussnote» zur ehemals unhinterfragten Würdigung de Purys im öffentlichen Raum. Die «Fussnote» wird von Mathias C. Pfund durch eine Definition, was Denkmäler sind, er-

1 Zitiert aus: www.denk-mal-denken.ch «Ein Denkmal für die BekämpferInnen des Kolonialismus, nicht für SklavenhändlerInnen» 10.4.2025.

gänzt: «Im ältesten und ursprünglichsten Sinne versteht man unter einem Denkmal ein Werk von Menschenhand, das mit dem Ziel errichtet wurde, die Erinnerung an einzigartige menschliche Tatsachen oder Schicksale […] im Bewusstsein späterer Generationen gegenwärtig und lebendig zu halten.» Abgeleitet vom lateinischen Verb «monere», das «denken lassen, erinnern lassen» bedeutet, richten sich Denkmäler an die Gegenwart, da «das Gedächtnis ein immer aktuelles Phänomen ist, eine gelebte Verbindung zur ewigen Gegenwart».[2]

Mit seinem Werk möchte der Künstler also nicht unbedingt eine Verbindung zwischen diesen beiden Biografien herstellen, sondern auf die Art der Repräsentation «grosser Männer» im öffentlichen Raum hinweisen. Kunst gehört für ihn in den öffentlichen Raum und in Museen. Seiner künstlerischen Arbeit gehen historiografische Recherchen sowie auch eine Auseinandersetzung mit der Rolle der Zivilgesellschaft in der Aufarbeitung von belasteten Zeugnissen der Vergangenheit voraus, die gelegentlich auch veröffentlicht werden.

Das Schweizerische Nationalmuseum kann im Herbst 2023 einen Bronzeabguss dieser Skulptur erwerben, die in der Ausstellung «kolonial – Globale Verflechtungen der Schweiz» (13.9.2024–19.1.2025) exemplarisch für diese Denkmaldebatte steht.

Abb. 1 Mathias Pfund, *Great in the concrete,* 2022 (2/5), Bronze.
SNM, LM 185662.

2 Aus: https://mathiaspfund.ch/Whitey-on-the-Moon/ 10.4.2025.

Die Solothurner Tatortbilder

— **Rebecca Sanders** Die Solothurner Tatortbilder zeigen Liegenschaften mit Amts- oder Behördenstellen in Solothurn, die unter anderem über Fremdplatzierungen wie diejenige von Christian Tschannen (*1971) entschieden und teilweise immer noch entscheiden. Nach der Scheidung der Eltern wurden er und sein Bruder auf einem Bauernhof im Emmental fremdplatziert.[1] Dort mussten sie hart arbeiten und in einer schlecht beheizten Kammer schlafen. Sie wurden geschlagen und misshandelt. Die Behörden schritten nicht ein. In seinen künstlerischen Werken verarbeitet Tschannen diese gewaltvollen Erfahrungen. Sinnbildlich für die Wunden, die Willkür, Abwehr, Schikanen und ignorante Behörden hinterlassen haben, klebt er Wundpflaster auf eine grundierte Fläche und zeichnet darauf Tatortgebäude wie das Sozialamt Solothurn, die Kantonspolizei oder die Einwohnerdienste Solothurn. Letzteres war Teil der Ausstellung «Arbeitende Kinder im 19. und 20. Jahrhundert» (24.2.–27.10.2024) im Forum Schweizer Geschichte Schwyz.[2] In die neun Tatortbilder hat er neben seinem Schmerz auch die Ohnmacht gegenüber den Behörden und die Wut auf den Staat fliessen lassen, der ihn noch Jahrzehnte später ignorierte, um Folgekosten abzuwehren. Die Bilder sind kraftvolle Zeugnisse sozialer Ungerechtigkeit. Sie sollen «etwas Bedrückendes und eine Form von Leere in sich tragen», so beschreibt Tschannen seine Werke.[3] Er versteht seine künstlerische Arbeit als Akt der Aufarbeitung dieses dunklen Kapitels der Schweizer Sozialgeschichte.

Tschannens Leben ist von den sogenannten fürsorgerischen Zwangsmassnahmen der Behörden gezeichnet. Seine Kindheit begann in Grenchen, wo die Scheidung seiner Eltern dazu führte, dass das Sozialamt eingriff. Unter dem Druck der Behörden stimmte seine alleinerziehende Mutter einer Fremdplatzierung zu. Er und sein älterer Bruder wurden zu einer Bauernfamilie nach Schangnau im Emmental geschickt – ein Ort, der für die beiden Jungen zum Schauplatz von Leid und Traumatisierung wurde. Eine rheumatische Erkrankung, die sich bei Christian Tschannen im Alter von neun Jahren erstmals bemerkbar machte, blieb unbehandelt, was bis heute Spuren hinterlassen hat. Selbst Verletzungen, die durch die harte Arbeit auf dem Hof entstanden, wurden nicht ärztlich, sondern durch den Tierarzt versorgt, um kein Aufsehen zu erregen.

Mit 15 Jahren wurde Tschannen 1986 in ein Jugendheim in Bad Knutwil gebracht, wo er eine Schreinerlehre beginnen musste. Doch auch hier setzte sich das Leid fort: Er erlebte Gewalt und die medizinische Versorgung wurde ihm verweigert.[4] Die Rheumabeschwerden verschlimmerten sich, und trotz seines jungen Alters trug er schwere Folgen von Misshandlungen und Vernachlässigung. 1989 verliess er das Jugenddorf und absolvierte eine Lehre als Autolackierer. Aufgrund seiner Erkrankung und der körperlichen Schädigungen wurde er für eine Umschulung bei der IV angemeldet. Eine Ausbildung, die seinem Gesundheitszustand und seinen Fähigkeiten entsprochen hätte, wurde ihm verweigert. Mit 24 Jahren fand Christian Tschannen seinen Weg in die Kunst. Er begann ein Studium an der Hochschule für Gestaltung in Luzern und entwickelte sich zu einem Künstler, der gesellschaftliche Missstände in seinen Arbeiten reflektiert. Seine Werke wurden unter anderem durch die Stiftung Pro Helvetia gefördert, was ihm einen Aufenthalt in Südafrika ermöglichte.

Ein Wendepunkt in Tschannens Leben war die Einsicht in seine Akten, die ihm 2014 gewährt wurde. Über 700 Seiten sind es, die über ihn und seinen Bruder verfasst wurden. Diese Dokumente offenbarten das volle Ausmass der Entscheidungen und Unterlassungen der Behörden, die sein Leben geprägt hatten. «Als ich schwarz auf weiss daran erinnert wurde, wie mit mir verfahren worden war, wurde mir klar, dass ich nicht nur als Betroffener, sondern auch als Kunstschaffender re-

1 Bis 1981 waren in der Schweiz Hunderttausende Kinder und Erwachsene von sogenannten fürsorgerischen Zwangsmassnahmen oder Fremdplatzierungen betroffen, vgl. https://www.bj.admin.ch/fszm, abgerufen am 7.5.2025.

2 Die Ausstellung ist unter dem Titel «Aus der Not geboren. Arbeitende Kinder» vom 19.12.2025 bis am 20.4.2026 im Landesmuseum Zürich zu sehen.

3 CHRISTIAN TSCHANNEN, *Beschreibung der Solothurner Tatortbilder,* 5.12.2023, im Besitz des Künstlers.

4 https://gesichter-der-erinnerung.ch/die-menschen-hinter-den-geschichten/#christian-tschannen, abgerufen am 7.5.2025.

agieren muss», sagt er.[5] Seine Tatortbilder zeigen nüchtern und fast fotorealistisch Gebäude von Behörden, die für ihn und viele andere zum Symbol für die staatliche Willkür und das systematische Versagen wurden.

Als Präsident des Vereins Haus der anderen Schweiz und Teilnehmer des Projekts «Gesichter der Erinnerung» spricht er öffentlich über das Unrecht, das ihm und vielen anderen widerfahren ist. Dabei betont er, dass die Geschichte der Verdingkinder und administrativ Versorgten nicht nur ein Problem der Vergangenheit ist. Erlittene Traumata können auch die nächste Generation beeinflussen. Er sieht es als seine Aufgabe, den Betroffenen eine Stimme zu geben und die Gesellschaft zum Nachdenken über die Rechte von Kindern und Jugendlichen zu bewegen.

Die politische Aufarbeitung der sogenannten fürsorgerischen Zwangsmassnahmen dauert bis heute an.[6] Die Videoinstallation «Erfahrungen Schweiz – Fremdplatziert» (5.7.–27.10.2024 und 14.1.–27.4.2025) im Landesmuseum Zürich ist ein Beitrag an die Vermittlung dieses Kapitels der Schweizer Geschichte. Zwar entschuldigte sich der Bundesrat im Jahr 2010 offiziell, und 2017 wurde ein Solidaritätsbeitrag von 25 000 Franken für die Betroffenen beschlossen.[7] Doch Tschannen kritisiert, dass die Entschädigungen ungleich verteilt sind und die gesellschaftliche Anerkennung für das erlittene Leid oft ausbleibt. Die Aufnahme der Tatortbilder in die Sammlung trägt dem Umstand Rechnung, dass Verdingung, Zwangsmassnahmen und administrative Versorgung noch bis Mitte der 1980er-Jahre geschehen konnten, auch wenn dies kaum für möglich gehalten wird.

5 SonntagsZeitung, 13.10.2024.

6 Das Thema der sogenannten fürsorgerischen Zwangsmassnahmen und Fremdplatzierungen wurde in den letzten Jahren wissenschaftlich beleuchtet. Unter anderem befasste sich das Nationale Forschungsprogramm 76 «Fürsorge und Zwang» (NFP 76) mit den Wirkmechanismen von Fürsorge und Zwang in Geschichte, Gegenwart und Zukunft.

7 https://www.bj.admin.ch/fszm, abgerufen am 7.5.2025.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 1 Collage Einwohnergemeinde/-dienste Solothurn, aus der Serie Solothurner Tatortbilder (2019–2022). Wundpflaster auf Baumwolle, grundiert, Acrylmarker-Zeichnung schwarz/grau. 110 × 95 cm. SNM. LM 178336.

Abb. 2 Collage Amtshaus 1, aus der Serie Solothurner Tatortbilder (2019–2022). Wundpflaster auf Baumwolle, grundiert, Acrylmarker-Zeichnung schwarz/grau. 111 × 100 cm. SNM. LM 178367.

Abb. 3

Abb. 3 Collage Stadtpräsidium, aus der Serie Solothurner Tatortbilder (2019–2022). Wundpflaster auf Baumwolle, grundiert, Acrylmarker-Zeichnung schwarz/grau. 100 × 85 cm.
SNM. LM 178373.

Abb. 4 Christian Tschannen vor dem Solothurner Tatortbild Einwohnergemeinde/-dienste in der Ausstellung «Arbeitende Kinder im 19. und 20. Jahrhundert» (24.2.–27.10.2024) im Forum Schweizer Geschichte Schwyz.
Foto: Stefano Schröter, Luzern.

Abb. 4

Archäologie.
Archéologie.
Archeologia.

Aspekte der Kreislaufwirtschaft in der Archäologie anhand einiger Beispiele aus dem Nationalmuseum

— **Jacqueline Perifanakis** Für die letztjährige Ausstellung «Das zweite Leben der Dinge. Stein, Metall, Plastik» (14.6–10.11.2024) im Landesmuseum Zürich wurde eine Auswahl von Gegenständen zusammengestellt, denen durch Wiederverwendung, Reparatur, Umnutzung oder Recycling ein zweites Leben geschenkt wurde. Die Geschichten einiger dieser Exponate sind in diesen Beitrag eingeflossen. Die Idee der Kreislaufwirtschaft wird in den 1980er-Jahren entwickelt, um der heutigen Konsumgesellschaft Herr zu werden. Archäologische Artefakte zeugen davon, dass schon lange vor der Erfindung dieses Begriffs unterschiedliche Ausprägungen einer zirkulären Wirtschaftsweise existierten. Dazu kam es meist nicht aus ideologischen Gründen, sondern aus Notwendigkeit: Früher bestimmten Mangel und Knappheit, wie mit Gegenständen und Ressourcen umgegangen wurde. Heute sind es Überproduktion und Umweltverschmutzung, die uns dazu anhalten, unsere Bestrebungen nach einer funktionierenden Kreislaufwirtschaft zu intensivieren.

In vorindustriellen Gesellschaften gab es verschiedene Strategien, mit knappen oder teuren Rohstoffen umzugehen: Sparsamkeit, lange Nutzungsdauer von Gegenständen und intensiver Gebrauchtwarenhandel sind nur einige davon. Sie lassen sich auf unterschiedlichste Weise archäologisch nachweisen. Altmetall beispielsweise wurde schon in der Bronzezeit gesammelt, gehandelt und recycelt, um den rapide steigenden Bedarf an Metallen zu decken.[1] Davon zeugen Hortfunde mit Altmetall, die teilweise als Materiallagerstätten interpretiert werden, sowie Handelsgüter in den Ladungen antiker Schiffswracks. Zudem lässt sich das Recycling von Bronze anhand chemischer Studien nachweisen. Je aufwendiger die Gewinnung und Verarbeitung eines Materials, desto wertvoller waren die daraus hergestellten Gegenstände. Die Motivation, sie im Kreislauf zu behalten, war hoch. Auch das Glasrecycling spielte daher seit der römischen Zeit eine wichtige Rolle und ist unter anderem in antiken Schriftquellen überliefert.[2] Rohglas musste aufgrund seiner Hauptkomponenten, Sand und Natron, damals noch aus dem Nahen Osten importiert werden. Zahlreiche Reparaturstellen an Alltagsgegenständen wie beispielsweise an Geschirr, Werkzeugen oder an Schmuck machen ihre lange Nutzungsdauer offensichtlich und zeugen von handwerklichem Geschick, von ökonomischer Notwendigkeit oder von emotionaler Verbundenheit.

Stein ist neben Holz und Knochen eines der ältesten Materialien, aus dem der Mensch Werkzeug fertigt. Manche Gesteinsarten waren besonders wertvoll oder selten und wurden von weit her importiert, andere wiederum waren lokal vorhanden. Die Steinbearbeitung war ohne maschinelle Hilfe zeit- und arbeitsintensiv. Beschädigte Steingeräte wurden daher nicht weggeworfen, sondern schon in der Altsteinzeit wiederverwendet, wie Forschende im Jahr 2013 an einem Kongress in Tel Aviv konstatierten.[3] In Höhlen und an anderen Orten – von Italien über Spanien bis hin zu Nordafrika und Israel – waren nämlich wiederaufbereitete Silexwerkzeuge entdeckt worden. Hierzulande zeugen unter anderem wiederverwendete zerbrochene Geräte aus Felsgestein von einem ähnlichen Vorgehen vor rund 5000 Jahren. Der Klopfstein aus Champmartin Cudrefin war einst das Nackenteil einer Lochaxt (Abb. 1, rechts unten). Jungsteinzeitliche Lochäxte waren kostbare Geräte, dienten vielleicht sogar als Statussymbole (Abb. 1, oben). Aufgrund der aufwendigen Bohrung zur Befestigung eines Holzgriffs gingen sie aber leider schnell zu Bruch. Man behalf sich, indem man Lochaxtfragmente sekundär als Beilklinge oder als Klopfstein verwendete. Der so entstandene Klopfstein aus Cudrefin liegt gut in der Hand und war vielseitig einsetzbar: zum Schlagen, Zermahlen, Stampfen oder Mörsern.

1 MARTIN BAUMEISTER, *Metallrecycling in der Frühgeschichte.* Würzburger Arbeiten zur prähistorischen Archäologie Bd. 3, Würzburg 2004.

2 SYLVIA FÜNFSCHILLING, *Glasrecycling bei den Römern.* NIKE-Bulletin 6, 2011, 17–19.

3 CRISTINA LEMORINI / FLAVIA VENDITTI / ELLA ASSAF / YONI PARIUSHM / RAN BARKAY / AVI GOPHER, *The function of recycled lithic items at late Lower Paleolithic Qesem Cave,* Israel: an overview of the use-wear data. Quaternary International 361, 2015, 103–112.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 5

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 1 Vollständige Lochaxtklinge aus Sutz-Lattrigen, um 3000–2300 v. Chr., Gestein, L 15 cm. SNM, A-8744; Klopfstein, einst Teil einer Lochaxt, aus Champmartin Cudrefin, um 3000–2300 v. Chr., Gestein, H 5,6 cm. SNM, A-24253.

Abb. 2 Teller mit prähistorischer Reparatur aus Egolzwil 4, um 3800 v. Chr., Ton, gebrannt, D 20 cm. SNM, A-44435.

Abb. 3 Aus Ringschmuck gefertigtes Rasiermesser aus Mörigen, 1000–800 v. Chr., Bronze, L 7,4 cm. SNM, A-9192.

Abb. 4 Armring des Typs Corcelettes aus Auvernier, 1000–800 v. Chr., Bronze, L 10,8 cm. SNM, A-9257.

Abb. 5 Aus einer Vasenkopfnadel gefertigter Angelhaken aus Zürich-Alpenquai, 1000–800 v. Chr., Bronze, L 7,2 cm. SNM, A-25659.

In zwei Teile zerbrochen und wieder zusammengefügt – und dies bereits vor rund 6000 Jahren – wurde dieser Teller aus Egolzwil (Abb. 2). Er ist der Gebrauchskeramik der jungsteinzeitlichen Cortaillod-Kultur zuzuordnen. Das vertikale Ösenpaar diente dazu, eine Schnur hindurchzuziehen, sodass der Teller zur Verstauung einfach an die Wand gehängt werden konnte. Das Gefäss ist stark ergänzt, die Schnur nicht original. Die jungsteinzeitliche Siedlung Egolzwil 4 im Wauwilermoos wurde vom Landesmuseum in den Jahren zwischen 1954 und 1966 ausgegraben und in einer nachträglich erschienenen Publikation aufgearbeitet.[4] Die Untersuchungen zur Keramik der Fundstelle ergaben, dass diese aus lokalem Ton geformt worden war. Bemerkenswert ist, dass mindestens 65 Keramikgefässe (4,8 Prozent des Gesamtinventars) prähistorische Flickstellen aufweisen. Es handelt sich nicht um besonders kunstvolles oder importiertes Geschirr, aber es war aufwendig zu produzieren und zu brennen, weshalb man haushälterisch damit umging. Zur Reparatur wurde meist Birkenrindenpech verwendet, der steinzeitliche Universalkleber. Durch die kontrollierte Erhitzung von Birkenrinde unter Luftabschluss wurde diese schwarze, klebrige Substanz gewonnen. Die schwarzen Klebestellen, die auch an unserem Teller gut sichtbar sind, haben die Jahrtausende überdauert.

Das Umarbeiten und das Reparieren von Gegenständen sind demnach seit langer Zeit gängige Praktiken. Von Recycling – auf breiter Basis und im Sinne der Gewinnung von Sekundärrohstoffen aus Altmaterial – kann man erst ab der Bronzezeit sprechen. Das neue Material Bronze, eine Legierung aus Kupfer und Zinn, eröffnete bisher unbekannte Perspektiven. Erstmals war es durch die transformative Technologie des Bronzegusses möglich, kaputte Gegenstände einzuschmelzen und daraus etwas Neues zu erschaffen.

Das Rasiermesser aus Mörigen (Abb. 3) wurde in der späten Bronzezeit aus ebendiesem Metall gefertigt. Die charakteristische Verzierung mit Kreisaugenmuster verrät, dass es einst ein Schmuckstück war, nämlich ein punz- und strichverzierter, hohler Arm- bzw. Beinring des Typs Corcelettes (Abb. 4).[5] Zur Fertigung des Rasiermessers wurde ein Stück aus einem solchen Ring herausgeschnitten und flach gehämmert. Das Exemplar aus Mörigen ist kein Einzelfall, es wurden einige auf diese Weise angefertigte Rasiermesser in Pfahlbausiedlungen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz gefunden. Warum ein Schmuckstück durch mechanische Umformung in einen Gebrauchsgegenstand von wesentlich geringerem Wert umgewandelt wurde, anstatt es einzuschmelzen und neu zu formen, erschliesst sich uns heute nicht mehr. Vielleicht handelt es sich um ein Erbstück oder es sollte an die Person erinnern, die den Ringschmuck einst trug? Auch Flickstellen lassen sich an bronzezeitlichen Arm- und Beinringen oft beobachten: Kleine Löcher wurden auf beiden Seiten einer beschädigten Stelle gebohrt und dann mit Draht verbunden. Der hohe ideelle oder soziale Wert, der diesen Schmuckstücken einst zugeschrieben wurde, scheint in diesen Fällen verhindert zu haben, dass sie recycelt wurden.

Manchmal erhielten Gegenstände durch ihre Wiederverwendung eine völlig neue Funktion und Bedeutung. Man spricht dann von einer Umnutzung oder einer sekundären Verwendung. Die Faszination eines Objekts, seine Funktion als Bedeutungsträger oder sein Alter und seine Geschichte konnten Gründe für eine Umnutzung sein, wie dies teilweise für das Rasiermesser zutreffen mag. Oftmals geschieht eine Umnutzung aber auch aus rein praktischen Gründen, wie das nächste Beispiel aufzeigt. Auf den ersten Blick erkennt man in diesem kleinen Bronzegegenstand aus der spätbronzezeitlichen Pfahlbausiedlung Zürich-Alpenquai einen ganz gewöhnlichen Angelhaken (Abb. 5). Doch der vasenförmige Zierkopf an seinem oberen Ende verweist auf seine ursprüngliche Funktion als Gewandnadel. Solche Nadeln dienten in der Bronzezeit als Schmuck und fixierten Mäntel, Umhänge oder andere lose Kleidungsstücke. Eine zu Bruch gegangene oder vielleicht auch aus der Mode geratene Vasenkopfnadel wurde in diesem Fall zum Angelhaken umfunktioniert. Derartig wiederverwendete Gegenstände zeugen einerseits von Kreativität und Pragmatismus, andererseits aber auch von der Wertschätzung, die Dingen und Materialien einst entgegengebracht wurde.

4 RENÉ WYSS, *Die jungsteinzeitlichen Bauerndörfer von Egolzwil 4 im Wauwilermoos.* Band 2: Die Funde, Zürich 1983.

5 BENJAMIN JENNINGS, *Repair, Recycle or Re-use? Creating Mnemonic Devices Through the Modification of Object Biographies During the Late Bronze Age in Switzerland.* Cambridge Archaeological Journal 24:1, 2014, 163–76.

Literatur

MAIKEL KUIJPERS, *Circular economy: ancient populations pioneered the idea of recycling waste, 2019*.

ULRICH KLEIN et al. (Hrsg.), *Vom Schicksal der Dinge: Spolie – Wiederverwendung – Recycling: Tagung in Brandenburg an der Havel, 13. und 14. Juni 2013.* Deutsche Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit, Paderborn 2014.

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

Ein Zeitzeugnis des vernetzten Sammelns

— **Christian Weiss** Im Januar des Jahres 2025 wurde dem Schweizerischen Nationalmuseum von Hans-Ulrich Geiger ein mit Münzen beklebter Karton geschenkt, der die Überschrift «Brakteaten.» trägt: Auf den 11 × 17 cm grossen blauen, mit grünlichem Papier überzogenen Karton sind auf der Vorderseite sieben mittelalterliche Münzen aufgeklebt, in schwarzer Tusche ausgeführte Beischriften vermitteln (vermeintliche) Bestimmungen und Herkunftsangaben. Bei den Münzen handelt es sich um folgende Gepräge: einen Kolbenkreuzpfennig des Bistums Basel (geprägt um ca. 1185/90) oben links, einen Berner Bärenpfennig (1274–1291) und einen Lammpfennig der Fürstabtei St. Gallen (um 1300) oben rechts, einen Bischofspfennig des Bistums Basel (1295–1304) auf halber Höhe links, einen Ursuspfennig von Solothurn (um 1300) in der Mitte, einen Äbtissinpfennig des Fraumünsters Zürich (um 1315–1335) unten links und einen Felixpfennig der Stadt Zürich (um 1300) unten rechts. Beschriftungen und Trennlinien weisen die oberen drei Münzen dem Hortfund von Niederbipp, die weiter unten angebrachten Exemplare dem Hortfund von Wolsen zu.

Drei weniger vergilbte Stellen auf dem grünlichen Papier deuten – zusammen mit den zugehörigen Beschriftungen – darauf hin, dass früher einmal drei weitere Münzen aufgeklebt waren, die heute verschollen sind. Die Beischriften stammen nicht alle aus derselben Zeit, teilweise wurden frühere Angaben mit Bleistift nachträglich korrigiert oder ergänzt.

Die Rückseite ist mit einem hellen Papier bezogen, dessen rechter, überstehender Rand eingefaltet worden ist. Darauf steht: «Bracteaten 1000–1200 / Denare des Bistums Lausanne / mit Grafschaft Savoyen (Thomas I / 1188–1232) / Die Inschrift lautet: / Civitas Equestris Nyon (wo die savoyische / Münze war) mit dem Savoyen + ℱ / auf der anderen Seite: / Sedes Lausanne / jedenfalls stammt dieser merkwürd. / Prägung des Münzherrn von einer / Übereinkunft her, die getroffen war, um die Münze beider Herrschaften / in beiden Ländern cursieren zu lassen.» Auf dem umgeschlagenen Rand desselben Papiers steht in derselben Handschrift geschrieben: «Wolsener Bracteaten / 13. bis Anf. 15. Jahrhundert.» Die rückseitigen Informationen beziehen sich somit auf die auf der Vorderseite erwähnten beiden Hortfunde von Niederbipp und Wolsen.

Der Schenker hat dieses Objekt von seinem Grossvater, dem in Brugg aufgewachsenen Maler Ernst Samuel Geiger (1876–1965), erhalten. Dessen Vater, Weinhändler und Archäologiepionier Ulrich Geiger-Schwarz (1841–1916), war einst Landbesitzer des Vindonissa-Amphitheaters gewesen, und aus dem daraus resultierenden Interesse an der Archäologie hat Ernst Geiger sich auch an mehreren frühen Ausgrabungen in der Schweiz direkt oder indirekt beteiligt; u. a. war er auch einer der Mitbegründer des Vindonissa-Museums in Brugg. Die Vernetzung mit Gleichgesinnten führte dazu, dass er rasch von Zufallsentdeckungen erfahren hat. Einige Münzen aus den beiden wichtigen mittelalterlichen Münzhortfunden aus Niederbipp (1897) und Wolsen (1869) scheinen über dieses Netzwerk von Archäologiebegeisterten bei Ernst Geiger gelandet zu sein, der diese auf einen Karton aufgeklebt und beschriftet hat.

Der 1869 in Wolsen (Obfelden bei Ottenbach) entdeckte Münzhortfund, der ursprünglich rund 8000 Silberpfennige des 13. und frühen 14. Jahrhunderts enthielt,[1] ist schon bald nach der Auffindung auf zahlreiche Eigentümer aufgeteilt worden, wobei ein grosser Anteil der heute noch sicher diesem Hortfund zuzuweisenden Münzen wenige Tage nach der Auffindung von Ferdinand Keller vor Ort für die Antiquarische Gesellschaft in Zürich erworben werden konnte.[2] Der Hortfund hat rund 50 verschiedene Münztypen aus diversen Schweizer und deutschen Prägestätten enthalten, wobei es sich ausschliesslich um einseitig geprägte Pfennige, sogenannte Brakteaten, handelt. Der Verbergungszeitpunkt kann auf ca. 1310 bis 1328 eingegrenzt werden.

1 MAX BLASCHEGG, *Der Schatzfund von Wolsen,* in: Schweizerische Numismatische Rundschau 84, 2005, S. 141–164.

2 FERDINAND KELLER, *Der Münzfund zu Wolsen, Cant. Zürich,* in: Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde 2, 1869, S. 45–50.

Bereits ein gutes Jahrhundert früher ist der im März 1897 entdeckte Münzhortfund von Niederbipp in den Boden gekommen: Da die zahlreichen Lausanner Deniers alle noch dem Typ «aux annelets» zuzurechnen sind, der wohl im Jahr 1216 verrufen und damit aus dem Umlauf verdrängt worden ist,[3] muss der Hortfund von Niederbipp vor 1216 verborgen worden sein. Die Basler und Solothurner Halbbrakteaten aus demselben Hortfund sind gar noch in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts zu setzen,[4] sodass der Hortfund von Niederbipp womöglich bereits um 1200 oder kurz davor im Boden verborgen worden ist.

Von der Anordnung her ist nicht ganz klar, ob alle aufgeklebten Münzen aus einem der beiden Hortfunde stammen: Die beiden – der Beschriftung und der ergänzten Linie nach zu urteilen – etwas später oben rechts aufgeklebten Münzen der Stadt Bern und der Fürstabtei St. Gallen sind erst im späten 13. Jahrhundert geprägt worden und passen – im Gegensatz zum Basler Kolbenkreuzpfennig oben links – nicht in den Hortfund von Niederbipp. Zudem scheinen sie, wie die leicht anders verlaufenden «Schatten» auf dem Papier zeigen, nicht die ursprünglich an diesem Platz fixierten Münzen zu sein. Beide der nun oben rechts angebrachten Münzen könnten hingegen durchaus aus dem späteren Hortfund von Wolsen stammen. Auch alle unterhalb der Trennline angebrachten Münzen passen gut zum Hortfund von Wolsen, der hier mit der Beischrift «gefunden in Ottenbach/Kt. Zürich 1869» gemeint ist, auch wenn mit Ottenbach der nahe gelegene damals grössere Ort nördlich von Wolsen genannt ist. Je eine Schaffhauser, eine Freiburger und eine Basler Münze sind nur noch in Form der Beischrift und aufgrund des darüberliegenden «Schattens» nachzuweisen, während ein links unten fehlender Zürcher Brakteat wohl irrtümlich anstelle des fehlenden Basler Exemplars unten rechts wieder aufgeklebt worden ist.

Das hier vorgestellte Objekt ist ein Zeugnis davon, wie sich Schatzfunde im 19. Jahrhundert nicht nur über mehrere Museen hinweg verteilt haben, sondern in gewissen Anteilen auch in privaten Sammlerhänden gelandet sind, in einer Zeit, als noch keine Kantonsarchäologien existiert haben und Münzhorte von den Findenden nach Belieben verkauft oder eingetauscht werden konnten.

3 Zur Verrufung der Deniers «aux annulets» um 1216, siehe CHARLES ROTH, *Cartulaire du chapitre de Notre-Dame de Lausanne.* Première partie: texte, Lausanne 1948, S. 489.

4 Die Prägung der Basler Kolbenkreuzpfennige mit Ringeln in den Winkeln muss vor 1190 begonnen haben, da sich solche Münzen bereits im 1190 verborgenen «Barbarossa-Hortfund» nachweisen lassen. Die Solothurner Halbbrakteaten wiederum sind den Basler Kolbenkreuzpfennigen aufgrund ihrer Machart zeitlich gleichzusetzen, was auch durch den Hortfund von Niederbipp bestätigt wird.

Abb. 1

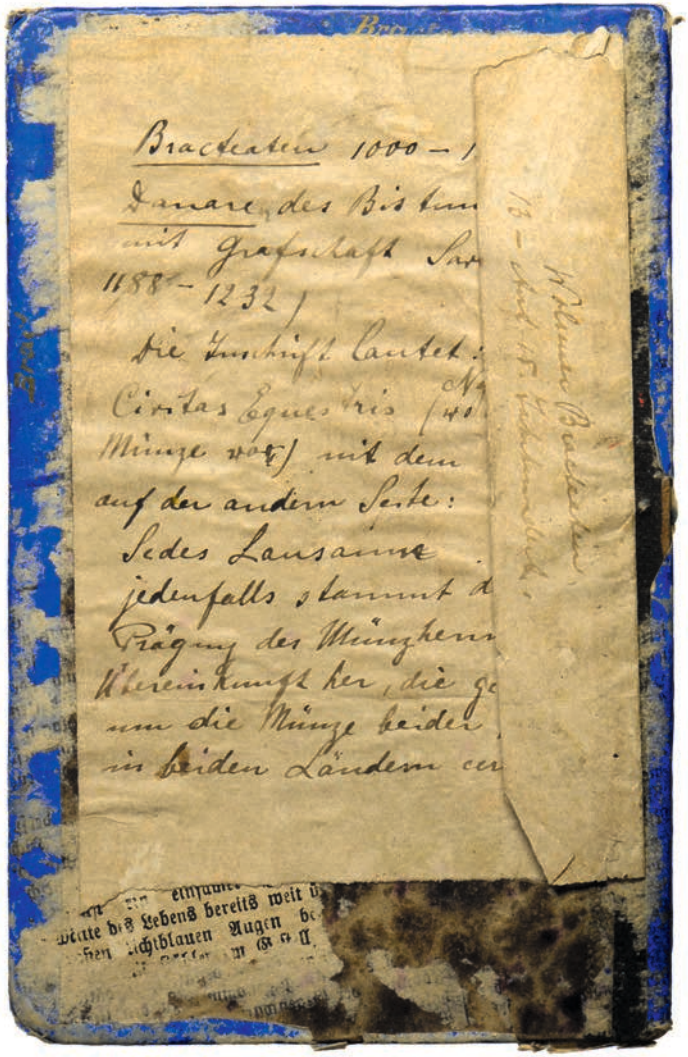

Abb. 2

Abb. 1 Vorderseite des Kartons mit Münzen aus den Hortfunden von Niederbipp und Wolsen 1869. SNM, M 17817.

Abb. 2 Rückseite des Kartons mit aufgeklebten schriftlichen Informationen zu den Hortfunden von Niederbipp und Wolsen 1869. SNM, M 17817.

Eine falsche Fährte?

— **Christian Weiss** Im Rahmen der Gesamtbestandserschliessung des Aussendepots des Schweizerischen Nationalmuseums in Affoltern am Albis stiess unser wissenschaftlicher Mitarbeiter Nino Zubler unter den Kopien auf ein Objekt, welches aus den Beständen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich stammt, jedoch nicht inventarisiert worden war. Das Objekt (Abb. 1) ist klar als gefärbter Gipsabguss einer Münze oder Medaille erkennbar, auch wenn auf der Rückseite ein Papierzettel (Abb. 2) aufgeklebt worden ist, versehen mit einer handschriftlichen Legende.

