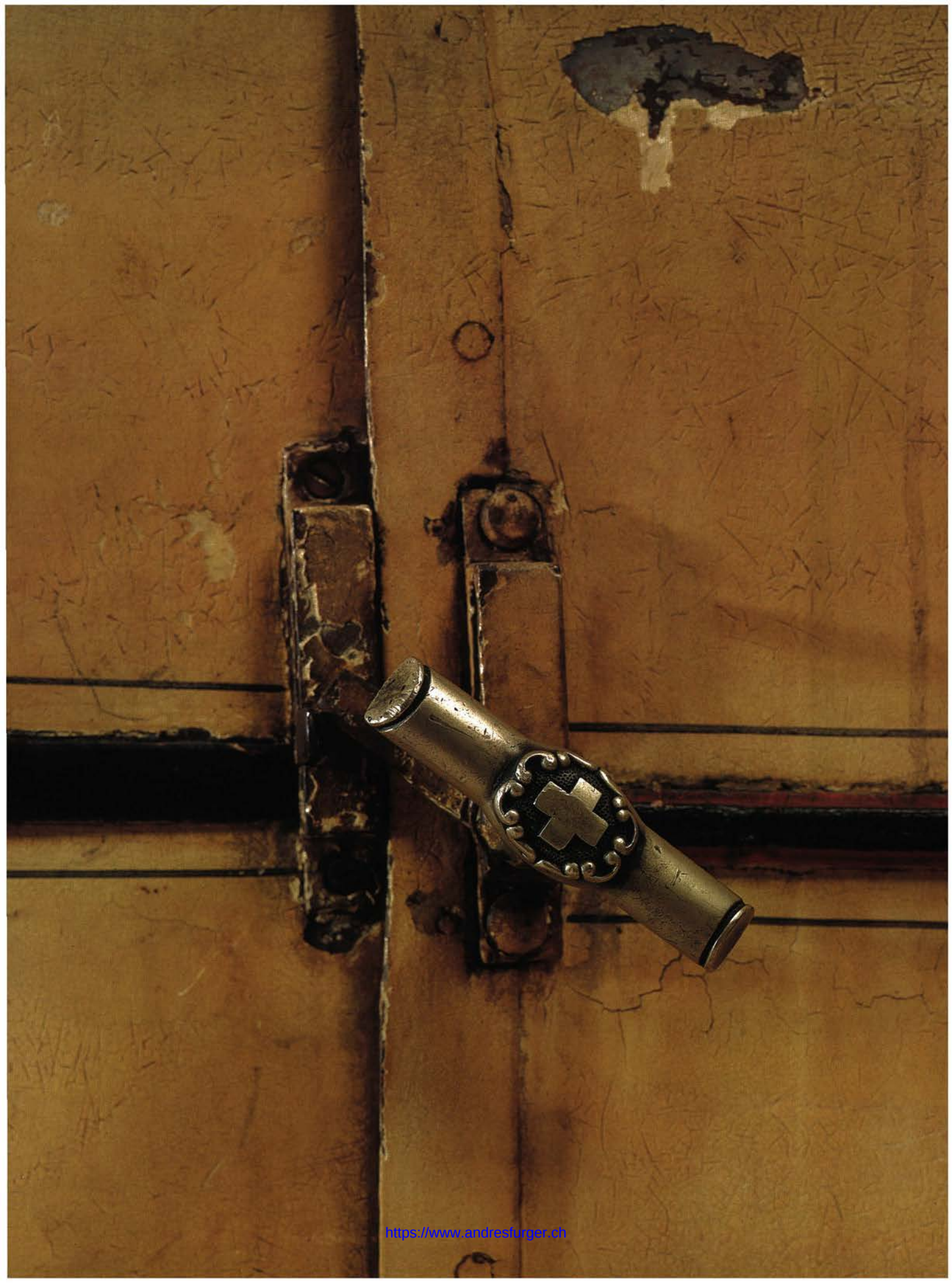






SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH & PRANGINS

ANDRES FURGER

Beiträge von

CHANTAL DE SCHOULEPNIKOFF

FRANÇOIS DE CAPITANI

Photos von

DONAT STUPPAN



MUSEEN DER SCHWEIZ

BANQUE PARIBAS (SUISSE) S.A. IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM
SCHWEIZERISCHEN INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

<https://www.andresfurger.ch>

Impressum

Lektorat und Redaktion

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Regina Bühlmann)

Übersetzung aus dem Französischen

Christine Fuhrer Balsiger
(Texte von Chantal de Schoulepnikoff)

Redaktion

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Regina Bühlmann)

Graphisches Grundkonzept

Ewald Graber, Bern

Layout und Satz

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Juerg Albrecht)

Photos

Schweizerisches Landesmuseum
(Donat Stuppan)

Lithos

Neue Schwitser AG, Allschwil/Basel

Belichtung und Druck

Gasser Print AG, Chur/Disentis

Bindung

Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltorf

Copyright 1998 by

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Banque Paribas (Suisse) S.A., Genf

ISBN 3-908184-71-1

[deutsch, broschiert (Museum)]

ISBN 3-908184-70-3 [deutsch, gebunden]

ISBN 3-908184-73-8

[französisch, broschiert (Museum)]

ISBN 3-908184-72-X [französisch, gebunden]

ISBN 3-908184-77-0

[italienisch, broschiert (Museum)]

ISBN 3-908184-76-2 [italienisch, gebunden]

ISBN 3-908184-75-4

[englisch, broschiert (Museum)]

ISBN 3-908184-74-6 [englisch, gebunden]

Frontispiz

Char-de-côté

Siehe S. 100–101

Einband

Merkur von Thalwil

Siehe S. 10–11

Dank

Folgende Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Landesmuseums haben zum Gelingen dieses Bandes beigetragen:

Heidi Amrein (Ur-/Frühgeschichte, Frühmittelalter), Klaus Deuchler (Museumpädagogik), Hanspeter Draeyer (Baugeschichte), Walter Fasnacht (Ur-/Frühgeschichte), Dione Flühler (Skulpturen/Malerei), Laurent Flutsch (Ur-/Frühgeschichte), Jeannette Frey (Photothek), Felix Graf (Bibliothek), Adrian Hofacker (Redaktion/Dokumentation), Konrad Jaggi (Dokumentation), Monica Iseli (Redaktion/Direktionssekretariat), Christine Keller (Keramik/Glas), Christof Kübler (Fachstelle 20. Jahrhundert), Hanspeter Lanz (Edelmetall/Zinn), Catherine Leuzinger (Ur-/Frühgeschichte), Thomas Loertscher (Möbel/Wohnkultur), Peter Maeder (Uniformen/Fahnen), Silvana Mombelli Thommen (Direktionssekretariat), Sigrid Pallmert (Textilien/Kostüme/Schmuck), Hortensia von Roten (Numismatik), Mylène Ruoss (Gemälde/Glasgemälde), Rudolf Schnyder (Keramik), Bernard Schüle (Ethnographie), Matthias Senn (Waffen), Anna Siegrist-Ronzani (Dokumentation), Ricabeth Steiger (Photosammlung Herzog), Geneviève Teoh (Restauration Gemälde/Skulpturen), Regula Zweifel (Koordination Aussenstellen)

Weitere Mitarbeiter:

Paul Läng (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft), Antoinette Rast-Eicher (Universität Zürich), Hans Peter Treichler (Kulturhistoriker)

Die Texte zu Prangins (S. 8–9) und Vernet (S. 87) stammen von Chantal de Schoulepnikoff, die zu Trippel (S. 89), Dautun (S. 96–97), Zeller (S. 103), Wirz (S. 113), Dusche (S. 115) von François de Capitani; Regula Zweifel, Matthias Senn und Hanspeter Lanz stellen die Aussenstellen (S. 126–127) vor.

Inhalt

Vorwort	5
Gründung und Bau des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich	7
Der Westschweizer Sitz im Schloss Prangins	8
Hermes als Begleiter	11
Archäologie und Antike	12
Frühmittelalter	28
Hoch- und Spätmittelalter	36
Frühe Neuzeit	54
Das 18. Jahrhundert	80
Das 19. Jahrhundert	92
Das 20. Jahrhundert	110
Aussenstellen des Schweizerischen Landesmuseums	126

Das Schweizerische Landesmuseum hat den gesetzlichen Auftrag, Objekte zur schweizerischen Kulturgeschichte von den Anfängen bis in die Gegenwart zu sammeln und öffentlich auszustellen. Dieser enzyklopädische Ansatz stammt aus dem 19. Jahrhundert und wird bis heute befolgt. In den vergangenen hundert Jahren ist eine Sammlung von rund 800 000 Objekten zusammengekommen. Ein wesentlicher Teil davon ist in den acht Museen der heutigen Museengruppe des Schweizerischen Landesmuseums zu sehen. Die in diesem Band vorgestellten Objekte befinden sich vorwiegend im Hauptsitz in Zürich und in der neu eröffneten Zweigstelle in der Westschweiz, im Schloss Prangins.

Dieses Buch möchte anhand von 58 Objekten einen Überblick über die schweizerische Kulturgeschichte bieten. Jedes Objekt repräsentiert dabei einen Ausschnitt dieser Chronik. Aus diesem Grund wird das Auge sehr nahe an das Objekt herangeführt, und zwar mit dem Mittel der Detailphotographie. Dabei wurden auch das späte 19. und das ganze 20. Jahrhundert gebührend berücksichtigt, auch wenn hier der Sammlungsbestand noch längst nicht die Dichte der vorangehenden Jahrhunderte erreicht hat. In den letzten zehn Jahren wurden erhebliche Anstrengungen unternommen, um diese Lücke zu füllen.

Der Band erscheint zum Hundertjahrjubiläum des Landesmuseums in Zürich und gleichzeitig zur Eröffnung der Zweigstelle in Prangins. Sowohl diese Publikation wie auch das neue Museum am Genfersee schlagen eine Brücke zwischen der welschen und der deutschen Schweiz.

An diesem Jubiläumsbuch haben zahlreiche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Landesmuseums mitgewirkt, wofür ich allen meinen herzlichsten Dank ausspreche, insbesondere Monica Iseli und Hans Peter Treichler, die für das hausinterne Lektorat verantwortlich zeichnen. Die Photographien wurden mit wenigen Ausnahmen von Donat Stuppan eigens für diesen Band neu aufgenommen; der gemeinsam entwickelten Aufgabe hat er sich mit grossem Feingefühl gewidmet.

Dieses Buch konnte entstehen dank des ausserordentlichen Engagements der Banque Paribas Suisse, deren Vizepräsident des Verwaltungsrats Adalbert Korff ich ganz herzlich danke. Die Gestaltung und die Gesamtedaktion hat dankenswerterweise das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft übernommen.

Andres Furger
Direktor des Schweizerischen Landesmuseums



Gründung und Bau des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich

Einige Jahrzehnte nach der Gründung des schweizerischen Bundesstaates im Jahre 1848 begann im Zeitalter des Historismus die Vorbereitung zur Einrichtung einer nationalen Sammlung «vaterländischer Altertümer». Zwei Faktoren führten schliesslich im Jahre 1890 zur gesetzlichen Grundlage für ein nationales Museum: erstens das unter den Repräsentanten des neuen Staates langsam entstehende Verantwortungs- und Kulturbewusstsein gegenüber dem kulturellen Patrimonium, dann aber auch der bedrohlich zunehmende Ausverkauf bedeutender Antiquitäten nach dem Ausland. Kam hinzu das wachsende Bedürfnis des Bundesstaates nach kultureller Selbstdarstellung in der Form eines Nationalmuseums (S. 110). Wie andere europäische Staaten auch stellte die Schweiz eine Epoche ihrer Vergangenheit in den Vordergrund, nämlich das damals besonders hoch eingestufte Mittelalter. Entsprechend stand das Sammeln von Objekten aus der Zeit der Romanik und Gotik sowie der Renaissance im Zentrum. Als bauliche Hülle für die schnell wachsenden Sammlungen kam deshalb vor allem ein Bauwerk mittelalterlicher Prägung in Frage.

Das 1898 vollendete Museumsschloss hinter dem Hauptbahnhof wird beherrscht vom Eingangsturm, welcher dem «Brugger Turm» der Stadtbefestigung von Baden nachempfunden ist. Über dem Eingang steht in goldenen Lettern:

SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM
GEGRÜNDET DURCH BESCHLUSS DER
EIDGENÖSSISCHEN RÄTE
ERBAUT VON DER STADT ZÜRICH

Hinter dieser Inschrift verbirgt sich eine bewegte Entstehungsgeschichte. Die föderalistische Struktur des demokratischen Bundesstaates machte aus der Idee eines «Zentralmuseums» von Anfang an eine heftig umstrittene Frage. Bei der Standortwahl brach schliesslich ein offener Kampf aus, der sogar zu einer Kraftprobe innerhalb des schweizerischen Zweikammersystems führte: National- und Ständerat standen sich ge-

genüber. Die Auseinandersetzung zwischen den Städten Luzern, Basel, Bern und Zürich und ihren jeweiligen Anhängern endete mit dem knappen Sieg der damals rasch aufstrebenden Stadt Zürich. Die Stadtväter hatten als Gegenleistung ihre eigenen kulturhistorisch bedeutenden Sammlungen einzubringen – eine Art Grundstock – und das Gebäude auf eigene Kosten zu erstellen. Als Bauhülle für ein derart umstrittenes Projekt kam ein Gebäudekubus, etwa im Stil eines Renaissancetempels, nicht in Frage. Vielmehr setzte sich, als Spiegel der regionalen Vielfalt der Schweizer Kulturgeschichte, ein schlossartiger Komplex in additiver Bauweise durch. Dieses Projekt wurde erstaunlich zügig realisiert. Das Schriftband über der Figurengruppe am Eingang bezeugt es: Bauzeit 1892–1898. Am 25. Juni 1898 fand die feierliche Einweihung mit einem historischen Umzug durch die Stadt statt.