Die handschriftliche Notiz auf dem Papier der Rückseite – der Schrift nach zu schliessen ca. 100–150 Jahre alt – lautet: «anno 6.to / regni Rodulphi / in Burgundia / Soyer bello dirutum / renovatum. / Bronze trouvé au / chateau de / Soyhière», später mit Bleistift um ein «AG.» ergänzt, wohl als Referenz auf die Antiquarische Gesellschaft. Vergleicht man diese Rückseitenbeschriftung mit der Schrift auf der Vorderseite des Objekts, so wird ersichtlich, dass es sich bei der Papierbeschriftung um die Deutung der Vorderseite des Objekts handelt, denn dort steht als umlaufende Legende «+ AN ϛ REGN RODVLFI BVRCVNDI» und im Feld auf vier Zeilen «SOCER / BELO DI / RVT RE / NOVA». Übersetzt und mit aufgeschlüsselten Abkürzungen wäre dies am ehesten als «+ IM JAHR 6 DER REGENTSCHAFT RUDOLFS VON BURGUND; SOYHIÈRE, IM KRIEG ZERSTÖRT, ERNEUERT» wiederzugeben. Leider finden sich keine weiteren Angaben in den Archivalien der Antiquarischen Gesellschaft, soweit diese bereits erschlossen sind.

Es handelt sich somit um eine Gipskopie einer Ereignismedaille auf die Wiedererrichtung des nördlich von Delémont gelegenen Soyhières, die auf dem dortigen Château gefunden worden ist. Diese Wiedererrichtung des Châteaus soll im sechsten Regentschaftsjahr eines Rudolf von Burgund erfolgt sein. Doch um welchen Rudolf es sich dabei handelt, ist nicht überliefert.

Der Gipsabguss – über den Verbleib des abgeformten Originalobjekts ist leider nichts vermerkt – macht jedoch stutzig: Gedenkmedaillen dieser Art existieren erst ab dem ausgehenden Mittelalter. Aber die äussere Legende und die ganze Gestaltung erinnern eher an eine ältere Münze, obschon die Medaille sich in technischen Einzelheiten eher als ein Produkt des 19. Jahrhunderts zu erkennen gibt. Der ganze Stil ist amateurhaft und die Schrift ungeübt. Das Latein und das Digamma als griechische Datierung verraten die bürgerliche höhere Bildung der Urheberschaft, zugleich entlarvt das Patchwork der Stil- und Sprachelemente das Objekt als spätes Fantasieprodukt: Wir haben es mit einer Fälschung zu tun.

Doch wozu mag eine solche Fälschung gedient haben? Hier kommt Auguste Quiquerez (1801–1882) ins Spiel. Von der Ausbildung her Ingenieur, hatte Quiquerez als Herr des Château de Soyhières stets ein ausgeprägtes Interesse an der jurassischen Geschichte und Archäologie gezeigt, das ihn zu mehreren Ausgrabungen und einschlägigen Publikationen veranlasste. Sein Château, das sich bereits seit 1793 im Eigentum der Familie Quiquerez befand, liess er umfassend restaurieren und richtete dort für sich ein Studienzimmer und ein kleines Lokalmuseum ein.

Gut möglich – wenn auch nicht überprüfbar –, dass sich jemand aus seinem Bekanntenkreis einen Scherz erlaubt hat und diese selbst gefertigte «Medaille» auf dem Château versteckt hat, sodass sie während der Restaurierungsarbeiten von Quiquerez aufgefunden werden konnte. Mit dem Verweis auf das sechste Regentschaftsjahr eines Rudolf von Burgund hätte man Quiquerez dann damit wohl ein falsches Gründungsjahr für sein Château untergejubelt: Je nachdem, um welchen Rudolf von Burgund es sich handeln sollte, kommt somit eine fiktive Gründung im Jahr 998/9, 926/7, 917/8 oder 881/2 in Frage. Ob Auguste Quiquerez – sofern diese wilde Theorie denn überhaupt stimmt – auf einen solchen Streich hereingefallen ist, muss offenbleiben. Zumindest hat aber jemand sich die Mühe gemacht, eine Kopie von dieser «Medaille» herzustellen und auf der Rückseite mit den Fundangaben zu versehen. Ganz so weit von der Wahrheit entfernt, liegt diese Spassmedaille indes nicht: Die ältesten Bauten dieser Burg gehen immerhin bis ins 11. Jahrhundert zurück.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 1 Eingefärbte Vorderseite der Gipskopie einer Fantasiemedaille, welche auf dem Château de Soyhières gefunden worden ist. SNM, LM C 1101.

Abb. 2 Rückseite der Gipskopie des auf dem Château de Soyhières gefundenen Objekts mit aufgeklebtem beschrifteten Papier, das die Interpretation der Vorderseite sowie den Fundort nennt. SNM, LM C 1101.

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

Ein Kiosk auf der Höhe seiner Zeit

— **Sonja Bantli, Aaron Estermann, Gaby Petrak, Tino Zagermann**

Die Geschichte des Detailhandels ist von einer Tendenz zum Grossen geprägt. Ausgehend von der erhöhten Warenproduktion der Industrialisierung entstanden ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl an neuen und innovativen Orten und Formen des Verkaufs. Dazu gehören Warenhäuser, Supermärkte, Einkaufszentren und nicht zuletzt der Onlinehandel. Sie alle umwerben ihre Kundschaft mit einer möglichst grossen Auswahl an Produkten zu möglichst tiefen Preisen.

Im sich um 1900 verdichtenden Versorgungsnetz konnten sich aber auch kleine Verkaufsorte einen Platz ergattern. In der Geschichtsschreibung werden sie zuweilen etwas übersehen, auch wenn ihre Bedeutung für den Alltag der Menschen keineswegs zu unterschätzen ist. Ein Beispiel hierfür ist der Kiosk. Die ersten Kioske waren – aus architektonischer Sicht – leichte Bauten aus Holz oder Eisen und Glas. Als frei stehendes Strassenmobiliar konnten sie auf Gehwegen, Plätzen oder in Parks schnell aufgebaut, aber auch schnell wieder versetzt oder entfernt werden. Nicht zuletzt diesem mobilen, flüchtigen Charakter ist es wohl zu verdanken, dass 2011 ein vollständig erhaltenes Kioskhäuschen aus Locarno Eingang in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums finden konnte.

Ab wann genau der Kiosk in Locarno stand, konnte bisher nicht eruiert werden.[1] Eine Fotopostkarte aus der Zeit um 1910 zeigt ihn neben dem Hotel Bahnhof und gegenüber der Standseilbahn, die das Stadtzentrum ab 1906 mit der Wallfahrtskirche Madonna del Sasso verband (Abb. 1). Typisch für einen Kiosk befand er sich also an einem Ort, wo viel – und in diesem Fall auch touristische – Laufkundschaft zu erwarten war. Das auf Deutsch beschriftete Schild und die Auslage machen deutlich, dass am Kiosk Zeitungen und andere Druckerzeugnisse erhältlich waren. Damit war er Teil eines zunehmend massenmedial geprägten Nachrichtenmarktes, der das wachsende Interesse der Kundschaft nach Aktualitäten und Unterhaltung ebenso ankurbelte wie bediente.

Ein erster Umzug erlebte der Kiosk spätestens 1926. Eine Fotografie aus diesem Jahr zeigt ihn nun 60 Meter weiter südöstlich am Viale Francesco Balli und damit etwas näher am Lago Maggiore (Abb. 2). Es ist wahrscheinlich, dass der Kiosk an seinem alten Standort dem «Palazzo Funicolare» weichen musste, dem neuen und repräsentativen Firmensitz der Standseilbahngesellschaft. Über mehrere Jahrzehnte wurde der Kiosk von Teresa Cacciamognaga (1885–1963) geführt. Ihr 1950 geborener Grossneffe Giancarlo Cacciamognaga erinnert sich, dass die Italienerin den Kiosk mit Ausnahme von Weihnachten das ganze Jahr über offen hielt. Bei der Arbeit wurde sie von ihrem Sohn Rolando (1910–2003) unterstützt, der das Geschäft spätestens nach ihrem Tod definitiv übernahm und bis Mitte der 1990er-Jahre zusammen mit seiner Frau Mary (1923–2003), einer gebürtigen Polin, führte.

Weitere Erinnerungen von Giancarlo Cacciamognaga betreffen das durchaus typische Angebot, das einen jeden Kiosk zu einem vielfach nostalgisch erinnerten Ort des kleinen Glücks – und des kleinen Lasters macht (Abb. 3). Nebst Zeitungen, Zeitschriften und Postkarten waren Tabakprodukte wie Zigaretten oder Zigarren erhältlich und selbstverständlich auch Süssigkeiten. Schokoladen und Glacen seien insbesondere bei der italienischen Kundschaft beliebt gewesen, die am Wochenende einen Schiffsausflug nach Locarno unternahm. Und nicht zuletzt sorgten Wettspiele wie das Schweizer und das italienische Sport-Toto für regelmässige Rückkehrer. Denn wer weiss, vielleicht folgt ja dieses Mal auf das Kribbeln im Bauch, das einen beim Kreuzchensetzen begleitet, schon bald der grosse Jubel über den richtigen Tipp?

1 Die Ausführungen in diesem Text basieren vorrangig auf Bildrecherchen sowie Interviews mit den Zeitzeugen Giancarlo Cacciamognaga, Armino Kistler und Klaus Littmann.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 1 Der Kiosk vis-à-vis der Talstation der Standseilbahn Locarno–Madonna del Sasso, Phototypie Co., Neuchâtel, um 1910, Postkarte.
SNM, LM 182545.

Abb. 2 Der Kiosk nach seinem ersten Umzug am Viale Francesco Balli, Ernesto und Max Büchi, Muralto, 1926, Gelatinesilber-Abzug.
Archivio di Stato del Cantone Ticino, Fondo Ernesto e Max Büchi, S/5.103.

Abb. 3 Eine Nische im urbanen Raum: Zwischen Parkplatz und Restaurantterrasse versprühte der Kiosk sommerliche Leichtigkeit, Bustelli-Rossi, Lugano, nach 1965, Postkarte. SNM.

Abb. 4 Der Kiosk als «Visitors Center» und «Cyberbox», Ralph Heksch, Locarno, 25.9.2005, digitale Fotografie.
Ralph Heksch, Locarno.

Abb. 5

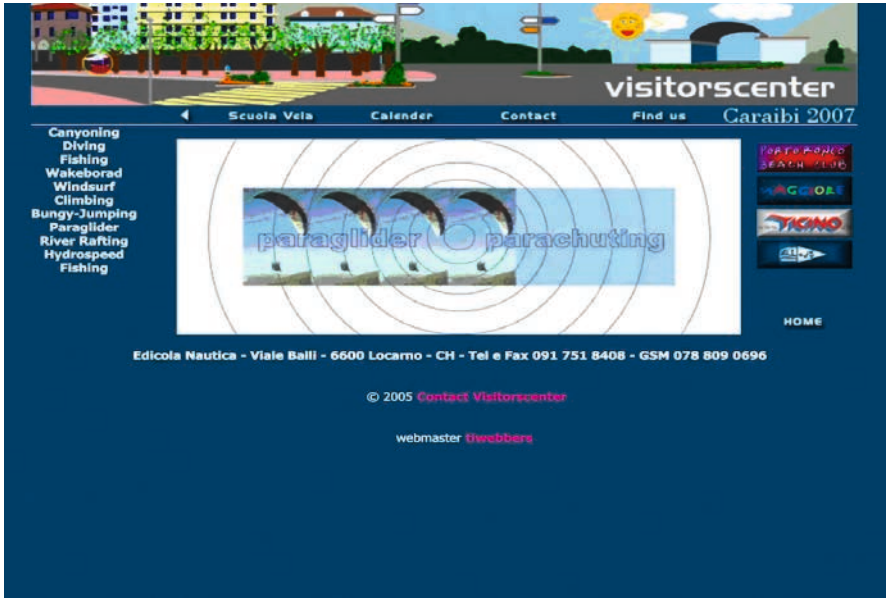

Abb. 6

Abb. 5 Der restaurierte Kiosk von Locarno mit hellblauem Kühlschrank und Postkartenständer, um 1900–2008, diverse Materialien. SNM, AD-2595.1-9.

Abb. 6 Der Kiosk hatte auch selbst einen Internetauftritt, Alessandro De Bernardi, Tiwebbers, Minusio, 2007, Screenshot der Startseite.
Internet Archive / © Armino Kistler, Locarno.

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 7 Zustand des Kioskhäuschens vor der Restaurierung.

Abb. 8 Verbeulte Dachkante aus Blech vor der Restaurierung.

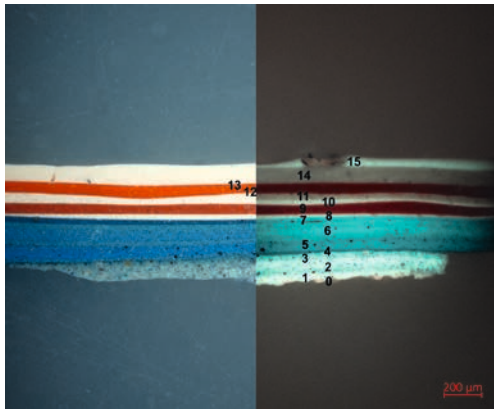

Abb. 9

Abb. 10

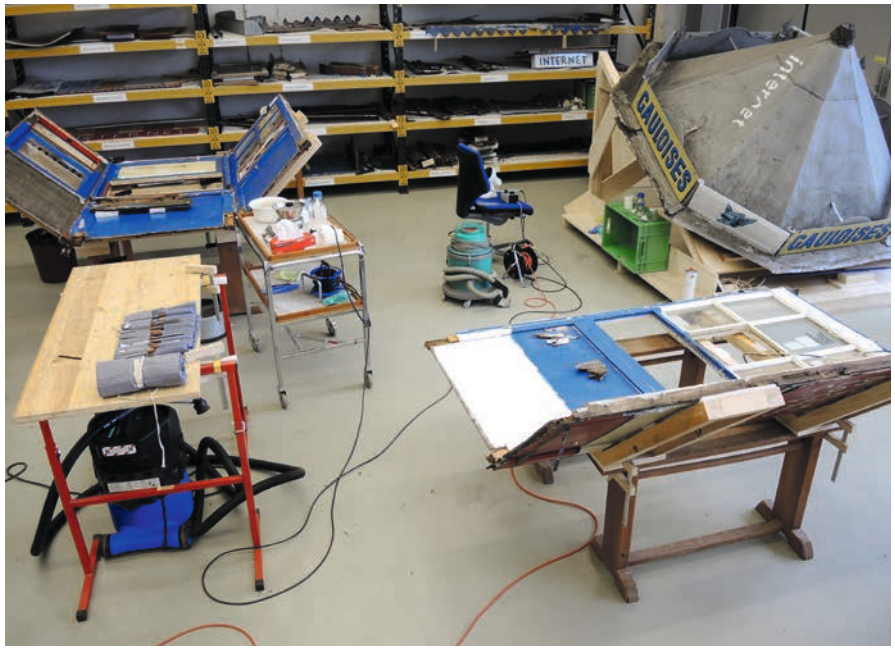

Abb. 11

Abb. 9 Exemplarische mikroskopische Aufnahme eines Querschliffs von der Malschichtenabfolge an einer der Kioskaussenseiten.

Abb. 10 Demontage des Kiosks in einzelne Elemente.

Abb. 11 Arbeitssituation im Sammlungszentrum während der Bearbeitung der einzelnen Kioskelemente.

Abb. 12

Abb. 13

Abb. 12 Gebinde mit den zerlegten Kiosksegmenten und Einzelteilen für Transport und Einlagerung.

Abb. 13 Vorbereitende Massnahmen zur Ergänzung des Sockelbereichs.

Abb. 14

Abb. 15

Abb. 16

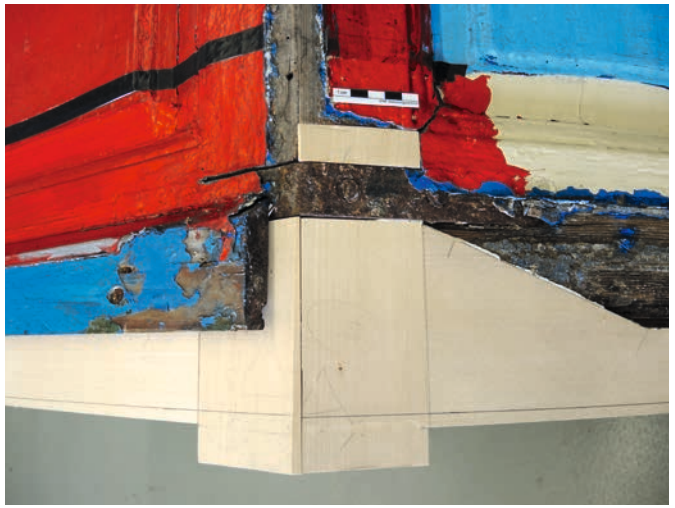

Abb. 17

Abb. 14–17 Arbeitsabfolge der Ergänzung des Sockelbereichs an einer der Aussenseiten (von links: Vorzustand, Abnahme der zerstörten Holzsubstanz, Ergänzung aus Lindenholz).

Abb. 18

Abb. 19

Abb. 20

Abb. 21

Abb. 18–20 Arbeitsabfolge der Ergänzung des Sockelbereichs an einer der Innenseiten (von links:Vorzustand, Ergänzung aus Lindenholz, farbliche Anpassung).

Abb. 21 Verschmutzte Oberfläche an der Aussenseite des Kiosks. Die linke Hälfte ist gereinigt.

Abb. 22

Abb. 23

Abb. 24

Abb. 22–23 Eines der bemalten Spanplattenschilder vor und nach der Restaurierung. SNM AD-2597.7.

Abb. 24 Probestellung des Kiosks nach den Restaurierungsmassnahmen im Sammlungszentrum.

Abb. 25

Abb. 25 Präsentation des Kiosks in der Ausstellung «Konsumwelten. Alltägliches im Fokus» im Landesmuseum Zürich.

Für Nervenkitzel und Endorphinausschüttung der anderen Art sorgte der Kiosk auch in seinem letzten Jahrzehnt. 1998 übernahm Armino Kistler (geb. 1966) den Betrieb.[2] Er begann, zusätzlich zu den klassischen Kioskartikeln die Aktivitäten seiner Segelschule anzubieten. Durch die Zusammenarbeit mit Organisatoren weiterer Outdoor-Sportarten wie beispielsweise Canyoning, Rafting, Bungee-Jumping, Klettern oder Gleitschirmfliegen entwickelte sich der Kiosk zum «Visitors Center». Auf das abenteuerliche Angebot machte Kistler mit von ihm bunt und händisch gestalteten Werbeschildern aufmerksam, die er am Dach und an den Aussenflächen des Kiosks befestigte oder an die umstehenden Bäume lehnte (Abb. 4). Sie sind es, die dem Kiosk zusammen mit Leuchtschildern und Aufklebern von bekannten Marken wie Swisslos, Coca-Cola oder Schweiz Tourismus sein charakteristisches, von Spontanität und sommerlicher Lebenslust geprägtes Aussehen verleihen, das uns heute überliefert ist (Abb. 5).

Mit Schildern und Aufklebern prominent beworben ist auch die letzte Erweiterung des Angebots. 2003 installierte Armino Kistler an der Nordostseite des Kiosks vier Computer. In einer Zeit, in der die grosse Smartphone-Revolution noch bevorstand, ermöglichte die Open-Air-Internetstation der Kundschaft, sich auch von unterwegs mit dem World Wide Web in Verbindung zu setzen. Zehn Minuten Surfen, Chatten oder E-Mailen kosteten 2 Franken; verbrachte man eine ganze Stunde im Internet, belief sich dies auf 9 Franken (Abb. 6). Insbesondere während des internationalen Locarno Film Festival mutierte der Kiosk so zu einem rege genutzten «Tor zur Welt», an dem die Leute Schlange standen.

2008 wollte Armino Kistler den Kiosk einer Nachfolge übergeben. Doch die Gemeinde Locarno entschied sich, die Stellfläche nicht mehr weiter zu verpachten. Da sie an seiner Stelle zwei Parkplätze einrichten wollte, trug sie Kistler auf, den Kiosk zu beseitigen und den Ort in den Zustand vor der Installation zurückzuführen. Im Wissen um die lange Geschichte des Kiosks legte Kistler beim Tessiner Staatsrat Rekurs ein. Zugleich informierte er die Medien und bot das Häuschen – im Sinne eines weiteren Protests – auf eBay zum Verkauf an. Mehrere Zeitungen im Tessin und in der Deutschschweiz berichteten. Letzteres führte dazu, dass der Kiosk auf der Online-Auktionsplattform mit dem Basler Kurator und Künstler Klaus Littmann (geb. 1951) tatsächlich einen Käufer fand. Littmann fand den Kiosk als ein Stück Alltagskultur von Interesse und konnte sich ursprünglich vorstellen, ihn im Rahmen eines künstlerischen Projekts als «Ready-made» auszustellen. Als sich ein solches nach dem Abtransport nicht unmittelbar ergab, übergab Littmann den Kiosk, auch in Anerkennung seines kulturhistorischen Werts, 2011 dem Schweizerischen Nationalmuseum.

Am 20. Dezember 2024 eröffnete im Landesmuseum Zürich die Ausstellung «Konsumwelten. Alltägliches im Fokus». Ein Herzstück der Ausstellung war der Kiosk. Gezeigt wurde er nicht als «Ready-made», sondern als vielschichtiges Exponat, das ebenso für die Anpassungs- und Innovationsfähigkeit von Verkaufsorten steht wie für den Wandel von Medien-, Konsum- und Erlebnisbedürfnissen im (Ferien-)Alltag.

Die Konservierung-Restaurierung des Kiosks

Für die langfristige Erhaltung und die Präsentation des Kiosks in der Ausstellung «Konsumwelten. Alltägliches im Fokus» waren umfassende Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten unumgänglich. Diese wurden 2024 im Sammlungszentrum des Schweizerischen Nationalmuseums in Affoltern am Albis durchgeführt.

Objektbeschreibung

Das Kioskhäuschen hat einen achteckigen Grundriss und besteht aus vier schmalen und vier breiten Seitenelementen, von denen eines die Türe bildet. Die Seitenelemente aus Nadelholz bestehen je aus einem Holzrahmen mit einer im unteren Bereich eingenuteten Füllung. Der obere Bereich ist durch Sprossenfenster unterteilt, die im Laufe der Zeit teilweise zu Schiebefenstern oder anderen Bedienungsöffnungen umgebaut wurden. An sechs Seitenwänden sind an den Aussenflächen unterhalb der Fenster Ablagen montiert. Die Seitenwände sind über Eck durch Eisenbänder zusammengehalten und an den Kanten zusätzlich genagelt. Die senkrechten Kanten der Seitenwände sind mit Ziersäulen überdeckt, wobei Konsolen als Auflage für das Vordach mit dem verzierten Blechrand dienen.

Das mit Blech beschlagene Dach ist in seiner Form ein Zeltdach. Acht Nadelholzsparren laufen im Kaiserstiel zusammen und sind durch quer laufende Bretter der Dachschalung miteinander verbunden. Die Sparren sitzen lose in Aussparungen der Ecken der Seitenwände. Die Bleche des Dachs sind im Überlappungsbereich mutmasslich verlötet und mehrfach mit Korrosionsschutz versehen. Der Kaiserstiel wird von einer getriebenen Spitze bekrönt. Im Randbereich ist die Dachrinne – von den Blechen gedeckt – mittels Nägeln befestigt. Während der Nutzung und somit freien Bewitterung des Kiosks ist in mehreren Bereichen des Anschlusses von Dach und Rinne das Eindringen von Wasser mit Silikon-Dichtmasse und Bitumenanstrichen behelfsmässig unterbunden worden. Das Dach ist eine in sich stabile und eigenständige Konstruktion, die schadfrei als Ganzes von den Seitenwänden abgenommen werden kann.

2 Zwischen Rolando und Mary Cacciamognaga und Armino Kistler gab es für ungefähr drei bis fünf Jahre noch weitere Betreiber. Diese konnten bisher nicht ausfindig gemacht werden.

Oberhalb der Dachkante sind an jeder der acht Dachflanken Werbeschilder angebracht, die ursprünglich aus Blech, später aus Kunststoff waren. Armino Kistler setzte schliesslich bemalte Spanplatten davor. Während der Nutzung als Internetkiosk wurde an einer Hälfte des Häuschens unterhalb des Dachs ein textiler Sonnenschutz angebracht, während die andere Hälfte mit Sperrholzplatten überdacht war.

Im Innenraum befinden sich mehrere Regalelemente sowie ein Kassenmöbel und Stellflächen für die Computer. Ebenfalls zum Bestand gehören u.a. ein Kühlschrank, ein Sonnenschirm, diverse Schilder, zwei Stühle für die Internetsurferinnen und -surfer, ein Mülleimer sowie ein drehbarerer Postkartenständer samt Postkarten und letztendlich zahlreiche Prospekte und Flyer über das Tessin. Die Computer sind nicht mehr vorhanden.

Vorzustand

Der Kiosk gelangte 2011 in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums (Abb. 7). Der vorgefundene Zustand war extrem instabil. Da der Kiosk über mehrere Jahrzehnte der Witterung ausgesetzt war, wies die Substanz gravierende Schäden auf. Die gesamte Sockelzone war stark durch Braunfäule beschädigt bzw. abgebaut. Dies hatte zur Folge, dass die Rahmenkonstruktionen nicht mehr fest miteinander verbunden und die Seiten teils stark verzogen waren.

Die Oberfläche war innen wie aussen stark verschmutzt. Anstrich, Klebestreifen und PVC-Folien wiesen lose Bereiche und Fehlstellen auf. Besonderen Schaden haben im Laufe der Jahre die acht bemalten Spanplattenschilder rund um das Dach erlitten. Durch die Feuchtigkeit waren die Spanplatten verzogen und aufgequollen und Ecken waren ausgebrochen. Zudem lag Schimmelbefall vor.

Das Dach war im oberen Bereich nur leicht verschmutzt, in Bereichen stehenden oder schlecht ablaufenden Wassers befanden sich jedoch biologische Rückstände (Laub, Moos, verbackener Schmutz). Insbesondere in den Dachrinnen fanden sich teils dicke Krusten organischen Materials. Der Korrosionsschutzlack der Bleche blätterte stellenweise in grossen mehrschichtigen Schollen ab (Abb. 8).

Die Inneneinrichtung befand sich in einem erstaunlich guten Zustand. Ausser den üblichen Gebrauchsspuren und teils losen PVC-Folien, konnten keine grösseren Schäden festgestellt werden.

Oberflächenuntersuchung und Analysen

Im Laufe der Jahre hat der Kiosk durch unterschiedliche Farbanstriche immer wieder ein neues Gesicht erhalten. So präsentierte sich der Kiosk in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über lange Zeit komplett in Blau. Welche Farbigkeit der Kiosk ursprünglich hatte, war hingegen unbekannt. Die erste Farbschicht ist einzig an der Innenseite der Wandelemente hinter dem Kassenmöbel erhalten – allerdings in einem derart stark degradierten Zustand, dass die originale Farbigkeit nicht mehr erkennbar ist.

Um mehr Informationen über die unterschiedlichen Anstriche des Kiosks zu erhalten, wurden optische Untersuchungen und spektroskopische Analysen durchgeführt.[3] Für die Untersuchungen des Malschichtaufbaus wurden Proben des Anstrichs aus verschiedenen Bereichen der Aussen- und der Innenflächen entnommen, in Kunstharz eingebettet und Querschliffe davon angefertigt, um den Malschichtaufbau dokumentieren zu können (Abb. 9). Ergänzend wurden am Objekt selbst oder an weiteren Proben zerstörungsfreie oder minimalinvasive FTIR-Analysen durchgeführt.

Diese Analysen zeigten, dass die Farben Gelb, Rot, Blau und Grün ein Bindemittel auf Acrylatbasis enthalten. Bei dem degradierten Originalanstrich sind zwei Schichten zu erkennen. Die erste ist eine graue Schicht, die aus Bleiweiss, Calciumcarbonat und Lithopone besteht. Darüber liegt eine dunkelbraune Schicht, die weniger eindeutig zu charakterisieren ist, die Bestandteile Calciumcarbonat und eine silikathaltige Verbindung konnten jedoch bestätigt werden. Als Bindemittel wurde in beiden Schichten ein trocknendes Öl verwendet, welches teilweise jetzt degradiert ist. Letztendlich konnte aufgrund der Untersuchungen keine definitive Aussage zur originalen Farbigkeit getroffen werden.

Konzept

Die Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen hatten in erster Linie zum Ziel, den Kiosk im vorgefundenen Zustand zu erhalten. Durch seine Nutzung als «Visitors Center» und «Cyberbox» ist der Kiosk ein wichtiger Zeitzeuge der 2000er-Jahre, und jede Rückführung auf eines der vorherigen Erscheinungsbilder hätte einen Teil seiner Geschichte zerstört.

Um den Kiosk ausstellbar zu machen und die damit verbundenen Sicherheitsanforderungen zu gewährleisten, musste seine Stabilität wiederhergestellt werden. Aufgrund des schlechten Zustands war eine zerstörungsfreie Restaurierung, ohne Eingriffe in die Originalsubstanz leider nicht möglich. Um möglichst viel Substanz zu erhalten, galt es jedoch, nach dem Grundsatz «So viel wie nötig, so wenig wie möglich» zu handeln. Bei allen Massnahmen war zudem zu berücksichtigen, dass der Kiosk über Jahrzehnte hinweg genutzt und belebt wurde und dass die entstandenen Spuren Zeugnis des Gebrauchs sind, die es zu erhalten galt.

3 Konservierungsforschung, Sammlungszentrum, Schweizerisches Nationalmuseum, Analysenbericht 24.00094, 2024

Zur authentischen Präsentation in den Ausstellungsräumen war angestrebt, die Beleuchtung des Kiosks, innen wie aussen, wieder in Betrieb zu nehmen.

Eine grosse Hilfe war der Kontakt zu Armino Kistler. Seine Erinnerungen halfen, zuvor noch nicht klar zugeordnete Teile des Kiosks zu verorten und ein Verständnis für dessen ständigen Wandel zu entwickeln. So berichtete Armino Kistler davon, wie er den Kiosk je nach Bedarf veränderte, umbaute und jeden Frühling mit handelsüblichen Farben neu anmalte.

Konservatorische und restauratorische Massnahmen

Um den Kiosk frei von Holzschädlingen in die Räumlichkeiten des Sammlungszentrums zu bringen, war es notwendig, vorgängig alle Teile einer Stickstoffbehandlung zu unterziehen.

Um die Seitenwände bearbeiten zu können, musste das Kioskhäuschen in mehrere Teile zerlegt werden (Abb. 10). Dazu wurden die Eisenbänder und Nägel in jenen Fugen aufgetrennt, in welchen die Eisenbänder bereits offenlagen. Dadurch ergaben sich drei Segmente und der Türrahmen (Abb. 11). Die Demontage in diese vier Teile und das Dach gewährleistete auch den späteren Transport und das Einbringen in die Ausstellungsräume des Landesmuseums Zürich sowie eine platzsparende Einlagerung der Elemente im Depot (Abb. 12).

Das beschädigte, instabile Holz der Sockelzone galt es zu stabilisieren und zu ergänzen, wobei bei jeder Seitenwand eine individuelle Lösung erforderlich war. Generell wurde nur so viel beschädigtes Holz entfernt wie nötig, sodass die Verbindungsstelle von originaler Holzsubstanz und Rekonstruktion aus gesundem Holz bestand (Abb. 13). Die Rekonstruktion der fehlenden Teile wurde in Lindenholz ausgeführt, da dieses leicht zu bearbeiten ist (Abb. 14–17). Aus Sicherheitsgründen wurden die Anschlussflächen mit einem Zweikomponenten-PUR-Kleber aneinandergefügt. Die rekonstruierten Sockelelemente wurden schliesslich mit Acryllack farblich angepasst (Abb. 18–20).[4]

Nach einer Trockenreinigung mit Staubsauger und Pinsel erfolgte eine Reinigung mit destilliertem Wasser, Schwämmen und Wattestäbchen (Abb. 21). Die Sicherung der losen Bereiche der Farbschicht wurde mit Hautleim durchgeführt, während die losen Klebebänder und PVC-Folien mit der Acryldispersion Plextol B500 wieder fixiert wurden.

Die stark verschimmelten Spanplattenschilder wurden aus Gründen des Gesundheitsschutzes unter Schutzmassnahmen gereinigt. Danach konnten die losen Bereiche der Spanplatten mit Plextol B500 gefestigt werden. Fehlstellen der Spanplatten wurden mit einem Kitt aus Holzmehl und Plextol B500 oder mit passgenauen Stücken neuer Spanplatten ergänzt und anschliessend retuschiert. Durch diese Massnahmen erfolgte sowohl eine Stabilisierung wie auch eine optische Aufwertung der Schilder (Abb. 22–23). Die Lackschollen der Beschichtung am Dach konnten gesichert werden, was zur Beruhigung der Fläche beitrug. Retuschen an Fehlstellen wurden nicht vorgenommen. Das Dach wurde trocken und feucht gereinigt und fügt sich gut zum Zustand der Seitenwände des Kiosks (Abb. 24).

Der durch Demontage, langjährige Lagerung und Bewegung teils verbogene blecherne Dachüberstand musste rückgeformt werden. Dies gelang nicht vollständig, sodass beim Wiederaufbau wenige Schrauben erforderlich waren, um das Blech an die Dachblenden zu ziehen. Die Wege der bei der Demontage des Kiosks grob gekappten Kabel, die den elektrischen Anschluss zu den diversen Leuchtmitteln herstellten, konnten nicht vollständig rekonstruiert werden. Zudem wären weder Kabel, Lampenfassungen noch Verteilerkasten in einem Zustand der bedenkenfreien Nutzung zur Stromversorgung und Illumination des Kiosks geeignet gewesen. Aus diesem Grund wurden die historischen Kabel, sofern noch vorhanden und zuzuordnen, an ihrem angestammten Platz fixiert, jedoch ohne als stromführender Leiter genutzt zu werden. Alle Leuchten wurden mit neuen Kabeln erschlossen und diese zum Anschluss im Dachraum zusammengeführt. Die Fassungen der FL-Röhren in den beleuchteten Werbeschildern wurden erneuert. Die Gehäuse konnten vollständig erhalten werden.

Präsentation im Museum

In Locarno stand der Kiosk auf einem Betonsockel, der gleichzeitig den Boden des Häuschens bildete. Ein grauer PVC-Streifen rund um den Sockel zielte darauf ab, die unteren Bereiche des Kiosks vor Feuchtigkeit zu schützen. In Anlehnung daran wurde für die Ausstellung ein zweiteiliger grauer Holzsockel hergestellt, und über den Sockelblenden wurden dünne, grau gestrichene Abdeckungen angebracht (Abb. 25). Diese sind abnehmbar gestaltet, sodass auch der darunterliegende blau gestrichene Sockel sichtbar gemacht werden kann. Der Sockel und die Abdeckungen werden nach der Ausstellung mit eingelagert, sodass diese auch für zukünftige Präsentationen des Kiosks zur Verfügung stehen.