Die dominierende Figurengruppe am Eingangsturm steht auf einem Postament, getragen von Löwen, den traditionellen Schildhaltern des Zürcher Wappens. Links und rechts vom Schweizerkreuz stehen ein alter Schweizer Krieger mit Schwert als Symbol der Verteidigung und eine Schweizerin mit Spinnrocken. Diese Kunkel versinnbildlicht nach altem deutschem Recht das auf die Frauen vererbte Lehen und steht hier wohl auch für den häuslichen Fleiss der Schweizerin. Während die Frau ihr Gesicht den Besuchern zuwendet, blickt der Mann in die Ferne. Der obere Teil des Turmes ist mit romanischen Fenstern ausgestattet und wird von schlossartigen Zinnen unter einem gotischen Dach eingefasst. Eine hübsche Ergänzung zur heute bisweilen als abweisend empfundenen Burgarchitektur des 19. Jahrhunderts bilden die riesigen, seit Jahrzehnten gehegten und gepflegten Glyzinien, die sich rechts und links am Turm emporranken.

Der Flügel auf der rechten Seite des Turmes beherbergte bis 1932 die Kunstgewerbeschule: Die Museumssammlungen sollten, dem Gedankengut des Historismus entsprechend, Vorbilder für das Schaffen des zeitgenössischen Kunstgewerbes liefern.



Waffenhalle. Aufnahme um 1907

Gustav Gull (1858–1942)
Schweizerisches Landesmuseum
Zürich, 1892–1898

So wie sich die Gegenwart wandelt, verändern sich auch die Geschichtsbilder und die Institutionen, die sich mit Geschichte befassen. Im 19. Jahrhundert entschied man sich für ein einziges, zentrales Ausstellungsgebäude als Nationalmuseum. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wuchs jedoch die Überzeugung, diesem seien weitere Museen anzugliedern. So kam es zu den Aussenstellen in Wildegg AG, Cantine di Gandria TI, Seewen SO und Schwyz SZ sowie zu zwei weiteren «Filialen» in der Stadt Zürich. Allmählich setzte sich der Wunsch nach einem repräsentativen Sitz in der Westschweiz durch.

Robert Durrer, Heinrich Angst, erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums und Britischer Generalkonsul in Zürich, Glarus 1948.
– Schweizerisches Landes-Museum – Zürcher Bewerbung. Den Hohen Eidgenössischen Räten Gewidmet. Im Dezember 1890. – Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898.

Der Westschweizer Sitz im Schloss Prangins

Anlässlich seines hundertjährigen Jubiläums im Juni 1998 eröffnet das Schweizerische Landesmuseum einen Sitz in der Westschweiz. Dieser befindet sich im Schloss Prangins (Waadt) auf halbem Weg zwischen Lausanne und Genf. Nachdem die Sammlung während hundert Jahren ausschliesslich in Zürich ihren Standort hatte, will das Schweizerische Landesmuseum nun seine Ausstellungstätigkeit über die Kantonsgrenzen hinaus erweitern und so eine Brücke zwischen den Sprachregionen des Landes schlagen.

Mit diesem klar umrissenen Auftrag übergaben 1975 die Kantone Waadt und Genf Schloss und Domäne der Eidgenossenschaft als Geschenk. Das Schweizerische Landesmuseum hatte damals den für diesen Zweck idealen Standort selbst ausgewählt. Die architektonische und geschichtliche Bedeutung des Bauwerks aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, seine wunderbare Lage auf einer Terrasse über dem Genfersee mit Sicht auf den gegenüber liegenden Mont-Blanc wie auch die Anordnung der Räume im Schloss machen die besondere Attraktivität aus.

Es brauchte jedoch viele Jahre Geduld, bevor die Öffentlichkeit nun davon profitieren kann. Das Hauptgebäude und die zwei Nebengebäude waren stark beschädigt und bedurften einer äusserst sorgfältigen Restauration. Die Umwandlung eines Privatwohnsitzes in ein öffentliches Gebäude erforderte zudem technisch ausgeklügelte Systeme für Sicherheit, Heizung, Belüftung usw. Schliesslich mussten auch die Parkanlagen rund um das Schloss saniert werden; dies betraf vor allem den Gemüsegarten, wo alte Sorten von Gemüse und Früchten kultiviert werden.

Schloss und Garten von Prangins sind nun dem Publikum zugänglich. Für die Besucher offen sind ein Museum mit der Dauerausstellung über die Schweizer Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Wechselausstellungen und ein Begegnungszentrum.

Die Dauerausstellung gibt einen Überblick über die Schweizer Geschichte zwi-

schen 1750 und 1920 und erinnert an die Vergangenheit des Guts und des Schlosses von Prangins. Das Erdgeschoss führt in die Gedankenwelt der Aufklärung ein. Das Obergeschoss vermittelt ein Bild über die Entwicklung der Schweiz in der Zeit zwischen dem Ancien Régime und den Anfängen des 20. Jahrhunderts unter politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Gesichtspunkten. Im Dachgeschoss werden die Beziehungen der Schweiz mit dem Ausland und ihre Integration in die Weltwirtschaft dargestellt. In den Kellerräumen kann man zu den Ursprüngen des Schlosses zurückkehren, zu seinem Bau, zu seiner Funktion als Herrschaft und als Zentrum einer Gutsherrschaft. Die Dependance schliesslich ist ein Ort der Ruhe und Besinnung. Sie ist eng mit dem Gemüsegarten und den Parkanlagen verbunden. Die Ausstellung vermittelt die Freude am Gartenbau und der Gartenkunst und gibt einen Überblick über die grossen Veränderungen in der Schweizer Landschaft seit dem 18. Jahrhundert.

Grosszügige Räume in der ehemaligen Kelterei des Schlosses und dem Nebenbau ermöglichen regelmässige Wechselausstellungen aus anderen schweizerischen oder ausländischen Museen. Dadurch soll der Austausch zwischen den Institutionen gefördert und den verschiedenen Ansprüchen der Öffentlichkeit Rechnung getragen werden. Im Schloss Prangins ist zudem ein Begegnungszentrum untergebracht, das sich Fragen der Schweiz von gestern, heute und morgen widmet. Organisiert werden Kolloquien, Konferenzen und Seminare, aber auch kulturelle Veranstaltungen (Theater, Konzerte usw.).

Das Schloss Prangins war seit seinen Anfängen ein wichtiger Ort für die Beziehungen zwischen der Deutschschweiz und der Westschweiz. Gebaut und während beinahe einem Jahrhundert bewohnt wurde es von einer ursprünglich aus der Deutschschweiz stammenden Familie, welche sich anfangs des 17. Jahrhunderts in Frankreich niederliess und 1723 für ihren Wohnsitz die Ufer

des Genfersees wählte. In diesem Jahr nämlich erwarb Louis Guiguer, ein Nachfahre der Gyger von Bürglen (Thurgau), das Gut von Prangins. Auf dem Anwesen stand ein heruntergekommenes Schloss aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welches ein noch älteres ersetzt hatte. Louis Guiguer wurde Baron von Prangins und fügte seinem immensen Reichtum nun noch einen Adelstitel bei. Am Ende der Regierungszeit von Ludwig XIV. und der «Régence» stand er als Bankier in Paris, London, Amsterdam und Genf im Mittelpunkt eines internationalen Netzes finanzpolitischer Geschäfte. Er war es, der ab 1730 das heutige Schloss ganz offensichtlich nach Plänen eines französischen Architekten bauen liess.

Es scheint, dass Louis Guiguer und seine Frau Judith, geborene van Robais, nicht selber im Schloss wohnten. Sie vererbten das Gut ihrem Neffen Jean-Georges, welcher sich 1755 im Schloss einrichtete, nachdem er es zuvor für einige Monate Voltaire zur Verfügung gestellt hatte, der sich in der Region niederlassen wollte.

Nach dem Tod von Jean-Georges Guiguer (1770) machte es sein Sohn Louis-François, ehemaliger Leutnant der Schweizergarde, zu seinem Wohnsitz. Mit ihm begann eine besonders glanzvolle Zeit für das Schloss: es wurde zu einem Ort der Kultur, der Begegnung und der Feste. Das Tagebuch, welches Louis-François bis zu seinem Tod 1786 akribisch genau führte, legt davon Zeugnis ab und stellt eine kostbare Informationsquelle dar.

Es war dann sein ältester Sohn, Charles-Jules Guiguer de Prangins, künftiger General der Schweizer Armee, der 1814 den Familienbesitz verkaufte.

Der neue Eigentümer, Joseph Bonaparte, älterer Bruder von Napoleon I. und ehemaliger König von Spanien im Exil, hatte ganz offensichtlich die Absicht, sich definitiv in Prangins niederzulassen. Seine Anwesenheit in der Schweiz wurde jedoch von den Machthabern der Bündnispartner am Wiener Kongress nicht gern gesehen. Im März 1815 verliess Joseph überstürzt Prangins,



Eingang zum Schloss Prangins

um Napoleon zu treffen, der von der Insel Elba zurückgekehrt war.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts ging das Gut durch verschiedene Hände und wurde nach und nach zerstückelt. Ab 1873 erlangte es nochmals Berühmtheit und zwar als Knabeninternat, das von der Herrnhuter Brüdergemeine geführt wurde. Während fast 50 Jahren beherbergte das Schloss eine international renommierte Schule, durch die mehr als 2000 Schüler gingen, die zur Hauptsache aus dem englischen und deutschen Sprachraum stammten. Die Lehrtätigkeit war hauptsächlich auf Handelsfächer und Sprachen, aber auch auf Zeichnen, Sport, Musik und sogar auf Photographie ausgerichtet. Da durch den Ersten Weltkrieg eine Vielzahl der Schüler abreiste, musste das Internat 1919 seine Tore schliessen.

Das Schloss wurde danach von Horace de Pourtalès, dem Bruder des Schriftstellers Guy de Pourtalès, erworben und vollständig restauriert. Danach ging es 1930 in die Hände von Katherine McCormick über, einer

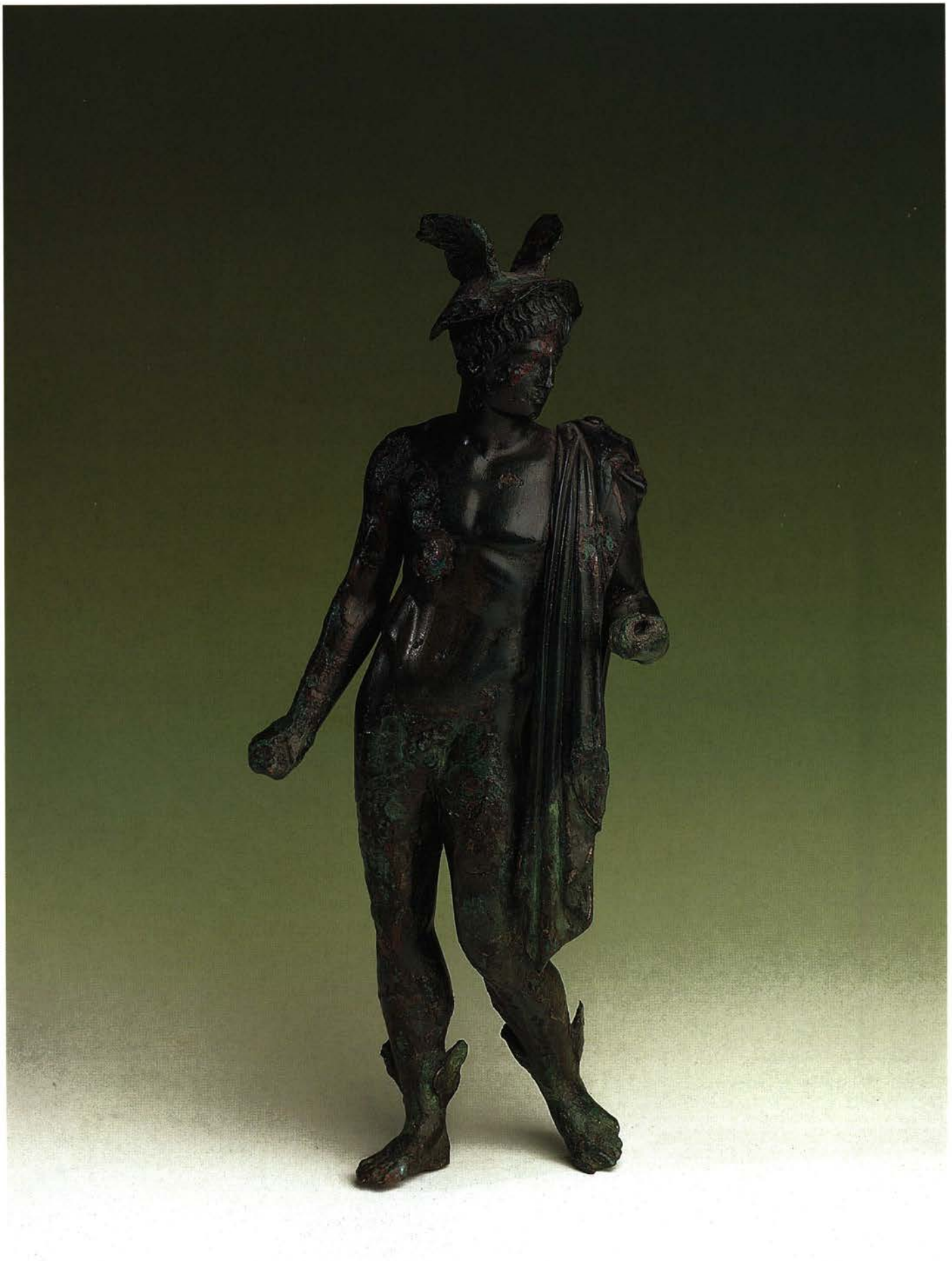
Amerikanerin, welche als Mäzenin für kulturelle, medizinische und frauenfördernde Anliegen bekannt war. Sie trat das Schloss 1964 der Regierung der Vereinigten Staaten ab, welche dort die Residenz ihres Botschafters einrichten wollte, jedoch aus finanziellen Gründen darauf verzichtete und den Sitz 1970 wieder zum Verkauf anbot. Nach einer kurzen Zeitspanne im Besitz von Bernard Cornfeld, einem Finanzabenteurer, kauften die Kantone Waadt und Genf 1974 das Gut von Prangins und schenken es im folgenden Jahr der Eidgenossenschaft mit der Auflage, dort den Westschweizer Sitz des Schweizerischen Landesmuseums einzurichten.