4 Bei den Anstrichen handelte es sich um handelsübliche Acryllacke, die als RAL-Töne im Baumarkt erhältlich sind.

Literatur

SYBILLE FUHRMANN / WILFRIED HOFMANN / UWE RUPRECHT, *Kiosk. Ein beiläufiger Ort,* Dortmund 1997.

LIMMAT VERLAG / PLATTFORM KULTURPUBLIZISTIK DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE (Hrsg.), *Kiosk. Ein Kaleidoskop,* Zürich 2024.

ELISABETH NAUMANN, *Kiosk. Entdeckungen an einem alltäglichen Ort. Vom Lustpavillon zum kleinen Konsumtempel,* Marburg 2003.

Das mobile Büro der Kriegsschadenfürsorge

— **Erika Hebeisen** «K.S.F. » steht auf der massiven graugrünen Truhe für «Kriegs-Schaden-Fürsorge». Eine solche Organisation mussten während des Zweiten Weltkriegs alle grösseren Gemeinden aufbauen. Im Gegensatz zum bereits existierenden militärisch organisierten Luftschutz entstand die K.S.F. als zivile Organisation. Während der passive Luftschutz für die materiellen Schäden einer Bombardierung zuständig war, sollte die K.S.F. die akuten sozialen Folgen auffangen: Erste medizinische Hilfe leisten sowie Obdachlose versorgen.

Am 9. April 1943 verordnet der Bundesrat, dass die Kantone und dabei alle Gemeinden mit mehr als 2000 Einwohnerinnen und Einwohnern eine solche Freiwilligenorganisation aufbauen müssen. Wädenswil stellte seine innert dreier Monate auf die Beine, während die zuständige Gemeindestelle die «Freiwilligen» hauptsächlich Anfang 1944 rekrutierte. Den Ausbau dieser zivilen Organisation bezeugt der Inhalt besagter Truhe. Auf dem Deckel findet sich neben dem Kürzel K.S.F. auch das Wappen von Wädenswil.

Rund 80 Jahre nach ihrer Indienstnahme übergab die Gemeinde Wädenswil ihre Bürokiste 2023 dem SNM.[1] Während des Zweiten Weltkriegs kam sie nur bei Übungen zum Einsatz. Zum Glück blieb Wädenswil von einem Bombenabwurf verschont. Im Gegensatz dazu wurden Städte wie Basel oder Schaffhausen effektiv Opfer von Bombardierungen. Schaffhausen wurde am 1. April 1944 schwer getroffen. Die Stadt hatte 40 Tote und 270 Verletzte zu beklagen. Dieser Ernstfall hinterliess seine Spuren sogar in der Wädenswiler Bürokiste, in der auch der Bericht des Schaffhauser Stadtrats über das tragische Ereignis liegt.

Dass sich der Bundesrat gerade im Frühling 1943 veranlasst sah, die Bevölkerung besser vor Luftangriffen zu schützen, ist dem Kriegsverlauf geschuldet. Im März 1943 fingen amerikanische und britische Kampfflugzeuge an, deutsche Städte zu bombardieren. Die 77 Bombenabwürfe auf Schweizer Gebiet waren aber keine Luftangriffe. Es handelt sich abgesehen von Ausnahmen wie der Bombardierung des Rüstungskonzerns Oerlikon-Bührle wohl um irrtümliche Abwürfe über Schweizer Grenzgebiet.[2]

Das Material in der Bürokiste vermittelt die Organisation der «Kriegsschadenfürsorge» anschaulich. Unmittelbar einsichtig wird diese über das Organigramm an der Innenseite des Deckels. In der Kiste der lokalen K.S.F. befinden sich zudem mehrere Bündel Karteikarten mit Angaben zu involvierten Personen. Zum Leiter der «Gemeindestelle» K.S.F. berief der Wädenswiler Gemeinderat im Mai 1943 den 54-jährigen Prokuristen Henri Barraud, und kurz darauf setzte er die 33-jährige Gertrud Huber als Sekretärin ein.[3]

Die ersten «Freiwilligen» rekrutierte die Gemeindestelle im August 1943. Konkret bot der Gemeinderat damals 14 Frauen im Alter von 25 bis 66 Jahren aus dem Zivilen Frauenhilfsdienst (ZFHD) auf und verpflichtete drei Männer zu ebendiesem «Dienst» in der K.S.F. Weitere 50 Frauen des ZFHD werden im September desselben Jahres in Dienst genommen, und im Januar und Februar 1944 werden insgesamt nochmals 562 Personen aufgeboten, wobei das Gemeinderatsprotokoll vermerkt: «Es handelt sich hierbei ausnahmslos um Frauen.» Nur einmal erklärt der Gemeinderat auch im grösseren Stil Männer als «fürsorgedienstpflichtig».[4] Somit hatten der Wädenswiler Kriegsschadenfürsorge ab Frühling 1944 rund 800 Freiwillige zur Verfügung zu stehen.

1 Schenkungsbeschluss des Stadtrat Wadenswil am 17. April 2023.

2 FRANCO BATTEL, *Die Bombardierung. Schaffhausen 1944 – Erinnerungen, Bilder, Dokumente.* Schaffhausen 1994.

3 Gemeinderatsprotokoll Mai 1943, Geschäfts-Nr. 381 u. 425.

4 Gemeinderatsprotokolle vom August 1943, Geschäfts-Nr. 626, September und Dezember 1943, Geschäfts-Nr. 683, 715 und 901, vom Januar 1944, Geschäfts-Nr. 26 und vom Februar 1944, Geschäfts-Nr. 133.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 1 Holztruhe mit diversen Fächern, die die Gemeinde Wädenswil als mobiles Büro für die Kriegsschadenfürsorge (K. S. F.) herstellen liess. Wädenswil 1943, Holz, bemalt 56 × 73,5 × 43 cm. SNM, LM 1857351.

Abb. 2 Der zerstörte Bahnhof Schaffhausen am Tag danach. Der Bombenabwurf amerikanischer Flugzeuge am Morgen des 1. April 1944 richtete massiven Schaden an in der Stadt und hinterliess 40 Tote sowie zahlreiche Schwerverletzte. Fotografie Press Diffusion Lausanne, 2. April 1944, Negativ 6 × 6 cm. SNM, LM 118240.1.

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 3 Identitätskarte, die in der Wädenswiler Bürokiste überliefert wurde. Freiwillige der K. S. F. hätten solche im Schadensfall an Person abgegeben, deren Häuser und Wohnungen zerstört wurden. Wädenswil 1943, Karton bedruckt, 10,5 × 7,4 cm. SNM, LM 185743.40.

Abb. 4 Neben Verzeichnissen und Plänen, die im Ernstfall der schnellen Orientierung gedient hätten, wurden in der Bürokiste auch solche Armbinden aufbewahrt. Diese hätten die Freiwilligen im Einsatz für die K. S. F. ausgezeichnet. Einblick in die oberste Ablage der Holztruhe, diverse Materialien. SNM, LM 185735.1.

Abb. 5 Solche Erkennungsmarken verteilte die K. S. F. Wädenswil im August 1944 an alle Haushalte. Gepresst wurden sie von Huguenin SA in Le Locle, datiert 1944, Aluminium 3,4 × 4,8 × 0,3 cm, sowie eine Schnur zum Umhängen. SNM, LM 185743.40.

Rechtlich freiwillig war diese «Fürsorgedienstpflicht» nicht, und in die Pflicht genommen wurden mehrheitlich Frauen. Männer wurden nur ausnahmsweise rekrutiert, da zumindest die jüngeren in der Regel Militärdienst zu leisten hatten. Entsprechend verordnete bereits der Bundesrat am 9. April 1943, dass die «Freiwilligen» für die K.S.F aus den lokalen Samaritervereinen und den zivilen Frauenhilfsdiensten rekrutiert werden sollten. Frauen waren eben verfügbarer und galten als hilfsbereit.

Was aber waren die Aufgaben der K.S.F.? Grundsätzlich hatte diese als erste Instanz die zivilen Opfer eines Kriegsschadens zu betreuen. Sanitätsposten errichtete der passive Luftschutz. Der Fürsorgedienst sollte Erste Hilfe an Verwundeten leisten, Obdachlose versorgen und deren Verpflegung organisieren sowie im Speziellen Kinder betreuen, deren Verwandte dazu nicht mehr in der Lage waren. Faktisch unterstützten die Angehörigen des K.S.F. das Sammeln nötiger Informationen, das Verteilen von Identitätskarten oder Erkennungsmarken und vor allem bereiteten sie sich mit Samariterkursen auf den Ernstfall vor.

In einem oberen Fach der Bürokiste liegen denn auch weisse Armbinden gekennzeichnet mit «Fürsorge» und einem Schweizerkreuz. Zudem finden sich darin vorgedruckte A3-Plakate, mit denen die Bevölkerung im Ernstfall informiert werden sollte: Wo befindet sich der «nächste Sanitätsposten», die «nächste Sammelstelle für Obdachlose» oder eine «Verpflegungsstelle». Fürsorgerinnen und Fürsorger hatten diese Plakate für ihre «Sektion» auszufüllen und auszuhängen. Entsprechend verwahrt die Bürokiste auch drei Kartonkisten, in denen die Wohnbevölkerung in vier geografisch geordneten Sektionen mit Adresse verzeichnet ist. Zudem interessant sind die verschiedenen Gutscheine, die für Opfer eines Schadensfalls vorgesehen sind. Sie zeigen, was die Gemeinde als Notverpflegung vorsah bzw. welche Art der Fürsorge die Gemeinde der notleidenden Bevölkerung hätte zukommen lassen.

Wädenswil erlebt während des Zweiten Weltkriegs keinen Ernstfall, bei dem die K.S.F. zum Einsatz gekommen wäre. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im Mai 1945 wird der Fürsorgedienst innert Jahresfrist aufgehoben. Der Gemeinderat verordnet Ende 1945, dass die verbliebenen zehn Sanitätskisten der regionalen Sektion des Roten Kreuzes übergeben und die Bürokiste der K.S.F. im Stadtarchiv aufbewahrt werden soll. Irgendwann gelangte sie im Archiv auf den Estrich und verfiel dort in einen Dornröschenschlaf. Aus diesem wurde die Bürokiste 2022 erlöst.[5] Nach einschlägigen Abklärungen schätzt ein interner Bericht des Stadtarchivs die extra für Wädenswil gefertigte Bürokiste als Unikat ein. Zumindest sei kein weiteres vergleichbares Objekt überliefert worden.[6]

5 Tele Zürich, 6. 6. 2023, darin Stadtarchivar Adrian Gerber zum «Auftauchen» der Kiste (1:51)
https://www.telez.ch/tele-z-aktuell-beitrag-06-06-2023-b3_42422/

6 ADRIAN GERBER und SCOTT BRAND, *Ein besonderer Fall: Dokumentation der «Bureaukiste der Gemeindestelle für Kriegsschadenfürsorge Wädenswil,* erstellt am 13. Januar, ergänzt am 31. März 2022.

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

Badener Ratsherrengewehre mit Kolbenbemalung

— **Maël Roumois** Die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums ist im Besitz von zwei Steinschlossgewehren mit eigentümlicher Kolbenbemalung, die sich auf die beiden Badener Ratsherren Dr. Jakob Keller (1613–1673) und Alexander Schnorff (1653–1702) beziehen. Was steckt hinter dieser eigentümlichen Bemalung, und wie sind die beiden Waffen mit der Marke des Badener Zeughauses überhaupt in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums gelangt?

Das erste der beiden Steinschlossgewehre (Inv.-Nr. KZ 2371, Abb. 1) trägt auf der einen Seite des aus Nussbaumholz gefertigten Kolbens die gemalte Inschrift auf zwei Zeilen «H: Doct. Jacob Keller ward des Raths Anno 1658», in deren Mitte das Keller-Wappen prangt, das einen beharnischten rechten Arm mit einem Schlüssel in der Hand zeigt (Abb. 2). Die Bemalung befindet sich gleich oberhalb eines schmalen, länglichen Schubers, der vermutlich als Kugellade diente oder Ersatzfeuersteine und Kleinstteile des Putzzeugs enthielt. Bei einem Steinschloss schlägt ein in den Hahn eingespannter Feuerstein auf die Batterie aus Stahl, sodass der erzeugte Funke in die gleich darunterliegende Zündpfanne springt und das Zündkraut darin entfacht. Dieses produziert eine Stichflamme und entzündet damit die Treibladung des Projektils. Das Steinschlossgewehr mit einer Gesamtlänge von 150 cm hat einen glatten, das heisst zuglosen Lauf aus Eisen von 112,4 cm Länge mit einem Kaliber von 15 mm.

Der achtkantige Lauf trägt auf der Oberseite nebst der Datierung «1658» drei Marken (Abb. 3). Bei der einen Marke, einem Dreibein mit je drei Querbalken und Kügelchen in den Zwischenräumen, handelt es sich um die Herstellermarke des Gewehrlaufs, sie gehörte dem Zuger Büchsenmacher Georg Last (erwähnt 1652–1682). Die Zuger Waffenschmiededynastie Last gilt als eine der bedeutendsten der Stadt Zug. Der mittlere der drei Stempel zeigt das Beschauzeichen der Stadt Zug, welches bezeugt, dass das Gewehr die Qualitätsprüfung bestanden hat, und das als Herkunftsbezeichnung angesehen werden kann. Die oberste Marke ist nicht identifiziert. Da sie nicht mit einem Punziereisen eingeschlagen wurde, könnte es durchaus ein auf Wunsch des Auftraggebers eingelassenes Zeichen sein – was auch die Ähnlichkeit mit dem Badener Wappen erklären würde. Da jedoch die beiden vom Pfahl abgehenden Querverstrebungen ebenfalls mit Messing tauschiert wurden, ist anzunehmen, dass sie zum Zeichen gehören und keine Herstellungsfehler sind, was gegen das Badener Wappen sprechen würde. Es kann sich bei dieser Marke auch nicht um eine Badener Zeughausmarke handeln, da das Badener Zeughaus bekanntlich keine Gewehrläufe oder Halbarteneisen gestempelt hat, sondern seine Besitzkennzeichnung als Brandmarkung mit dem Badener Wappen in die Gewehrschaftkappe oder in den Hellebardenschaft eingebrannt hat, in einzelnen Fällen wie hier zusätzlich noch von Hand nachgeschnitzt bzw. vertieft.

Das zweite der vorgestellten Gewehre (Inv.-Nr. KZ 10, Abb. 4) präsentiert sich ähnlich wie das erste. Es trägt ebenfalls auf der Kolbenbacke aus Nussbaum, gleich über dem Schuber, eine Bemalung derselben Art: «H. Alexander Schnorff ward des Rahts 1701». Gleich wie beim Gewehr von Keller ist in der Mitte und über beide Zeilen sein Wappen abgebildet, in diesem Fall das Schnorff-Wappen, das einen schwarzen halben Gemsbock auf goldenem Grund in einem mit einem Helm bekrönten Schild zeigt (Abb. 5).

Der glatte, ebenfalls oktogonale Lauf von 114 cm bei einem Kaliber von 16 mm (Gesamtlänge 151,5 cm) trägt nur die Herstellermarke und eine Datierung (Abb. 6). Die Marke «I * M» über einem Mühlenrad gehört dem Zofinger Büchsenmacher Jakob Mueller, welcher zwischen 1674 und 1730 aktiv war. Da Zofingen Bern zugehörig war, arbeitete er zeitweilig für das Berner Zeughaus. Der Lauf ist mit «1693» datiert. Der Ladestock und das Absehen sind nicht mehr vorhanden. Beide Gewehre verfügen auf der Gewehrschaftkappe über das bereits erwähnte Brandzeichen als Besitzkennzeichnung des Badener Zeughauses, womit diese Herkunft gesichert ist.

Der Schlüssel zum Verständnis der beiden gleichartigen Kolbenbackenbemalungen liefert eine 1653 vom Badener Grossen Rat vorgebrachte Proposition. Im Zuge des Bauernkriegs 1653 wuchs auch in Baden das

Bedürfnis nach Aufrüstung und einer zuverlässigen Stadtverteidigung. Die Bestände des Zeughauses wurden aufgefüllt und erweitert, und Badener Bürger konnten bei einem Rheinfelder Schützenmeister das Schiessen erlernen. Im Rahmen dieser gross angelegten Aufrüstung reichte der Grosse Rat am 5. August 1653 den Vorschlag ein, jeder Ratsherr soll beim Eintritt in den Kleinen Rat ein Steinschlossgewehr im Wert von einer Dublone ins Zeughaus schenken.[1]

Es gab zu dieser Zeit in Baden zwei bzw. drei Räte: einerseits die Körperschaft der Hundert, bestehend aus dem Rat der Sechzig «von der Gmeind» und dem Grossen Rat der Vierzig, und andererseits den Kleinen Rat, bestehend aus zwölf Ratsherren, unterteilt in Neue und Alte Räte. Grosse und Kleine Räte durften als «Herren» angesprochen werden. Gebotsgewalt besass im Grunde nur der Kleine Rat, der Grosse Rat hatte vor allem eine beratende Funktion. Dass ein Zusammenhang zwischen Kellers Gewehr mit dieser Proposition des Badener Grossen Rates besteht, zeigt die politische Laufbahn Kellers, die dank dem im Stadtarchiv Baden erhaltenen Regimentsbuch, welches auch minutiös die Ämterbesetzung und die alljährliche Regimentsbesetzung dokumentiert, rekonstruiert werden kann.[2]

Medizindoktor Jakob Kellers (1613–1673) politische Karriere beginnt im August 1640 (das neue Regiment wird jeweils am Sonntag vor oder nach St. Oswald [5. August] besetzt), als er mit 27 Jahren in den Rat der Sechzig gewählt wird. Nur zwei Jahre später, also 1642, wird er bereits in den Grossen Rat gewählt. Von 1641 bis 1644 und erneut 1646 ist er einer von acht Richtern und 1644 zusammen mit Cunradt Kopp Wächter des Badertors, dem Tor im Bruggerturm, dem heutigen Stadtturm (früher Baderturm oder Bruggerturm genannt). Zwei Ämter gleichzeitig auszuführen, war geläufig, so ist er auch 1646 Richter und zusätzlich noch «Fischgschewer» (Fischschauer).

1647 wird er zusammen mit Burckhardt Wagner und einem Namensvetter zum «Feürgschewer» für die «Statt» ernannt, was der heutigen Altstadt ohne die Halde entspricht, da diese ihre zwei eigenen Feuerschauer hatte. Um ihn von einem Namensvetter zu unterscheiden, wird er schlicht «Doctor Keller» genannt. Von 1649 bis 1651 amtet er drei Jahre als Seckelmeister und 1653–1657 musste er als «Umbgelter» die Steuern für Wein und andere Alkohole einziehen. 1651 wird er in die Gesellschaft zum Herrengarten aufgenommen, wofür man einen Silberbecher und Eintrittsgeld bezahlen musste – dafür zählt man dann zu den Badener Bürgern von Rang. 1653 wird er auch in der Ratsliste als «D. Jacob Keller» aufgeführt, da sein Namensvetter ebenfalls Grossrat wird. Vermutlich ist es auch sein Namensvetter, der 1656 Feuerschauer der «Statt» wurde, da dieser nur als «Jacob Keller» erwähnt wird. Möglicherweise führte dies bereits damals zu Unklarheiten, und ab 1659 wird dem zweiten Jakob Keller sein Beruf als Maler beim Namen angefügt. Von 1661 bis 1666 führt Doktor Jakob Keller dann sein wichtigstes Amt als Spitalmeister aus. Von 1663 bis zu seinem Tod 1673 ist er zudem einer von jeweils drei Schlüssler zum Turm, gemeint ist damit der Baderturm. Da diese Funktion später Schlüssler zum Archiv genannt wird, lässt sich schliessen, dass das städtische Archiv oder zumindest ein Teil davon im Stadtturm verwahrt wurde.

Kellers Bedeutung für die Geschichte Badens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geht aber vor allem auf sein Mitwirken beim 1657 begonnenen und 1670 abgeschlossenen Wiederaufbau des 1415 von den Bernern zerstörten Schloss Steins zurück. Zusammen mit dem Zeugherrn Johann Bernard Silberysen assistierte er Baumeister Kaspar Dorer beim Wiederaufbau des Steins. Auch im daraus entstandenen Streit mit den Zürchern wurde Keller mehrmals als Gesandter Badens nach Zürich geschickt und führte wichtige Verhandlungen, die einerseits zur Aufhebung eines Zürcher Arrests auf den Stadt und Spital Baden zustehenden Zehnten (1659) und andererseits zur Aufhebung des von Zürich seinen Bürgern auferlegten Badenfahrtverbots (1665) führten.

Kurz bevor Keller als erfolgreicher Unterhändler eingesetzt wurde, stieg er vom Grossen Rat in den Kleinen Rat auf. In der Ernennung in den Kleinen Rat liegt der Ursprung dieses Gewehrs. Zu seinem Eintritt in den Kleinen Rat hat Dr. Jakob Keller das Steinschlossgewehr dem Städtischen Zeughaus geschenkt und den Kolben gemäss dem Anlass verzieren lassen. Der 1658 datierte Lauf bezeugt, dass Keller das Gewehr bewusst für diese Gabe bestellt und anfertigen hat lassen. Zu dem Zeitpunkt, als Keller das Gewehr stiftete, sollten theoretisch bereits Hans Heinrich Dorer, Matthias Nieriker, Burckhardt Wagner und Peter Sommerer als 1654 neu gewählte Kleine Räte ein Steinschlossgewehr gestiftet haben. Wir wissen aber nicht, wie verbindend die Proposition des Grossen Rates war, da dieser, wie oben beschrieben, nur eine beratende Funktion hatte. Von diesen früheren potenziellen Gewehrschenkungen zum Ratsantritt sind keine Hinweise oder gar die Gewehre überliefert, und Kellers Schenkung eines verzierten Gewehrs ist die erste dieser Art, die bekannt ist. In der Ämterbesetzungsliste findet sich zudem im Jahr seines Wechsels in den Kleinen Rat neben seinem Namen eine Notiz, welche möglicherweise als eine Art Vorlage für die Bemalung diente (Abb. 7). Über die Beweggründe, weshalb Keller sein gestiftetes Gewehr derart prominent hat verzieren lassen, lässt sich nur mutmassen.

---

1 KARL LANDOLT, *Der Wiederaufbau des «Steins» zu Baden als eidgenössische Angelegenheit,* Diss. Universität Zürich, Würzburg 1922, S. 11. Die Rede ist von einem «Füsi». Dieser Begriff leitet sich vom frz. fusil ab und wurde vermutlich hauptsächlich für die in Frankreich erfundenen Steinschlosswaffen verwendet (im Gegensatz zu den Luntenschlossgewehren, den «Mousqueten»).

2 Stadtarchiv Baden, A.12.1, *Regimentsbuch 1496–1797.*

3 WALTHER MERZ, *Wappenbuch der Stadt Baden und Bürgerbuch,* Aarau 1920, S. 272. Die dort erwähnte Nennung in GUSTAV STRICKLER, *Geschichte der Herrschaft Grüningen,* Zürich 1908, S. 204, zeigt nur eine Abbildung des Gewehrs ohne weitere Informationen zur Herkunft und Bedeutung.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 1–3 Das erste bekannte Badener Ratsherrengewehr, das Jakob Keller 1658 aus Anlass seiner Ernennung in den Kleinen Rat dem Badener Zeughaus geschenkt hat. SNM KZ 2371.

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 4–6 Das zweite bekannte Badener Ratsherrengewehr, als Stadtfähnrich Alexander Schnorff 1701 Ratsherr im Kleinen Rat wurde (SNM KZ 10).

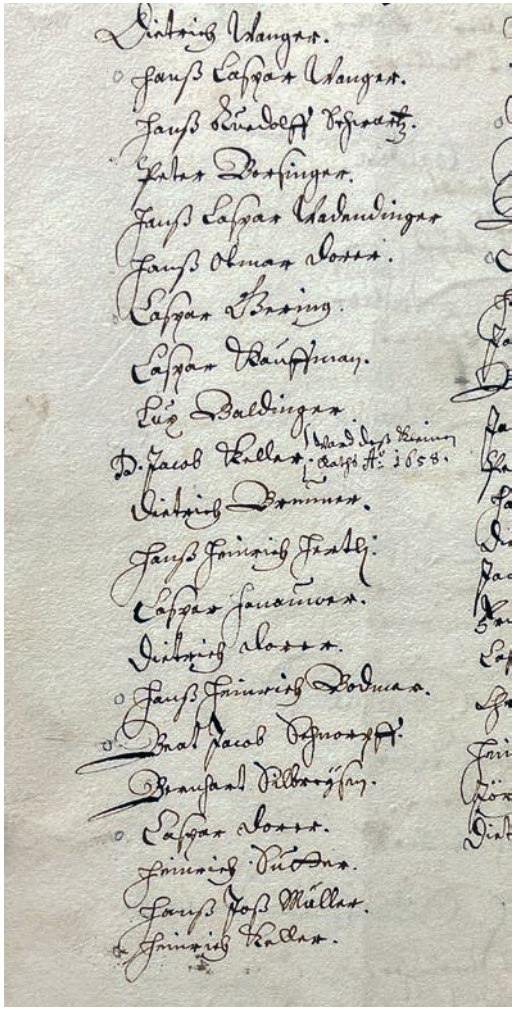

Abb. 7

Abb. 7 Ausschnitt der Seite aus dem Badener Regimentsbuch zur Ratszusammensetzung 1658, als Keller in den Kleinen Rat gewählt wurde. Stadtarchiv Baden, A.12.1.

Möglicherweise lag es im Naturell des «bis zur Brutalität temperamentvollen Arztes Dr. Keller» (Landolt 1922, S. 20), dass er sein Ratsherrengewehr repräsentativ mit seinem Namen und Wappen verzieren liess. Oder es spielte ein anderes Geschäft im Jahr 1658 eine Rolle, in dem Keller ebenfalls im Mittelpunkt stand und auf die Unterstützung des Rats angewiesen war. Gemeinsam mit der Stadt Rapperswil und den Freien Ämtern durfte die Stadt Baden zwei Plätze am katholischen Kollegium in Mailand besetzen. Um sich die Unterstützung der Badener Obrigkeit zu sichern, versprach Keller, jährlich einem armen Studenten 40 Gulden zu bezahlen, sollte sein Sohn nach Mailand geschickt werden. Möglicherweise war eben auch das prachtvolle Gewehr ein Geschenk, um sich die Gunst des Rats und des Schultheissen zu sichern, damit sein Sohn auserkoren würde, was dann auch geschah. Es handelt sich dabei wohl um Johann Kaspar Keller (1640–1716), der sodann mit 18 oder 19 Jahren sein Studium in Mailand antrat, um Doktor der Theologie zu werden.

Eine wie die oben erwähnte Notiz im Regimentsbuch mit fast identischem Wortlaut wie die Inschrift auf Kellers Gewehr findet sich ebenfalls für die Wahl von Heinrich Suter und Dietrich Nieriker in den Kleinen Rat im Jahr 1668 und derjenigen von Bernhard Keller 1688. Möglicherweise wurden auch in diesem Zusammenhang Gewehre mit verzierten Kolben gestiftet – wir wissen es aber nicht, denn ausser diesen beiden hier vorgestellten sind keine Gewehre mit dieser typisierten Kolbenbemalung bekannt. Es ist also davon auszugehen, dass es nicht Pflicht war, sein Gewehr derart verzieren zu lassen, da sonst noch mehr solcher Gewehre vorhanden und bekannt sein müssten. Auch lässt sich von dieser Notiz im Regimentsbuch wohl keine Regel ableiten, dass sich jede Notiz dieser Art einem bemalten Gewehrkolben zuweisen liesse, denn von der Bemalung des zweiten verzierten Ratsherrengewehrs von Schnorff findet sich im Regimentsbuch im Jahr seiner Wahl in den Kleinen Rat kein Hinweis.

Die politische Laufbahn des Stifters des zweiten Gewehrs, Alexander Schnorff (1653–1702), ist ebenfalls mit vielen Ämtern ausgefüllt. 1670–1684 war er im Rat der Sechzig «von der Gmeind», 1685–1700 Grossrat und von August 1701 bis zu seinem Tod am 12.12.1702 sass er im Kleinen Rat. Seine wohl wichtigsten Funktionen waren die des Stadtfähnrichs, die er laut dem Regimentsbuch 1684, 1690, 1692–1697 und wieder 1699–1700 innehatte, und des Seckelmeisters (1694–1697). Des Weiteren war er abwechselnd als Richter (1675, 1679, 1684, 1688–1689), als Feuerschauer in den Grossen Bädern (1675, 1678, 1682, 1698) und in der Stadt (1684) und als Fischschauer (1681, 1683, 1693) beamtet.

Wie Keller hatte Alexander Schnorff ebenfalls einen in den Räten vertretenen Namensvetter, der 1676–1740 gelebt hat und bei welchem es sich um seinen Neffen handelt. Dieser tritt 1698 in den Rat der Sechzig ein und steigt 1703 in den Grossen Rat auf. Da Merz diesem die Funktion als Stadtleutnant zuschreibt, vermutet er wohl deshalb in ihm den Besitzer des Gewehrs bzw. den Schenker, wie wir nun wissen.[3] Tatsächlich schenkte aber der Stadtfähnrich Alexander Schnorff das Gewehr 1701 dem Zeughaus, zum Zeitpunkt als dieser in den Kleinen Rat kam. Im Gegensatz zum umtriebigen Keller, hatte Alexander Schnorff keine solch wichtigen Mandate wie den Wiederaufbau des Schlosses und die damit verbundenen folgenreichen Unterhandlungen mit Zürich. Die Schnorffs waren ein bedeutendes Badener Geschlecht und stellten im 17. und im beginnenden 18. Jahrhundert einige Schultheissen. Der angesehenste unter ihnen war bestimmt Caspar Ludwig Schnorff (1675–1721), Schultheiss während des für Baden tragischen Jahres 1712, als Zürich und Bern Baden bombardierten und eroberten, der sich stark für das Wohl der geschlagenen Stadt einsetzte.

Dieses Unglücksjahr 1712 war es auch, welches das weitere Schicksal dieser beiden Gewehre bestimmte, als sie vom einen Zeughaus in ein anderes übergingen: Mit dem Sieg über Baden im Zweiten Villmergerkrieg 1712, erhielten die Sieger Zürich und Bern das Recht, die Badener Zeughäuser komplett auszuräumen und als Siegerbeute wegzutragen. Dass diese Beute selbst für das mächtige Zürich wichtig und von hohem Prestige war, lässt sich an den diversen Anmerkungen im Zeughausinventar erkennen, wo bei unterschiedlichen erbeuteten Gegenständen bemerkt wurde, dass sie aus Baden stammen. Nebst 27 Geschützen und zwei Mörsern, 156 Hellebarden, 38 Spiessen, Hunderten von Gewehren und Tausenden von Gewehrkugeln und Granaten nahmen sie auch Pechpfannen, Metalleimer, zwei Bibeln und eine Kaninchenwaage mit, die sie ebenfalls als aus der Badener Beute stammend auflisteten.[4] Von den weggetragenen Gewehren waren mindestens 92 Steinschlossgewehre und 13 davon mit dem Brandwappen des Badener Zeughauses (Fol. 79v). Über die Kolbenbemalung findet sich leider in dieser Liste noch keine Notiz. Es ist aber davon auszugehen, dass die beiden Ratsherrengewehre, deren ehemaliger Platz im Zeughaus Baden oben aufgezeigt wurde, 1712 von den Zürchern mitgenommen wurden und so ins Zürcher Zeughaus gelangten. Die beiden speziellen Waffen werden schliesslich im detaillierteren Zeughausinventar von 1881 mit einer Beschreibung der nennenswerten Kolbenbemalungen aufgelistet, als die älteren und ausser Dienst gestellten Waffen im Waffensaal des Zeughauses Aussersihl in einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert wurden.[5] Die Be-

4 Staatsarchiv des Kantons Zürich, QQ II 83, Inventarium der Zeughäuser der Stadt Zürich, 1715. Im verglichenen Inventar von 1711 (StaZH, QQ II 82 Inventar des Zeughauses, 1711) lassen sich keine solch systematischen Herkunftsbezeichnungen finden.

5 GOTTFRIED LEONHARD MICHEL, *Illustrirtes Zürcherisches Zeughausbüchlein. Ein Führer durch die Sammlung alter Waffen,* Zürich 1881, S. 56 (Keller), bzw. S. 77 (Schnorff). Wie MERZ 1920 beschreibt auch Michel die Bemalung fälschlicherweise als Besitzerangabe.

stände des Zürcher Zeughauses gelangten schliesslich per Regierungsratsbeschluss in mehreren Etappen in die Sammlung des Landesmuseums und bildeten als «kantonale Sammlung alter Schweizerwaffen und Beutestücke» somit einen wichtigen Teil der sogenannten Morgengabe.

Keramik und Glas.
Céramique et verre.
Ceramica e vetro.

Vergängliche Alchemie: die Konservierung der Apothekengläser des Bürgerspitals Solothurn

— **Annick Simon, Ulrike Rothenhäusler, Erwin Hildbrand** Seit der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums im Jahr 1898 gehört eine rekonstruierte Klosterapotheke zur permanenten Ausstellung (Abb. 1). Um die Apotheke auszustatten, bat das Landesmuseum im Jahr 1896 in einem Schreiben die Sanitätsdirektionen aller Kantone darum, dem Museum nicht mehr gebrauchte und kunsthistorisch interessante Apothekenutensilien zur Verfügung zu stellen.[1] Das Bürgerspital Solothurn meldete sich und bot dem Landesmuseum 44 Apothekengläser und zwölf Apothekengefässe aus Fayence zum Kauf an. Von den 44 zum Kauf angebotenen Gläsern befinden sich heute ein Konvolut von 40 Gläsern in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums.

Die Apothekengläser des Bürgerspitals Solothurn stammen aus dem 18. Jahrhundert und sind sogenannte Vierkantflaschen. Sie zeichnen sich durch eine rechteckige Form mit einer grossen Öffnung aus und wurden oft für Arzneien in Pulverform genutzt. Um sie herzustellen, wurde das Glas in einheitliche Formen geblasen, wodurch eine serielle Produktion möglich wurde. Die Flaschen sind circa 12,5 cm hoch, 9 cm breit und 7 cm tief.

(Abb. 2) Die Apothekenflaschen sind auf zwei Seiten mit sogenannter Kaltmalerei beschriftet. Dabei wurden Pigmente, die mit Öl als Bindemittel vermischt waren, direkt auf das Glas aufgetragen. Diese Technik ermöglichte eine präzise und farbige Beschriftung, hatte jedoch den Nachteil, dass die Farbe nicht so gut mit der glatten Glasoberfläche verbunden war.

Auf der einen Seite wurde von Hand eine goldene Beschriftung auf einem braungrünen Medaillon sowie einer goldenen Kartusche gemalt. Der Inhalt der Apothekenflasche wurde in lateinischer Sprache und mit alchemistischen Symbolen dargestellt. Die Beschriftung kann aufgrund der Ornamentik ins 18. Jahrhundert datiert werden (Abb. 3). Analysen der Konservierungsforschung des Schweizerischen Nationalmuseums erfolgten mittels Fourier-Transform-Infrarotspektroskopie (FTIR), Röntgenfluoreszenzspektrometrie (XRF) und Raman-Spektroskopie. Hiermit konnten auf dieser Seite Gold sowie folgende Pigmente analysiert werden: Bleiweiss, Bariumsulfat, Ocker und ein Pigment auf Kupferbasis.

Die Beschriftung auf der gegenüberliegenden Seite datiert ins 19. Jahrhundert. Von dieser Beschriftung liessen sich zwei Varianten feststellen (Abb. 4/Abb. 5). Bei beiden Varianten wurde die Beschriftung in lateinischer Sprache auf einem weissen oder gelben Medaillon mittels Schablonen aufgebracht. Die dazu benutzten Hilfslinien kann man noch heute erkennen. Während bei der einen Variante das Medaillon mit einer gelben Linie umrandet wurde, schliesst bei der zweiten Variante eine dunkelgrüne Kartusche das Medaillon ab. Auf dieser Seite konnten folgende Pigmente analysiert werden: Bleiweiss, Bleichromat, Bariumsulfat, Kohlenstoffschwarz sowie Pigmente auf Kupfer- und Arsenbasis.

Glaskorrosion

Glas unterliegt einem Alterungsprozess. Bei ungünstiger Zusammensetzung, schlechten Lagerungsbedingungen und durch Schadstoffe aus der Luft kann sich Glas zersetzen. Bei Apothekengläsern können auch die im Glas gelagerten Arzneimittel Korrosion verursachen. Die Apothekengläser von Solothurn sind ein Beispiel für stark korrodierte Gläser. Die Analysen ergaben, dass es sich bei den Glasflaschen um sogenannte Kali-Kalk-Gläser handelt, die aufgrund ihrer Zusammensetzung eine höhere Korrosionsneigung aufweisen. In der Glassammlung des Schweizerischen Nationalmuseums gehören sie zu den am stärksten korrodierten Glasobjekten. An diesen Gläsern sind nahezu alle Stadien der Glaskorrosion zu erkennen (Abb. 6). Auf den ersten Blick fällt auf, dass die Oberfläche der Apothekengläser stark getrübt ist, sodass sich sogar Fingerabdrücke darauf abzeichnen. Vor allem im Inneren sind Tröpfchen und Salzkristalle zu erkennen. Das Glas ist mit vielen kleinen Haarrissen, aber auch grösseren Rissen durchzogen. Vor allem im Schulterbereich heben sich Glasschollen auf und sind schon zum Teil abgefallen (Abb. 7).

1 HUGO MÜLLER, *Die Klosterapotheke in Muri,* hrsg. von Dr. HANS-PETER STREBEL, Muri 1988.

Abb. 1 Rekonstruierte Klosterapotheke in der Dauerausstellung © SNM Zürich, 1921.

Bei manchen der Gläser hat sich durch Oxidation von Mangan das transparente Glas violett verfärbt (Abb. 8). Als eine Reaktion mit Luftschadstoffen konnten auf der Glasoberfläche die Kristalle Kaliumsulfat und Kaliumformiat analysiert werden. Diese Zerfallsprozesse können nicht rückgängig gemacht werden, durch eine Lagerung in einem stabilen Klima kann die Korrosion aber verlangsamt werden.

Zustand der Kaltmalerei

Die Aufschriften auf den pharmazeutischen Glasbehältern sind zum grossen Teil beschädigt. Die Farbschicht ist sehr fragil, reisst und löst sich stellenweise ab (Abb. 9/Abb. 10). Dadurch gehen ganze Abschnitte verloren, und die Texte werden schwer lesbar. Durch die fragmentarische Beschriftung geht die ästhetische und historische Bedeutung der Flaschen verloren.

Die Schäden sind hauptsächlich auf die Art und Zusammensetzung der verwendeten Malfarben und deren Alterung zurückzuführen, da in der Kaltmaltechnik farbige Pigmente mit Öl als Bindemittel vermischt und aufgetragen werden. Es sorgt für eine gleichmässige und stabile Farbschicht. Bei der Anwendung dieser Technik wurde jedoch zu viel Öl verwendet, was zu einer ungleichmässigen Trocknung führte und bereits von Anfang an Unebenheiten auf der Glasoberfläche verursachte, sodass die Malschicht beim Trocknen auf dem Glasuntergrund zum Teil Falten bildete. Die Farbe haftete schlecht und war von Anfang an anfällig für Schäden. Mit der Zeit hat sich das Öl zersetzt, verlor seine Elastizität und die Pigmente haben dadurch weniger Zusammenhalt.

Auch das Glas selbst hat zum Haftungsverlust der Farbschicht beigetragen. Seine glatte Oberfläche bietet im Vergleich zu porösen oder rauen Materialien, wie zum Beispiel Holz oder Leinwand, keine gute Haftfläche. Neben diesem Haftungsproblem könnte auch die Alterung des Glases chemische Reaktionen ausgelöst haben, die der Farbe geschadet haben. Zudem hat der Korrosionsprozess die Bildung von Salzen begünstigt, die zusätzlichen Druck auf die Farbschicht ausüben (Abb. 11).

Die Lichteinwirkung während der Präsentation in der Dauerausstellung des Landesmuseums Zürich von 1898 bis 2012 sowie die Einlagerung eines Teils der Glasflaschen bis ins Jahr 2000 im Keller des Museums bei Luftfeuchtigkeitsschwankungen von bis zu 35 Prozent relative Feuchte im Winter und bis zu 70 Prozent relative Feuchte im Sommer können ebenfalls zu einer Verschlimmerung des Zustandes geführt haben.

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 2 Verschiedenen Ansichten eines Glasbehälters der Sammlung.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 3 Goldene Beschriftung auf einem braungrünen Medaillon mit vergoldeter Kartusche, von Hand gemalt und ins 18. Jh. datiert. Die Inschrift «Croc: E Vitriol Mart.» weist wahrscheinlich auf eine Zubereitung mit Crocus (möglicherweise Crocus Martis) und Eisenvitriol hin, deren genaue Bedeutung jedoch unklar bleibt. Bayerische Staatsbibliothek, München.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 4 Beschriftung in lateinischer Schrift auf einem gelben Medaillon, mithilfe einer Schablone aufgetragen: «Aloe», eine sukkulente Pflanze.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 5 Beschriftung in lateinischer Schrift auf einem weissen Medaillon, mithilfe einer Schablone aufgetragen: «Nat Sulphur» für Natriumsulfid, ein stark ätzendes Salz.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 6 Getrübte Oberfläche eines Apothekenglases, Fingerabdrücke im oberen rechten Bereich sichtbar.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 7 Mikrorisse und Delaminationen im Schulterbereich im Durchlicht sichtbar. Einige Glasschollen lösen sich vom Glas und fallen ab.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 8 Einige Gläser zeigen eine violette Verfärbung. Das Bild veranschaulicht die unterschiedlichen Intensitätsstufen von links nach rechts – von der stärksten bis zur schwächsten Färbung.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 9 Die Kaltmalerei auf pharmazeutischem Glas ist stark beschädigt – die Farbschicht ist instabil, rissig und droht sich abzulösen. Darstellung unter Normallicht.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 10 Streiflicht macht deutliche Ablösungen und das Risiko des Farbverlusts sichtbar.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

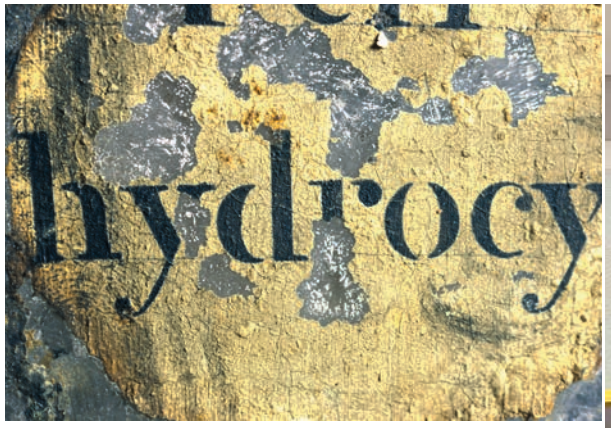

Abb. 11

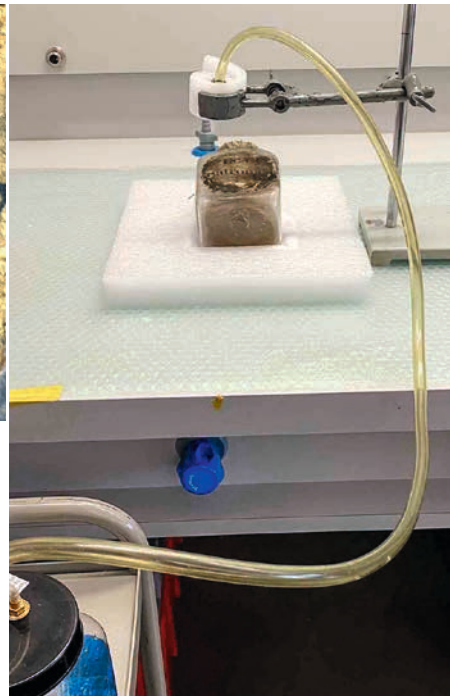

Abb. 12

Abb. 13

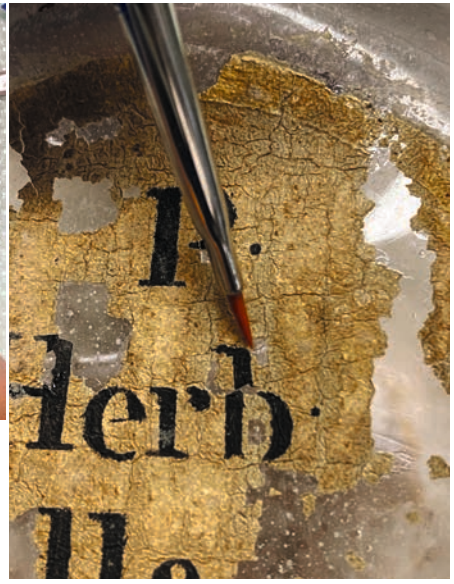

Abb. 14

Abb. 11 Weisse kristalline Ausblühungen (Salz) zwischen Glas und Farbschicht, entstanden durch Glaskorrosion und potenziell schädlich für die Farbschicht.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 12 Der Vernebler ermöglicht eine gleichmässige, kontaktlose Festigung der Farbschicht durch feine Adhäsiv-Mikrotröpfchen. Aufgrund der geringen Konzentration sind oft mehrere Anwendungen erforderlich.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 13 Gezieltes Fixieren der Farbschicht mit kontrollierter Klebstoffzufuhr zur Stabilisierung und Ergänzung der Vernebler-Fixierung.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 14 Repositionierung und Fixierung einer zuvor vom Objekt abgefallenen Malscholle mithilfe eines Pinsels.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 15

Abb. 16

Abb. 17

Abb. 15 Die Papierdeckel der Apothekengläser werden separat von den Gläsern gelagert, damit sich im Inneren der Apothekengläser kein Mikroklima bilden kann.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 16 Die Lagerung der Apothekengläser im Depot des Sammlungszentrums des Schweizerischen Nationalmuseum in Affoltern am Albis.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Abb. 17 Apothekenglas nach der Restaurierung. SNM, LM 2831.33.
© A. Simon, SNM und HE-Arc CR, 2023.

Zu Beginn der Untersuchung waren von den 40 Glasflaschen 15 in einem kritischen Zustand. Die Stabilität der Farbschicht war in Gefahr, jede Berührung hätte neue Verluste verursacht. Aufgrund des Zustandes und um weitere Substanzverluste zu verhindern, hatte die Konservierung-Restaurierung der Kaltmalerei dieser Gläser erste Priorität. Die anderen 25 Gläser wurden in einem zweiten Schritt ebenfalls gefestigt.

Methodik

Die Intervention zielte darauf ab, die Bemalung zu stabilisieren und ihre langfristige Erhaltung zu gewährleisten. Die angewendeten Festigungsmittel müssen alterungsstabil sein, dürfen zu keiner Farbveränderung der Malschicht führen und müssen vor allem auf der korrodierten Glasoberfläche gut haften. Ein weiterer Schwerpunkt lag darauf, die zum Teil sehr kleinen, abgefallenen Farbschollen an den richtigen Stellen zu platzieren und festzukleben.

Die grösste Herausforderung war die hohe Instabilität der Farbe. Ihre schwache Haftung am Glas und ihr fortgeschrittener Zerfall machten jede Handhabung riskant. Ein Konsolidierungsmittel musste wirksam genug sein, um die Pigmente zu fixieren, durfte aber keinen Druck ausüben oder das Erscheinungsbild der Beschriftung verändern. Es wurden verschiedene Konsolidierungsmittel auf Modellgläsern getestet. Für die Festigungsproblematik erwies sich das wasserlösliche Kunstharz Aquazol als am besten geeignet. Das Festigungsmittel wurde in verschiedenen Konzentrationen in Isopropanol gelöst und mittels Ultraschallvernebelung aufgebracht (Abb. 12). Diese Methode ermöglicht es, den Klebstoff in Form von feinen Mikrotröpfchen aufzutragen. Diese dringen schrittweise in die Farbschicht ein, ohne sie zu beschädigen. Mehrere Anwendungen waren nötig, um eine gleichmässige und effektive Festigung zu erreichen. Einige Farbpartien waren besonders instabil, mit bereits angehobenen Schuppen, die kurz vor dem Ablösen standen. Ihre Fixierung erforderte eine andere Technik (Abb. 13). In diesen Fällen wurde mittels des Mikrodosiergeräts mit einer sehr feinen Spritze eine kleine Menge Klebstoff unter die Farbschicht injiziert. So konnten leicht zugängliche Bereiche stabilisiert werden, ohne zu viel Festigungsmittel aufzutragen. Anschliessend wurde mit einem Silikonpinsel sanft Druck ausgeübt, um die Schicht zu fixieren, ohne jedoch die Farbe zu verformen oder ihre Struktur zu verändern. Um die Haftung zu verbessern, wurden in manchen Fällen oberflächliche Salzablagerungen mechanisch entfernt. Dabei wurde mit grösster Sorgfalt gearbeitet, um die verbliebenen Inschriften nicht zu beschädigen (Abb. 14).

Die Mehrzahl der abgelösten Farbfragmente wurde wieder auf der Glasoberfläche an die passgenauen Stellen zugeordnet und angeklebt. Die Farbfragmente, die sich nicht zuordnen liessen, wurden in kleinen beschrifteten Papiersäckchen neben der jeweiligen Glasflasche gelagert. Dadurch sind sie für zukünftige Untersuchungen verfügbar. Die Papierdeckel sind durch den Kontakt mit den bei der Glaskorrosion entstandenen hygroskopischen Salzen kontaminiert und begünstigen eine Kondensation im Inneren der Glasgefässe. Sie werden deshalb separat aufbewahrt, können aber den Flaschen zugeordnet werden (Abb. 15). Die Glasflaschen werden einzeln in massgeschneiderten, säurefreien Kartonboxen gelagert. Sollten sich über die Jahre wieder Farbschollen von der Bemalung lösen, können sie den einzelnen Flaschen besser zugeordnet werden Abb. 16). Die Lagerungsbedingungen im Glasdepot des Sammlungszentrums in Affoltern am Albis bieten mit einer Temperatur von 19 °C ± 2 °C und einer relativen Luftfeuchtigkeit von 50 ± 5 Prozent sehr stabile Bedingungen. Alle Massnahmen zielen darauf ab, die Stabilität der Inschriften zu verbessern. Die gefestigten Farbschichten sind nun vor weiterem Verlust geschützt und können sicherer gehandhabt werden. Gleichzeitig sorgen die präventiven Massnahmen für eine langfristige Erhaltung der Gläser und verringern das Risiko weiterer Schäden (Abb. 17).

Diese Konservierung-Restaurierung zeigt, wie wichtig eine differenzierte Herangehensweise ist. Jedes Objekt stellt einzigartige Herausforderungen dar und erfordert spezifische Lösungen, um seine Substanz zu bewahren, ohne seine Authentizität zu beeinträchtigen. Neben der Stabilisierung der Kaltmalerei hat diese Arbeit auch zu einem besseren Verständnis dieser Objektgruppe und ihrer Zerfallsprozesse beigetragen. Dank diesen Bemühungen bleibt diese wertvolle Sammlung auch für zukünftige Generationen erhalten.

Dieser Bericht ist die Zusammenfassung einer Masterarbeit der Fachhochschule in Neuchâtel (HES-SO). Im Anschluss der Arbeit wurde die Konservierung der 40 Apothekengläser innerhalb von fünf Monaten im Sammlungszentrum in Affoltern am Albis durchgeführt.[2]

Im Museum Blumenstein in Solothurn befindet sich die ehemalige Spitalapotheke, welche noch bis 2019 von den Spitalschwestern betreut wurde und aus welcher die hier beschriebenen Apothekengläser stammen.

2 ANNICK SIMON, *Développement d'une méthodologie de restauration pour des inscriptions peintes sur du verre altéré: étude, concept de restauration et mesures de conservation préventive pour la collection de verres pharmaceutiques n° LM-2831.1-44 du Musée national suisse*, Haute École Arc, Neuchâtel, 2023.

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

Un rarissime papier peint panoramique à motif de Guillaume Tell

— **Helen Bieri Thomson** Vers 1850, la manufacture alsacienne Jean Zuber & C^ie^ met sur le marché un papier peint panoramique intitulé *Guillaume Tell* (fig. 1). Les panoramiques sont des décors réalisés avec des lés de papier peint, chacun différent, qui s'assemblent pour former un paysage continu. Produits en série mais à la main, ces papiers peints étaient imprimés sur des planches de bois gravées, parfois jusqu'à des milliers d'exemplaires. Parmi les motifs populaires, la Suisse occupe une place importante. Jean Zuber, ayant parcouru ce pays pour y vendre ses produits, y trouve une inspiration particulière, convaincu que ce sujet répondra aux idéaux de bonheur et de liberté très prisés à l'époque. Zuber & C^ie^ crée ainsi quatre panoramiques sur le thème helvétique entre 1804 et 1850.

Une de ces tentures, intitulée *La Grande Helvétie,* voit le jour en 1815. Elle représente des paysages de la Suisse, notamment l'Oberland bernois (fig. 2). Des scènes idéalisées, comme les moissons, la chasse et le tir à l'arc, illustrent cette vision romantique de la Suisse, inspirée des gravures de petits maîtres. Le panoramique rencontre un grand succès et est réimprimé jusqu'en 1865, avec un pic de popularité entre 1825 et 1835. Cependant, dans les années 1840, Zuber fait face à des difficultés économiques. Pour relancer les ventes, il réutilise les paysages existants de certains panoramiques et décide de peindre les personnages, au lieu de les imprimer. Ce faisant, il économise les coûteux frais de gravure que supposeraient de nouvelles figures. C'est ainsi que voit le jour Guillaume Tell, dont le récit prend place sur fond de *La Grande Helvétie* : la belle batelière du lac de Brienz cède sa place au saut de Tell et le serment du Grütli remplace un troupeau de vaches (fig. 3 et 4).

Le choix de consacrer un papier peint panoramique au récit de Guillaume Tell n'est pas fortuit. L'image du héros suisse est alors dans l'air du temps. Après avoir trouvé un écho particulier sous la Terreur, lorsque les Jacobins exaltent son acte de tuer le tyran, qui fait écho à l'exécution de Louis XVI et à la guerre contre l'Autriche, Tell revient sur le devant de la scène en 1804 avec la création de la pièce de Schiller. Celle-ci donne une portée plus universelle à l'histoire tout en gommant ses tonalités les plus excessives, et contribue à sa diffusion internationale. 15 ans plus tard, l'opéra de Rossini, inspiré de Schiller, connaît un immense succès à Paris avant d'être joué dans toute l'Europe, renforçant la popularité du héros suisse, surtout en France. Dans les années 1830–1840, de nombreuses œuvres et objets du quotidien reproduisent le récit, du jeu de cartes à l'horloge de cheminée.

Le papier peint reproduit, de gauche à droite, en respectant la chronologie, la scène du chapeau et l'épreuve de la pomme, puis le saut de Tell et la mort de Gessler. Mais Zuber s'est retrouvé confronté à un défi : l'histoire de Guillaume Tell ne lui permettait pas de couvrir les quatre murs d'un salon. Il va donc y ajouter du contenu et faire preuve d'inventivité. Il prolonge la tenture avec la scène du serment d'alliance, la destruction des châteaux, ainsi qu'une scène de bataille entre Waldstätten et chevaliers Habsbourg (fig. 5). Ce faisant, il e base de toute évidence sur le drame de Schiller qui avait inscrit le récit de Guillaume Tell dans l'épopée plus large de la « libération » de la Confédération. Il met donc bien en évidence le motif des châteaux en feu en ajoutant des flammes au château de Thoune qui figurait déjà dans *La Grande Helvétie* (fig. 6). En revanche, pour le serment d'alliance, le fabricant de papier peint s'écarte de la pièce de Schiller, qui n'avait pas intégré Tell au groupe des conjurés, et s'inspire clairement de l'opéra de Rossini, plus précisément du célèbre trio de la scène 4 de l'acte II entre Arnold Melchtal, Walter Fürst et Guillaume Tell : « Quand l'Helvétie est un champ de supplices ». Là où Zuber innove par rapport à Schiller et à Rossini, c'est en ajoutant une large scène de bataille, qui lui permet ainsi de couvrir plusieurs lés et de compléter son panoramique (fig. 7). Il est tentant de lire dans cette scène une représentation de la bataille de Morgarten, épisode traditionnellement associé aux récits mythiques des débuts de la Confédération.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1 *Guillaume Tell* (détails : la scène du chapeau, le tir à l'arbalète, le saut), papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), vers 1850. MNS, LM 184911.1-27.

Fig. 2 *La Grande Helvétie,* papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), dessin Pierre-Antoine Mongin, 1815 (1re édition). MNS, LM 58389 à LM 58391.

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 3 Comparaison belle batelière versus saut de Tell *La Grande Helvétie (détail),* papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), dessin Pierre-Antoine Mongin, 1815 (1re édition).
MNS, LM 58389 à LM 58391.

Guillaume Tell (détail), papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), vers 1850. MNS, LM 184911.1-27.

Fig. 4 Comparaison troupeau de vaches versus serment *La Grande Helvétie (détail)*, papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), dessin Pierre-Antoine Mongin, 1815 (1re édition).
MNS, LM 58389 à LM 58391.

Guillaume Tell (détail), papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), vers 1850. MNS, LM 184911.1-27.

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 5 *Guillaume Tell* (détails : la mort de Gessler, le serment, la bataille), papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), vers 1850.
MNS, LM 184911.1-27.

Fig. 6 *Guillaume Tell* (détail : château en feu), papier peint panoramique, impression à la planche, manufacture Zuber, Rixheim (FR), vers 1850.
MNS, LM 184911.1-27.

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 7 Igls, village près d'Innsbruck dans le Tyrol autrichien, carte postale, s. d. Collection particulière.
© Droits réservés.

Fig. 8 Villa d'été d'Anton Fischnaler à Igls, près d'Innsbruck, photographie, 1920–1940. Collection particulière.
© Droits réservés.

Fig. 9 Salon de la villa d'été d'Anton Fischnaler avec le papier peint panoramique *Guillaume Tell* au mur, photographie, 1920–1940. Collection particulière.
© Droits réservés.

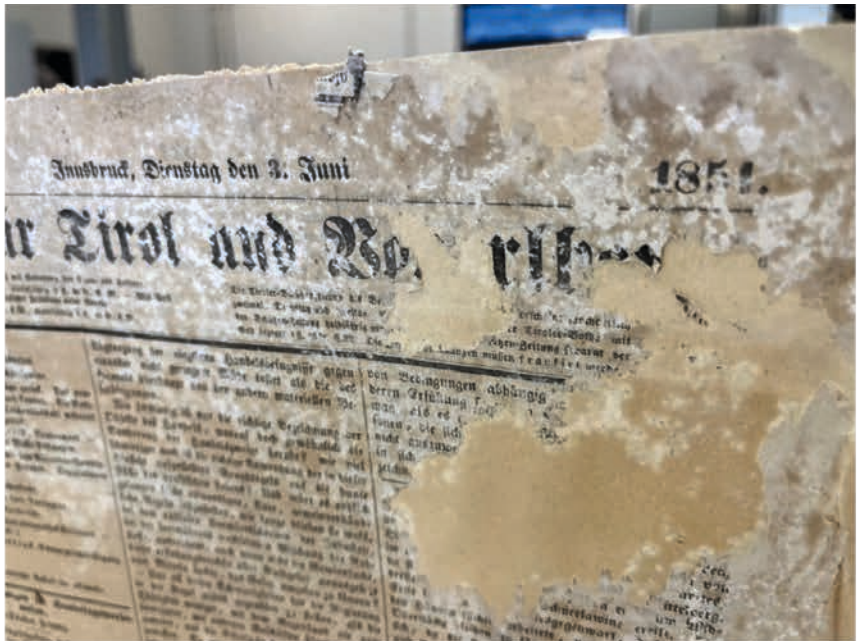

Fig. 10

Fig. 10 Maculature au verso du papier peint panoramique, journal imprimé portant la date de 1851.
MNS, LM 184911.1-27.

Né de la nécessité de rentabiliser *La Grande Helvétie*, un produit ancien et démodé qui avait coûté cher et ne rapportait plus grand-chose, la création du panoramique Guillaume Tell est aussi à situer dans l'actualité politique de 1848. En fin connaisseur de la Suisse[1], Jean Zuber avait saisi toute la portée du moment historique que fut le 12 septembre de cette année, jour où la Diète adopta la nouvelle Constitution fédérale, faisant de la Suisse un État fédéral au cœur d'une Europe monarchique. En proposant dans la foulée un nouveau décor qui réunissait le récit du célèbre héros et d'autres événements fondateurs tirés de l'histoire de la Confédération, il pouvait espérer tirer parti d'un sujet qui, profondément installé dans l'imaginaire collectif européen depuis un demi-siècle, bénéficiait soudainement d'un nouveau coup de projecteur. Le récit de la libération héroïque de Tell ne s'adressait pas qu'aux Suisses à la recherche d'emblèmes nationaux et fédérateurs qui leur permettraient de créer un sentiment d'appartenance nationale, mais également à une Europe en pleine agitation post-Printemps des peuples, où des insurrections avaient éclaté à Paris, Berlin, Milan, Vienne et Prague.

Étonnamment, le panoramique que le Musée national a pu acquérir en 2022 a été retrouvé non loin d'Innsbruck, capitale du Tyrol et bastion habsbourgeois. En 1851, un certain Anton Fischnaler (1790–1866), négociant en tabac, se fait construire une villa d'été de style Biedermeier à Igls, petit village situé à 870 mètres d'altitude jouissant d'un bon climat et d'une vue imprenable sur les montagnes, ce qui en fait une destination prisée pour la bourgeoisie d'Innsbruck (fig. 8). C'est au bel étage, derrière le balcon, que se situait le salon, principale pièce de réception, laquelle se distinguait par la présence du papier peint panoramique (fig. 9). Des photographies in situ nous permettent de découvrir une partie de son agencement aux murs (fig. 10). La maculature qui a servi à lisser les murs avant d'y poser le papier peint se compose comme souvent de papier journal. Nous y avons retrouvé à deux reprises la date 1851 que nous retenons comme terminus ante quem pour la date de pose (fig. 11). De toute évidence, le panoramique Guillaume Tell constitue le premier aménagement du salon voulu par Anton Fischnaler. Des recherches sont en cours pour évaluer à quel point déployer le récit de Guillaume Tell sur les quatre murs d'un salon en plein Tyrol était subversif ou non.[2]

Conclusion

En se saisissant de l'histoire de Guillaume Tell, le fabricant de papier peint Jean Zuber n'a fait que mettre en image ce que Schiller, Rossini et d'autres créateurs avaient mis en prose et en musique, en cherchant à profiter de l'engouement suscité par le héros suisse. Jusqu'alors, trois exemplaires seulement du papier peint panoramique de Guillaume Tell étaient recensés, dont un seul documenté et accessible, mais malheureusement en mauvais état.[3] La découverte de celui d'Innsbruck, dans un état de fraîcheur exceptionnel, était inespérée et fait du Musée national suisse la seule institution à posséder un exemplaire de qualité.

1 Jean Zuber (1773–1852) est bourgeois de Mulhouse, pays allié des cantons suisses de 1515 jusqu'en 1798, ce qui explique sans doute sa familiarité avec la Confédération.

2 Voir article à paraître : HELEN BIERI THOMSON, *L'arbalète au salon ou lorsque Guillaume Tell fait irruption dans les intérieurs de la bourgeoisie : entre exaltation romantique et revendication politique,* Annales Benjamin Constant 50, Genève 2025.

3 Il est conservé au Musée du papier peint à Rixheim en Alsace (inv. MPP 9799915-3), qui abrite les archives de la manufacture Zuber.

Bibliographie

JEAN-FRANÇOIS BERGIER, *Guillaume Tell,* Paris 1988.

BERNARD JACQUÉ, *De la manufacture au mur : pour une histoire matérielle du papier peint (1770–1914),* thèse soutenue sous la direction de Serge Chassagne à l'université Lyon 2, 2003. https://theses.fr/2003LYO20045

BERNARD JACQUÉ, *Un mythe concrétisé : le papier peint panoramique à iconographie suisse,* in: HELEN BIERI THOMSON (dir.), *Papiers peints, poésie des murs. Les collections du Musée national suisse*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 2010, pp. 41–55.

ILSE PATZELT, *Sommervillen in Igls. Eine architekturhistorische Untersuchung für den Zeitraum von 1850–1914,* thèse soutenue sous la direction du Prof. Dr Christoph Bertsch à l'université d'Innsbruck, 1998.

Lumière sur le lustre vénitien de Prangins

— Julie Vuignier, Tiziana Lombardo, Ulrike Rothenhäusler Ce lustre vénitien orne l'une des salles d'exposition permanente intitulée « Noblesse oblige ! La vie de Château au XVIII^e siècle » à Prangins (fig. 1 et 2). Malgré l'emploi d'une résine époxy à fort pouvoir adhésif lors de la dernière restauration en 2012, deux collages ont cédé, entraînant la chute et la casse de deux éléments en verre. Le lustre étant suspendu à plus de deux mètres du sol dans une zone de passage, la défaillance des collages présentait un risque significatif pour la sécurité. Les éléments collés ont donc été déposés en mai 2021.

Une nouvelle intervention de restauration a été préconisée et a fait l'objet d'un mémoire de master réalisé en 2022 en collaboration avec la Haute École Arc conservation-restauration de Neuchâtel. Ce projet comprenait une étude sur la restitution des éléments endommagés par des copies ou répliques. Diverses réflexions déontologiques et pratiques ont été menées, et plusieurs techniques, allant des méthodes traditionnelles aux technologies innovantes, ont été comparées.

Histoire de l'acquisition et de l'exposition du lustre

L'étude documentaire a permis de reconstituer l'histoire matérielle de cet objet au sein des collections du MNS. Les informations initiales étaient assez limitées, mais des mentions dans des ouvrages, ainsi que des recherches dans les archives photographiques du MNS ont aidé à retracer son parcours.

Le lustre a été acquis avec la salle Lochmann, une salle de fête ornée d'un important programme de portraits, prélevée dans une bâtisse bourgeoise de Zurich avant sa démolition. Reconnue comme témoin historique important du XVII^e siècle, la salle a été achetée avec son mobilier par la commission du Conseil fédéral. Une photographie prise peu avant son démontage, unique document attestant de l'aménagement in situ de cette pièce (fig. 3), montre le lustre suspendu au centre de la pièce[1]. En 1896/97, la pièce a été reconstruite au Musée national, où le lustre est resté exposé durant plusieurs années avant d'être déplacé dans l'appartement-musée de la Bärengasse (fig. 4) à Zurich, une muséographie immersive reconstituant un intérieur du XVIII^e siècle. Il y serait resté entre 1976 et 1998 avant d'intégrer les réserves du MNS, puis l'exposition permanente du Château de Prangins en 2012.

Objet de faste

Pendant sa période d'usage, le lustre servait de luminaire. Avant la découverte de la stéarine au début du XIX^e siècle, les bougies en cire d'abeille étaient onéreuses, et leur usage réservé à la haute société.[2] Les alternatives étaient souvent accompagnées d'odeurs et d'importants dégagements de suie. Le lustre, nécessitant plusieurs bougies et suspendu dans les salles de réception, symbolisait donc le prestige et la richesse de son propriétaire. Une importance toute particulière était donc portée à son esthétisme et au luxe que ce dernier laissait transparaître, justifiant par ailleurs le remplacement des pièces endommagées ou leur adaptation aux goûts du moment, tout au long de sa période d'usage.

De nos jours, bien que dépourvu de sa fonction initiale, le lustre conserve une valeur historique majeure, témoin d'un certain style et d'une époque donnée. Il conserve aussi son caractère esthétique et incarne toujours cette symbolique de faste. Son statut actuel oriente fortement les choix de traitements de conservation-restauration.

Datation

La datation des lustres vénitiens est complexe, car leur style évolue peu et leur histoire matérielle est rarement documentée. De plus, les pièces endommagées sont remplacées ou modifiées au fil du temps selon les modes. Dans le cas de ce lustre, la cohérence des éléments au niveau de la facture suggérait que la majorité de la substance matérielle était d'origine.

1 FRANÇOIS DE CAPITANI 2019, p. 205.
2 KÄTHE KLAPPENBACH 2001, p. 12.

Un manuscrit obtenu lors de l'acquisition de la salle Lochmann mentionne l'importation d'un lustre de Venise par Hieronimus Haud, en 1785 et pour un prix de 106 livres (fig. 5)[3], sans qu'il soit possible de confirmer qu'il s'agit bien de celui-ci. Néanmoins, aucune information actuelle ne contredit l'hypothèse d'une production vénitienne du XVIII[e] siècle.