Das Schloss Prangins ist ein historisches Bauwerk von hoher Bedeutung. Es wurde im französischen Stil der Zeit um 1730 gebaut. Auffallend sind die imposante Grösse, die Symmetrie und das Gleichgewicht der Proportionen, aber auch die grosse Nüchternheit. Das Schloss erhebt sich auf einer grossen Terrasse und wird von vier Ecktürmen mit Walm- und Pyramidendächern do-

minierte. Dem fast quadratischen Ehrenhof mit dem Hauptgebäude und den zwei Nebenflügeln fehlt das grosse Hauptportal. Stattdessen schaffen acht gleichwertige Tore Zutritt zu den verschiedenen Zonen des Schlosses. Sie zeigen, dass sich das Wirtschafts- und Verwaltungszentrum des Barons wie auch die Repräsentationsräume, die Privatgemächer und die Schlossverwaltung unter einem Dach befanden.

Das Schweizerische Landesmuseum und die mit der Restaurierung beauftragten Architekten haben es sich zur Aufgabe gemacht, die ursprüngliche Aufteilung vollumfänglich zu bewahren, in die sich auch die Dauerausstellung über die Schweizer Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert und die verschiedenen Funktionen des Museums eingefügt haben.

Chantal de Schoulepnikoff, *Le Château de Prangins. La demeure historique* (Album Nr. 2), Zürich 1991. – *Château de Prangins. Guide*, 1998.



Bei der Gründung des Museums stand die ältere Vergangenheit des zur schweizerischen Eidgenossenschaft vereinigten Territoriums im Vordergrund. Heute legen die Verantwortlichen Wert auf eine umfassende Sammlung, die Zeugnisse aller Geschichtsepochen von der Steinzeit bis zur Gegenwart einschliesst. Diesen Gedanken widerspiegelt auch unser Buch, das in chronologischer Folge den Bogen über mehrere Jahrtausende spannt. Objekte aus in Zürich und Prangins gezeigten Sammlungen dienen als Bausteine. Jedes einzelne Objekt sagt etwas aus über die Kulturgeschichte der Schweiz; von jedem Artefakt oder Kunstwerk aus versuchen die Schreibenden in die Tiefe der Vergangenheit vorzustossen. Deshalb arbeiten denn auch Bild und Text mit Nahaufnahmen. Was bei der Museumsarbeit im Zentrum steht – den Besucher möglichst nahe ans Original heranzuführen –, gilt auch für diese Seiten. Zusätzlich haben wir uns bemüht, manche Objekte in neuem Licht zu betrachten und ungewohnte Zusammenhänge herzustellen.

Den Auftakt unserer Zeitreise durch die schweizerische Kulturgeschichte macht die auf dem Umschlag abgebildete Bronzefigur: der griechische Gott Hermes, göttliche Personifizierung des Hüters von Türen und Toren. Mit ihm gehen wir durch den dunklen Torbogen unter dem Turm; er begleitet uns auf dem spannungsvollen Weg durch die Jahrtausende.

Die Statuette wurde gemäss Überlieferung des 19. Jahrhunderts zusammen mit weiteren Bronzeobjekten in Thalwil ZH gefunden und gelangte über die Antiquarische Gesellschaft Zürich, von der das Museum zahlreiche Objekte als Depot beherbergt, in die archäologische Abteilung. Hermes steht für das bis heute dominierende antike Erbe, das in keltischer und römischer Zeit und erneut seit der Renaissance auf immer neue Weise rezipiert wurde. Den von den Römern als Merkur bezeichneten Gott verehrten laut Cäsar die Bewohner des römischen Gallien als eine ihrer Hauptgottheiten. Die 22 Zentimeter grosse Bronze aus dem er-

sten Drittel des 2. Jahrhunderts gehört zu den qualitativ bedeutendsten Merkur-Darstellungen aus den römischen Provinzen. Der teilweise korrodierten Statuette fehlen zwar die bekannten Attribute wie der Stab in der Linken und der Geldbeutel in der Rechten. Flügelhut und Fussflügel lassen aber an seiner Bestimmung als Götterbote und Seelenbegleiter keinen Zweifel.

Merkurs elegante Haltung – er ist lediglich mit einem über die Schulter geworfenen Mantel bedeckt –, der schön herausgearbeitete Körper mit dem leicht zurückgesetzten linken Bein: das alles erinnert an griechische Vorbilder des 5. vorchristlichen Jahrhunderts. Es finden sich Anklänge an eine Skulptur des trojanischen Helden Diomedes, die geläufiger Weise Kresilas zugeschrieben wird, ebenso an den sogenannten Doryphoros von Polyklet. Der klassizistische römische Künstler hat seine Kleinbronze stark mit polykletischen Elementen angereichert, so mit der kecken Wendung des Kopfes zum Spielbein hin, die er unserem Merkur verleiht. Die Umdeutung einer griechischen Skulptur durch römische Künstler – hier vom Helden zum Gott – ist durchaus bekannt und nicht untypisch für diese Zeit.

Der Merkur von Thalwil zeigt exemplarisch auf, wie die griechische Kultur über die gallorömische Zeit bis heute nachwirkt, wie tiefgründig unser kultureller Boden ist und wie vielfältig sich die geschichtlichen Wege kreuzen. Geschichte und Geschichten erhellen – das gehört zur wichtigsten Arbeit hinter den Kulissen. Insgesamt beherbergt das Landesmuseum über 800 000 Objekte. Unser Buch führt daraus eine stringente Auswahl vor. Ein bedeutender Teil der aufgeführten Objekte des 18. und 19. Jahrhunderts und der überwiegende Teil der Kunstwerke aus dem 20. Jahrhundert kamen erst in den letzten zehn Jahren in unseren Besitz. Besonders für den Bereich des 20. Jahrhunderts wird intensiv weiter gesammelt; ein Museum lebt mit und von seinen Sammlungen. Der Buchtext fusst auf zahlreichen objektbezogenen Forschungen verschiedener



Merkur von Thalwil. Römisch
Bronze-Statuette
H. 22 cm; B. 9,5 cm; T. 6,3 cm
A 3447

Generationen von Forscherinnen und Forschern, vor allem auf den Recherchen der derzeitigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Landesmuseums.

Im 16. Bericht der Antiquarischen Gesellschaft Zürich für die Jahre 1859 und 1860 steht unter der Rubrik «Geschenke an die Sammlung»: «von Herrn Spengler Suter in Thalwil: Mercur-Statuette von Bronze, und Bruchstück eines bronzenen Messers von Thalwil». Nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Statuette über den Handel nach Thalwil gekommen ist.

Walther-Herwig Schuchhardt, «Der Merkur von Thalwil», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 20/1960, S. 163–175 mit älterer Lit. – Annalis Leibundgut, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Ausst.kat., Liebighaus, Frankfurt a. M. 1990, S. 41 ff. und 666f.



Scharf beobachtete Wildpferde

Die Kulturgeschichte des Menschen ist so alt wie seine Entwicklungsgeschichte, nämlich über zwei Millionen Jahre. Die wirtschaftliche Lebensgrundlage des Menschen bildete über die weitaus grösste Zeitspanne seiner Existenz hinweg das Sammeln und Jagen. Seit der Späteiszeit, dem Jungpaläolithikum, wird die Geschichte der Schweiz vom Menschen im heute verstandenen Sinne geprägt – dem *Homo sapiens sapiens*, an den reichhaltige materielle Hinterlassenschaften mit erstaunlichen Kunstwerken erinnern. Mit den sogenannten Höhlenbewohnern assoziieren wir immer noch das Bild halbnackter Wilder in düsteren Höhlen. Die tiefen Höhlen, über deren Wandbemalungen wir heute staunen, dienten allerdings als Kultorte und nicht, wie gemeinhin angenommen, als Wohnstätten. Diese lagen meist im offenen Land. Das damalige Mittelland und Alpenvorland glich nach dem Rückzug der Eismassen einer Steppe und wies eine Fauna und Flora auf, die wir heute im hohen Norden noch finden. Zu ihr gehörten Herden von Rentieren und kleinen Wildpferden, die intensiv gejagt wurden.

Der abgebildete, 29 Zentimeter lange Lochstab aus dem Geweih eines Rentiers mit seiner Gravur von zwei sich folgenden Wildpferden wurde 1893 in der Halbhöhle von Schweizersbild bei Schaffhausen gefunden, dies in einer kleinen Felsnische, die zahlreiche Knochen, Zähne und Feuersteinartefakte aufwies. Der Fund wurde behutsam freigelegt, an Ort eingegipst und später vom damaligen «Custos» des Landesmuseums vom Gipsmantel befreit. Abgesehen von einigen Fehlstellen in der Rückenpartie des vorderen Pferdes hat sich der Stab vollständig erhalten. Solche Stäbe mit runder Öffnung am einen Ende finden sich für diese Zeit recht häufig; ihre Funktion ist indes bis heute unklar geblieben. Handelt es sich um einen Pfeilstrecker, ein Szepter oder einen Knebel?

Den rund 13 000 Jahre alten Stab zieren V-förmige Zeichen und Striche an beiden Enden. Dazwischen liegt die Darstellung zweier nach links schreitender Pferde mit



*Lochstab mit Wildpferden. Jüngere Altsteinzeit
Schweizersbild bei Schaffhausen
Geweih geritzt. L. 29 cm
A 11242.26*

leicht gesenktem Kopf; das vordere hält den Mund offen und bläht die Nüstern. Wenige Striche, welche die starke Behaarung andeuten, erzeugen eine plastische Wirkung.

Markus Höneisen / Susanne Peyer,
Schweizersbild – ein Jägerlager der Späteiszeit,
Schaffhausen 1994, S. 104ff.



Fruchtbarkeit bei den ersten Bauern

Die «Neolithische Revolution» bezeichnet einen mehrere Jahrtausende andauernden Prozess, der um 10000 v. Chr. im mittleren Osten begann, sich von Osten nach Westen ausbreitete und unser Land im 6. und 5. vorchristlichen Jahrtausend erreichte. Seine wesentlichen Neuerungen: der Ackerbau und die Viehzucht.

Dies ist die Zeit der «Pfahlbaudörfer», die Schweizer Forscher vor über hundert Jahren zu erkunden begannen. Diese Seerandsiedlungen hat man sich lange als inselartige Idyllen vorgestellt, ja der Pfahlbau wurde sogar zum Sinnbild für die zwischen den europäischen Grossmächten eingezwängte kleine Alpenrepublik (S. 79). Heute weiss man, dass die jungsteinzeitlichen Dörfer weit verbreitet waren und im Mittelland vorwiegend auf der nicht bewaldeten Strandplatte angelegt wurden. Statt einer Idylle herrschte der harte Arbeitsalltag, denn die Natur gab die neue Lebensgrundlage nur Stück für Stück preis. Für Nahrung sorgten jetzt im wesentlichen Eigenprodukte – gezüchtete Schweine, Rinder, Ziegen und Schafe sowie Getreide. Davon zeugen Getreidereste, die sich unter günstigen Umständen, vor allem in verkohltem Zustand, erhalten haben: so wie die rechts abgebildete Ähre, zu der ein ganzer Klumpen von Getreidekörnern gehört.

Vor dem Getreideanbau mussten die fruchtbaren Böden gerodet werden. Damals spielte sich in unseren Breitengraden ein Prozess ab, der auf dem Erdball bis heute anhält: einheimische Jäger und Sammler werden verdrängt oder müssen sich der neuen, strengeren Lebensart anpassen. Zu ihr gehören neue Formen der Sesshaftigkeit, vor allem das Wohnen in festen Holzbauten innerhalb einer klaren Ordnung. Davon zeugen die streng geordneten Grundrisse der jungsteinzeitlichen Dörfer. Die neue Wirtschaftsweise schuf zudem eine Nahrungsgrundlage für mehr Menschen als bis anhin. Dementsprechend finden sich in vielen günstig gelegenen Buchten unserer Mittellandseen Spuren von Siedlungen des Neolithikums und der Bronzezeit.