Matière

L'hypothèse d'un verre au plomb a été avancée après l'observation des éléments sous lumière UVC (254 nm). Le verre présente une fluorescence bleu clair intense distinctive (fig. 6).[4] Le verre est composé principalement de silice (SiO_2), dont le point de fusion élevé (~1720 °C) est abaissé par l'ajout de fondants alcalins (oxyde de sodium Na_2O, oxyde de potassium K_2O), facilitant ainsi les possibilités technologiques. D'autres éléments peuvent être utilisés comme ici le plomb. Il est à la fois un élément formateur modifiant le réseau et permettant l'augmentation de l'indice de réfraction du verre, ce qui le rend attrayant pour l'imitation du cristal de roche.[5] La fluorescence verte visible sous UVA (365 nm) est principalement à mettre en corrélation avec la présence de manganèse (Mn) dans la composition du verre, servant de décolorant (fig. 7). Ces observations préliminaires ont été confirmées par des analyses par spectrométrie de fluorescence X effectuées en collaboration avec le département de recherche en conservation. Ainsi, l'analyse des différentes pièces en verre incolore du lustre montre une composition très homogène, ce qui suggère que la majorité des pièces sont d'origine (fig. 8).

Problématiques

Les raisons exactes de la défaillance du collage demeurent incertaines. Divers facteurs peuvent être mis en cause : les forces physiques liées à la morphologie et au poids des éléments décoratifs, les vibrations dues à la circulation des visiteurs, un taux d'humidité élevé à la surface du verre, ou encore des erreurs de mise en œuvre lors des interventions de restauration précédentes. Il est probable que plusieurs de ces paramètres aient interagi. Sans diagnostic clair, la pérennité d'un nouveau collage ne peut être garantie, ce qui empêche d'exposer le lustre avec ses éléments restaurés. Le retrait de ces éléments impacterait l'esthétisme, étroitement lié à la multiplicité des éléments, et créerait un déséquilibre affectant la stabilité physique du lustre (fig. 9). Afin de permettre sa présentation au public, une recherche au niveau des possibilités de remplacement des éléments endommagés a donc été entreprise.

Méthode de restitution

En conservation-restauration du verre, plusieurs techniques permettent de remplacer des éléments endommagés. Parmi elles, trois approches ont été évaluées :

- Le moulage par estampage : cette méthode permet d'obtenir des copies fidèles des éléments originaux en utilisant un moule en silicone du négatif de la pièce et une coque externe rigide en plusieurs parties selon la complexité de cette dernière (fig. 10 et 11). Afin d'économiser de la matière, un silicone et une résine époxy de stratification ont été utilisés pour permettre la création du moule par application de couches de produit épousant la forme de l'objet. Le moulage présente, cependant, des risques pour l'objet d'origine, principalement lors de l'étape du démoulage. L'utilisation de résine pour la confection des copies entraîne une différence de poids par rapport au verre, qui peut affecter la stabilité physique du lustre, ainsi qu'un potentiel jaunissement à long terme de la pièce obtenue. De plus, bien que le coût matériel reste abordable, le temps requis pour la mise en œuvre génère des frais conséquents.
- L'impression 3D : cette technologie innovante permet de créer des répliques précises grâce à la numérisation des éléments. Toutefois, le caractère transparent et brillant du verre rend sa numérisation complexe, nécessitant l'application d'un spray matifiant, ce qui peut poser un risque d'interaction chimique avec l'objet. De plus, les résines d'impression actuelles ne restituent pas encore parfaitement les caractéristiques visuelles du verre, et leur stabilité chimique reste une question ouverte, posant des incertitudes quant à leur durabilité à long terme.
- La reproduction par un verrier : cette méthode artisanale repose sur le savoir-faire traditionnel du verre. Elle permet d'obtenir des répliques aux caractéristiques visuelles et matérielles proches des éléments d'origine. Bien que plus coûteuse et chronophage selon les disponibilités du verrier, elle permet de préserver un savoir-faire artisanal, d'assurer une meilleure durabilité des pièces remplacées et de conserver une stabilité statique par rapport à la répartition du poids sur la plateforme.

Après comparaison, la reproduction par un verrier a été retenue comme la solution la plus pertinente, notamment pour les éléments colorés difficiles à reproduire autrement.

Cependant, l'impression 3-D reste une technologie en constante évolution, et bien que les résines actuelles ne répondent pas encore pleinement aux attentes visuelles et de stabilité, les progrès continus dans ce domaine ouvrent des perspectives prometteuses pour de futures applications.

3 HANS LEHMANN 1898, p. 24.

4 CAROL LYNN WARD-BAMFORD / ET AL. 2019, p. 10–11.

5 BETTY HAKKAK / NICOLE LOEFFEL 1996, p. 104.

Interventions complémentaires

Outre la restitution des éléments, plusieurs interventions ont été réalisées, notamment le nettoyage, l'amélioration du montage des éléments décoratifs sur la structure et le comblement de certaines lacunes.

En ce qui concerne le nettoyage, la morphologie complexe du lustre a nécessité la création d'outils sur mesure pour nettoyer l'ensemble des surfaces (fig. 12 à 14).

Pour le comblement des pétales des fleurs colorées, il a fallu reproduire la complexité de leur fabrication d'origine, qui implique plusieurs couleurs superposées entre des couches de verre transparent (fig. 15). Une solution a été trouvée en s'inspirant de cette dernière. Une résine à long temps de durcissement a été utilisée et a été appliquée en couches successives. La couleur a été adaptée à chaque étape afin de correspondre aux teintes et à la translucidité du pétale d'origine.

Les lectrices et lecteurs en quête d'informations supplémentaires sont invité-e-s à consulter le travail de master sur lequel se base cet article. Ce dernier est consultable en ligne :
JULIE VUIGNIER, Conservation-restauration d'un lustre vénitien pour le Musée national suisse. Master of Arts HES-SO in Conservation-restoration Haute École Arc en conservation-restauration, Neuchâtel, 2022.
https://sonar.ch/hesso/documents/321914

Aujourd'hui, après avoir été restauré, le chandelier vénitien se trouve à nouveau dans l'exposition permanente « Noblesse oblige ! » au Château de Prangins et peut y être admiré.

Julie Vuignier avec la participation d'Ulrike Rothenhäusler et Tiziana Lombardo

Bibliographie

FRANÇOIS DE CAPITANI, *Der Festsaal des Obersts Heinrich Lochmann. In: Period Rooms: die historichen Zimmer im Landesmuseum Zürich,* Zürich 2019, p. 201–219.

KÄTHE KLAPPENBACH, *Kronleuchter: mit Behang aus Bergkristall und Glas sowie Glasarmkronleuchter bis 1810,* BERLIN 2001.

HANS LEHMANN, *Offizieller Führer durch das Schweizerisches Nationalmuseum, Schweizerisches Nationalmuseum,* Zurich 1898, p. 24.

CAROL LYNN WARD-BAMFORD / NICHOLAS KIVI / RUHI PEREZ / ISABELLE S. MULLER / ANDREW C. BUECHELE / FRANCE FENELLA / MURRAY LOEW, *A new, simplified approach for assessing glass musical instruments.* In: CIMCIM Bulletin, Janvier 2019, p. 6–12.

BETTY HAKKAK / NICOLE LOEFFEL, *Un candélabre en verre de venise : étude et restauration. In: Geneva, Tome XLIV. Slatkine,* Genève, 1996, p. 95–105.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1 Lustre vénitien, n° inv. IN-50.III.1-7.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 2 Salle d'exposition du lustre au Château de Prangins,
© MNS, 2025.

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 3 Salle Lochmann à son emplacement originel, NEG 146319, © MNS, R. Ganz, 1890.

Fig. 4 Salon de visite de l'appartement-musée de la Bärengasse, DIA 4979, © MNS, 1991.

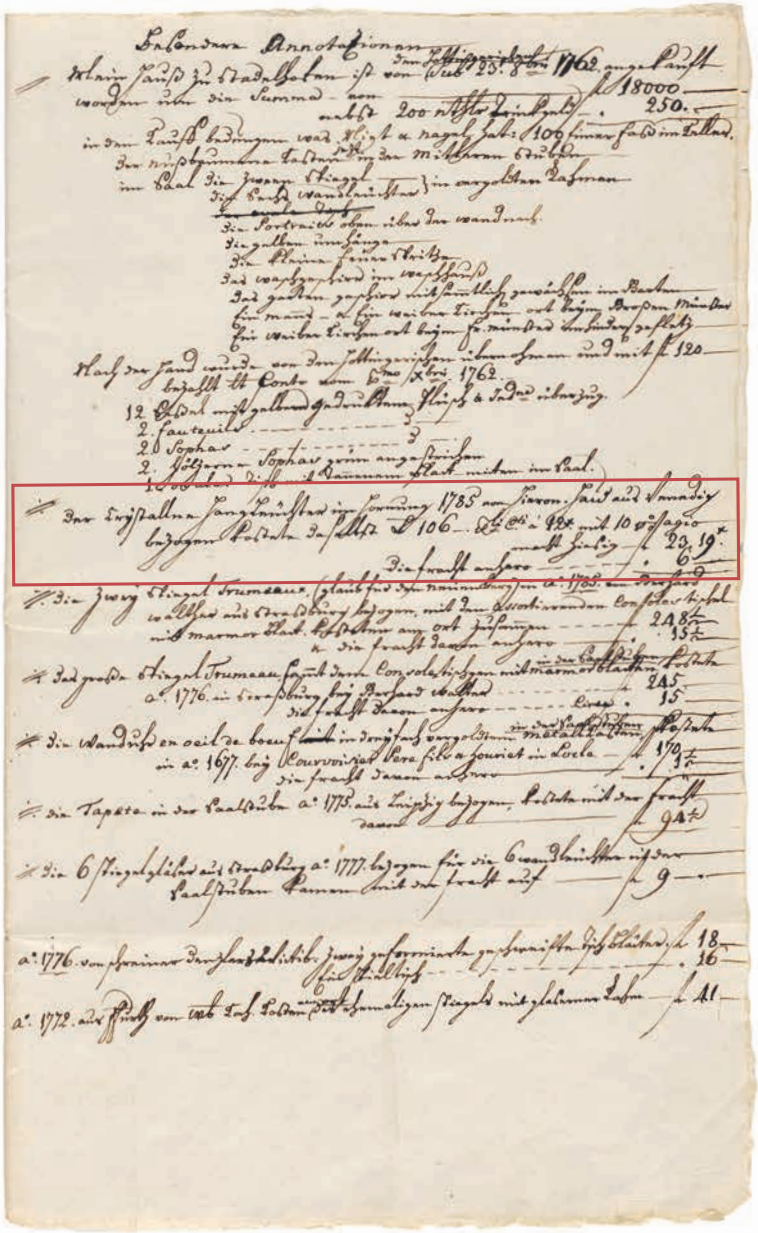

Fig. 5

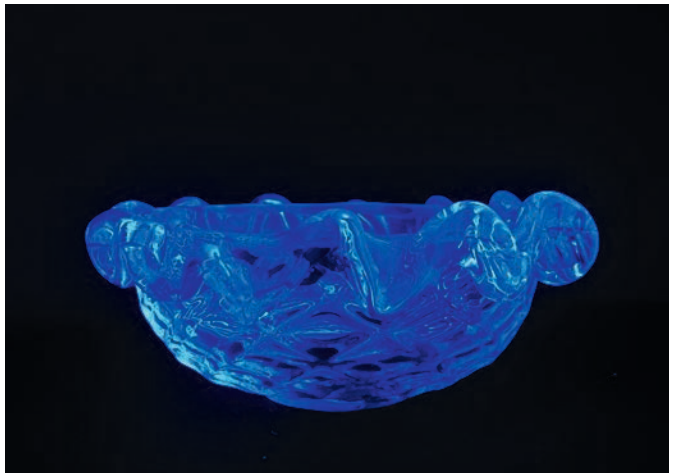

Fig. 6

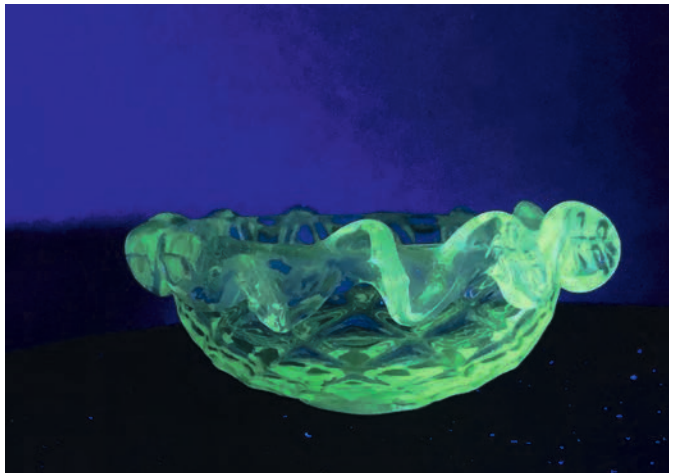

Fig. 7

Fig. 5 Mention d'une date d'importation dans le manuscrit LM21952.1.

Transcription : «Der crystallene Hangleuchter im Hornung 1785 von Hieron. Haud aus Venedig bezogen kostete dasselbst P 106 à 12 T, mit 10% Agio, macht hiesig Fr. 23.59. Die Fracht anhero 6».

Traduction: Le lustre en cristal importé de Venise en février 1785 par Hieron. Haud a coûté là-bas 106 P à raison de 12 T, avec un agio de 10%, ce qui revient ici à Fr. 23.59. Le transport jusqu'ici 6.

Fig. 6 Coupelle sous UVC.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 7 Coupelle sous UVA.
Coupelle sous UVA.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 8 Spectres XRF du verre incolore de différentes pièces du lustre vénitien : feuille haute X (spectre vert), fleur IV (spectre rouge), bobèche (spectre magenta), coupe (spectre bleu foncé) et fleur 37 (spectre bleu).

Fig. 9 Déséquilibre du lustre sans ses éléments endommagés.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

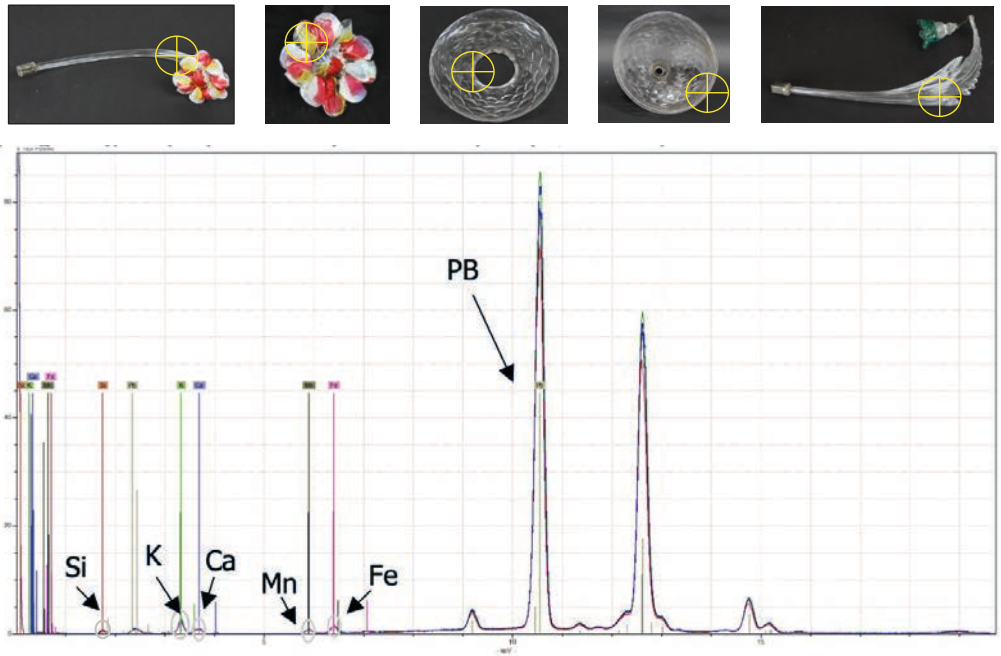

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 10 Moule par stratification de la feuille basse.
© MNS et HE Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 11 Moule fermé de la feuille.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 12 Système de nettoyage à l'aide d'aimants.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 13 Outil de nettoyage flexible.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 14 Nettoyage interne du bas de lampe.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Fig. 15

Fig. 15 Comblement par couches en epoxy.
© MNS et HE-Arc, J. Vuignier 2022.

Bildhauerei.
Sculpture.
Scultura.

Gustav Gull zum 70. Geburtstag: Statue von Eduard Zimmermann

— **Cristina Gutbrod** Am 7. Dezember 1928 feierte Gustav Gull (1858–1942) seinen 70. Geburtstag im Zunfthaus zur Schmiden in Zürich. Die Feier hatte der Altherrenverband der Architektura, des Vereins der Architekturstudierenden der ETH, organisiert. Gull wurde von vielen Gästen aus Freundes-, Fach- und Behördenkreisen als Architekt, Städtebauer, Hochschullehrer, Künstler und Persönlichkeit geehrt.[1] Er erhielt ein kostbares Geschenk: die Statue einer Grazie, angefertigt vom Bildhauer Eduard Zimmermann (1872–1949) (Abb. 1–3). Die Figur ist in Bronze gegossen und steht auf einem zylinderförmigen Marmorsockel mit der gravierten Inschrift:

> «PROFESSOR DR H. C. GUSTAV GULL ARCHITEKT [/] ZUR VOLLENDUNG DES SIEBZIGSTEN LEBENSJAHRES [/] VON FREUNDEN UND SCHÜLERN GEWIDMET 7. DEZ. 1928».

Dieses Objekt durfte das Schweizerische Nationalmuseum 2023 aus dem Nachlass von Lisabetta Gull (1932–2022) als Schenkung von Cornelia und Fausto Riva in Bellinzona übernehmen. Lisabetta war die jüngste Enkelin von Gustav Gull und die letztgeborene von vier Töchtern seines jüngsten Kindes und Sohnes, des Architekten Erhard Gull (1895–1970). Sie war als Primarlehrerin sowie als Kinderbuchautorin und -gestalterin in Ascona tätig.

Gustav Gulls Architektenkarriere

1928 blickte Gustav Gull auf ein bedeutendes Lebenswerk zurück. Die Basis seiner herausragenden Karriere hatte er mit dem Bau des Schweizerischen Landesmuseums (1892–1898) in Zürich gelegt. Als Stadtbaumeister errichtete er das heutige Zürcher Stadthaus (1898–1901) auf dem Areal der einstigen Fraumünsterabtei, später folgte die Restaurierung des angrenzenden Fraumünsters (1911–1912). 1900 erhielt Gull eine Professur an der Architekturabteilung des Eidgenössischen Polytechnikums (Eidgenössische Polytechnische Schule, ab 1911 Eidgenössische Technische Hochschule), die er bis 1929 innehaben sollte. Obschon er das Amt des Stadtbaumeisters zugunsten der Lehrtätigkeit niederlegte, konnte er seinen Entwurf für einen Stadthauskomplex auf dem Gelände des einstigen Oetenbachklosters weiterhin im Auftrag der Stadt Zürich bearbeiten. Von diesem Grossprojekt verwirklichte Gull zwischen 1903 und 1914 zwei private Geschäftshäuser mit der Sternwarte Urania am Werdmühleplatz und die Amtshäuser I bis IV mit der Überbrückung der Uraniastrasse. 1911 stand sein Gesamtentwurf im Fokus der öffentlichen Kritik und das monumentale Stadthaus, das Gull über der 1904–1905 durch den einstigen Klosterhügel gebrochenen Strassenachse (Uraniastrasse) projektiert hatte, gelangte nie zur Ausführung. Im Wettbewerb für die Erweiterung der Bauten des Eidgenössischen Polytechnikums 1909 jedoch gelang ihm ein spektakulärer Erfolg: Er ergänzte das Hauptgebäude von Gottfried Semper (1803–1879) durch ein grosses Auditorium im Osten, das ein Gegenstück zur bestehenden Aula im Westen bildet. Dadurch richtete er den Semper-Bau auf die Rämistrasse aus, die er als neue Hauptachse im Hochschulquartier begriff. Mit den Bauten für die ETH sicherte sich Gull einen Grossauftrag, der ihn bis 1925 beschäftigte. 1928 – im Jahr seines 70. Geburtstags – setzte er sich mit zwei grossen Projekten auseinander, denen er sich seit den 1910er-Jahren widmete: Ende 1928 wurde er erneut für die Erweiterung des Landesmuseums hinzugezogen, eine langjährige Projektierung, aus der schliesslich der Umbau des Kunstgewerbeflügels 1933–1935 hervorgehen sollte. Zugleich trat Gull mit grosser Intensität für die Verwirklichung seiner Pläne zur Neukonzipierung des Zürcher Hauptbahnhofs ein.

1 BB. (WILLI BIERBAUM), *Lokales. Eine Geburtstags-Feier*, in: Neue Zürcher Zeitung, 11. Dezember 1928, Nr. 2291, Blatt 2.

Eduard Zimmermann und Gustav Gull

Gustav Gull pflegte zeitlebens enge Verbindungen zu Kunstschaffenden. Er stand im Brennpunkt der eidgenössischen Kunst- und Kulturpolitik: Als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission 1903–1906 war er an der Organisation der VIII. Nationalen Kunstausstellung im Palais de Rumine in Lausanne 1904 beteiligt, an der Eduard Zimmermann drei Werke präsentierte.[2]

Nach seinem Studium an der Kunstgewerbeschule in Luzern und an der Accademia di Belle Arti in Florenz hatte der in Stans im Kanton Nidwalden geborene Zimmermann 1898 an der Akademie der Bildenden Künste München studiert, wo er sich als erfolgreicher Bildhauer etablierte. Wie die Maler Wilhelm Ludwig Lehmann (1861–1932), ein enger Freund von Gull, Albert Welti (1862–1912), Wilhelm Balmer (1865–1922) oder Ernst Kreidolf (1863–1956) gehörte er zum dortigen Kreis Schweizer Künstler. 1915 kehrte er mit seiner Tante und Förderin Marie Bircher (1862–1932) in die Schweiz zurück und liess sich in der Gemeinde Zollikon bei Zürich nieder.

Ein erstes gemeinsames Werk schufen Gull und Zimmermann für das Familiengrab Sulzer-Steiner, dessen Bau Bertha Sulzer-Steiner (1841–1927) nach dem Tod ihres Ehemannes Heinrich (1837–1906) auf dem Landgut der Familie am Rychenberg in Winterthur veranlasste: Gull entwarf ein Mausoleum nach dem Vorbild eines antiken Tempels, für dessen Innenraum Zimmermann grosse Reliefs anfertigte (Abb. 4). Im Wettbewerb für ein Nationaldenkmal in Schwyz, den Richard Kissling (1848–1919) und Gustav Gull 1910 für sich entscheiden konnten, wünschte das Preisgericht eine Zusammenarbeit mit Zimmermann. Der Versuch, die monumentale Statue Kisslings, von Gull in eine Festplatzanlage eingebunden, durch einen architektonischen Hintergrund mit Reliefs von Zimmermann zu ergänzen, scheiterte jedoch ein Jahr später. Das darauf von Zimmermann zusammen mit dem Architekten Nicolaus Hartmann (1880–1956) ausgearbeitete Projekt wurde vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs schliesslich fallen gelassen. Hingegen gehörte Zimmermann 1916 zu denjenigen Bildhauern, die im Wettbewerb zur Gestaltung der Nischenfiguren an den gullschen Amtshäusern III und IV berücksichtigt wurden. Er schuf acht Figuren am Kopfbau des Amtshauses III (Abb. 5).

Gull und Zimmermann setzten ihre Zusammenarbeit bei der Erweiterung des ETH-Hauptgebäudes fort: Der Bildhauer verwirklichte zwei Frauenfiguren aus Kalkstein auf der oberen Balustrade der von Gull anstelle des semperschen Antikensaals erbauten Haupthalle (Stiftung Marie Gnehm [1883–1944]) (Abb. 6) sowie den Grazienbrunnen im Vestibül des gullschen Rundbaus an der Rämistrasse (Abb. 7).

Grazienbrunnen im ETH-Hauptgebäude

Gustav Gulls Architekturauffassung wurde im 19. Jahrhundert geprägt. Gull strebte nach einer Verbindung der Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei im Monumentalbau. Das in der Geschichte der Kunst mannigfach umgesetzte antike Motiv der drei Grazien integrierte er wiederholt in seine Entwürfe. Eine wichtige Referenz war für ihn die Skulpturengruppe in der Piccolomini-Bibliothek im Dom von Siena, die antike römische Kopie eines hellenischen Originals auf einem Sockel des 15. Jahrhunderts. Diese hatte sein Lehrer, Mentor und Freund Julius Stadler (1828–1904) in einem Aquarell des Bibliotheksraums dargestellt (gta Archiv, 9-055-1). Gottfried Semper wiederum hatte das Motiv der drei Grazien zuvor für das Bildprogramm der Aula im Hauptgebäude des Eidgenössischen Polytechnikums aufgenommen: Das Deckengemälde ist der Athene (Minerva) gewidmet. Für die nördliche Stirnwand der Aula sah Semper eine Darstellung der «Schule der bildenden Künste» vor, in der die drei Grazien als «Symbole des Schönen und des Kunstschönen im Besonderen» die versammelten Künstler mit Lorbeeren bekränzen[3] – Darstellungen der Grazientrias kommen in Gulls Zeichnungen zur Erweiterung des Semper-Baus denn auch mehrfach vor.

1905 ordnete Gull für den Hauptbau des Stadthauses auf dem Oetenbachareal einen Grazienbrunnen im Vestibül auf dem Sockel über dem Strassendurchbruch an (Abb. 9): Die drei Grazien bilden den krönenden Abschluss einer Triumphsäule inmitten eines Brunnenbeckens. Diesen Entwurf nahm Gull bei der Erweiterung des ETH-Hauptgebäudes auf, reduzierte jedoch die Höhe der Säule (gta Archiv, 22-4.404/7). In Skizzen von 1919 gestaltete er zunächst ein dominierendes Kapitell mit Wasserspeiern, Putti und Blätterwerk. Für die Ausführung aber umzog er die Brunnensäule mit einem Fries (gta Archiv, 22-6.12/9 bis /12). Gull verlieh dem Grazienbrunnen die Bedeutung eines Denkmals für Walter Gnehm, den Sohn des damaligen Schulratspräsidenten Robert Gnehm (1852–1926) (Abb. 8):[4] Der die Brunnensäule umlaufende Fries zeigt das Bildnis des jung an der Spanischen Grippe verstorbenen Juristen, eingefasst von dessen Lebensdaten (11. Oktober 1885–17. März 1919) als Teile der Inschrift: «IN MEMORIAM D^{R} IUR H^{CH} WALTER GNEHM». Zur Erinnerung an Robert Gnehm, der die gullsche Erweiterung des ETH-Hauptgebäudes

2 *VIII^{ème} exposition nationale suisse des Beaux-Arts, Lausanne, Palais de Rumine, 20 août–20 octobre,* Lausanne 1904, S. 48. Als Präsident der EKK 1905–1906 zeichnete Gull für die IX. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast in München von 1905. Vor Ort wurde die Ausstellung von Wilhelm Ludwig Lehmann als offiziellem Vertreter der Schweiz durchgeführt, unterstützt von seinen Kollegen Hans Beat Wieland (1867–1945) und Albert Welti. Werke von Zimmermann wurden jedoch nicht gezeigt. Zu Zimmermanns Werk siehe GRETE HESS, *Der Bildhauer Eduard Zimmermann,* Stans 1966 (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens, Heft 31).

3 MARTIN TSCHANZ, *Die Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich,* Zürich 2015, S. 281–284 (Zitat von Gottfried Semper S. 284). Zur Semper-Aula siehe auch *Gottfried Sempers Aula im Polytechnikum. Einblicke in die laufenden Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen ab 2020,* hrsg. von SILKE LANGENBERG / ROBIN REHM (Sonderdruck k+a), Zürich 2022.

4 Siehe dazu AGNESE QUADRI, *Die Grazien im Hauptgebäude der ETH Zürich,* Blogbeitrag ETHeritage, 27. Januar 2017.

begleitet hatte, sollte Zimmermann 1929 eine Marmorbüste schaffen (Stiftung Marie Gnehm [1883–1944]), für die Gull das Postament aus Sandstein entwarf (ETH-Bibliothek Zürich, Kunstinventar, Ki-00020). Ebenso handelt es sich beim Familiengrab Gnehm auf dem Friedhof Sihlfeld in Zürich vermutlich um ein gemeinsames Werk.

Eine Grazie für Gustav Gull

Als neuzeitliche Allegorie kommen den Grazien vor allem zwei Bedeutungen zu:[5] Durch die Neuentdeckung antiker Bild- und Schriftquellen wird ihre ursprüngliche Bedeutung als Allegorien der Wohltätigkeit und der Freundschaft erneut auf die Wohltaten der Natur im Wechsel der Jahreszeiten bezogen. Ebenso entwickelte sich im 15. Jahrhundert eine Auffassung von Grazie als krönender Eigenschaft eines vollendeten Kunstwerks. Dafür steht programmatisch die von Giorgio Vasari (1511–1574) geschaffene vielschichte Darstellung, in der Vulkan nach der von Minerva gehaltenen Zeichnung des Gesamtentwurfs als Vermittlung zwischen Ideal und Umsetzung arbeitet – Gratia verleiht dem Schmied und Künstler im Vordergrund den Lorbeerkranz. Im Hintergrund steht, dem Raum der Minerva zugeordnet, die Gruppe der drei Grazien. In Verbindung mit arbeitenden Zeichnern dargestellt, werden sie mit den Disegno-Künsten Malerei, Skulptur und Architektur identifiziert. Durch die Skulptur einer Grazie, die Gustav Gull 1928 zum Geburtstag erhielt, wird er als Künstler für sein Lebenswerk in der Traditionslinie Gottfried Sempers geehrt. Zugleich vermittelt die Bronzestatue zu den grossen Projektierungen, mit denen er zwei städtebauliche Schlüsselstellen in Zürich neu konfigurierte: zur Erweiterung des ETH-Hauptgebäudes und zum Amtshauskomplex auf dem Areal des einstigen Oetenbachklosters und der Werdmühlen. Eduard Zimmermann gestaltete die Figur nach den drei Grazien des Trinkbrunnens im Vestibül des ETH-Hauptgebäudes, deren Gesichtszüge aber lassen sich mehr in denjenigen der später entstandenen Steinfiguren in der dortigen Haupthalle erkennen. Die als Geburtstagsgeschenk geschaffene Bronzestatue kann auch als eine Synthese der bislang von Zimmermann für Bauten von Gustav Gull verwirklichten Frauenfiguren aufgefasst werden.

Epilog

Gull und Zimmermann blieben sich zeitlebens verbunden: 1936 gestaltete der Bildhauer eine Bronzebüste, die den Architekten idealisiert in jüngeren Jahren darstellt (Abb. 10). Drei Jahre später entstand eine kleine Bildnismedaille, die Gustav Gull im damaligen Alter von 81 Jahren zeigt (Abb. 11). Nach Gulls Tod am 10. Juni 1942 band die junge Architektin Annemarie Constam (1921–2012) diese Medaille als Vorlage zu einem grösseren Bildnis in die Gestaltung des Grabmals ihres Grossvaters Gustav Gull auf dem Friedhof Sihlfeld in Zürich ein. Eine bronzierte Reliefplastik aus Gips in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums, wie die Grazienfigur aus dem Nachlass von Lisabetta Gull, zeigt vermutlich Willemien Gull-Barendrecht (1904–1993) in jungen Jahren, seit 1922 Ehefrau von Erhard Gull und Mutter von Lisabetta und ihren drei Schwestern – das Werk ist derzeit Eduard Zimmermann zugeschrieben (LM 185719).

5 Siehe dazu und zum Folgenden umfassend VERONIKA MERTENS, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994 (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Bd. 24). Die Zeichnung von Vasari befindet sich im Louvre: Collections du musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 2161.

Abb. 1–2

Abb. 3

Abb. 1–2 Statue einer Grazie, Geschenk für Gustav Gull von Freunden und Schülern zum 70. Geburtstag, von Eduard Zimmermann, datiert 1928, Statue: Bronzeguss (Giessermarke Mario Pastori, Carouge), Sockel: Marmor, 61,9 cm × 19 × 16 cm. SNM, LM-185717.

Abb. 3 Detail: Marmorsockel zur Bronzestatue von Eduard Zimmermann mit Inschrift. SNM, LM-185717.

Abb. 4

Abb. 4 Relief an der Rückwand im Grabmal Sulzer-Steiner, entworfen und erbaut von Gustav Gull in Winterthur 1908–1909 (aufgehoben um 1970), von Eduard Zimmermann, vermutlich bis 1910.
gta Archiv / ETH Zürich, 22-069-F:InD-6.

Abb. 5 Nischenfiguren am Treppenaufgang des gullschen Amtshauses III (1911–1914), von Eduard Zimmermann, ausgeführt 1917–1919 (Figur an der Lindenhofstrasse). Fotografie von 1964, aufgenommen vor dem Ersatz der Originale durch Kopien 1967.
Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich (BAZ_062805).

Abb. 6 Frauenfiguren aus Kalkstein in der gullschen Haupthalle des ETH-Hauptgebäudes, von Eduard Zimmermann, 1929 (Modelle um 1925).
ETH-Bibliothek Zürich, Kunstinventar / ki-00157 / Frank Blaser, Zürich.

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 7 Drei-Grazien-Brunnen im Vestibül des von Gustav Gull erweiterten ETH-Hauptgebäudes (Rundbau an der Rämistrasse), von Eduard Zimmermann (nach Entwurf von Gustav Gull), datiert 1921.
ETH-Bibliothek Zürich, Kunstinventar / Ki-00019 / Frank Blaser, Zürich.

Abb. 8 «E.T.H.-Brunnen im Rundbauvestibule», Skizze zur Gestaltung des Grazienbrunnens mit Widmung für Walter Gnehm, von Gustav Gull, signiert mit Monogramm «G», datiert 1919.
gta Archiv / ETH Zürich, 22-6.12/11.