*Gynaiomorphes Gefäss. Neolithikum
Zürich
Ton, gebrannt. H. 29 cm; D. 20,3 cm
A 52167*

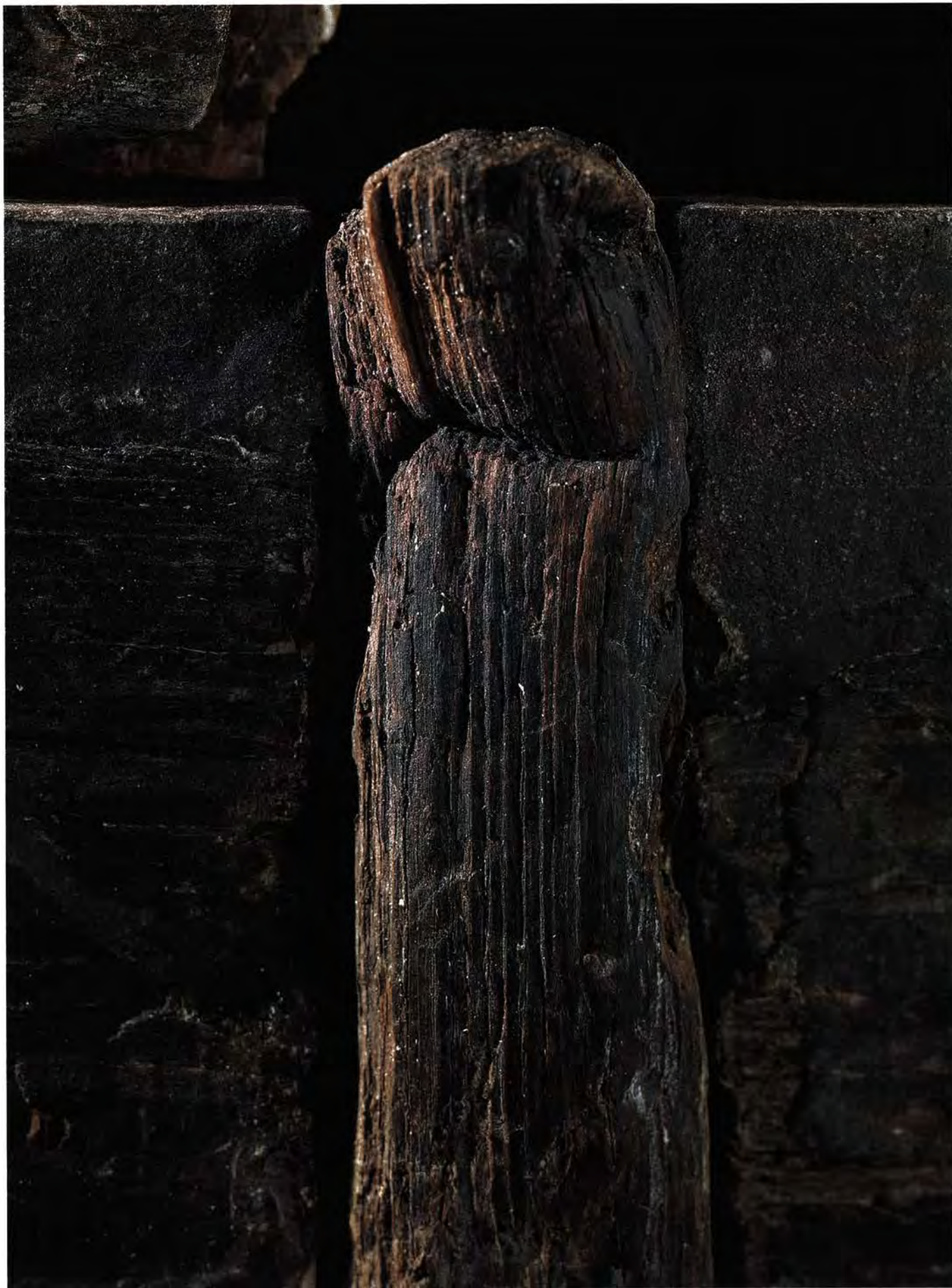


Equipen des Landesmuseums führten an solchen Fundstellen eigenhändig Ausgrabungen durch. Aus frühen neolithischen Schichten stammen unter anderem zahlreiche Tongefässe. Diese Vorrats- und Kochgefässe gelten als Neuschöpfung der neolithischen Kulturen. Einige wenige Gefässe dieser Zeit um 3700 v. Chr. zeigen schmückende Ausbuchtungen in Form von weiblichen Brüsten. Diese lassen sich wohl im Zusammenhang mit Fruchtbarkeitskulten deuten, von denen auch Wandappliken und kleine Figürchen dieser Zeit zeugen.

Die ersten Bauern, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1991.

– René Wyss, *Archäologische Forschungen: Die jungsteinzeitlichen Bauerndörfer von Egolzwil 4 im Wauwilermoos*, 3 Bde., Zürich 1983/1988.

– Ders., *Steinzeitliche Bauern auf der Suche nach neuen Lebensformen Egolzwil 3 und die Egolzwiler Kultur*, 2 Bde., Zürich 1994/1996.



Die innovative Zeit des Neolithikums

Die neuen Formen in Wirtschaft und Nahrungsmittelproduktion, die das Neolithikum brachte, führten zu einer eigentlichen Innovationswelle, die bis heute nachwirkt. Viele technische Errungenschaften, die heute noch die Lebensgrundlage der Menschheit bilden, stammen in ihrer Urform aus der damaligen Zeit. Wie die Wirtschaftsform selbst kamen auch die meisten Neuerungen aus dem Osten, so das Rad als Teil des Wagens oder Karrens. Seine Entwicklung lässt sich Stufe für Stufe verfolgen: vom Vollscheibenrad über das Strebenrad zum Speichenrad.

Zu den bedeutendsten archäologischen Entdeckungen der Schweiz gehören die Radfunde aus den Seerandsiedlungen östlich des Zürcher Bellevue-Platzes. Unser Scheibenrad kam 1976 auf dem Areal, wo heute das Ringier Pressehaus (Dufourstrasse 23) steht, ans Tageslicht. Das Radfragment besteht aus zwei Brettern aus Ahornholz, die auf einer Seite durch drei eingeknutete Leisten aus Eschen miteinander verbunden sind. Die Detailaufnahme zeigt den inneren eingeschobenen Stumpf der kürzesten Leiste. Die unter dem Wasserspiegel liegenden Räder blieben im Boden erhalten, weil sich die einzelnen Holzzellen im Laufe der Jahrtausende vollständig mit Wasser füllten. Das schwammartig vollgesogene Holz war im Fundzustand äusserst weich und wurde in den Restaurierungsateliers des Landesmuseums mit der hier weiterentwickelten Alkohol-Äther-Methode konserviert. Dabei ersetzte man das Wasser über Monate hinweg erst mit Alkohol und dann mit Äther und festigte schliesslich den Fund mit Harz.

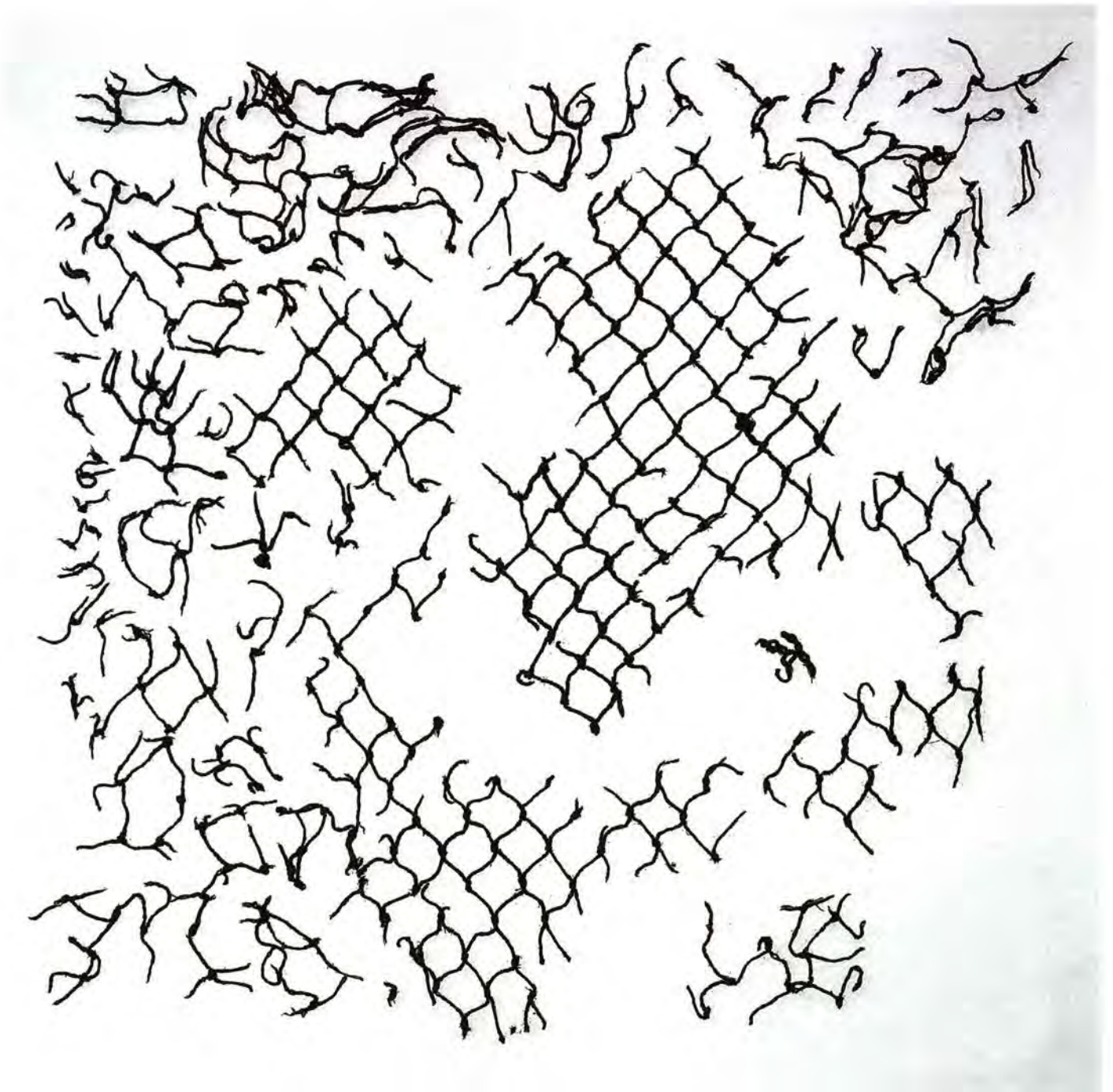
Unser Rad datiert um 2700 v. Chr.; zusammen mit einem ähnlichen Radfragment aus der gleichen Grabung und einem etwas älteren Vollscheibenrad ohne Einschubleisten gehört es zur frühesten und wichtigsten Gruppe von Radfunden Europas. Die gleichen Grabungen förderten auch eine relativ gut erhaltene Achse zutage, die sich fest in das quadratische Achsloch in der Radmitte einzapfen liess. Wie bei den Eisenbahn-



*Radfragment. Neolithikum
Zürich
Ahorn- und Eschenholz
L. 63 cm; B. 32 cm
A 86041*

wagen drehte also beim Fahren die Achse mit, Reibungsflächen ergaben sich somit zwischen Kastenaufgabe und rotierender Achse.

Ulrich Ruoff, «Die schnurkeramischen Räder von Zürich-Pressehaus», in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 8/1978, S. 275–283, und in: *Antike Welt* 10/1979, 4, S. 46–50. – Eugen Woytowitsch, «Die ersten Wagen der Schweiz: die ältesten Europas», in: *Helvetica Archaeologica* 61/1985, S. 2–45.



Die Grabungen in den zahlreichen neolithischen Seeufersiedlungen der Schweiz haben riesige Fundmengen zutage gefördert. Weil der Seespiegel seit dem Ende der Bronzezeit kontinuierlich anstieg, konnten sich in den feuchten Kulturschichten viele organische Reste erhalten. Dank solcher Materialien wissen wir oft mehr über das tägliche Leben der letzten Jahrtausende vor der Zeitenwende als über den Alltag nachfolgender Epochen. Die Neolithikum-Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums gehört zu den bedeutendsten Europas. In ihr befinden sich auch die verschiedensten Gewebe und Geflechte. Schon die Pfahlbauforscher der ersten Stunde bargen solche Textilreste. Zur systematischen Erforschung von Geweben und Geflechten kam es aber erst am Landesmuseum, dies vor allem durch Emil Vogt, der die Ansicht vertrat, diese Art von Kulturgütern habe «im Leben der Steinzeitvölker eine ganz bedeutende Rolle gespielt».