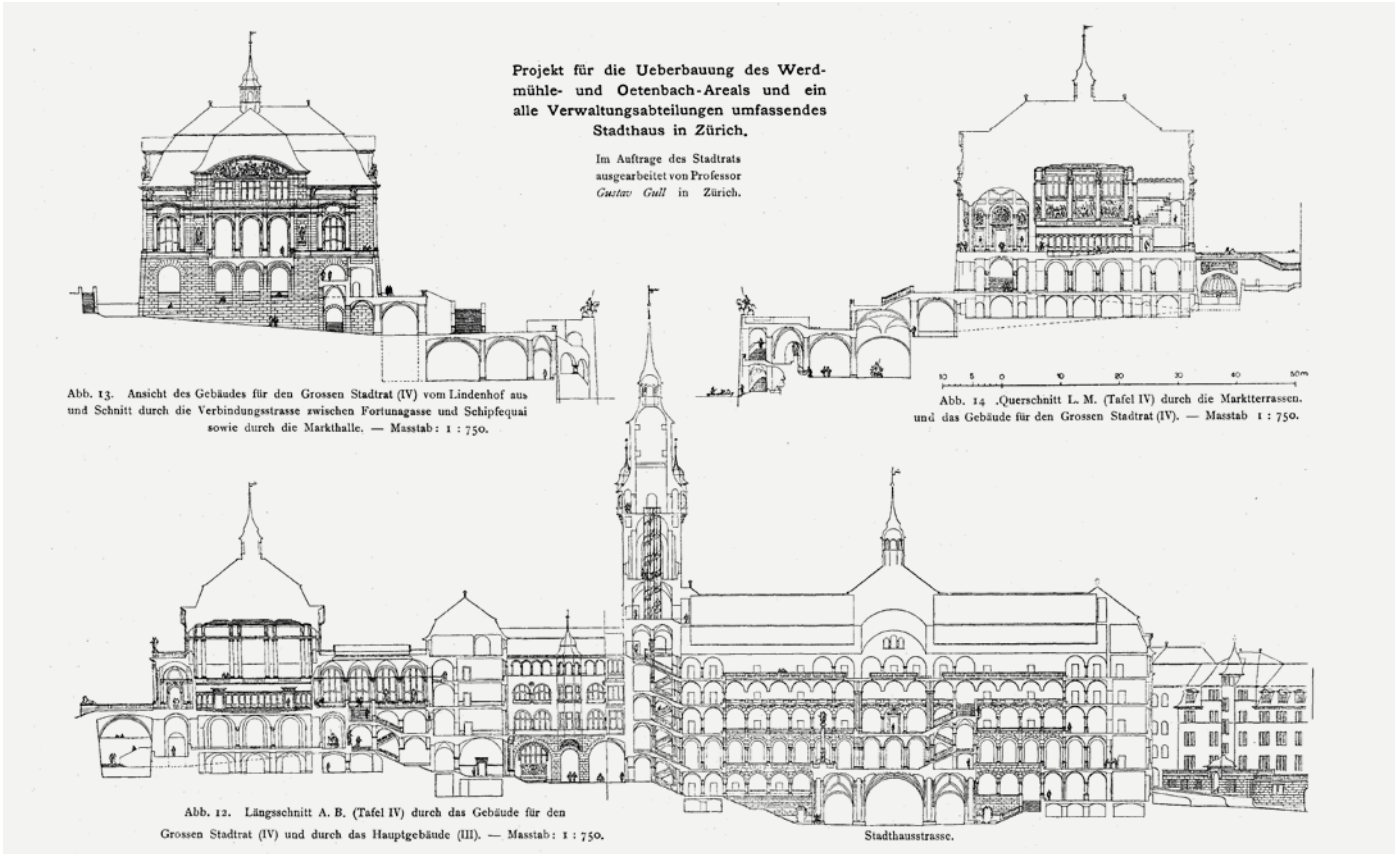

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 9 Stadthauskomplex auf dem Oetenbachareal in Zürich, Hauptgebäude des Stadthauses über dem Strassendurchbruch (zunächst Stadthausstrasse, dann Uraniastrasse), ausgezeichnet durch einen Grazienbrunnen (unten), von Gustav Gull. Gustav Gull, «Projekt für die Ueberbauung des Werdmühle- und Oetenbach-Areals und ein alle Verwaltungsabteilungen umfassendes Stadthaus in Zürich», in: SBZ, Bd. 46 (1905), Nr. 5, S. 51–60, hier S. 57.

Abb. 10 Bronzebüste von Gustav Gull, von Eduard Zimmermann, datiert 1936, 49,6 cm. SNM, LM-65462.

Abb. 11 Bildnismedaille von Gustav Gull («GUSTAV GULL 1939 [/] AET. LXXXI»), von Eduard Zimmermann, 10,12 × 8,15 cm. SNM, MON-43756_13424.

Grafik und Fotografie.
Arts graphiques et photographie.
Arti grafiche e fotografia.

Die Trachtenzeichnungen im Nachlass von Ludwig G. Vogel

— **Simone Koller** Bei der Inventarisierung eines gebundenen Konvoluts an Federzeichnungen aus dem Nachlass des Schweizer Historienmalers Ludwig Vogel (1788–1879) stellten sich diverse Fragen zu deren Herkunft und Urheberschaft.

Der künstlerische Nachlass von Vogel wird nach seinem Tod zwischen seinen drei Kindern aufgeteilt. Ein vierter Teil geht an die Zürcher Künstlergesellschaft über. 1896 findet ein Grossteil davon seinen Weg ins Schweizerische Nationalmuseum, darunter ein «Band von 1614 mit Federzeichnungen die Trachten der Völker darstellend».[1] Vogel pflegte auch Material von anderen Künstlern zu sammeln, daher befinden sich wohl mehrere Werke anderer Urheberschaften in seinem Besitz. Darunter nachweislich auch Teile aus dem Nachlass des Künstlers Franz Pforr (1788–1812). Er war Mitgründer des Lukasbundes und Freund von Ludwig Vogel. Vogel wies Provenienzen anderer Künstler jedoch nie – zumindest nicht systematisch – aus. Demzufolge wurden mit den Jahren viele der Werke anderer fälschlicherweise seinem Schaffen zugeschrieben. Auf den Spuren von Pforrs verschollenen Zeichnungen stiess Heinrich Thommen auf in Vogels Nachlass befindliche Trachtenzeichnungen, die Vogel von Pforr geerbt habe, erstmals erwähnt im Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich (1881) von Salomon Vögelin. Dort bezeichnet als «Costümsammlung» von Pforr. Bei den gebundenen Zeichnungen handelt es sich höchstwahrscheinlich um Studienmaterial für Kostümstudien von Pforr, die sich teilweise im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Nationalmuseums befinden (Abb. 1–3). Wie Thommen bemerkt, handelt es sich nicht um exakte Kopien, sondern Pforr weicht in den Legenden wie auch in den Details mal mehr und mal weniger ab.

Datierungshilfe Wasserzeichen

Es stellen sich weiterhin Fragen zur Herkunft und zur Urheberschaft, datiert der Band doch laut Inventarbuch ins Jahr 1614, 174 Jahre bevor Vogel und Pforr überhaupt geboren wurden. Erste Anhaltspunkte für eine Datierung liefern hier Einband und Papier. Die Jahresangabe aus dem Inventarbuch wird durch die Wasserzeichen bekräftigt. Das älteste ist ab 1610 einzuordnen. Weitere weisen eine grosse Ähnlichkeit zu denjenigen des Papiermachers Hans Weidenhofer auf, der in der Papiermühle in Landsberg am Lech in der Nähe von München produzierte. Die Trachtenzeichnungen wurden demnach höchstwahrscheinlich lange vor der Zeit von Ludwig Vogel und Franz Pforr angefertigt. Der Einband und das Wasserzeichen auf dem letzten fliegenden Blatt verordnen die Bindung des Konvoluts wiederum an den Anfang des 19. Jahrhunderts. Somit ist eine Bindung zu einem Zeitpunkt wahrscheinlich, an dem die Zeichnungen bereits im Besitz von Pforr oder Vogel waren. Allerdings legt dies eine grosse zeitliche Differenz zwischen der Fertigung der Handzeichnungen und der Bindung nahe.

Trachtenbücher-Trend

Die Urheberschaft der Trachtenzeichnungen wird wohl nie endgültig geklärt werden können. Nichtdestotrotz wurden einige spannende Antworten zu möglichen Vorlagen und Verbindungen der Sammlung gefunden. Anfänglich wurden Vergleiche der Handzeichnungen mit dem Buch *Im Frauwenzimmer Wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen vnnd Trachten der Weiber […]* gezeichnet von Jost Amman (Frankfurt am Main, 1586) und dem Trachten- oder Stammbuch, gedruckt von Georg Straub (St. Gallen, 1600) gesucht und tatsächlich gefunden. Einige Figuren sind bis auf wenige Details vorlagengetreu übernommen, andere wiederum stark abgeändert. Zudem ist im Vergleich keine nachvollziehbare Anordnung oder Reihenfolge sichtbar. Eine weiterführende Recherche zu Trachtenbüchern identifizierte

1 SNM, Archiv, Inventarbuch Bd. 1, S. 92.; SNM, Archiv, LMK Protokoll 13. Februar, 1897, S. 3.; HEINRICH THOMMEN, *Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs «Costümsammlung» im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 62 Heft 2, Zürich 2005, S. 105–109; HEINRICH THOMMEN, *Im Schatten des Freundes,* Basel 2011, S. 53–54, 284; SALOMON VÖGELIN, *Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers von Zürich,* in: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 42, Zürich 1881, S. 30.

schliesslich mit hoher Wahrscheinlichkeit das Trachtenbuch *Habitus Praecipuorum Populorum tam Virorum quam Foeminarum, singulari arte depicti […]* des Hans Weigel (Nürnberg, 1577) als Vorlage für die Trachtenzeichnungen. Die Figuren stimmen in Pose und Kleider überein, der angedeutete Boden ist detailgetreu kopiert. Die Reihenfolge der Handzeichnungen sowie die auf den ersten Blättern vorhandenen Begleitverse wurden ebenfalls von Weigel übernommen.

Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sind Trachtenbücher hoch im Kurs.[2] Im Gegensatz zu Geschlechter- oder Familienbüchern steht in ihnen nicht mehr die Person im Mittelpunkt, sondern die Kleider. Die Figur dient einzig zur Zurschaustellung der Kleider. Man versucht, die (vermeintlich) regionalen Kostüme verschiedener Stände abzubilden. Die Realitätstreue variiert dabei erheblich. Mit der Expansion von europäischen Mächten und dem Eindringen in zuvor unbekannte Gebiete wächst auch das Interesse an anderen Kulturen. Einige Trachtenbücher fungieren als Reisetagebücher und beinhalten nebst europäischen Trachten auch solche aus dem Osmanischen Reich oder Südamerika. Je fremder eine Region dem Zeichner ist, desto stereotypisierter und teils auch exotisierter sind Kleidung und Figuren dargestellt. Ziel der Trachtenbücher zu dieser Zeit ist es, das Weltbild «erfahrbar» zu machen. Mit der noch relativ jungen Drucktechnologie werden die Bücher vervielfältigt und erleben eine Zeit lang einen Boom als «Reisesouvenir».

Das Trachtenbuch von Hans Weigel fällt in diesen Zeitraum. Es diente wohl – zumindest partiell – auch als Vorlage für das Frauentrachtenbuch von Jost Amman und jenem von Georg Straub. Das erklärt wiederum deren Parallelen mit den Trachtenzeichnungen. Auffallend sind die teilweisen Abänderungen in Bild und Text bei den Darstellungen von Amman und Straub. Obwohl fast 40 Jahre zwischen Weigel und den Handzeichnungen liegen, fällt beides in jene Zeit, in der die Trachtenbilder grosse Beliebtheit erfahren und vielfach nachgezeichnet werden. Es überrascht demnach nicht, dass wir es hier mit einer Kopie zu tun haben.

Inspiration und Einfluss über die Jahrhunderte

An der Wiener Akademie, an der sowohl Vogel als auch Pforr studierten, wurde nach den Prinzipien des Klassizismus gelehrt, der bei den Lukasbrüdern in der Kritik stand. Die Künstler orientierten sich im Gegensatz zur Akademie stärker an Malern der Renaissance wie Albrecht Dürer. Dürer inspirierte nicht nur die Lukasbrüder, sondern war schon lange vorher ein Vorbild für die Maler der Trachtenbücher. Sein Einfluss kann am Beispiel der Darstellung einer Frau in livländischer Tracht durch die Zeit verfolgt werden (Abb. 4–8).

Beginnend mit Dürers Figur, betitelt «Allso gand dij reichen frawen aus Eiffland» (etwa «Also gehen die reichen Frauen aus Livland») aus dem Jahre 1521, lässt sich diese jeweils leicht abgeändert, aber trotzdem unverkennbar in den Trachtenbüchern Weigels, Ammans und Straubs und bei den Trachtenzeichnungen wiederfinden.

Trotz unbekannter Urheberschaft der gebundenen Trachtenzeichnungen stehen diese exemplarisch für die Trachtenbücher im 17. Jahrhundert, deren Bedeutung zu ihrer Zeit und ihre Resonanz lange darüber hinaus, nämlich bis hin zu den Lukasbrüdern im 19. Jahrhundert und der Forschung im 21. Jahrhundert.

2 SUSANNE GATTINEAU-STERR, *Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang*, Diss., München 1996, S. 1–2, 59–75, 178–180, 235–239.

Abb. 1 Rückseite: Figuren aus Danzig, Friesland und Köln. Zeichner Franz Pforr. S. d. Federzeichnung.
SNM, LM 68606.132.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 2 Frau in Tracht. Flandern.
Zeichner anonym. Wohl 1614.
Federzeichnung und Bleistift
auf Büttenpapier.
SNM, LM 2563.80.

Abb. 3 Frau und Magd mit Korb.
Beide in Tracht. Holland.
Zeichner anonym. Wohl 1614.
Federzeichnung und Bleistift
auf Büttenpapier.
SNM, LM 2563.87.

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 4 Costume de Dame de Livonie. Albrecht Dürer. 1521.
© GrandPalaisRmn (Musée de Louvre)/ Thierry Le Mage, Paris.

Abb. 5 Livonica Foemina. Trachtenbuch des Hans Weigel. 1577.
Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 6 Ein Fraw ausz Liffland. Frauentrachtenbuch des Jost Amman. 1586.
Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 7 Ein Edle und gemaine Fraw in Liefflandt. Trachten- oder Stammbuch St. Gallen, Georg Straub, 1600.
SNM Bibliothek Oh1.

Abb. 8 Ein Frau in Lifflandt. Zeichner anonym. Wohl 1614. Federzeichnung und Bleistift auf Büttenpapier.
SNM, LM 2563.47.

Eine Waadtländerin in Davos, ein Entwurf von Alois Carigiet für das Hotel Schweizerhof, Davos

— **Mylène Ruoss** Der mehrfach an Europameisterschaften und Olympia preisgekrönte Davoser Eishockeyspieler Anton III. Morosani (1907–1993) lässt sich nach Abschluss seiner Sportkarriere zum Hotelier ausbilden.[1] 1934, erst 27-jährig, übernimmt er die Stelle als Direktor am Grand Hotel Belvédère in Davos Dorf und beteiligt sich später finanziell an diesem. 1952 kauft er das Hotel Schweizerhof an der Promenade 50 in Davos Platz. Dieses steht unweit des Hotels Post, Promenade 42, das sein Grossvater Anton I. 1906 für seine Eltern Anton II. und Berta Sulser erworben und ihnen als Hochzeitsgeschenk überlassen hatte. Anton III. engagiert sich neben seiner Tätigkeit als Hotelier in der Politik (im Gemeinde- und Regionalrat), im Hotelier-Verein, für den Schweizerischen Skiverband und die lokale Tourismuszentrale. Davos erlebt nach dem Zweiten Weltkrieg wirtschaftlich aufblühende Jahre. Die Alpenstadt entwickelt sich vom Luft- und Heilkurort für Tuberkulosekranke zum mondänen Winter- und Sommersportort. Anton III. ist mit den modernen Marketingmöglichkeiten vertraut und mit dem Künstler Alois Carigiet (1902–1985) befreundet. Die Plakatkunst seines Freundes setzt er gezielt als Werbemittel für das Hotel Belvédère ein. Mitten im Zweiten Weltkrieg entwirft Carigiet ein Plakat für die Wintersaison 1943 (Abb. 1). Darin ist das nah herangezoomte Gesicht eines lachenden Kaminfegers mit Hut vor einer weissen Berglandschaft zu sehen. Die Aufschrift «Glückliche Winterferien bei Toni Morosani im Belvédère Davos» soll den Gästen – trotz düsteren Zeiten – sorglose Tage im Schnee versprechen. Zu einem späteren Zeitpunkt wird Carigiet ein Deckengemälde mit den vier Jahreszeiten für die Bar im Hotel Belvédère malen.

1958 erteilt der Hotelier Carigiet den Auftrag, die Hotels Post und Schweizerhof je mit einem Wandbild zu schmücken (Abb. 2/3). Als Standorte wählen der Auftraggeber und der Maler für beide Häuser nicht die der Strasse zugekehrten Längs- oder Hauptfassaden, sondern eine schmälere Stirnseite. Da bei beiden Gebäuden die sonnigen Gästezimmer mit den Balkonen an den südlichen Stirnseiten liegen, kommen als Standorte nur die Nordfassaden in Betracht.[2] Jedes Haus erhält ein themenspezifisches Wandbild: am Hotel Post in einem linearen grafischen Stil, am Hotel Schweizerhof von eleganter malerischer Wirkung. Damit unterscheiden sich die Häuser in ihrer Botschaft und wenden sich an eine unterschiedliche Klientel. Die im oberen Bereich der Fassade aufgetragenen Wandmalereien sind von der Promenade her gut einsehbar. Die goldenen Versalien der Hotelnamen bilden einen integralen Bestandteil des Wandschmucks, und dieser nimmt im öffentlichen Raum die Funktion eines modernen Gasthausschilds ein. In der «Davoser Zeitung» vom 25. August 1958 würdigt der weiter nicht bekannte Autor mit den Initialen H. Sch. die im Entstehen befindlichen «hübschen Wandbilder» und lobt «solch künstlerischer Wandschmuck ist geeignet, die Promenade, die trotz dem Verkehr immer noch ein wesentlicher Anziehungspunkt ist, weiter zu verschönern.»

Bereits 1949 hatte Carigiet den Wettbewerb für die Ausführung eines Wandbilds im Muraltengut in Zürich, dem offiziellen Repräsentationssitz der Stadtregierung, gewonnen (Allegro con Spirito, vollendet 1951) und sich 1955/56 mit den an der Hauptfassade des Hotels Zum Schwarzen Adler in Stein am Rhein ausgeführten Szenen «Vom Schönen und Guten» schweizweit einen Namen als Künstler für moderne Wandmalereien gemacht. 1955 übernimmt er die Aufgabe, ein sich über drei Geschosse erstreckendes Feld am Rand der Westfassade des Warenhauses Globus am Kornplatz in Chur mit einem Wandbild zu dekorieren. Die übereinanderliegenden Szenen, in denen ein beladenes Saumpferd, ein Hirt und ein Landmädchen mit Tieren zu sehen sind, erinnern an die einstige wirtschaftliche Bedeutung des Warenumschlagplatzes inmitten der Churer Altstadt. Mit dem besonderen Bildaufbau und Kolorit fordert der Künstler die traditionelle Sehweise der damaligen Betrachter heraus (Abb. 4).

1 KASPAR JÖRGER, *Anton Morosani-Gredig, erfolgreicher, vorsichtiger Davoser Hotelier,* in: *Davoser Revue*, Band 59, 1984, Nr. 2, S. 98–101.

2 Ich danke Annick Ryf, Dokumentationsbibliothek Davos, und Pascal Werner, Fotostiftung Graubünden, für die weiterführenden Hinweise herzlich. INSA, Hrsg. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1982, Band 3, S. 421.

Abb. 1

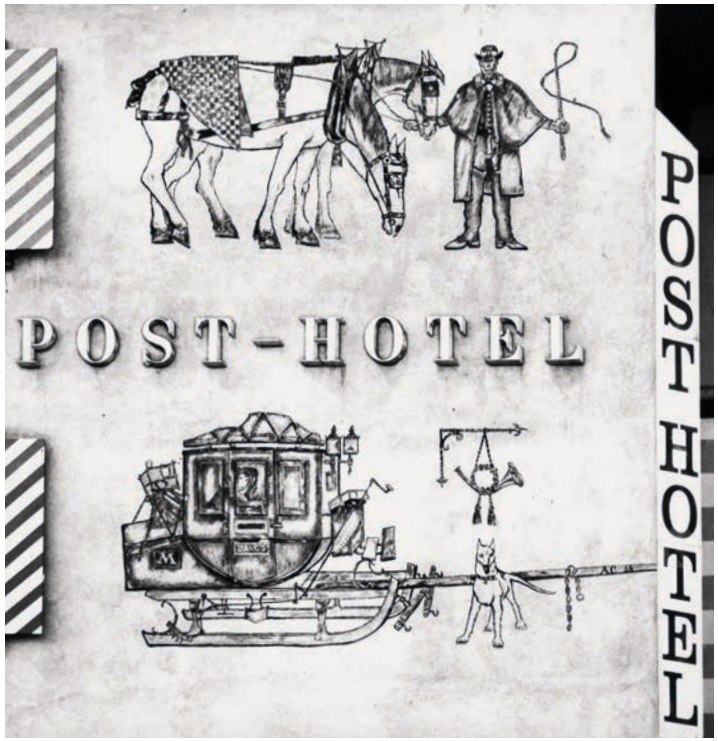

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 1 Plakat Hotel Belvédère, Davos, Alois Carigiet, 1943, Druckerei unbekannt, Farblithografie auf Papier, 128 × 90 cm. Reproduktion. Dokumentationsbibliothek Davos, 74.22.Belvedere.2.

Abb. 2 Wandmalerei am Hotel Post Davos, Promenade 42, Alois Carigiet, 1958, Foto Lisa Gensetter, nach 1970. Fotostiftung Graubünden, Nr. 15413.

Abb. 3 Wandmalerei am Hotel Schweizerhof, Davos, Promenade 50, Alois Carigiet, 1958, Foto Lisa Gensetter, nach 1970. Fotostiftung Graubünden, Nr. 15377.

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 4 Wandmalerei Fassade ehemaliges Warenhaus Globus, Kornhausplatz, Chur, Alois Carigiet, 1955. Fotografie Nicola Pitaro, Chur.

Abb. 5 Fotografie, Karl Muther, Alois und Zarli Carigiet auf dem Gerüst am Hotel Schweizerhof, Davos, 1958, Reproduktion aus der «Davoser Revue» 1958, Nr. 9/8, S. 180, links.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 6 Uorsin, Titelblatt des Schellenursli für die romanische Ausgabe, Alois Carigiet, 1945, Aquarell auf Papier, 30,8 × 40,4 cm.
SNM, LM 167758.

Abb. 7 Werbeplakat für die Tuchfabrik Truns, Alois Carigiet, 1937, Druckerei Graphische Anstalt J.E. Wolfensberger, Farblithografie auf Papier, 127,8 × 90,4 cm.
SNM, LM 157824.

Abb. 8 Die Waadtländerin, Entwurf zum Wandgemälde am Hotel Schweizerhof, Davos, Alois Carigiet, 1958, Mischtechnik auf Papier, aufgeklebt auf Hartfaserplatte, gerahmt, 268 × 130 cm.
SNM, LM 178404.

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 9 Winzerpaar aus dem Kanton Waadt, um 1920, Verlag Wehrli AG, Kilchberg, Chromolithografie auf Karton, 13,9 × 8,9 cm. SNM, LM 180522.47.

Abb. 10/11 Wandmalereien am Hotel Schweizerhof, Alois Carigiet, Stand 1998, Dokumentationsbibliothek Davos, 32.30.344/3; Promenade Davos mit den Wandmalereien an den Hotels Schweizerhof (vorne) und Post (letztes Haus), Stand Mai 2025, Fotografie Autorin.

Seit 1920 lebt Jules Ferdmann (1889–1962), ein orthodoxer Russe, wegen seiner Erkrankung an Lungentuberkulose in Davos. Er wirkt als Privatlehrer und berichtet 1958 in der von ihm herausgegebenen «Davoser Revue» vom Entstehen der beiden Wandbilder.[3] Der Zufall wollte es, dass Ferdmann in der Nähe der Hotels Post und Schweizerhof wohnte und an einem Spätsommertag vom Balkon seiner Wohnung aus entdeckte, dass zwei Arbeiter, der Maler Alois Carigiet und sein Bruder Zarli Carigiet (1907–1981), auf einem hölzernen Gerüst mit den Arbeiten an den Wandmalereien begonnen hatten (Abb. 5). Hierfür erneuert Carigiet den Malgrund mit einem frischen Anstrich, bevor er in der Seccotechnik die Farben aufträgt. Für das Hotel Post wählt er eine Szene mit der historisierenden Darstellung einer Postschlittenkutsche, in der eine Reisende mit Kopftuch Platz genommen hat und aus dem Fenster herausschaut (Abb. 2). An einer Stange hängt ein Posthorn, und darunter begrüsst ein bellender Hund die Aussenstehenden. Auf einer zweiten, parallel darüber liegenden Bildebene stehen Pferde und Kutscher bereit. Das Ziel der Postschlittenkutsche wird Davos sein. Carigiet signiert und datiert sein Wandbild auf der Deichsel mit «A. C. [19]58». Die Szene nimmt einen direkten Bezug auf die Geschichte des Hotels Post, wo die Postkutsche hielt und sich das Postbüro bis 1874 befand.

Am Hotel Schweizerhof hingegen zeigt das Wandbild eine Gruppe von fünf, wie auf einer Treppe gestuft übereinanderstehenden Personen. Die drei Frauen, das Kind und der junge Mann tragen unterschiedliche ländliche Trachten (Abb. 3) und stehen für die Schweiz mit ihren vier Landesteilen, den unterschiedlichen Kulturen und Sprachen. Bis auf die Sonne oben rechts und einen angedeuteten Zaun unten links erscheinen die Figuren vor einem leeren Hintergrund. Zu erkennen sind eine Tessinerin mit Kind, eine Waadtländerin, wohl eine Bündnerin und ein junger Appenzeller in der Tracht eines Vorsenns an der Alpfahrt. Die Figuren tragen Gegenstände und sogar ein Tier mit sich, die für ihre rurale Arbeit stehen. Die zwei grossen Treicheln des Appenzellers erinnern an jene von Schellenursli im gleichnamigen Kinderbuch mit den Illustrationen von Carigiet (Abb. 6). Die Tessinerin ist mit dem Rückentragkorb, der Sichel und dem Rechen als Heuerin unterwegs. Möglicherweise handelt es sich bei ihr um eine Bündnerin aus einem der vier italienischsprachigen Täler der Südschweiz. Die Kanne und der Korb der Waadtländerin versinnbildlichen den Rebbau im Lavaux, der östlich von Lausanne gelegenen Weingegend. Die dritte Trachtenfrau mit einem Lämmlein in den Armen trägt ein Kostüm mit einem Rock und Mieder, einer Schürze und einer eng anliegenden Kopfbedeckung. Ihre Herkunft konnte nicht ermittelt werden. Sie dürfte aus einem rätoromanischen Tal Graubündens stammen und steht für den vierten Sprach- und Kulturteil der Schweiz, dem der Künstler selbst angehört hat. Das kleine Lamm in ihren Armen erinnert an dasjenige im Werbeplakat Carigiets von 1937 für die Tuchfabrik Truns (Abb. 7). Die Trachtenfrau kommt wohl aus diesem Dorf in der Surselva, in welchem der Künstler das Licht der Welt erblickt hatte und in das er in späteren Jahren wieder zurückkehren wird, und ihre Tracht wird aus dem feinen roten Truner Wolltuch geschneidert sein, welches der Künstler 20 Jahre zuvor im Plakat beworben hatte. Carigiet wählt für den in der Schweiz öfters vergebenen Hotelnamen Schweizerhof kein nationales Zeichen wie das Schweizer Wappen mit dem weissen Kreuz auf rotem Feld, sondern er präsentiert den Passanten anhand von ausgewählten Trachtenfiguren die Vielfalt der Eidgenossenschaft und insbesondere jene seines Heimatkantons Graubünden. Die 1927 aus der Heimatschutzbewegung gegründete Schweizerische Trachtenvereinigung erlebt an der Schweizerischen Landesausstellung 1939 mit dem Trachtenfest einen grossen Erfolg; zuvor beeindruckten an der Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit (SAFFA) 1928 in Bern die nach historischen Vorbildern neu geschaffenen Trachtenmodelle aus der ganzen Schweiz die Besuchenden. Auch an der SAFFA 1958 in Zürich erfahren die ländlichen Frauentrachten in der Ausstellung «Die Schweizerfrau, ihr Leben, ihre Arbeit» regen Zuspruch. 1916 hatte die Waadtländerin Mary Widmer-Curtat (1860–1947) mit der Association pour le Costume Vaudois den ersten Schweizer Trachtenverein gegründet; später wurde sie zur Vizepräsidentin der nationalen Vereinigung gewählt. Nach dem Zweiten Weltkrieg sollen die Schweizer Trachten «das Verständnis der verschiedenen Volksstämme füreinander geweckt und das Band helvetischer Freundschaft und Bruderschaft gestärkt» haben.[4]

Heute sind zwei massstäbliche Entwürfe zum Wandbild am Hotel Schweizerhof bekannt. Während die hinter Glas gerahmte Zeichnung mit der Tessinerin die Gäste in der Lobby des Hotels Schweizerhof erfreut, hat jene mit der Waadtländerin (Abb. 8) einen bewegten Weg hinter sich. 2002 steht sie in der Galerie zur alten Bank in Niederuzwil zum Verkauf und wird von den Versicherungen Vaudoise Générale, Lausanne, für deren Kunstsammlung erworben. Ihre Herkunft aus Davos und ihre Verwendung als Vorlage für das Wandbild am Schweizerhof waren damals nicht mehr bekannt.[5] 2024 schenken die Vaudoise Assurances grosszügigerweise den Entwurf dem Schweizerischen Nationalmuseum.

3 JULES FERDMANN, *Alois Carigiet hat gmolet,* in: Davoser Revue, Band 33, 1958, Nr. 9/10, S. 180–182. KATHRIN FRAUENFELDER, *Geometrie unter tausend Schneeflocken, Kunst im öffentlichen Raum von 1930 bis heute,* in: Kunst im öffentlichen Raum Graubünden, hrsg. von der Interessengemeinschaft Kunst im öffentlichen Raum Graubünden, Luzern 2003, S. 33.

4 LOUSIE WITZIG, *Schweizer Trachtenbuch,* hrsg. von der Schweizerischen Trachtenvereinigung, Zürich 1954, S. 46.

5 Benno Schuhmacher, Sargans, danke ich herzlich für die Recherchen und Angaben zur Herkunft des Entwurfs und dessen Bestimmung.

Die Zeichnung besticht durch ein feines, lasierend aufgetragenes Kolorit, das die trachtenspezifischen Eigenheiten der Waadtländerin zur Geltung bringt. Die gross gewachsene Frau präsentiert sich frontal den Betrachtenden, wendet den Kopf aber nach rechts und zeigt ihr feines Profil. Sie trägt ein farblich zurückhaltendes Gewand mit einem gräulichen Rock, einer weissen Schürze mit schwarzen Punkten, einem ockergelben Mieder und darunter eine weisse Bluse mit kurzen Puffärmeln. Ihre feinen Spitzenarmstulpen (Mitaines) und der helle Zapfenhut aus Stroh mit den seitlich abfallenden schwarzen Zierbändern sind die charakteristischen Accessoires einer Waadtländer Tracht. Carigiet arbeitete wohl nach einem der vielen Trachtenstiche oder einer Fotografie (Abb. 9). Mit den roten Borten an ihren Ärmeln und der roten Blume in ihrer Hand setzt er farbliche Akzente und erlaubt sich kleine künstlerische Freiheiten. Möglicherweise wollte er mit der Darstellung einer Waadtländerin der engagierten Trachtenfrau Mary Widmer-Curtat eine Hommage erweisen.

Der Bildträger, das sich aus drei Teilen zusammensetzende weisse Papier, wurde für die Ausführung der Wandmalereien bis an den Rand der Figur zurückgeschnitten und später auf eine Hartfaserplatte aufgeklebt und gerahmt. In den schwarzen Umrisslinien für die Frauenfigur, die Kanne oder den Korb sind Reihen kleiner nebeneinanderliegender Löcher im Papier zu erkennen, mit denen Carigiet die Konturen der Motive auf die Wand übertragen hat. Die Zeichnung dient weiter als Referenz für den Erhaltungszustand der Wandmalereien an der Hotelfassade. Wie ein Vergleich der Aufnahmen aus verschiedenen Jahren dokumentiert (Abb. 10, 11), wurden die der Witterung ausgesetzten Wandmalereien unterdessen mehrmals (im August 1970, durch/Lilo + L. Vanogi, Wild + Zanolari, und nach 1998) restauriert und übermalt.

Plakate im Dienste der Kreislaufwirtschaft

— **Daniela Schwab** Zwei der insgesamt sechs hier vorgestellten Entwürfe für Informationstafeln zum Thema Abfallverwertung und Kreislaufwirtschaft wurden im Rahmen der Ausstellung «Das zweite Leben der Dinge. Stein, Metall, Plastik» ausgestellt, welche vom 14.6. bis 10.11.2024 im Landesmuseum Zürich und vom 7.12.2024 bis 27.4.2025 im Forum Schweizer Geschichte Schwyz zu sehen war. Die Ausstellung behandelte das Thema der Kreislaufwirtschaft und die Ausübung entsprechender Techniken wie Flicken, Umnutzen, Wiederverwenden und Recyceln. Dabei wurde ein langer Zeitraum, nämlich von der Steinzeit bis heute, in den Blick genommen.

Die Zeichnungen illustrierten das Ausstellungskapitel «Abfall in Krisenzeiten» und zeigen auf, dass sich die Vorstellungen darüber, was als Abfall weggeworfen werden soll – oder was im Gegensatz dazu noch einen Wert hat und behalten werden soll – mit den Umständen ändern. Die Zeichnungen verdeutlichen, wie in Kriegszeiten auf vorhandene Ressourcen zurückgegriffen wird, die vorher nicht genutzt worden waren. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Abfallsammeln obrigkeitlich gefördert. Eine wichtige Rolle spielten Frauenvereine.

Die Präsentation dieser Entwürfe in der Ausstellung war Anlass, sich mit einigen zum selben Konvolut gehörenden Zeichnungen von Hans Anton Tomamichel (1899–1984) zu beschäftigen, die sich alle mit den Themen Abfallverwertung, Kreislaufwirtschaft und Sparsamkeit sowie Recycling und Wiederverwertung beschäftigen.

Der vorliegende Beitrag geht auf den historischen Kontext, die Entstehung und Verwendung sowie den Inhalt dieser Zeichnungen ein.