Drei Proben sollen die Fülle der Museumsbestände wenigstens andeuten: Das Netz aus Zürich-Kleiner Hafner wurde aus einer um 4200–4000 v. Chr. datierten Siedlungsschicht geborgen – eine der ältesten des ganzen Zürichseebeckens. Solche Netze dienten dem Fischfang. Sie wurden – von Hand oder mit Hilfe einer Nadel – aus feinen Leinenfäden geknüpft, die häufig einen Durchmesser von weniger als einem Millimeter aufwiesen. Die Netze belegen auch erstmals die Verarbeitung von Lein, der seinerseits durch die Botaniker von dieser Zeit an immer häufiger registriert wird. Verschiedene Spulen oder Knäuel zeigen die feine

Verarbeitung von Lein oder manchmal auch Baumbasten (Linden- oder Eichenbast). Der Fadendurchmesser beträgt bei unserem Knäuel nur einen Millimeter, wobei der Faden aus zwei bloss halbmillimeterdicken Einzelfäden gezwirnt wurde. Das Spinnen eines fortlaufenden Fadens stellt einen wichtigen Technologieschritt des Neolithikums dar und bildet gleichzeitig die Voraussetzung für das Weben, das sich bei uns kurz nach 4000 v. Chr. erstmals belegen lässt.

Das Objekt aus Maur veranschaulicht den häufigsten Geflechtstyp des Neolithikums: die «Kettenstoffe» oder «Geflechte mit Zwirnbindung». Sie bestehen meist aus Baumbasten, die in Streifen oder auch fein zu Fäden verarbeitet zusammengeflochten wurden. Charakteristisch ist dabei, dass die Kettenfäden um eine (hier deutlich dickere) Anfangsschnur gelegt werden. Die Fäden der andern Richtung binden nun diese Kettenfäden oder Baststreifen zusammen. Das Geflecht wurde also bei der Herstellung aufgehängt – eine Technik, die als Vorstufe der Weberei mit Webstuhl gelten kann.

Emil Vogt, *Geflechte und Gewebe der Steinzeit*, Basel 1937. – Antoinette Rast-Eicher, «Gewebe und Geflechte», in: Werner Stöckli / Urs Niffeler / Eduard Gross-Klee (Hrsg.), *Neolithikum. Die Schweiz vom Paläolithikum bis zum frühen Mittelalter II*, Basel 1995, S. 169ff.



Fadenknäuel. Nach 4000 v. Chr.
Erlenbach/Widen
Lein (Flachs). Fadendurchmesser 1 mm,
gezwirnt aus zwei Einzelfäden von je 0,5 mm
A 79568



Geflecht. Um 2500 v. Chr.
Maur/Schifflande
Baumbast, Zwirnbindung, 40 x 35 cm
A 79649

Fischernetz. 4200–4000 v. Chr.
Zürich-Kleiner Hafner
Lein (Flachs), geknüpft, verkohlt. Maschen
1,6 x 1,6 cm; Fadendurchmesser 0,15 mm
A 79311



Fürsorgliche Bestattung eines «Häuptlings»

Seit dem Jungpaläolithikum werden die Toten rituell bestattet. Das Grab von Lenzburg kann als herausragendes Beispiel für eine sorgfältige und fürsorgliche Bestattung in der auslaufenden Jungsteinzeit gelten. Die Halskette aus durchbohrten Tierzähnen, die beigegebenen Waffen (Pfeile) und der Kamm aus Knochen – sie machen deutlich, dass der Verstorbene eine wichtige Stellung innerhalb seiner Lebensgemeinschaft eingenommen haben muss. Der etwa 35-jährige Mann wurde in einer im Boden eingelassenen, sorgfältig zusammengefügtten Steinkiste auf einem Plattenboden beigelegt. Dazu musste vorher das Grab von den Überresten einer oder mehrerer früherer Bestattungen freigemacht werden.

1959 hob eine Equipe des Landesmuseums behutsam das ganze steinerne Grab als Block; danach wurde das im engen Grab eingezwängte Skelett im Laboratorium freipräpariert. Die ausgeprägte Hockstellung des Leichnams könnte mit einer Fesselung oder Umwicklung in Zusammenhang stehen und erinnert an das Vorstellungsfeld rund um den sogenannten «gefährlichen Toten», dessen Wiederkehr als Phantom die Lebenden fürchteten.

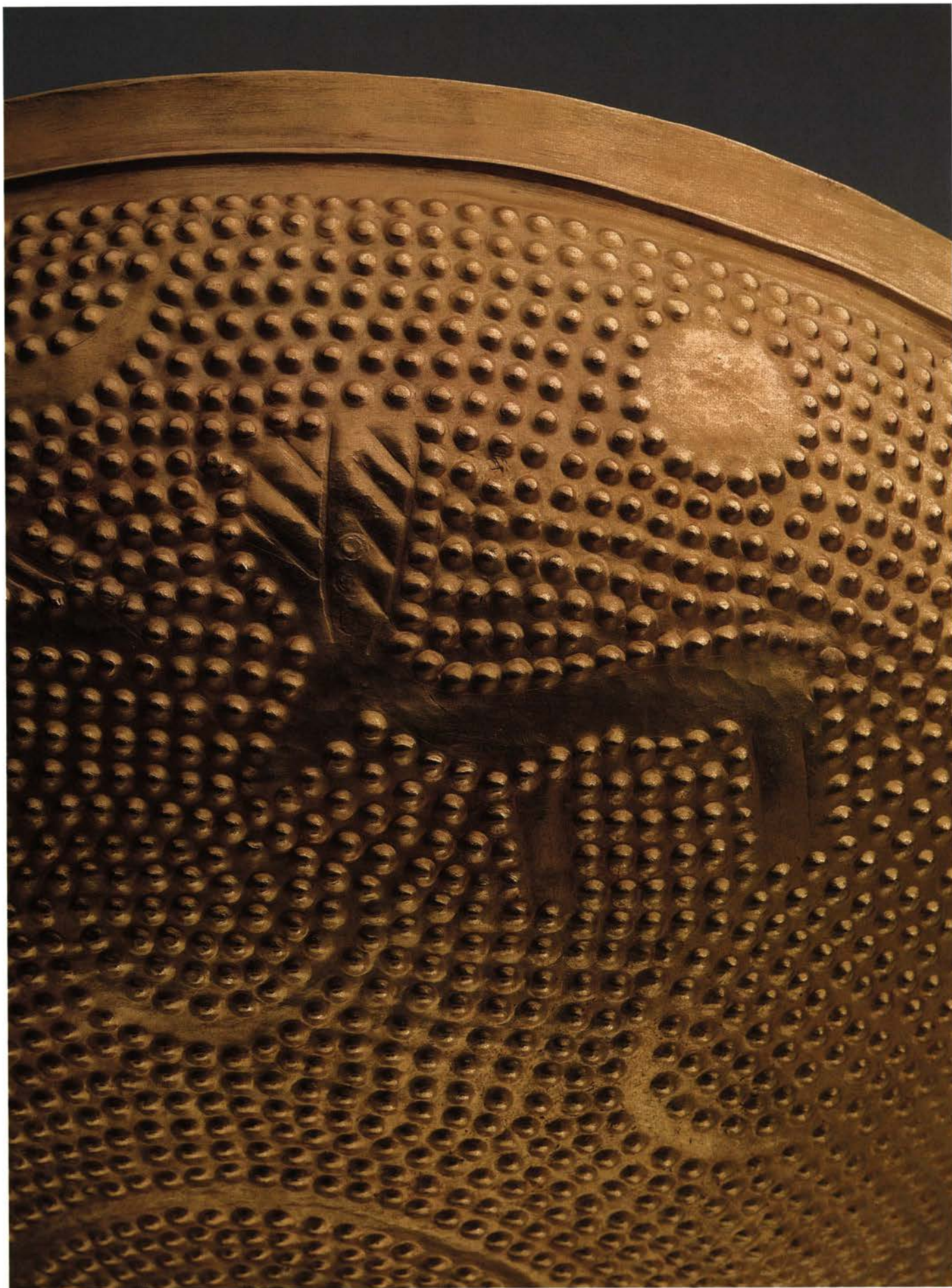
Das Grab zeugt vom Brauch der Einzelbestattung in der Zeit um 4200 v. Chr. Später nahmen allgemein Mehrfachbestattungen in ein- und demselben Grab zu, bis hin zu Kollektivbeisetzungen in den bekannten Dolmengräbern. Schliessen wir von den Toten auf die Lebenden zurück, so widerspiegeln die rituellen Veränderungen vielleicht gesellschaftliche Paradigmenwechsel, etwa die Erweiterung der Familie zum grösseren Clan.

Zu jener Zeit bildete Getreide einen wesentlichen Teil der Nahrung. Die Körner wurden auf einer flachen Steinplatte mittels eines kleineren Läufersteins fein zerrieben. Beim Mahlvorgang blieb zwangsläufig der Steinabrieb im Mehl zurück und wurde mit der Speise zerkaut, was die Zähne stark abwetzte. Dieses Phänomen lässt sich sowohl beim bestatteten «Häuptling» wie bei anderen neolithischen Kiefern deutlich erkennen.



René Wyss, in: *Germania* 45/1967, S. 20–34.
– Ders., *Archäologische Forschungen. Das neolithische Gräberfeld von Lenzburg*, Zürich 1998 (in Vorbereitung). – *Die Schweiz vom Paläolithikum bis zum frühen Mittelalter II*, hrsg. von Werner Stöckli et al., Basel 1995, S. 259–273.

Grab. 4. Jahrtausend v. Chr.
Lenzburg, Grab 12
Knochen, Stein. Ca. 129 × 149 cm
A 86048 (Grabkomplex)



Die Goldschale von Altstetten birgt zahlreiche Geheimnisse. Ihre Funktion und der genaue Inhalt der Darstellungen sind ebenso wenig bekannt wie der präzise Zeitpunkt und der Ort der Entstehung. Direkte Parallelen zu dieser Schale existieren nicht, weshalb die Datierungsvorschläge zwischen ca. 1000 bis 400 v. Chr. schwanken. Am wahrscheinlichsten erscheint die Datierung in die späte Bronzezeit (1000 bis 800 v. Chr.). Bei diesem aussergewöhnlichen Objekt, 907,3 Gramm wiegend, handelt es sich um das schwerste je in Westeuropa gefundene Goldgefäss aus dieser Epoche. Die Schale besteht zu 85% aus reinem Gold, zu 14% aus Silber sowie aus Spuren anderer Metalle. Sie misst 25 Zentimeter im Durchmesser, die Wandstärke schwankt zwischen 0,4 und zwei Millimetern. Das verwendete Gold stammt nicht aus einem Bergwerk, sondern wurde aus goldhaltigem Flussand herausgewaschen.

Entdeckt wurde die Schale im Jahre 1906 beim Eisenbahnbau bei Zürich-Altstetten in der Nähe der heutigen SBB-Werkstätten, und dies in einer Tiefe von etwa einem Meter. Ihr Zustand: stark verbeult. Eine Art Brandgrab (Kremation) ist nicht vollständig auszuschliessen, eher dürfte es sich aber um eine Weihegabe an eine Gottheit handeln. Als man die Schale fand, lag sie, nur ungenügend durch ein übergestülptes und völlig fragmentiertes Keramikgefäss geschützt, umgekehrt auf einem flachen Stein. Diese Position erinnert an die der Sonne zwischen Tag und Nacht. Vier Vollmond- oder Sonnenscheiben und vier Mondsicheln bilden denn auch den oberen Fries, sieben Mondsicheln den unteren Fries. Dazwischen liegt ein Band von sieben Tieren, angeführt von dem in der Detailaufnahme gezeigten Hirsch und sechs Caprinen (Schaf, Ziege, Gemse oder Steinbock).

Genauer weiss man hingegen über die Herstellungstechnik. Nachdem aus einem Stück Gold auf dem Amboss die glatte Schalenform ausgetrieben worden war, ritzte der Goldschmied die Figuren mit der Reissnadel vor. Darauf folgte das Heraus-



treiben der Buckelreihen rings um die Tierdarstellungen. Beim Hirsch wurden offenbar zunächst mehrere Buckel zwischen den beiden Hörnern nach innen punziert und diese anschliessend wieder zurückgetrieben, was sich aufgrund der drei konzentrischen Kreise deutlich erkennen lässt. Das Geweih erhielt durch die Ziselierung noch klarere Konturen. Schliesslich füllte der Goldschmied die umliegenden Flächen mit dicht gesetzten Buckeln, deren Lichtspiel der Schale ein eigenes Gepräge gibt.

Gold der Helvetier, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1991, S. 109.
– Patrick Nagy, «Technologische Aspekte der Goldschale von Zürich-Altstetten», in: *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte* 75/1992, S. 101–116.

Goldschale. Vermutlich 10.–9. Jh. v. Chr.
Zürich-Altstetten
Gold, getrieben. H. 12 cm; D. 25 cm
A 86063



Zu den Konstanten in der Archäologie gehört die Erfahrung, dass die bedeutendsten Funde ebenso viele Erkenntnisse bringen als neue Fragen aufwerfen. Dies gilt für die Goldschale von Altstetten (S. 23) wie auch für den Goldfund von Erstfeld. Auf den damals wie heute äusserst wertvollen Goldobjekten finden sich oft symbolhafte Darstellungen, für deren Dechiffrierung aber die Hintergrundüberlieferungen fehlen. Was würde uns beispielsweise ein Fundstück mit dem christlichen Kreuz sagen, wenn wir den Inhalt der Bibel nicht kennen? Für die Zeit der Kelten, deren reicher Kultur wir uns hier gegenübersehen, fehlt uns eine Bibel; ihre religiösen Führer, die Druiden, gaben den Inhalt ihrer Lehre bewusst nur mündlich an die Schüler weiter.

Die zusammen 639,8 Gramm wiegenden Hals- und Armringe des Goldschatzes von Erstfeld entdeckte man 1962 in einem Ruffental oberhalb des Dorfes Erstfeld, das auf dem Weg zum Gotthard liegt, und zwar in einer Höhlung am Fuss eines Felsens. Die aus den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts v. Chr. stammenden Ringe gehören zu den kostbarsten keltischen Kunstwerken überhaupt. Der Armreif ganz rechts zeigt neben den knotenartigen Verdickungen je zwei Masken, die bartartig in Palmetten übergehen. Die beiden anderen Reife sind mit einer Wellenranke verziert – dem mäanderartigen «Laufenden Hund», Symbol des bekannten «Stirb und Werde». Den im Bild angeschnittenen Halsring schmücken stierartige Kopfdarstellungen, Federkörper und Palmetten. Den Halsring im rechten Bildteil überzieht ein Geflecht von Menschen- und Tiergestalten. Ähnlichen Darstellungen begegnen wir auf dem fast identischen Halsringpaar gegenüber; hier schiebt sich aber zwischen die Figurenfrieze ein kleiner Vogel. Vermutlich entstanden die Ringe im näheren oder weiteren Umkreis des Fundortes.

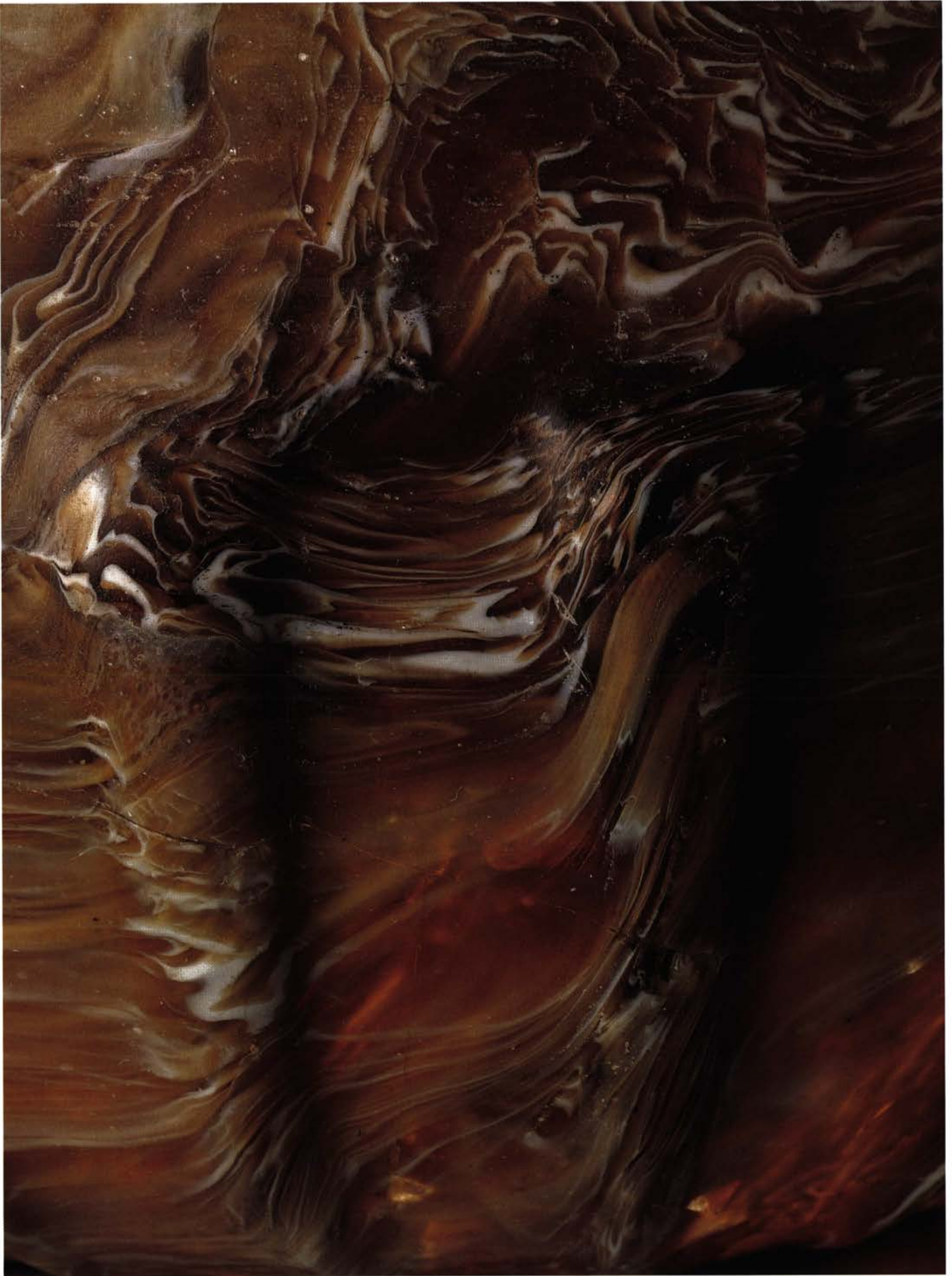
Die Ringe haben sich samt ihren noch funktionierenden Verschlüssen sozusagen werkstattfrisch erhalten. Alle Ringe sind hohl, die figürlichen Partien in der Regel je



zur Hälfte punziert und ziseliert und anschliessend sauber zusammengelötet. Die Detailaufnahme zeigt die beiden Hauptfiguren des Halsrings links in der Mitte, deren Gesässe einander überlappen; die linke Gestalt trägt einen auraähnlichen Kopfkolben, die rechte Tierohren. Beide Figuren tragen Hosen und Armringe und stehen auf einem halb menschlichen, halb tierischen Wesen. Vermutlich reflektiert diese Figurengruppe eine um das Motiv der «Herrin der Tiere» kreisende Vorstellungswelt, die aus der Verschmelzung von älteren regionalen Traditionen und neuen Impulsen aus der Kunst des Mittelmeergebiets hervorgegangen ist.

Gold der Helvetier, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1991, S. 17ff.
– Andres Furger, *Die Helvetier*, Zürich 1984.
– Martin A. Guggisberg, *Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt*, 1997 (unveröffentlichtes Manuskript, vorgesehen für die Reihe *Antiqua* der Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte, Basel).

Halsringe und Armringe. 4. Jh. v. Chr.
Erstfeld
Gold, getrieben, punziert, gelötet
D. 17,3 cm (Halsringe)
A 52044



Der römische Lebensstil breitet sich aus

Unter der römerzeitlichen Hinterlassenschaft wurden, als chronologische «Leitfossilien» der Archäologie, die verschiedenen Geschirrtypen besonders akribisch erforscht. Scherben davon kamen in grossen Mengen zum Vorschein, und dies nicht nur bei den Ausgrabungen grosser Villen, welche die römischen Provinzen überzogen, oder in den Ablagerungen der grossen Städte Helvetiens wie Augst (Augusta Raurica) oder Avenches (Aventicum), sondern auch im Boden der ehemaligen Dörfer. Bruchstücke von Glasgefässen stellen im ersten nachchristlichen Jahrhundert einen wachsenden Anteil der Funde dar. Der Werkstoff Glas war an sich seit langem bekannt, eine Neuentdeckung der römischen Zeit war hingegen die Technik des Blasens. Jetzt konnten Gefässe in grösserer Zahl in einem schnellen und günstigen Verfahren hergestellt und abgesetzt werden. Das Glasgefäss nahm bald einen wichtigen Platz beim Tafelgeschirr ein, zunächst in den Städten Italiens und wenig später auch in den römischen Provinzen.

Die abgebildete, stark restaurierte Rippenschale stammt aus dem Vicus von Oberwinterthur, den die Kantonsarchäologie Zürich seit 1977 grossflächig untersucht. Die flache Schale mit den vertikalen Rippen ist eine häufig wiederkehrende Form des 1. Jahrhunderts n. Chr.; in der dorfähnlichen Siedlung von Oberwinterthur wurden über 500 entsprechende Fragmente ausgegraben. Ihre Form erhielt diese Schale nicht durch Blasen, sondern entweder auf der Töpferscheibe oder durch Absenken einer heissen Glasplatte in eine entsprechende Form, wobei anschliessend Rand und Inneres fein überschliffen wurden. Damals wie heute fasziniert die Marmorierung, welche gewissermassen den Werdegang des Glases durch das Feuer und seine innere Spannung transparent macht. Das Muster entstand mittels der sogenannten Mosaikglastechnik; hier wurden einzelne gesprenkelte Rohlinge, Abschnitte von Mosaikstäbchen, allenfalls noch im halbflüssigen Zustand ineinandergerührt.



Römische Rippenschale. 1. Jh. n. Chr.
Oberwinterthur
Marmoriertes Glas. H. 10,5 cm; D. 23,2 cm
A 86191

Beat Rütli, *Beiträge zum römischen Oberwinterthur, VTUDURUM 4* (Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Monographien 5), Zürich 1988, S. 22ff.



Auf die Blüte der römischen Kultur in der Kaiserzeit folgten erste Krisen im 2. und vor allem im 3. Jahrhundert. Nach erheblichen inneren Schwierigkeiten und Angriffen von aussen musste das Römische Reich um das Jahr 400 seine nördliche Grenze am Rhein allmählich aufgeben und seine Truppen zurückziehen. Damals begann für unser Land die Zeit der frühmittelalterlichen Völkerwanderung, die eine Abkehr vom Zentralismus brachte und einen neuen Regionalismus schuf. Auf die Phase der Konfrontation zwischen Romanen und Germanen folgte die Ära der friedlichen Koexistenz und schliesslich eine konsolidierende Verschmelzung, welche die Grundlage für die besser bekannte Zeit des Mittelalters lieferte. Wesentliche kulturelle Klammerfunktion kam dabei dem Christentum zu.

Das Geschehen in der frühmittelalterlichen Schweiz bestimmten einerseits die hier verbliebenen Romanen, andererseits verschiedene neu hinzukommende «Völker» germanischer Herkunft. In der Nordostschweiz und im östlichen Mittelland gaben die Alamannen und später die Franken den Ton an, im westlichen Mittelland die Burgunder und in der Südschweiz die Langobarden. In diesen Regionen verlief der kulturelle Assimilationsprozess zwischen Romanen und Germanen sehr unterschiedlich. Dies spiegelt sich in der Tatsache, dass sich die germanische Sprache im nordöstlichen Teil der Schweiz durchsetzte, während sich in der Westschweiz, so wie in Gallien, aus dem Lateinischen das Französische entwickelte und im Tessin, so wie in der Lombardei, das Italienische.

In langobardischen Gräbern fanden sich besonders viele sogenannte Goldblattkreuze aus dünner Goldfolie. Das abgebildete Stück, aus der Zeit um 600 stammend, entdeckte man 1833 in der Flur «Vigna da Cichin» bei Stabio, und zwar auf der Brust des Bestatteten. Mittels der Randösen – so nimmt man an – war das Kreuz auf das Totengewand oder auf einen Schleier aufgenäht worden. Unser Exemplar trägt reiche Verzierungen mit typisch frühmittelalterli-



Langobardisches Kreuz, 6. Jh.

Stabio

Gold, Pressblechtechnik. H. 9 cm; B. 9 cm
A 40832

chen Ornamenten, in welchen sich fünf Fabelwesen verstecken. Das Tier in der Mitte beisst sich in den Schwanz oder leckt seinen Körper, die vier anderen Wesen erinnern mit ihren Schnäbeln an Vögel. Die genauen Inhalte dieser Darstellungen bleiben unbekannt; man denkt generell an eine Unheil abwehrende Funktion. Die Kombination solcher Wesen mit dem christlichen Kreuz ist nicht ungewöhnlich, tritt doch in dieser

Zeit der religiöse Glaube selten in reiner Form auf. In diesem Zusammenhang sei an die bekannte irische Buchmalerei dieser Zeit erinnert, wo einheimische Elemente mit christlichen Inhalten eine schöpferische Verbindung eingehen.

Renata Windler, in: Andres Furger (Hrsg.), *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Zürich 1996.



Symbole und Zeichen der neuen Oberschicht

Wie wir heute wissen, stiessen die ursprünglich aus dem hohen Norden stammenden Germanen zunächst nicht zur Landnahme in das schweizerische Mittelland vor. Vielmehr begannen sie hier erst in einer späten Phase zu siedeln, nämlich im 6. und 7. Jahrhundert, als die romanische Bevölkerung bereits stark abgenommen hatte. Die Neusiedler gehörten politisch bereits zum Frankenreich, das sich als Nachfolger der Römer in Gallien verstand.