Zunächst soll kurz auf die Person des Gestalters eingegangen werden: Tomamichel absolvierte eine Grafikerlehre bei Melchior Annen in Zürich und bildete sich in Malerei weiter, u.a. an der Académie Colarossi in Paris. Ab 1928 arbeitet er als freischaffender Grafiker und Maler in Zürich. Er ist 1938 Mitbegründer des Verbands Schweizer Grafiker (VSG) und gestaltet 1939 ein Wandbild für die Schweizerische Landesausstellung in Zürich. Bekannt wird er unter anderem durch die Gestaltung der Werbefigur Knorrli, die er 1947 entwirft. Wichtige Kunden sind Knorr, Caritas, Nestlé oder Globus. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Werbegrafik, Ausstellungsgestaltung, Schaufenstergestaltung, Illustration und Malerei. Die Arbeiten des Gestalters, die sich in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums befinden, kamen 2012 als Schenkung über seine Kinder und in Zusammenarbeit mit der Swiss Graphic Design Foundation ins Museum.[1]

In Krisenzeiten ändert sich der Blick auf die Abfallstoffe. Was vorher weggeworfen wurde, gilt nun als wertvoll. Die Schweiz stellt auf eine den Anforderungen des Krieges entsprechende Wirtschaft um. Eine bundesrätliche Verordnung vom 8. März 1938 regelte den Aufbau einer kriegswirtschaftlichen Parallelorganisation unter der Leitung der Eidgenössischen Zentralstelle für Kriegswirtschaft (EZK). Zwei Ämter befassten sich mit der Verwertung von Abfällen: Im Kriegsernährungsamt gab es die «Sektion für Düngemittel und Abfallverwertung», im Kriegs-, Industrie- und Arbeitsamt das Büro für Altstoffwirtschaft. Die kriegswirtschaftliche Verwaltung des Bundes im Zweiten Weltkrieg erreichte beispielsweise durch Rationierung, Preiskontrollen und Steigerung der landwirtschaftlichen Produktion, dass alle auf eine gewisse Grundversorgung zählen konnten und soziale Spannungen nicht in dem Ausmass wie 1917/1918 auftraten. Dennoch entstand eine Kluft zwischen den Kriegsgewinnern und den Kriegsverlierern, zu denen vor allem die Arbeiterschaft gehörte.

Im Auftrag des Bureaus für Altstoffwirtschaft entwarf Tomamichel vier Tafeln für den Einsatz an der Basler Mustermesse 1941. Die Tafeln wurden in der Halle II gezeigt, einer Zeltkonstruktion, in der Aussteller aus dem Baugewerbe, der Altstoffwirtschaft und dem Land- und Gartenbau untergebracht waren. Dies belegen unter anderem das Ausstellerverzeichnis der Festschrift zum

1 Website der Stiftung: https://sgdf.ch

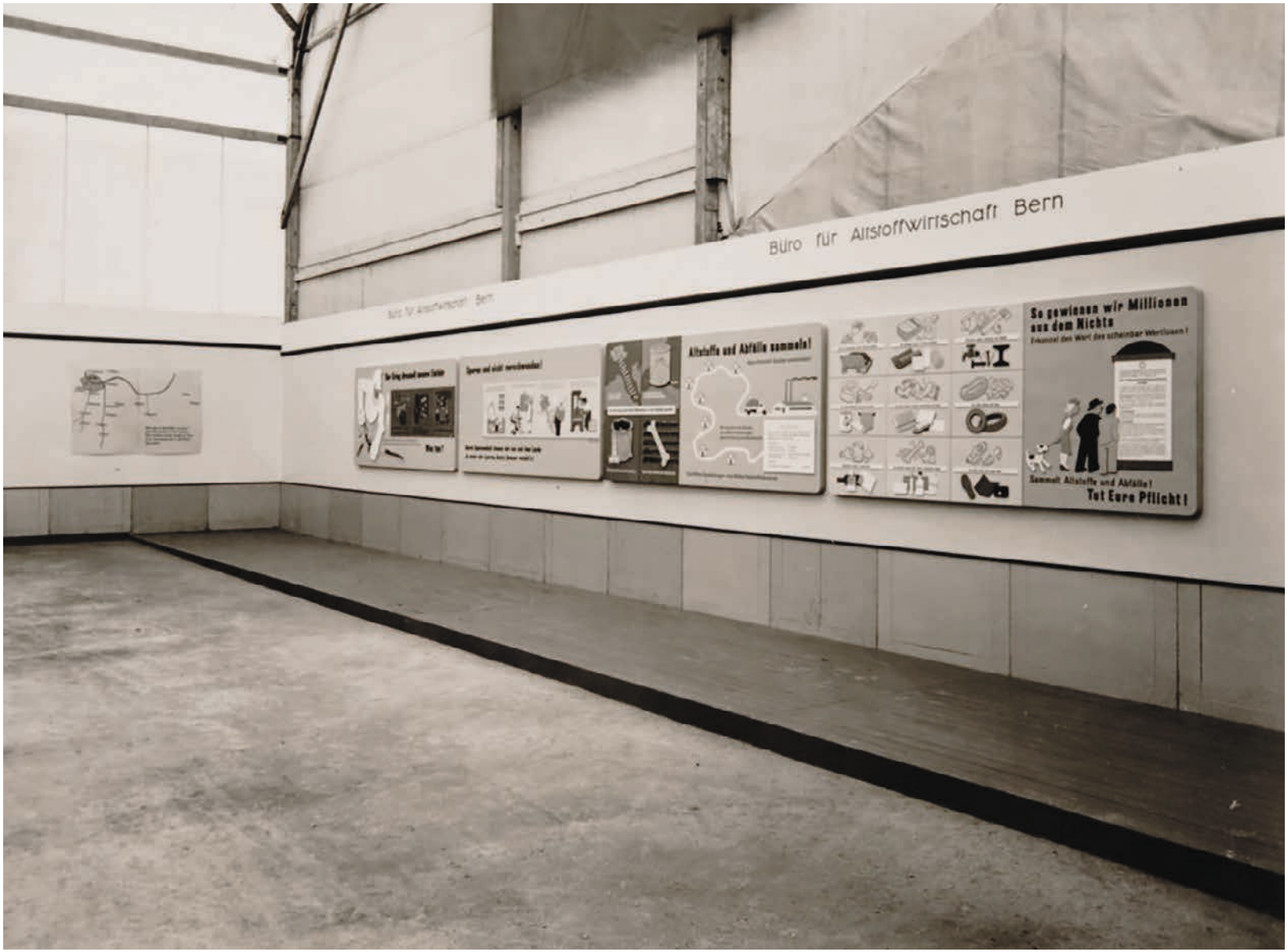

Abb. 1

Abb. 1 Fotografie der vier Tafeln, die Tomamichel für das Büro für Altstoffwirtschaft in Bern hergestellt hat, Halle II, Mustermesse Basel. 1941, Fotografie auf Papier.
SNM, LM 154200.1.

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 2 bis 5 Die Entwurfszeichnungen für die Plakate an der Muba 1941. Bleistift und Gouache auf Karton.
SNM, LM 154200.3 bis LM 154200.6.

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 6 Entwurf für die Informationstafel der A. G. für Metallverwertung Zürich, 1941, Bleistift und Gouache auf Karton.
SNM, LM 154200.2.

Abb. 7 Entwurf, Auftraggeber und Jahr unbekannt. Bleistift und Gouache auf Karton.
SNM LM 154200.7.

25-Jahr-Jubiläum der Schweizer Mustermesse[2] sowie zwei in dieser Festschrift enthaltene Fotografien, die einerseits einen Ausschnitt der Tafel «So gewinnen wir Millionen aus dem Nichts» und andererseits die Tafel mit dem Titel «Der Krieg drosselt unsere Einfuhr» zeigen.

Die Schweizer Mustermesse fand erstmals 1917 statt und wurde gegründet, um die Schweizer Wirtschaft während und nach dem Ersten Weltkrieg zu stärken und den Handel zu fördern. Sie war eine der wenigen nichtmilitärischen Veranstaltungen von nationaler Bedeutung während der Kriegsjahre. Seither findet die Mustermesse jährlich in Basel statt und bietet Unternehmen eine Plattform, um ihre Produkte und Dienstleistungen zu präsentieren und Geschäftsbeziehungen zu knüpfen.[3]

Die vier Tafeln für das Bureau für Altstoffwirtschaft bilden inhaltlich eine klare, argumentative Abfolge.

1. Die Skizzierung des Problems: Der Krieg drosselt unsere Einfuhr. Formulierung der Frage: Was tun?
2. Es folgt eine Handlungsanweisung: Sparen und nicht verschwenden!
3. Es folgt eine weitere Handlungsanweisung: Altstoffe und Abfälle sammeln!
4. Bei Befolgen der Anweisung kommt es zum erwünschten Resultat: So gewinnen wir Millionen aus dem Nichts.

Die vier Entwürfe sind alle mit Gouache und Bleistift auf Karton gezeichnet. Bild und Text ergänzen sich, um die jeweilige Botschaft zu vermitteln. Teilweise wird ein comicartiger Stil verwendet, bei dem sich mehrere kleine Bilder, die wiederum aus Bild und Text bestehen, zu einer Gesamtaussage zusammenfügen. Im letzten der vier Entwürfe, LM-154200.6, werden die nur scheinbar wertlosen Rohstoffe piktogrammartig vereinfacht dargestellt.

Ebenfalls zu diesem Konvolut Tomamichel gehören Entwürfe für zwei weitere Tafeln, die sich mit dem gleichen Thema befassen, eine zur Metallverwertung und eine zur Aufbereitung von Putzmaterial.

Die Entwürfe für die Tafel zur Metallverwertung sind, wie die Inschrift zeigt, für die A.G. für Metallverwertung, Zürich, entstanden. Der Auftraggeber ist hier also direkt auf dem Objekt vermerkt. Die A.G. für Metallverwertung Zürich ist laut Ausstellerverzeichnis der Mustermesse 1941 an der Talstrasse 15 in Zürich gemeldet und beschäftigt sich mit «Zinn, Schrot, gebrauchte[n] Konservenbüchsen». Es kann daher aufgrund des Ausstellerverzeichnisses davon ausgegangen werden, dass auch diese Tafel für die Muba 1941 hergestellt wurde.

Unklar ist, in wessen Auftrag die Tafel zum Thema Putzmaterial hergestellt wurde. Es wurde abgeklärt, ob auch diese Tafel für die Mustermesse Basel 1941 hergestellt wurde. Im Ausstellerverzeichnis konnte jedoch weder unter «Textil und Mode» noch unter «Hausbedarf» oder unter «Altstoffwirtschaft» ein Aussteller gefunden werden, der inhaltlich zu diesem Plakat passen würde. Es muss daher davon ausgegangen werden, dass diese Tafel entweder nicht ausgestellt wurde oder für einen anderen Anlass konzipiert worden waren.

2 JULIUS WAGNER (Hrsg.), *25 Jahre Schweizer Mustermesse. Ein Jubiläum der Schweizer Arbeit,* Zürich 1942.

3 PATRICK KURY, *Die Gründung der Schweizer Mustermesse: ein Lehrstück städtischer Zusammenarbeit, in: Im Takt der Zeit. Von der Schweizer Mustermesse zur* MCH *Group,* hrsg. von PATRICK KURY / ESTHER BAUR, Basel 2016, S. 41–56.

Bossard-Projekt: Konservierung und Restaurierung eines Grosskonvoluts von Zeichnungen

— **Charlotte Maier** Das Schweizerische Nationalmuseum erwarb 2013 den Nachlass des Goldschmiedeateliers Bossard, welcher eine Vielzahl von Zeichnungen, Gussmodellen, Vorlagen, Fotos und Büchern umfasst. Die riesige Sammlung von Zeichnungen beläuft sich auf über 13 000 Einzelblätter.

Das Familienunternehmen Bossard war von 1869 bis 1997 in Luzern ansässig und tätig, und seine Blütezeit fällt in die Schaffensphase von Johann Karl Bossard (1868–1914), im Zeitraum von 1868 bis 1914. Er arbeitete im Sinne des Historismus und kopierte und restaurierte historische Objekte. Des Weiteren erschuf er neue, indem er sich an historischen Objekten orientierte und deren Formensprache adaptierte.

Johann Karl Bossard war nicht nur Goldschmied, sondern auch Kunsthändler und Ausstatter mit internationalen Kontakten. Das macht ihn zu einer vielseitigen, interessanten Persönlichkeit.

Anhand des Bossard-Nachlasses, insbesondere durch die Entwürfe und Zeichnungen von Objekten, aber auch anhand von Fotos können Arbeitsweisen im Goldschmiedeatelier besser verstanden und nachvollzogen werden. Somit sind diese Papierobjekte von grossem Wert als Grundlagenmaterial. Auf den Zeichnungen abgebildet sind beispielsweise Schmuckstücke, Schalen, Besteck, Pokale, Leuchter usw., die auch als Metallobjekte in verschiedenen musealen und privaten Sammlungen zu finden sind (Abb. 1).

Die Konservierung und Restaurierung der über 13 000 Zeichnungen stellte das Schweizerische Nationalmuseum vor besondere Herausforderungen, zumal die Blätter in einem stark gebrauchten und verschmutzen Zustand waren, da sie direkt aus der Werkstatt weitergegeben wurden.

Die meisten Zeichnungen waren in Mappen gepackt, doch die Blätter waren nicht akkurat eingelegt; Ränder ragten heraus und durch die uneinheitlichen Formate gab es Überlappungen und Leerstellen, was zu Deformierungen und weiteren Schäden führte. Nebst den Mappen waren teilweise auch grossformatige Rollen oder Bündel von sehr kleinen Zeichnungen vorhanden.

Nicht nur durch die Aufbewahrung, auch durch die Benutzung sind über die Jahre mechanische Schäden wie Falten, Quetschungen und Risse entstanden. Auffällig war die Vielzahl der angebrachten Klebebänder, die offensichtlich nicht nur zur Reparatur von Rissen dienten, sondern teilweise auch als eine Art Blattverstärkung fungierten und ganze Zeichnungen umrandeten (Abb. 2). Die Klebebänder waren bereits stark degradiert und der Klebstoff in die Papierstruktur eingedrungen, sichtbar als gelblich-bräunliche Verfärbungen. Auch lief der Klebstoff teilweise neben den Bändern aus, sodass die Zeichnungen zusammenklebten.

Von der Papierqualität her waren diverse Typen zu erkennen, doch ein Grossteil machten Hadernpapiere von guter Qualität sowie Transparentpapiere, welche herstellungsbedingt zu rascher Degradation neigen, aus.

Bei einer ersten Sichtung wurde ein Konzept erstellt, um die nötigen Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen abzuschätzen und einen Zeitrahmen festzulegen. Dabei wurde festgestellt, dass es über 16 Jahre bei einem Vollzeitpensum dauern würde, wenn man jedes Blatt behandeln wollte!

Wichtig war demnach, nur Minimaleingriffe vorzunehmen, und dies nur bei den gefährdeten Zeichnungen. Das bedeutete einerseits, die acrylhaltigen Klebestreifen und Klebstoffe zu entfernen sowie die Risse zu schliessen, die durch die Darstellungen hindurch verliefen. Auf das Entfernen von Papierklebebändern mit Dextrin-Klebstoffen wurde beispielweise verzichtet, weil diese bei den guten klimatischen Bedingungen, die im Sammlungszentrum herrschen, nicht auslaufen können. Auch von der Behandlung von markanten Flecken wurde mangels Zeit und Ressourcen abgesehen.

Ziel war es, die Zeichnungen so aufzubereiten, dass sie konsultiert und studiert werden können, ohne dabei weiteren Schaden zu nehmen. Vor allem das Zusammenkleben der Blätter sowie weiteres Einreissen sollten vermieden werden.

Ein weiteres wichtiges Ziel war, den gebrauchten Charakter der Zeichnungen zu bewahren und damit ihre Geschichte zu erhalten. Würde man zu stark eingreifen, löschte man auch einen Teil ihrer Vergangenheit aus!

Der Restaurierung ging die Registrierung aller Zeichnungen sowie die Verpackung in archivtaugliche Papiermappen und Schachteln voraus (Abb. 3).

Der Arbeitsablauf im Papieratelier umfasste folgende Aktivitäten: Trockenreinigung mit Latexschwämmen und Pinseln, Auffalten und Planlegen der Papiere, teilweise mit Feuchtekompressen, Entfernung der Klebebänder mit Skalpell, Warmluftgerät und Lösemitteln sowie die Stabilisierung der Risse. Die Risse wurden mit Weizenstärkekleister verklebt und teilweise auf der Rückseite mit einem sehr feinen Japanpapier verstärkt (Abb. 4, 5, 6).

Die Papierrestauratorinnen wurden von einer HKB-Studentin sowie von diversen Praktikantinnen und Praktikanten bei der aufwendigen Arbeit unterstützt (Abb. 7, 8).

Das Projekt konnte seitens der Konservierung-Restaurierung im Mai 2024 erfolgreich abgeschlossen werden. Die Zeichnungen sollen vollständig digitalisiert werden. Danach werden sie in standardisierten Schachteln oder in grossformatigen Mappen im Depot eingelagert. Die Verpackungsformate wurden den Regalen und Schubladen angepasst, um eine möglichst platzsparende Einlagerung zu gewährleisten.

Abb. 1 Zeichnung auf Hadernpapier, Pokal, SNM, LM 180811.47.

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 2 Vorzustand Klebebänder, SNM, LM 180834.29 verso.

Abb. 3 Standardschachteln mit temporärer Beschriftung.

Abb. 4 Reinigung mit Latexschwamm.

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 5 Detail Reinigung mit Latexschwamm, helle Stelle gereinigt.

Abb. 6 Abgelöste Klebebänder.

Abb. 7 Arbeitsabläufe Trockenreinigung, Klebebänder entfernen, Risse schliessen.

Abb. 8 Diverse Zeichnungen verschiedener Papierqualität im Arbeitsprozess.

Literatur

CHRISTIAN HÖRACK / SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM / EVA-MARIA PREISWERK-LÖSEL / HANSPETER LANZ / JÜRG A. MEIER (Hrsg.), *Bossard Luzern 1868–1997: Gold- und Silberschmiede, Kunsthändler, Ausstatter, Zürich 2023.*

Jörg Brandt, Felix Jungo,
Simon d'Hollosy, Anna Jurt,
Charlotte Maier.

© Schweizerisches Nationalmuseum.

Das Landesmuseum auf Ansichtskarten – die Sammlung Max A. Antonini

— **Fabian Müller** Die Ansichtskarte entwickelte sich als bebilderte Version der Postkarte bereits im 19. Jahrhundert. Kurz vor der Jahrhundertwende ermöglichten neue Druckverfahren die massenhafte Reproduktion von Bildern auf den handlichen Karten – zu erschwinglichen Preisen und bald auch in Farbe. In Kombination mit der gesteigerten Mobilität der Bevölkerung und dem florierenden Tourismus explodierte der Absatz förmlich. Zu Millionen wurden Grüsse von Ausflügen oder Glückwünsche zu besonderen Anlässen verschickt. Häufig erkundigte man sich nur nach der Befindlichkeit oder befriedigte das eigene Mitteilungsbedürfnis – nicht unähnlich den heutigen elektronischen Kurznachrichten. In einer Zeit, in der die private Fotografie noch nicht weit verbreitet war, etablierten sich die schmucken Karten als beliebte Sammlungs- und Erinnerungsstücke. Die Sujets deckten eine enorme Bandbreite ab, auch wenn topografische Ansichten wie Sehenswürdigkeiten in Städten oder pittoreske Landschaften dominierten. Das «Goldene Zeitalter» der Ansichtskarten endete in der Zwischenkriegszeit mit dem Durchbruch neuer Kommunikationsmittel wie dem Telefon und dem Aufkommen der Amateurfotografie.

Das 1898 eröffnete und architektonisch spektakuläre Schweizerische Landesmuseum war als Ansichtskartenmotiv prädestiniert. Bald wurde es zum am häufigsten und in den unterschiedlichsten Variationen reproduzierten Architekturobjekt der Stadt Zürich.[1] Die ganze Vielfalt der Bildinszenierungen zeigen die rund 1500 Ansichtskarten der Sammlung von Max A. Antonini. Der damalige Leiter der Fotothek (heutiges Bildarchiv) übergab sie 1988 dem Landesmuseum. Antonini wurde 1930 in Rom geboren und war nach seiner kaufmännischen Ausbildung während zehn Jahren im Sekretariat des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK) tätig. 1963 übernahm er die Verantwortung für die ein Jahr zuvor eingerichtete zentrale Fotodokumentationsstelle des Landesmuseums. Mit «Akribie und grosser Gewissenhaftigkeit» verwaltete Antonini die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Fotobestände. Durch seine «speditive Erledigung jeglicher Photobestellungen» erlangte die Fotothek «ihren guten Ruf im In- und Ausland».[2] Als Sohn einer Engländerin und eines Italieners, der das Eliteinternat Le Rosey am Genfersee besucht hatte, waren zudem seine Sprachkenntnisse gefragt. So übersetzte Antonini 1966 den seit der Eröffnung immer wieder neu aufgelegten Führer durch die Dauerausstellung des Landesmuseums erstmals ins Italienische.

Antonini pflegte in seiner Freizeit vielfältige Sammlungen und begann schon früh, im privaten Rahmen Objekte und Dokumente aus der Geschichte des Landesmuseums zusammenzutragen. Durch die Vermittlung eines früheren Arbeitskollegen gelang es ihm 1978, eine grössere Anzahl von Ansichtskarten mit Darstellungen des Landesmuseums zu erwerben. In den folgenden Jahren erweiterte Antonini diesen Grundstock «mit Erwerbungen bei Händlern und anlässlich von Antiquitäten- und Briefmarkenbörsen». Auch Bekannte und Kollegen schenkten ihm «manch schönes und gutes Stück».[3]

1981 wurde ein Auszug aus Antoninis Sammlung unter dem Titel «Das Landesmuseum in Ansichtskarten» in einer Kabinettausstellung im heutigen Vorraum der Sammlung Hallwil gezeigt. Kurz nach der Schenkung fand 1989 in der «Oberen Kapelle» eine weitere Präsentation der Ansichtskarten statt, dieses Mal mit dem Namen «Grüsse aus dem Landesmuseum» und in Kombination mit anderen historischen Souvenirartikeln. An der Eröffnung zeigte sich Antonini überrascht, «wie wenig Bilder [des Landesmuseums] im Archiv des Museums zu finden sind», und betonte, dass er mit seiner Schenkung nicht zuletzt diesem Zustand abgeholfen habe. Der damalige Direktor, Andres Furger, hob denn auch den historischen Wert der Ansichtskarten hervor: «Die Postkarten sind heute geschichtliche Dokumente, auf die man sich beispielweise bei der Neugestaltung der Eingangszone – nach der Fertigstellung der unterirdischen Passage zum Bahnhof (Bau des S-Bahnhofs

1 LUCAS WÜTHRICH, *Begleitblatt zur Ausstellung «Grüsse aus dem Landesmuseum»,* 1989, S. 1.

2 *Jahresbericht Schweizerisches Landesmuseum,* 1991, S. 67.

3 MAX A. ANTONINI, *Begleitblatt zur Ausstellung «Das Landesmuseum in Ansichtskarten»,* 1981, S. 1.

Museumstrasse) – stützt.»[4] So verstanden, waren die rund 1500 Ansichtskarten eine willkommene Ergänzung der Bildbestände in der Fotothek, die Antonini während 18 Jahren bis zu seiner Pensionierung 1991 leitete.

Die in ihrer Art weitgehend vollständige Sammlung enthält auf jeder Karte einen Stempelabdruck mit dem Monogramm des Sammlers (MAM). Die früheste Karte ist gemäss Poststempel auf 1896 datiert. Danach folgen Exemplare aus über 80 Jahren, wobei die überwiegende Masse aus der Zeit vor dem Ende des Ersten Weltkriegs stammt. Neben den unzähligen Aussenaufnahmen sind mehrere Hundert Bilder der Innenräume vorhanden, welche die ursprüngliche Dauerausstellung des Landesmuseums dokumentieren. Anfänglich vergaben die Museumsbehörden Lizenzen für die Produktion von Ansichtskarten. Da sich der Schwarzmarkt aber kaum kontrollieren liess und die in alle Welt verschickten Bilder des Landesmuseums wohl auch willkommene Publizität bedeuteten, bestand das Museum bald nur noch auf den Bildrechten an den Innenaufnahmen.[5]

Die Ansichtskarten geben das Landesmuseum aus den verschiedensten Perspektiven wieder. Die klassische und meistreproduzierte Darstellung zeigt – oft aus erhöhtem Blickwinkel – den Eingangshof im Vordergrund und den Torturm als zentrales Element. Der Ost- und Bahnhofflügel sowie die zahlreichen Türme nehmen links davon ebenfalls einen prominenten Platz ein. Der Kunstgewerbeschulflügel, der damals noch die Kunstgewerbeschule und das zugehörige Museum beherbergte, wird hingegen nur verkürzt abgebildet (Abb. 1). Daneben sind vielfältige weitere Ansichten vertreten, etwa von der Platzpromenade (Abb. 2) oder vom gegenüberliegenden Ufer der Limmat aus (Abb. 16), ebenso werden der Innenhof (Abb. 13) und die imposante Aussenfassade der Waffenhalle dargestellt. Als Bild im Bild wird das Landesmuseum mit anderen Sehenswürdigkeiten der Stadt Zürich kombiniert, beispielsweise mit dem See, den Altstadtkirchen, der Tonhalle oder dem Polytechnikum (heute ETH Zürich) (Abb. 6). Mit Symbolen wie dem Schweizerkreuz, den Wappen der Kantone oder der allegorischen Figur der Helvetia findet des Öfteren eine Inszenierung als nationales Sinnbild statt (Abb. 10). Die Ansichtskarten verweisen zudem auf besondere Anlässe, wobei vor allem Glückwünsche zum neuen Jahr mit dem Landesmuseum illustriert werden (Abb. 7). Auch der Wechsel der Jahreszeiten wird gezeigt, das «Märchenschloss» erscheint dann oft im Hintergrund einer saisonal eingefärbten Szenerie (Abb. 8 und 20). Allgemein scheinen den mannigfaltigen Kreationen kaum Grenzen gesetzt gewesen zu sein.

Ebenfalls dokumentiert die Sammlung eine um 1905 eingeführte Neuerung: Davor war die Rückseite einzig für die Adresse reserviert, wodurch der Text auf der Vorderseite platziert werden musste und dort je nach Umfang für mehr oder weniger kunstvolle Text-Bild-Kombinationen sorgte. Danach wurde die Rückseite zwischen Text- und Adressfeld aufgeteilt, und die Vorderseite blieb einzig dem Bild vorbehalten. So war ein Format definiert, das sich auch über das «Goldene Zeitalter» hinaus grosser Beliebtheit erfreute und in der Nachkriegszeit mit dem globalen Massentourismus zu neuer Blüte kam. Erst im heutigen digitalen Zeitalter scheinen die Tage der Ansichtskarte gezählt.

4 NEUE ZÜRCHER ZEITUNG, *Das «Schloss von Zürich» im Bild,* 14. April 1989, S. 55.

5 MAX A. ANTONINI, *Begleitblatt zur Ausstellung «Das Landesmuseum in Ansichtskarten»,* 1981, S. 2.

Ansichtskarten, Schweiz, 1896–1975, diverse Techniken

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 1 SNM, LM 68837.1484.

Abb. 2 SNM, LM 68837.901.

Abb. 3 SNM, LM 68837.910.

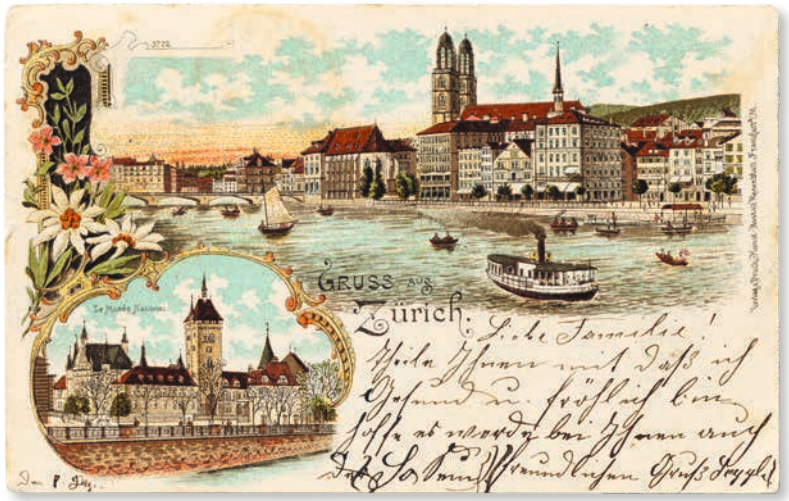

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 4 SNM, LM 68837.703.

Abb. 5 SNM, LM 68837.426.

Abb. 6 SNM, LM 68837.705.

Abb. 7 SNM, LM 68837.345.

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 8 SNM, LM 68837.904.

Abb. 9 SNM, LM 68837.399.

Abb. 10 SNM, LM 68837.663.

Abb. 11 SNM, LM 68837.336.

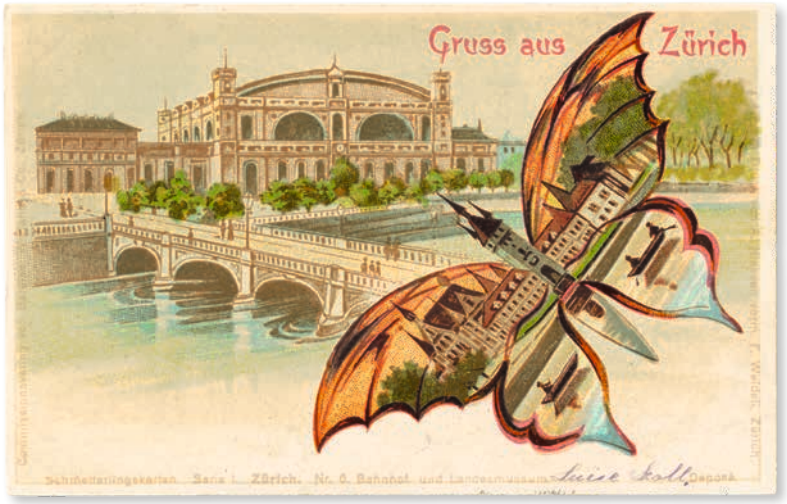

Abb. 12

Abb. 13

Abb. 12 SNM, LM 68837.574.

Abb. 13 SNM, LM 68837.1050.

Abb. 14

Abb. 15

Abb. 14 SNM, LM 68837.1275.

Abb. 15 SNM, LM 68837.1333.

Abb. 16

Abb. 17

Abb. 18

Abb. 16 SNM, LM 68837.673.

Abb. 17 SNM, LM 68837.301.

Abb. 18 SNM, LM 68837.769.

Abb. 19

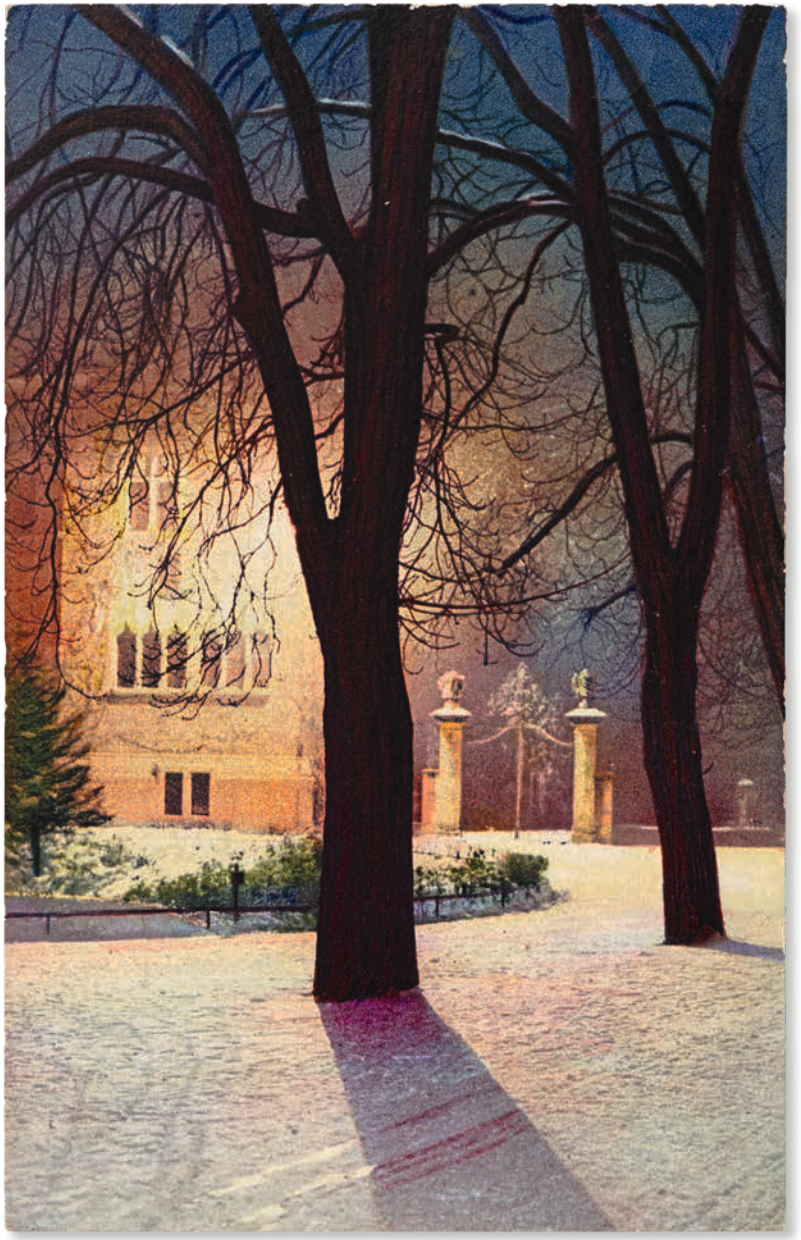

Abb. 20

Abb. 19 SNM, LM 68837.306.

Abb. 20 SNM, LM 68837.909.

Aus dem Fotostudio von Fred und Rosmarie Waldvogel

— **Aaron Estermann** Alfred Waldvogel, genannt Fred, wurde 1922 in Zürich geboren und wuchs in Brunnen auf. Nach der Primarschule zog seine Familie nach Neuenburg, wo er die Sekundarschule absolvierte. Von 1939 bis 1941 besuchte er am Kantonalen Technikum Biel für vier Semester die Abteilung für Kunstgewerbe.[1] Deren Ziel war es, den Schülerinnen und Schülern eine gestalterische Ausbildung zu bieten, die eng an die Bedürfnisse und Entwicklungen in Gewerbe, Handel und Industrie angelehnt war. Technisches Zeichnen stand ebenso auf dem Lehrplan wie die Gestaltung von Signeten, Prospekten oder Plakaten, dazu kam das Dekorieren von Schaufenstern.