Die Anfänge der meisten Dörfer der Schweiz gehen auf die Zeit des Frühmittelalters zurück. Ihre Spuren sind im Boden in der Regel schlecht erhalten und deswegen kaum erforscht. Bessere Kenntnis haben wir von den abseits angelegten Gräbern und ihren reichen Beigaben. Ihren Toten gaben die Germanen nach alter Sitte die Standeszeichen der irdischen Existenz – Waffenausrüstung beim Mann, reiche Kleidung mit zugehörigem Schmuck und Tasche bei der Frau – mit ins Grab. Dazu gehörte im Frühmittelalter auch ein grosser Gürtel, der sichtbar getragen wurde und oft reichen Schmuck aufwies. Die metallenen Gürtelschnallen waren allein schon ihrer Grösse wegen unübersehbar. Damit die darauf angebrachte üppige Verzierung zur Geltung kam, schob man das lederne Gürtelende zwischen Zierblech und Grundplatte ein. Die Zierplatten unseres Schmuckstücks sind mit silbernen Filigranornamenten versehen, die auf eine Silberplatte aufgelötet wurden. Die übrigen Teile bestehen aus Bronze oder Kupfer. Die Schnallengarnitur wurde nach Analyse vergleichbarer Funde in einer Werkstatt in Nordfrankreich noch ganz in romanischer Tradition gefertigt. Sie stammt aus dem Grab eines kurz nach 550 verstorbenen Mannes, der in Elgg bestattet wurde. In seinem Grab lagen auch ein Langschwert, ein Kurzschwert, eine Axt, eine Lanze, ein Schild, ein Kamm und ein Gefäss. Diese Beigaben weisen den Toten als Franken aus. Der Mann kam wohl in der Zeit nach 536/37, als das alamannische Gebiet der Nordostschweiz unter die fränkische Herrschaft der Merowinger gelangt



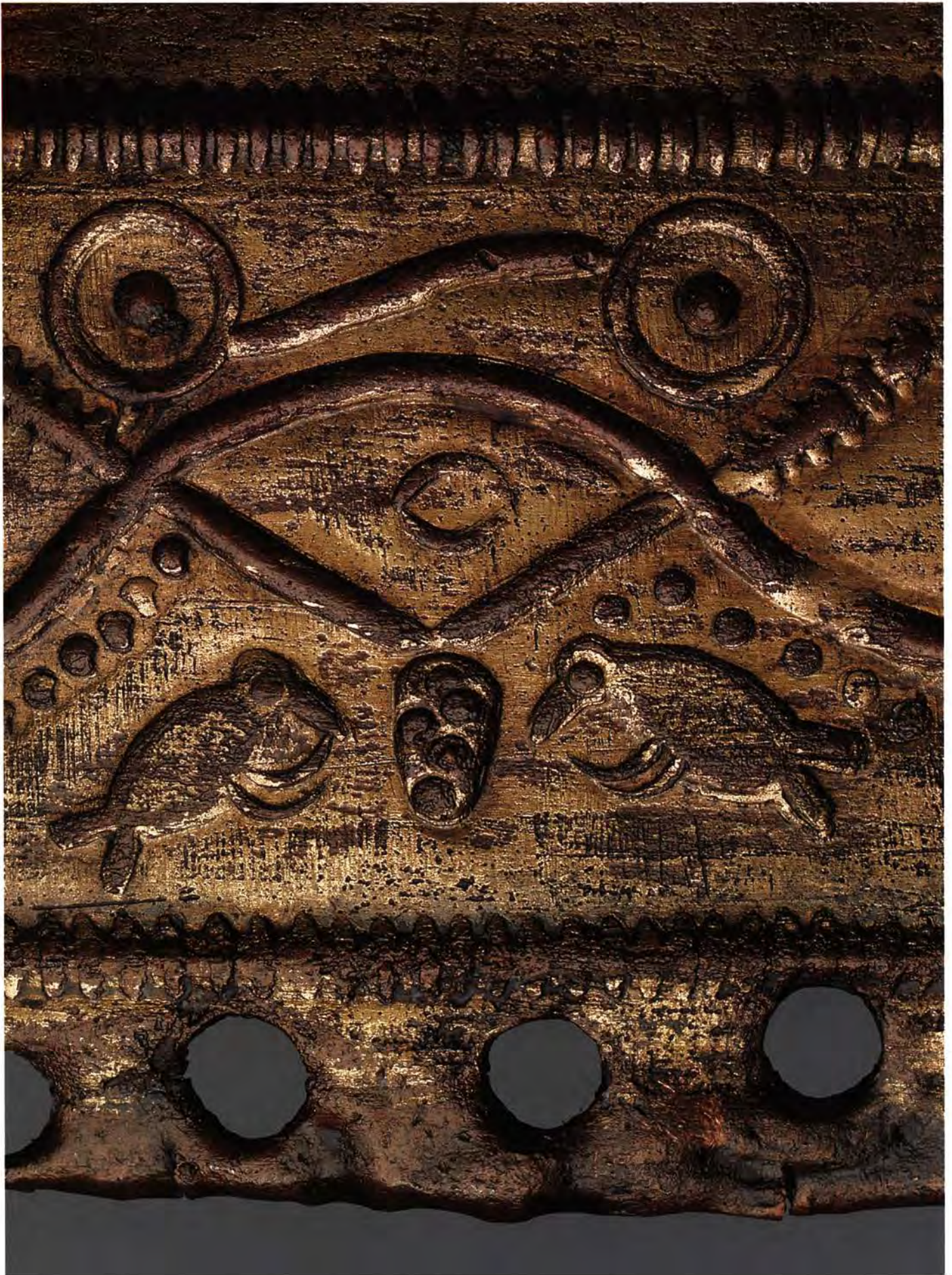
Gürtelgarnitur. Mitte 6. Jh.

Elgg

Bronze, silberfiligranverziert; Kupfernierten. Schnalle mit Beschlag: B. 2,5–3,5 cm; L. 7,3 cm; Rückenbeschlag: B. 2,5 cm; L. 3,4 cm
A 58952.7–8

war, als «Beamter» nach Elgg und war dort in der weiter bestehenden römischen Ansiedlung tätig. Solch hohe Beamte – man spricht auch von «Militäradel» – bildeten den Kern der neuen Oberschicht.

Renata Windler, in: *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte* 72/1989, S. 181–200.



Im frühen Mittelalter begann sich innerhalb der Oberschicht eine bestimmte Form des Rittertums herauszubilden, wie es uns hochmittelalterliche Handschriften und Darstellungen bildhaft machen. Zu ihm gehörte ein kompliziertes Lehens- und Gefolgswesen; an die Stelle des Staates nach antikem Vorbild trat ein personenbezogenes Abhängigkeitssystem vom Kaiser bis zum einfachen Bauern. Die hohen Adligen statteten sich mit neuen Symbolen und Insignien aus. Ein wichtiges Statussymbol bildeten Helme in der hier gezeigten Art. Unser Helm ist einer von knapp drei Dutzend, die sich in ganz Europa von diesem Typ erhalten haben, und dürfte noch im 6. Jahrhundert entstanden sein. Die Schädelkalotte wurde damals nicht mehr wie in römischer Zeit aus einem Stück gefertigt, sondern aus vier kuppelartig gewölbten Eisenplatten zusammengefügt. Diese waren stark verrostet und wurden deshalb im Museum vor einigen Jahrzehnten ergänzt. Die Kalotten sind mit vier Spangen aus vergoldeter Bronze vernietet. Ebenfalls vergoldet ist der unten umlaufende gelochte Stirnreif. An ihm befestigte man ursprünglich die jetzt fehlenden Wangenklappen, den Nasenschutz sowie das Kettengeflecht des Nackenschutzes.

Der Stirnreif ist unterhalb des geometrischen Musters matrizenartig mit kleinen Figuren verziert, wie man dies von ähnlichen Helmen der Zeit kennt. Dabei handelt es sich oft um christliche Motive – in unserem Fall Trauben pickende Tauben, welche die Detailaufnahme deutlich zeigt. Dieses Motiv war bereits in römischer Zeit beliebt und wurde später von den Christen als Sinnbild der Auferstehung, des Paradieses und des Friedens verstanden.

Auch hier fließen also christliches und germanisches Gedankengut ineinander über. Erstaunlich bleibt in diesem Zusammenhang der Fundort des Helmes, wurde er doch bei Baggarbeiten im Mündungsgebiet von Rhone und Genfersee bei Villeneuve entdeckt. Aus dem gleichen Gebiet stammt eine erheblich ältere, keltische Holzstatue mit Münzbeigaben. Das weist auf ei-



*Helm. 6. Jh.
Villeneuve
Eisen und vergoldete Bronze. H. 17,6 cm
A 38925*

nen sakralen Ort hin, welcher in dieser Bedeutung die römische Zeit überdauert hat. In vorchristlicher Zeit wurden sowohl der Einfluss in einen See wie die Ausflusstelle als Ort der Verehrung und Opferung an die Überirdischen ausgewählt – man denke nur an die berühmte Station La Tène am Neuenburgersee.

Andres Furger (Hrsg.), *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Zürich 1996.



Im 8. und 9. Jahrhundert setzte sich das Christentum als Hauptreligion durch; die christlichen Zeugnisse nehmen dementsprechend in karolingischer Zeit deutlich zu. Jetzt bleiben wir nicht mehr vorwiegend auf archäologische Funde aus Gräbern und Fundschichten angewiesen. Auf jene Zeit geht die Gründung von Klöstern zurück, die in einigen Fällen bis heute Bestand haben. Der durchgehenden, über tausendjährigen Tradition verdanken wir die Überlieferung wichtiger sakraler Objekte wie Handschriften und Bucheinbände. Zu dieser Gattung gehört das abgebildete Elfenbeintäfelchen aus der Zeit um 865, das wohl ursprünglich Teil eines sogenannten Diptychons war – einer zweiteiligen Wachs-schreibtafel antiker Tradition. Das Täfelchen wurde später als Dekoration in einen Bucheinband eingelassen. Dieses Buch war die Abschrift einer – wie könnte es anders sein? – liturgischen Schrift. Um welchen Codex es sich handelte, bleibt aber ungewiss, weil Einband und Handschrift später getrennt wurden. Stammte der Band ursprünglich aus dem Zürcher Grossmünster? Sicher ist nur, dass die Elfenbeintäfelchen in der frühen Neuzeit im Kloster Rheinau aufbewahrt wurden und dann nach Zürich gelangten.

Die Darstellung auf unserem Täfelchen illustriert Psalm 24, wo es heisst: «Zu Dir, o Herr, erhebe ich meine Seele.» Und weiter: «Bewahre meine Seele und errete mich; lass mich nicht zuschanden werden, denn Dir vertraue ich.» Zwei Wolkenbänder trennen die entsprechenden drei Szenen. Oben thront Gottvater, dessen rechte Hand abgebrochen ist, zwischen vier Engeln. In der Mitte steht der Psalmist David. Dieser wird von vorne von einer Schar Feinde bedrängt, die mit Lanzen, Schwertern und Schilden bewaffnet sind. David erhält von Gottvater eine Botschaft in Form eines Schriftbandes und übergibt diese der hinter ihm stehenden Gruppe; unten werden die göttlichen Botschaften weitergereicht. Etwas älter als dieses Täfelchen ist der sogenannte Utrechter Psalter mit einer ähnlichen Illustration von



Künstler der Liuthardgruppe
Der Psalmist David
Kloster Rheinau, um 865
Elfenbeinrelief, geschnitten
H. 11,3 cm; B. 8,5 cm
LM 21825

Psalm 24, die wohl als Vorbild für unsere Schnitzerei diente. Deren verkürzte Darstellung wird nur vor diesem Hintergrund richtig verständlich, was sich anhand des Ausschnittes zeigen lässt. Auf der Utrechter Vorlage schiesst der vorderste Bogenschütze aus einiger Distanz einen Pfeil auf David ab, während die Krieger hinter ihm weitere Pfeile bereitstellen. Auf unserem Täfelchen ist von all dem nur noch der Krieger zu sehen, der einen Pfeil aus dem Köcher zieht.

Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.–XI. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1914. – Robert Deshman, «The Exalted Servant: The Ruler Theology of the Prayerbook of Charles the Bald», in: *Viator, Medieval and Renaissance Studies*, Bd. 11, Berkeley/Los Angeles/London 1980.



Romanische Kunst aus den Alpen

In den Schweizer Alpentälern haben sich in abgeschiedenen Klöstern, Kirchen und Kapellen besonders frühe und kostbare Zeugnisse des christlichen Mittelalters erhalten. Im 19. Jahrhundert wanderten zahlreiche Skulpturen, Altäre, Chorgestühle sowie Glasgemälde an Käufer im Ausland ab – mit ein wichtiger Faktor zur Gründung des Landesmuseums (S. 7), das sich seither aktiv für die Erhaltung und umfassende Präsentation von mobilem Kulturgut in der Schweiz einsetzt. So lässt sich diese Madonna von Raron, die ursprünglich wohl aus einer anderen Walliser Gemeinde stammt, seit ihrer Entdeckung an prominenter Stelle in Zürich besichtigen. Die Umstände des Fundes sind sonderbar, wurde die Statue doch 1924 im Beinhaus von Raron unter einem Berg menschlicher Schädel gefunden, zusammen mit weiteren Skulpturen von Heiligen. Offenbar «begruben» die Gläubigen solche Sakralgegenstände nach archaischer Manier, als handle es sich um ihre eigenen Verstorbenen.

Antike, nämlich byzantinische Elemente zeigt auch die Madonna selbst. Unsere Skulptur verkörpert den sogenannten Nikopoia-Typus. Hier sitzt die Muttergottes auf ihrem Thron, einem vierbeinigen Sessel, und hält im Gegensatz zur später üblichen Darstellungsart ihr Kind mitten auf dem Schoß. Dadurch strahlt die Gruppe eine für die romanische Kunst typische Strenge, gleichzeitig aber auch erhabene Würde aus.

Die Skulptur befindet sich in gutem Zustand; dank der konservierten Farbreste lässt sich ihre ursprüngliche Buntheit gut erkennen. Der Maria fehlen zwar die Füße, respektive Schuhe, ebenso die Hände; ganz erhalten sind jedoch die langen Enden ihres Ärmelkleides, die bis zum Boden fallen. Jesus zeigt mit der Linken auf das Buch auf seinen Knien, die fehlende Rechte war wohl einst segnend erhoben.