Für die Zulassung zur Diplomprüfung war ein Praxisjahr erforderlich. Es ist wahrscheinlich, dass Fred Waldvogel das Technikum für ein solches verliess, ohne dann aber wieder an die Schule zurückzukehren. Aus einem 1950 von ihm verfassten Lebenslauf geht hervor, dass er auch ohne Diplom beruflich Fuss fassen konnte – und das in unterschiedlichen Bereichen: In den 1940er-Jahren arbeitete er unter anderem als Maschinenzeichner (Technica, Grenchen), selbstständiger Reklamegestalter, Zeichner/Konstrukteur (Mader & Cie., Neuenburg) und Keramik-Dekorateur (Poterie Neuchâteloise, Neuenburg).[2]

Von 1950 bis 1953 besuchte Fred Waldvogel die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule Zürich. Unter dem langjährigen Leiter Hans Finsler lag der Schwerpunkt der Ausbildung auf der Gegenstandsfotografie im Sinne der Neuen Sachlichkeit. Gefragt waren nüchterne Bilder, die die fotografierten Objekte durch streng geplante Kompositionen, sorgfältige Ausleuchtung und absolute Beherrschung der fotografischen Mittel in Material, Form und Funktion ernst nehmen. Neben Hans Finsler wurde die Fotoklasse über viele Jahre von Alfred Willimann geprägt, dem Lehrer für «Schrift und Montage». Bei ihm lernten die Absolventinnen und Absolventen, wie Fotografien im Zusammenspiel mit Schrift und weiteren grafischen Elementen Teil von Werbung und Publikationen werden. Dies sollte nicht zuletzt das Bewusstsein für die dienende Rolle der Fotografie schärfen.

Nach Abschluss der Fotoklasse arbeitete Fred Waldvogel als Assistent von Hans Finsler in dessen Fotostudio. Parallel dazu begann er, sich Mitte der 1950er-Jahre als selbstständiger Fotograf zu etablieren – wobei er sich selbst aufgrund seiner interdisziplinären Ausbildung zeitlebens als «Fotografiker» bezeichnete. Ab 1957 arbeitete er zusammen mit Peter Willi an der Seefeldstrasse 17 in Zürich, allerdings nur für kurze Zeit, denn 1959 folgte die Heirat mit Rosmarie Baur. Die 1933 geborene Rosmarie Baur war ebenfalls Fotografin. Sie hatte ihre dreijährige Berufslehre beim Zürcher Fotografen Eduard Bodo Schucht absolviert, bevor sie ein halbes Jahr als Haushaltshilfe in La Sarraz verbrachte. Zudem ist dokumentiert, dass sie ab dem 15. Oktober 1953 für ein halbes Jahr die von Gertrude Fehr geprägte École de photographie in Vevey besuchte.[3]

Ab 1959 bis Beginn der 1990er-Jahre führten Fred und Rosmarie Waldvogel gemeinsam ein Fotostudio, zunächst in Zollikon, ab 1971 in Uetikon am See. In Uetikon war das auf Werbe-, Produkt- und Rezeptfotografie spezialisierte Studio direkt an ihr neu erbautes Wohnhaus an der Bergstrasse 312 angegliedert. Das Ehepaar führte Aufträge für Private, Firmen und Werbeagenturen aus, wobei der direkte Kundenkontakt wie auch das Fotografieren die Domäne von Fred Waldvogel waren. Er akquirierte neue Kundschaft, liess sich für die Aufträge briefen und war sowohl bei der Findung der Bildidee als auch bei der fotografischen Umsetzung in Studio und Labor federführend. Rosmarie Waldvogel unterstützte ihn dabei und trug insbesondere und wesentlich zum wirtschaftlichen Erfolg des Unternehmens bei, indem sie die organisatorischen und administrativen Tätigkeiten verantwortete.[4]

1 Staatsarchiv des Kantons Bern, BB 05.2.396, BB 05.12.373.

2 Zürcher Hochschule der Künste, Archiv ZHdK, Schülerkarte Alfred Waldvogel (1950).

3 Die Angaben zu Rosmarie Waldvogel beruhen auf Auskünften ihrer Nichten Brigitt und Theres Kunz und des Archivs der École de photographie de Vevey, das sich am Centre d'enseignement professionnel de Vevey (CEPV) befindet.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 1–9 Produktfotografien, Fred und Rosmarie Waldvogel, Uetikon am See, um 1960–1990, Farbdiapositive und S/W-Negative.
SNM, LM 170791, LM 170821, LM 170841.1, LM 170857.1, LM 171248, LM 182316, LM 182353, LM 182380.1, LM 182389.1.

2022 konnte das Schweizerische Nationalmuseum aus dem Nachlass von Fred und Rosmarie Waldvogel eine Auswahl von rund 1200 Fotografien übernehmen.[5] Die von Fred Waldvogel fotografierten Produkte stammen aus so unterschiedlichen Bereichen wie Essen und Trinken, Haushalt, Wohnen, Kommunikation, Unterhaltung, Mode, Kosmetik, Medizin, Mobilität, Dienstleistungen und Industrie (Abb. 1–9). Vertreten sind national und international bekannte Marken wie Rivella, Wander, Bosch, Steinfels, Sony, Thorens, Künzli, Eterna, IWC, Ciba-Geigy, Jaguar, Swissair oder die Schweizerische Kreditanstalt – und damit sind nur einige genannt. Die Fotografien bieten einen umfangreichen Einblick in den Warenkorb der Schweizer Konsumgesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aber nicht nur das: In ihrer Breite stehen sie auch exemplarisch für die ab Ende der 1950er-Jahre rasant wachsende Nachfrage nach Fotografien für Werbemittel wie Inserate, Broschüren, Kataloge oder Verpackungen. Ermöglicht wurde dieser Aufschwung durch technische Entwicklungen im Offsetdruck, die eine verbesserte und kostengünstigere Wiedergabe von Fotografien erlaubten – und aus der Werbefotografie einen florierenden Berufszweig machten.

Aus ästhetischer Sicht lassen sich Fred Waldvogels technisch hochstehende Werbe- und Produktfotografien mit dem Stichwort der Ausgewogenheit charakterisieren. Ganz im Sinne seiner ehemaligen Lehrer an der Fotoklasse ist die Ausleuchtung behutsam auf die unterschiedlichen Materialien abgestimmt und in der Regel sanft. Durch die Vermeidung allzu starker Kontraste gewährleistete er eine möglichst vollständige Durchzeichnung der fotografierten Objekte, sodass auch an den hellsten und den dunkelsten Stellen meist noch Details und Abstufungen erkennbar sind. Auffallend sind zudem ein sicheres Gespür für harmonische Produktanordnungen sowie stimmige Bild- und Farbkompositionen.

Im Gegensatz zu den eher geradlinigen Produktfotografien verfügen Fred Waldvogels Rezeptfotografien über einen Hang zur Üppigkeit (Abb. 10–18). Die meisten seiner «kulinarischen Aufnahmen» entstanden für die Rezeptseiten der von Orell Füssli herausgegebenen Zeitschrift «Orella». Die Illustrierte für Handarbeit und Mode hatte ab Ende der 1970er-Jahre eine Auflage von 100 000 Exemplaren und gehörte zu den beliebtesten Frauenzeitschriften der Schweiz. Die Gerichte wurden jeweils vor Ort vom Kochbuchautorenpaar Heidi und Gerold Albonico zubereitet, wobei Rosmarie Waldvogel, die Tochter eines Wirts, vielfach aushalf. Alsbald fertig, wurden die Speisen von der Küche durch eine Luke direkt ins Fotostudio gereicht, wo sie wenige Sekunden später und damit in aller Frische in exakt vorbereiteten Kulissen abfotografiert wurden. Für die Kulissen unterhielt Fred Waldvogel ein wachsendes Lager an Requisiten, bestehend aus unterschiedlichem Koch- und Tafelgeschirr sowie einer Vielzahl von Platten, Fliesen und Textilien, die als Untergründe dienten. Durch ihre Verwendung erfuhren die Gerichte auf visueller Ebene eine kochstil-, ereignis-, länder- oder regionalspezifische Einbettung, was die Rezeptfotografien aus kulturhistorischer Sicht – zum Beispiel als Zeugnisse einer Schweizer Küche, die zunehmend auch fremden Einflüssen gegenüber offen ist – umso interessanter macht.

Über die Produkt- und Rezeptfotografien hinaus machte sich Fred Waldvogel vor allem durch seine Pilzfotografien einen Namen. Im grossen Stil veröffentlichte er diese erstmals 1972 im zweibändigen Werk «Pilze» von Jakob Schlittler, das im Silva-Verlag erschien. Erfreulich ist, dass die mit grosser Sachkenntnis aufgenommenen Pilzfotografien aufgrund ihres wissenschaftlichen Werts bereits 2019 Eingang ins Archiv der Universitätsbibliothek Zürich (Bereich Pflanzenwissenschaften) fanden, womit auch dieser Teil von Fred Waldvogels Schaffen einer langfristigen Erhaltung entgegensehen kann.

4 Die Arbeitsteilung war zumindest ab Ende der 1970er-Jahre so, als Rainer Wolfsberger bei Fred Waldvogel in die Lehre (1979–1982) ging. Im Rahmen der Bestandsübernahme wurde mit Rainer Wolfsberger ein Interview durchgeführt, das auch für den vorliegenden Text als hilfreiche Quelle diente, und ein Transkript davon den Nachweisakten beigelegt.

5 Fred Waldvogel starb 1997, Rosmarie Waldvogel 2021. Die Auswahl wurde dem Schweizerischen Nationalmuseum von der Erbengemeinschaft Rosmarie Waldvogel als Schenkung übergeben.

Literatur

MICHEL AUER / MICHÈLE AUER, *Waldvogel, Fred,* in: *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours. L–Z*, Hermance 1985, o. S.

KANTONALES TECHNIKUM BIEL (Hrsg.), *51. Jahresbericht des Kantonalen Technikums Biel,* Biel 1941. – KANTONALES TECHNIKUM BIEL (Hrsg.), *52. Jahresbericht des Kantonalen Technikums Biel,* Biel 1942.

MUSEUM FÜR GESTALTUNG ZÜRICH (Hrsg.), *Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung 1932–1960,* Zürich 2006.

ORELL FÜSSLI HOLDING AG (Hrsg.), *500 Jahre Drucken. Orell Füssli: Tradition und Innovation seit 1519,* Zürich 2019.

URS TILLMANNS, *Werbefotografie. Kreatives Grossformat,* Schaffhausen 1997.

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13

Abb. 14

Abb. 15

Abb. 16

Abb. 17

Abb. 18

Abb. 10–18 Rezeptfotografien, Fred und Rosmarie Waldvogel, Uetikon am See, 1982–1991, Farbdiapositive.
SNM, LM 170729.3, LM 170729.5, LM 170729.13, LM 170730.5, LM 170734.3, LM 170735.3, LM 170736.5, LM 170739.8, LM 170742.6.

Archive und Datenbank.
Archives et base de données.
Archivio e banca dati.

Provenienzforschung am Beispiel des Kunsthändlers Max Kitzinger: eine Spurensuche

— **Heidi Amrein, Nino Zubler** Im Rahmen der Provenienzforschung zu den Sammlungen im Eigentum des Bundes werden auch die Sammlungsbestände des Schweizerischen Nationalmuseums in Bezug auf die Raubkunstproblematik während des NS-Regimes erforscht. Die Resultate der bisherigen Forschungsarbeiten sind in zwei Berichten publiziert (Resultate Provenienzforschung der Institutionen des Bundes), der dritte Bericht ist in Arbeit und sollte 2026 veröffentlicht werden.

Aufgrund der bis heute vorliegenden Quellen und Forschungsarbeiten konnten vier Objekte als Raubkunst bzw. mit Verdacht auf Raubkunst identifiziert werden. Ein silbernes Trinkgefäss aus dem 17. Jahrhundert aus der Berliner Sammlung von Emma Budge, bereits 1998 als Raubkunst identifiziert, konnte 2012 an die Erbengemeinschaft restituiert werden (Medienmitteilung). Bei den drei weiteren Objekten handelt es sich um ein Glasgemälde, eine sogenannte Kabinettscheibe (um 1540), um eine Wollstickerei (um 1470–1500) sowie um ein Vortragekreuz (1330/1365). Diese Objekte sind auf der Lost Art-Datenbank publiziert (Lost-Art-ID 585656, 582667, 582669), und da die Suche nach möglichen Erben bisher erfolglos war, befinden sie sich weiterhin in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums.

Die Prüfung der Provenienzen ist heute integraler Bestandteil des Erwerbungsprozesses. Für ein kulturhistorisches Museum ist die Geschichte eines Objekts von Bedeutung. Es gilt zu wissen, wo und wie es in Gebrauch war und wer die vormaligen Eigentümerinnen bzw. Eigentümer gewesen waren. Aus diesem Grund wurden die Erwerbungsdaten und teilweise auch die Provenienzen schon seit der Gründung des Museums 1890 (damals Schweizerisches Landesmuseum, Museumseröffnung 1898) erfasst, aber nie systematisch überprüft und rückverfolgt. Insbesondere bei Objekten, die aus dem nationalen und dem internationalen Kunsthandel stammen, bleiben die diversen Vorbesitzerinnen und Vorbesitzer meistens unbekannt.

Das Archiv zu den Sammlungen

Das Schweizerische Nationalmuseum verfügt über ein öffentlich zugängliches Archiv zu seinen Sammlungen. Dazu gehören insbesondere Eingangsbücher, Sammlungsdokumentationen (sogenannte Nachweisakten) und diverse Protokolle zu den Erwerbungen. Seit den 90er- Jahren des 20. Jahrhunderts werden die Erwerbungsdaten digital in der Objektdatenbank erfasst. Um die Resultate der Provenienzforschung zu sichern, werden dort neu auch die Provenienzangaben der einzelnen Objekte eingetragen.

Das Archiv des SNM verfügt zudem über hervorragende Recherchemittel in Form von Karteikarten, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts systematisch angelegt wurden und die für die nationale und die internationale Provenienzforschung bei der Erforschung von Netzwerken von Personen und Auktionshäusern äusserst wertvoll sind. Es handelt sich um Karteikarten mit Angaben zu Händlerinnen und Händlern, Auktionshäusern, Galerien oder auch zu nationalen und internationalen Auktionen und Verkäufen, geordnet nach Namen und Orten. Die meisten der zitierten Auktionskataloge können in der öffentlichen Bibliothek des Museums konsultiert werden.

Herausforderungen

Die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums widerspiegelt das kulturhistorische und das kunsthandwerkliche Erbe der Regionen der heutigen Schweiz und umfasst über 870 000 Objekte. Ein Grossteil der Objekte kann von einer Prüfung in Bezug auf mögliche Nazi-Raubkunst ausgeschlossen werden: Objekte, die vor 1933 Eingang in die Sammlung gefunden haben, oder Objekte, die nach 1946 entstanden sind. Ebenso ausgeschlossen werden können Bodenfunde bzw. archäologische Objekte von Ausgrabungen in der Schweiz. Zudem haben sich eine grosse Anzahl von Objekten aus grösseren Konvoluten mit identischer Provenienz als unproblematisch erwiesen. Dazu gehören etwa Tafelservices und Bestecke, Porträtserien, Ofenkacheln, Handzeichnungen, Druckgrafikblätter, Möbelensembles, Gefässensembles oder Münzserien. Viele dieser Konvolute, aber auch einzelne Objekte stammen direkt, das heisst seit ihrer Erschaffung, aus einem Schweizer Familien- oder Firmenbesitz und deren Provenienz

kann somit als unbedenklich eingestuft werden. Bei Objekten, die das Museum nach 1945 erworben hat, muss zudem systematisch geprüft werden, ob es in der Zeitspanne von 1933 bis 1945 zu sogenannten Handwechseln gekommen ist und ob diese Handwechsel allenfalls aufgrund der vorliegenden Informationen auf NS-Raubkunst hindeuten. Es geht also um die Frage, ob nach 1945 erworbene Objekte zuvor die Besitzerin oder den Besitzer gewechselt hatten und ob dieser Handwechsel in seiner Wirkung konfiskatorisch war. Die Provenienzen müssen daher anhand von Archivalien, fachspezifischer Literatur und Datenbanken wenn immer möglich bis in die fragliche Zeit zurückverfolgt werden.

Im Gegensatz zu Kunsthäusern, die Werke von meist bekannten Künstlerinnen und Künstlern besitzen, fehlen diese Informationen bei kulturhistorischen Sammlungen häufig. Zudem handelt es sich teilweise um Objekte, die keine Unikate sind. In den meisten Auktionskatalogen werden diese oft anonymen Werke häufig nur beschrieben, aber nicht abgebildet. So ist es zum Beispiel bei wertvollen Silbergefässen meist schwierig bis unmöglich zu entscheiden, ob es sich bei einem Eintrag tatsächlich um das in der eigenen Sammlung vorhandene Objekt handelt. Daher führt der Weg, Provenienzen zu rekonstruieren, oft einzig über die Erforschung von Personennetzwerken aus Kunsthandel und Auktionshäusern, aber auch von Familien und Personen, die vom NS-Regime verfolgt und deren Sammlungen enteignet wurden.

Im Folgenden werden anhand zweier Objekte, die der Kunsthändler Max Kitzinger (1885–1958) dem Schweizerischen Nationalmuseum verkauft hat, die Vorgehensweisen und Herausforderungen der Provenienzforschung aufgezeigt.

Ankäufe von Max Josef Kitzinger

In der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums befinden sich über 100 Objekte, die zwischen 1933 und 1953 vom Kunsthändler und Antiquar Max Josef Kitzinger (1885–1958) angekauft worden sind. Der deutsche Staatsangehörige stammte ursprünglich aus München und war ab 1925 in Luzern als Kunsthändler tätig, wo er die Filiale des väterlichen Geschäfts übernommen hat. Aufgrund seiner Verwicklung in mehrere Betrugsfälle mit gefälschten Bildern war Kitzinger ab 1946 in Luzern nicht mehr erwünscht und liess sich daraufhin in Hergiswil im Kanton Nidwalden nieder. Dort führte er seine Geschäfte bis in die Mitte der 1950er-Jahre weiter.

Im Rahmen der Provenienzforschung wurde aus mehreren Gründen entschieden, die Ankäufe von Kitzinger genauer zu untersuchen. Kitzinger war während der Zeit des nationalsozialistischen Regimes tätig und hatte überdies Kontakte zum deutschen sowie zum österreichischen Kunstmarkt. Der Name Kitzinger taucht in der Provenienzforschung immer wieder auf, es wurden aber bisher nie gezielt Untersuchungen zu seiner Person gemacht. Unter den Objekten, die Kitzinger dem Schweizerischen Nationalmuseum verkauft hat, befinden sich vermutlich auch (Teil-)Fälschungen. Es ist zudem bereits nachgewiesen, dass Kitzinger bei Bedarf die Herkunft seiner Objekte erfunden hat. So verkaufte er dem Schweizerischen Nationalmuseum Objekte mit fingiertem Bezug zur Schweiz. Im vorliegenden Beitrag werden anhand von zwei Fallbeispielen, einer Reliquienbüste und einer Skulptur, erste Erkenntnisse präsentiert.

Eine Reliquienbüste aus einem Frauenkloster?

Im Oktober 1939 kaufte das Schweizerische Nationalmuseum von Max Kitzinger für 1800 Franken eine Reliquienbüste einer Heiligen (Abb. 1). Gemäss roter Originalinschrift auf dem Objekt handelt es sich um die heilige Ursula («SCA. URSULA»). Im Brustbereich befindet sich eine runde Öffnung mit Vierpass für die Präsentation der Reliquie. Gemäss Kitzinger soll die Reliquienbüste aus dem Kanton Freibug stammen, genauer aus dem Zisterzienserinnenkloster Fille-Dieu in Romont. Diese Informationen wurden nun im Zuge der Provenienzforschung kritisch überprüft. Im Archiv des Schweizerischen Nationalmuseums findet sich eine undatierte Notiz der Kunsthistorikerin Ilse Baier-Futterer (1900–1985), der zufolge das Objekt seinen Ursprung in einer Kölner Werkstatt hat und das Erscheinen der Reliquienbüste im Frauenkloster in Romont im ehemals «alemannischen [Kanton] Freiburg» nicht zu «verwundern brauche». Der Verweis auf Köln sollte sich als richtig herausstellen. 1982 ordnete Gerhard Schneider (genaue Lebensdaten unbekannt), damals Restaurator der Dombauhütte in Köln, die Reliquienbüste dem Klarenaltar (Abb. 2) zu.[1] Dieser Flügelaltar ist zwischen 1341 und 1347 entstanden und beinhaltet unter anderem zwölf Reliquienbüsten von heiligen Frauen. Ursprünglich befand sich der Klarenaltar in der Kirche des Klarissenklosters Sankt Clara in Köln, das 1802 säkularisiert worden ist. Neun Jahre später wurde der Klarenaltar auf Betreiben von Sulpiz Boisserée (1783–1854) und Ferdinand Franz Wallraf (1748–1824) neu im Kölner Dom aufgestellt. Damals fehlten drei der zwölf Reliquienbüsten. Sie wurden 1894 durch Neuanfertigungen ersetzt. Bei einer der damals fehlenden originalen Reliquienbüsten handelt es sich um das vorliegende Exemplar der heiligen Ursula, das sich heute im Schweizerischen Nationalmuseum befindet.

Ein weiteres Exemplar ist 2005 aufgetaucht. Im Kölner Stadt-Anzeiger wurde bereits 1992 ein Bild veröffentlicht, das den Sammler Josef Haubrich (1889–1961) an seinem Schreibtisch mit einer Reliquienbüste zeigt

1 GERHARD SCHNEIDER, *Eine Kölner Ursulabüste in Zürich*, in: Kölner Domblatt, 47, 1982, S. 184–188.

(Abb. 3). Diese Aufnahme aus dem Jahre 1953 war für die Kölner Dombauhütte der Ausgangspunkt für weitere Recherchen, die nach Caracas in Venezuela führten: Haubrich heiratete dort 1960 die deutsche Schauspielerin Lucy Millowitsch (1905–1995), starb aber bereits ein Jahr später. Die Reliquienbüste ging dann später in den Besitz des Sohnes von Lucy Millowitsch über, der sie der Hohen Domkirche in Köln 2005 als Geschenk überliess und sie persönlich zurück in den Klarenaltar stellte.[2] Für die Reliquienbüste aus dem Schweizerischen Nationalmuseum haben sich keine Verbindungen zu Joseph Haubrich bzw. Venezuela ergeben. Die Dritte der ab 1811 fehlenden originalen Reliquienbüsten bleibt bis heute verschollen.

Die Provenienz der Reliquienbüste der heiligen Ursula im Schweizerischen Nationalmuseum weist insbesondere für die Zeit des Naziegimes Lücken auf. Belegt sind lediglich die Herstellung und die Aufstellung im Klarenaltar in Köln bis spätestens 1811. Mehr als 100 Jahre später trifft die Reliquienbüste, quasi aus dem nichts, via Max Kitzinger in Zürich ein. Dass die Reliquienbüste aus dem Zisterzienserinnenkloster Fille-Dieu in Romont stammen soll, hat sich als falsch erwiesen, denn dort ist die Präsenz der Reliquienbüste nicht belegt. Kitzinger hat diese Angaben zu dieser Provenienz offensichtlich erfunden. Die Provenienz ab 1933 (und bereits vorher) bis zum Eingang des Objekts 1939 in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums kann also nicht eindeutig geklärt werden. Ein Zusammenhang mit NS-Raubkunst kann nicht ausgeschlossen werden. Ob weitere Nachforschungen neue Erkenntnisse zutage bringen, wird sich zeigen.

Reliquienbüste

(LM 20875)

25.10.1939	Schweizerisches Nationalmuseum, Kauf von Max Josef Kitzinger
o. D.–25.10.1939	Max Josef Kitzinger, Luzern
	[...]
1347–1811	Klarissenkloster Sankt Clara, Köln
1341–1347	Herstellung in Köln, unbekannter Meister

Eine Holzskulptur aus dem Wallis?

Ende Dezember 1939 kaufte das Schweizerische Nationalmuseum eine weitere Skulptur bei Max Kitzinger, ebenfalls für 1800 Franken. Es handelt sich um die Skulptur von Johannes dem Täufer (Abb. 4), die angeblich aus Ernen im Kanton Wallis stammen soll. Gemäss Kitzinger sei das Objekt im Besitz von Kunsthändler Heinrich Rey (genaue Lebensdaten unbekannt) aus Muri, Franz Heinemann (genaue Lebensdaten unbekannt) und Theodor Christ (genaue Lebensdaten unbekannt) aus Basel gewesen. Die Skulptur war ursprünglich wohl Teil eines Retabels und wird um 1500 datiert. Johannes trägt auf seiner linken, von einem goldenen Umhang bedeckten Hand ein Lamm und ein Buch. Weitere typische Attribute sind das lange Haupt- und Barthaar sowie das Fellgewand, das unter dem Umhang erkennbar ist. Die deutsche Kunsthistorikerin Gertrud Otto (1895–1970) ordnete die Skulptur 1927 dem Umfeld des Ulmer Meisters Gregor Erhart (1465–1540) zu.[3] Otto hat die Skulptur damals in der Kunsthandlung A. S. Drey (gegründet um 1858) in München gesichtet. Diese Erwähnung dient heute als wichtiger Anknüpfungspunkt für die Provenienzforschung. Bis heute ist nicht bekannt, woher und wie die Skulptur in das Münchner Geschäft gelangt ist. Es ist auch nicht bekannt, wer sie bei A. S. Drey erworben hat. Das Geschäft war wegen der jüdischen Herkunft seiner Inhaber der systematischen Verfolgung und Entrechtung durch das NS-Regime ausgesetzt. Um die Emigration der Eigentümerfamilien zu finanzieren, wurde das Firmengebäude in München verkauft, jedoch konnte nur ein geringer Teil des Erlöses ins Ausland transferiert werden. Um angefallene Steuerschulden und eine zusätzliche Steuerstrafe zu begleichen, waren die Besitzer gezwungen, auch ihre Restbestände an Objekten zu veräussern. 1936 wurden bei Paul Graupe (1881–1953) der Besitz der Kunsthandlung A. S. Drey in einer Auktion zwangsversteigert, später wurde das Geschäft von Graupe «arisiert» und vom Kunsthändler Walter Bornheim (1888–1971), der auch für Hermann Göring (1893–1946) tätig war, übernommen.[4] Im Auktionskatalog von 1936 von Graupe ist die Skulptur von Johannes dem Täufer nicht aufgeführt. Es ist wahrscheinlich, dass das Objekt bereits vor der Auktion 1936 weiterverkauft worden ist. Eine mögliche Spur führt von München nach Berlin. Im Berliner Auktionshaus Lepke's wurde 1932 ein Objekt versteigert, das von der Grösse und der Beschreibung her auf die Skulptur im Schweizerischen Nationalmuseum zutrifft. Ein annotiertes Exemplar des Auktionskatalogs befindet sich im RKD – Netherlands Institute for Art History in Den Haag. Gemäss handschriftlicher Notiz wurde die Skulptur damals von einem gewissen Matthiesen für 230 Reichsmark gekauft, möglicherweise von einem Vertreter der Galerie Matthiesen aus Berlin (Abb. 5). Deren Inhaber, Franz Zatzenstein-Matthiesen (1897–1963), ebenfalls ein jüdischer Kunsthändler, emigrierte 1933 via Zürich nach London. Sein Geschäft wurde 1939 durch die Nationalsozialisten zwangs-

2 Gemäss Auskunft von Dr. Klaus Hardering von der Kölner Dombauhütte am 26. November 2024.

3 GERTRUD OTTO, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik,* Reutlingen 1927, S. 85, Abb. 89.

4 German Sales Institution, A. S. Drey (Firma), https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/gsi/de/wisski/navigate/12279/view [Zuletzt abgerufen am 31.03.2025]. Vgl. auch WOLFRAM SELIG, *«Arisierung» in München. Die Vernichtung jüdischer Existenz 1937–1939,* Berlin 2004, S. 622–624.

liquidiert.[5] Die Skulptur des Johannes könnte also von Zatzenstein-Matthiesen persönlich auf seiner Durchreise in der Schweiz verkauft worden sein. Zudem hielt sich seine Tochter, Maren Beate Zatzenstein-Matthiesen (1921–2003) während des Krieges in der Schweiz auf und folgte später ihrem Vater nach London. Vielleicht hat sie die Skulptur in den Schweizer Kunsthandel gebracht. Unter Umständen hat aber auch sein Geschäftspartner in Zürich, Gottfried Tanner (1880–1958), das Objekt im Rahmen der Liquidation 1939 weiterverkauft. Es handelt sich dabei aber nur um eine vage Vermutung, da im Katalog von Lepke keine Abbildung des Objekts vorhanden ist. Denn die im Auktionskatalog von 1932 erwähnte Beschreibung kann auch auf andere Skulpturen zutreffen, weshalb eine eindeutige Zuschreibung unmöglich ist.

Zur Provenienz der Skulptur von Johannes dem Täufer im Schweizerischen Nationalmuseum gibt es wenige fundierte Informationen. Relativ gut gesichert ist nach heutigem Forschungsstand die Herstellung des Objekts aus dem Umfeld der Werkstatt von Gregor Erhart in Ulm um 1500. Danach ist die Skulptur 1927 in der Kunsthandlung A. S. Drey greifbar und findet zwölf Jahre später ihren Eingang in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums durch Max Kitzinger. Seine Provenienzangaben liessen sich weder bestätigen noch wiederlegen, wobei der Verweis auf Ernen im Kanton Wallis wohl ebenfalls eine Erfindung war, berücksichtigt man das Erscheinen der Skulptur wenige Jahre zuvor in München. Aufgrund der unklaren Besitzverhältnisse zwischen 1927 und 1939 erscheinen auch in diesem Fall Zusammenhänge mit NS-Raubkunst möglich. Wie bei der Reliquienbüste muss weiter zur Provenienz der Skulptur geforscht werden.

Fazit

Die beiden Fallbeispiele haben gezeigt, dass die Erforschung der Provenienz bei Objekten von unbekannten Künstlerinnen und Künstlern sehr schwierig ist. Gerade auch wenn man, wie hier bei Kitzinger, annehmen muss, dass die Provenienzangaben zu Vorbesitzerinnen und -besitzern erfunden sein könnten. Oftmals bleiben für die fragliche Zeit grosse Lücken bestehen, wie dies bei der Reliquienbüste und der Skulptur deutlich wurde. Die Recherchen sind deshalb nicht abgeschlossen, und man kann hoffen, dass im Rahmen von weiteren nationalen und internationalen Forschungen neue Quellen auftauchen, welche die Lücken allenfalls schliessen können. Neben den Erkenntnissen zur Provenienz einzelner Objekte aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums liefern die Recherchen aber auch wichtige Informationen zu Netzwerken und Strukturen im Schweizer Kunst- und Antiquitätenhandel. Verbindungen zwischen einzelnen Unternehmen und Standorten auf dem Kunstmarkt werden deutlicher ebenso wie deren Beziehungen zum Ausland. Die Rolle von Max Kitzinger im nationalen und internationalen Kunsthandel erfordert weitere Recherchen; da aber zurzeit seine Person sowie sein Geschäftsgebaren in ihrer Gesamtheit nur schwer greifbar sind und sein Nachlass offensichtlich nicht erhalten ist, wird sich zeigen, welche Ergebnisse die aktuellen Nachforschungen ergeben werden. Die hier präsentierten ersten Erkenntnisse stützen sich auf umfangreiche Unterlagen im Schweizerischen Bundesarchiv sowie in Archiven in der Stadt Luzern und im Kanton Nidwalden sowie auf die Dokumente im Archiv des Schweizerischen Nationalmuseums (Abb. 6). Offen bleibt auch die Frage, weshalb das Schweizerische Nationalmuseum damals so viele Objekte bei Kitzinger gekauft hat, obwohl seine Verstrickungen in unlautere Geschäfte bekannt waren. So bescheinigte 1947 beispielsweise Museumsdirektor Fritz Gysin (1895–1984, Direktor 1937–1960) Max Kitzinger anlässlich seiner Niederlassung in Hergiswil einen einwandfreien Leumund. Auch hier müssen weitere Forschungsarbeiten ansetzen.

Provenienzangaben

Holzskulptur

(LM 20886)

26.12.1939	Schweizerisches Nationalmuseum, Kauf von Max Josef Kitzinger
o. D.–26.12.1939	Max Josef Kitzinger, Luzern [...]
1927	Kunsthandlung A. S. Drey, München [...]
Um 1500	Herstellung in Ulm, Werkstatt Gregor Erharts (1465–1540)

5 NINA SENGER, Galerie Matthiesen, in: Gute Geschäfte: Kunsthandel in Berlin 1933–1945, Aktives Museum Berlin 2011, S. 73–80.

Abb. 1

Abb. 3

Abb. 2

Abb. 1 Reliquienbüste der heiligen Ursula, SNM, LM 20875.

Abb. 2 Köln, Dom, Innenraum, Langhaus, nördliches Langhaus, äusseres Nordseitenschiff, Klarenaltar, Hochfeiertagsöffnung (2. Öffnung), Gesamtansicht, Ansicht von Westen.
© Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Foto: Matz und Schenk.

Abb. 3 Köln, Dombauarchiv, Josef Haubrich mit der Ursulabüste des Klarenaltars. Repro aus der «Kölner Zeitung» vom 29./30.8.1953.
© Hohe Domkirche Köln, Dombauhütte; Dombauarchiv.

Abb. 4

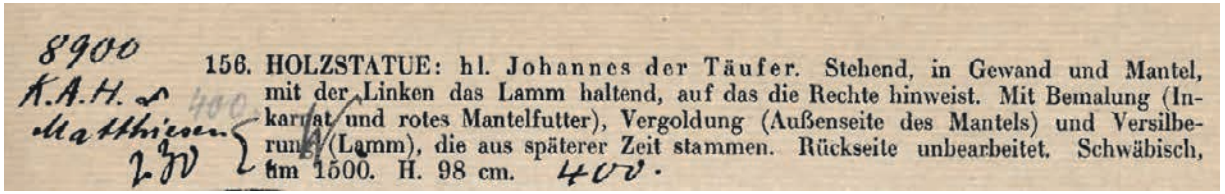

Abb. 5

Abb. 4 Johannes der Täufer. Schreinfigur von einem Retabel, SNM, LM 20886.

Abb. 5 Auszug aus dem annotierten Auktionskatalog von Rudolph Lepke 1932 aus dem RKD Netherlands Institute for Art History.

Abb. 6

Abb. 6: Quellenmaterial im Sammlungsarchiv.
© Schweizerisches Nationalmuseum.

Abkürzungsverzeichnis. Liste des abréviations. Elenco delle abbreviazioni.

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

Impressum.

Projektleitung und Redaktion
Daniela Schwab, Schweizerisches Nationalmuseum

Konzept und Projektbegleitung
Heidi Amrein, Daniela Schwab, Christina Sonderegger, Schweizerisches Nationalmuseum

Lektorat und Übersetzungen
Laurence Neuffer, Daniela Schwab, Coline Thomas, 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

Druckprodukt mit finanziellem Klimabeitrag
ClimatePartner.com/11665-2506-1002

℘
Aloes
℘.
Herb
Ha

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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