Hans Lehmann, «Raron und einige seiner Altertümer aus dem Mittelalter im Schweizerischen Landesmuseum», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums* 33/1924, S. 56–83.



Madonna mit Kind. Raron, um 1170
Vollrundplastik, geschnitzt, bemalt
H. 90 cm; B. 23 cm; T. 25 cm
LM 16545



Die Schweiz ist auch reich an frühen profanen Objekten des Mittelalters. Dass sich der Schild aus dem Kloster Seedorf erhalten hat, hängt allerdings mit sakralen Gebräuchen zusammen. Das seltene Stück geht auf die Zeit um 1200 zurück und darf als eines der ältesten Schilde des europäischen Mittelalters überhaupt gelten. Schnitte von Hieb- und Stichwaffen auf der Vorderseite sowie Löcher von Pfeilen oder Stichwaffen zeigen, dass er im Kampf oder beim Turnier getragen wurde. Beim Ableben des Besitzers gab man den Schild aber nicht, wie noch im Frühmittelalter üblich (S. 31), mit ins Grab, sondern hängte ihn darüber auf. Je höher der Rang war, den ein Verstorbener im Leben eingenommen hatte, desto näher lag seine Ruhestätte den Heiligen, vertreten durch ihre Reliquien. Besonders begehrt war ein Grab im Inneren einer Kirche.

Als erster Besitzer dieses Reiterschildes gilt der 1225 verstorbene Arnold von Brienz. Der Ritter hatte zu seinen Lebzeiten das Kloster Seedorf gestiftet. Als Gegenleistung erwartete er nach mittelalterlicher Regel ewige Fürbitte für seine Seele durch die Klosterangehörigen. Tatsächlich hat der Schild bis in die Zeit um 1600 verschiedene Neu- und Umbauten der Klosterkirche überstanden und verblieb bis ins 19. Jahrhundert in ihren Räumen.

Der Schild hat sich bis auf die Beriemenung der rückseitigen Tragkonstruktion und das untere Ende vollständig erhalten. Er besteht aus vier aneinandergeleimten Erlenholzbrettern, die mit Pergament aus Rindshaut überspannt sind. Darüber liegt eine Gipsgrundierung mit Kreideüberzug, der mit einer Leimschicht fixiert ist. Auf diesen Malgrund wurde blaue Farbe aufgetragen, die sich heute zu Grün verfärbt hat. Für die Farbe kam geriebener Azurit zur Verwendung, wie die Analysen des Landesmuseums gezeigt haben. Um die Leuchtkraft des Blaus zu erhöhen, unterlegte der Maler eine Farbschicht in Hellblau. Der Löwe wurde mit einer Kreidemasse plastisch herausmodelliert und anschliessend mit Blattsilber überzogen. Das Bild eines Löwen in aufrechter



Reiterschild des Arnold von Brienz
Seedorf, 1. Viertel 13. Jh.
Erlenholz, Tierhaut, Gips- und Kreidegrundierung, bemalt, teilweise blattversilbert. H. 87 cm
LM 3405.1

Haltung zeigt mit aller Deutlichkeit, dass der Schild zugleich als Waffe und Wappen diente; im Deutschen bezeichnen die etymologisch miteinander verwandten Wörter letztlich das gleiche. Die repräsentative Schutzwanne stammt aus einer Zeit, in der sich die selbstbewussten Ritter zunehmend in Szene setzten. Im 13. Jahrhundert wurden die Schildmotive allmählich zum stolzen Abzeichen ganzer Geschlechter, was sie bis heute geblieben sind.

Himmel Hölle Fegefeuer, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1994, S. 280. – Helmi Gasser, *Kunstdenkmäler des Kantons Uri*, Bd. 2, Basel 1986, S. 176ff.



So wie sich die Adelsfamilien äussere Zeichen zulegte, fingen auch Gemeinschaften an, «Zeichen zu setzen». Die seit dem 13. Jahrhundert ständig an Bedeutung gewinnenden Städte verfolgten ihre Geschichte bis in die Gründungszeiten zurück. So begann die Stadt Zürich, die der römischen Vergangenheit angehörenden Märtyrer Felix und Regula als Stadtpatrone zu verehren. Der Kopf des Felix mit dem Kranz als antikem Zeichen seiner Heiligkeit zierte, zusammen mit der Umschrift «ZVRICH*», die Münzen, welche die Münzherrin der Stadt herausgab: die Äbtissin des Fraumünsters. Im 13. Jahrhundert wurde die Münzprägung verschiedentlich an ein Konsortium von Zürcher Bürgern verpachtet. Der Rat von Zürich begann seinen Einfluss geltend zu machen.

Im Vergleich zu antiken Münzen wirken die mittelalterlichen Brakteaten (von lat. bractea, «dünnes Blech») recht einfach, bestehen sie doch aus stark ausgehämmertem Silberblech und weisen bloss einseitige Prägung auf. Die quadratische Grundform der Münze wurde von Hand mit der Schere ausgeschnitten, worauf man die vier Seiten mit dem Hammer leicht ausbuchtete, so dass das runde Münzbild auf dem Schrötling Platz fand. Diesen legte man zum Prägen auf den eisernen Münzstempel, danach wurde das Bild mittels eines Bleistreifens oder eines Zwischenholzes mit kräftigem Hammerschlag in das Silberblech getrieben.

Das Mittelalter gilt als Zeitalter der regionalen Machtstrukturen, was sich auch in den regionalen Münzprägungen ausdrückt. Der abgebildete Münzschatz wurde 1970 in Winterthur am Holderplatz gefunden. Im 2284 Einzelmünzen umfassenden Hortfund befanden sich mehrheitlich Pfennige aus Zürich sowie einige wenige Pfennige aus Basel, Bern und Diessenhofen. Das mit einem Deckstein in 20 Zentimeter Tiefe versenkte Vermögen muss vor dem Jahre 1265 zusammengekommen sein. Damals gab es keine Banken im heutigen Sinn; in schwierigen Zeiten wurde die Barschaft im Haus versteckt oder an möglichst einfach wieder



Münzschatz, Winterthur, 13. Jh.
Münzen: Silber, einseitig geprägt;
Topf: Ton, gebrannt, mit Steindeckel
Münzen: D. ca. 1,5–1,8 cm;
Topf: H. 16,5 cm; D. max. 18,6 cm;
Stein: H. max. 6 cm; D. 20–22 cm
AZ 3615–5910 (Münzen); LM 54073
(Topf); LM 54074 (Stein)

auffindbarem Ort dem Boden anvertraut. Dass der Topf mit dem Münzschatz in seinem Versteck blieb, hängt entweder mit dem Schicksal seines Besitzers oder mit dem Ort des Verstecks zusammen. Letzterer lässt sich innerhalb der mittelalterlichen Stadtanlage Winterthurs genau lokalisieren. Er lag 28 Meter ausserhalb der äussersten Häuserreihe und damit just auf dem Gebiet, das in jener Zeit die jahrzehntelang dauernden Neubauten von Wall und Graben erleb-

te. Konnte etwa der Besitzer seinen insgesamt 860 Gramm schweren Schatz nicht mehr bergen, bevor die Baukolonnen aufrückten? Immerhin entsprach der Betrag etwa der Hälfte eines durchschnittlichen Jahreseinkommens jener Zeit.

Hans-Ulrich Geiger, «Der Münzfund von Winterthur-Holderplatz», in: *Schweizerische Numismatische Rundschau* 53/1974, S. 88–112.



Im Eröffnungsjahr des Landesmuseums erwarb ein Sammler in Attinghausen dieses aus der Zeit um 1250 stammende Kästchen. Vorher war die schmutzige Kasse in der Pfarrkirche des Ortes aufbewahrt worden, wohin sie einst im Mittelalter als Behälter für Reliquien gelangt war. Zwar handelte es sich ursprünglich um ein profanes Objekt, das höchstwahrscheinlich auf die Freiherren von Attinghausen zurückgeht. Dieser Zweig eines grösseren Adelsgeschlechts aus dem Mittelland beteiligte sich im 13. Jahrhundert wesentlich am Landausbau im heutigen Kanton Uri.

Eine genaue Herkunftszuweisung scheitert an den dürftigen Schriftquellen, die sich um so schwieriger interpretieren lassen, als die damaligen Herrschaftsfamilien weit verstreuten Grundbesitz besaßen. Zudem war diese Zeit noch von Mobilität geprägt; damals begannen sich die Adelshäuser erst zu formieren. Aufgrund gewisser Indizien vermutet man als Herkunftsort der Freiherren von Attinghausen das Emmental, was übereinstimmt mit den auf dem Deckelrand wiedergegebenen Wappen. Denn diese stammen, soweit sie sich identifizieren lassen, von Adelsgeschlechtern aus der Gegend von Burgdorf. Ob sich unter ihnen der Freier findet, der das Kästchen einst seiner Braut zum Aufbewahren der Liebesgaben verehrte?

Die Schatulle gehört zu den sogenannten Minnekästchen, die im Südwesten Deutschlands und in der Schweiz verbreitet waren. Liebesallegorien bestimmten in der Regel das Bildprogramm dieser bemalten oder geschnitzten Kleintruhen. Ihrer äusseren Form nach entsprechen sie den gängigen Truhen jener Zeit. Füsse, Wände und der Deckel bestehen aus Buchenholz, der Boden ist aus Fichte; für die Füllungen und die innere Trennwand wählte der Schreiner Ahorn. Wände und Deckel sind mit Gips und Kreide grundiert, darüber liegt eine Blattversilberung. Um die geschnitzten Rahmenleisten zieht sich ein Ornamentfries, der schwarz bemalt, mit Goldlack überzogen und teilweise weiss gehöht ist



Kassette. Bern (?), um 1250
Buchenholz, Ahornholz, geschnitzt
H. 22,2 cm; B. 35,5 cm; T. 13,7 cm
LM 3405.34

und dazu einen rot gelüsterten Grund aufweist. Die Füllungen imitieren eine Schnitzerei aus Knochen oder Elfenbein und zeigen orientalischen Einfluss, der wohl auf die Kreuzzüge zurückgeht; sie sind weiss lasiert. Rot und Schwarz heben die Physiognomien der dargestellten Menschen und Tiere hervor. Unter dem Schloss unserer romanischen Kleintruhe kann man einen Löwen erkennen, darunter ein weiteres Raubtier. Im linken Feld verfolgt, von Palmetten umrankt, ein Hund mit heraushängender Zunge einen Hirsch.

Roger Sablonier, «Innerschweizer Gesellschaft im 14. Jahrhundert», in: *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. Verein der Fünf Orte, Olten 1990, S. 17–18.
– Hans Stadler-Planzer, *Geschichte des Landes Uri*, Teil 1, Schattdorf 1993, S. 135–144.
– Karl Iten, *Uri. Die Kunst- und Kulturlandschaft am Weg zum Gotthard*, Altdorf 1991, S. 28. – Heinrich Kohlhaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928, S. 11 ff. – Hanspeter Lanz, «Untersuchungen zur Kassette von Attinghausen UR», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums* 100/1991, S. 78 ff.



Klöster spielten im Mittelalter eine wichtige politische und kulturelle Rolle. So war die Äbtissin des Fraumünsters gleichzeitig Stadtherrin von Zürich (S. 41). Ein grosser Teil des Landbesitzes kam im Mittelalter in Form von Stiftungen in «tote Hand» (S. 51). Die meisten kostbaren Handschriften des Mittelalters entstanden in Klöstern, und zwar in Männer- wie in Frauenklöstern. Unsere Handschrift entstammt dem am Rhein gelegenen Dominikanerinnenstift St. Katharinental bei Diessenhofen, das ein Skriptorium besass, denn Schreiben und «Luminieren» wurden als besonders gottgefällige und hochgeschätzte Nonnenarbeiten betrachtet. Allerdings traut die Forschung den Diessenhofener Klosterfrauen die Fähigkeiten zur Anfertigung dieser hervorragenden Handschrift nicht zu und siedelt sie eher in Konstanz an. Von der Qualität her rückt das Werk in die Nähe der Weltgeschichte des St. Gallers Rudolf von Ems. Die illuminierte Pergamenthandschrift von 1312 wird *Graduale* genannt, weil die darin enthaltenen Psalmen auf dem Gradus, der Treppe zur Bühne vor den Chorschränken, gesungen wurden.

Die kostbare Handschrift kam nach Aufhebung des Klosters anno 1869 nach England und konnte 1958 dank einer gemeinsamen Aktion von Bund, Kanton Thurgau und Gottfried Keller-Stiftung zurückerworben werden. Von den 314 Blättern weisen deren 46 Miniaturen auf. Die von uns ausgewählte Seite zeigt zwei Initialen, nämlich das I von «Iustus ut palma florebit» der zweitobersten und das E von «Exiit sermo» der drittuntersten Zeile, dazu die weltliche Stifterin der Illumination ganz unten links und vier weitere geistliche Stifter in den Blumenranken links neben dem I. Beide Initialen zusammen schildern von unten nach oben das wundersame Geschehen um den Tod des Lieblingsjüngers Johannes, unten mit dem Besuch Christi und den Aposteln beim grün gekleideten Johannes. Im oberen Teil predigt dieser (Ausschnitt links) im Bischofsornat in Ephesos vor zwei gekrönten Häuptern, zwei Nonnen und weiteren Personen.

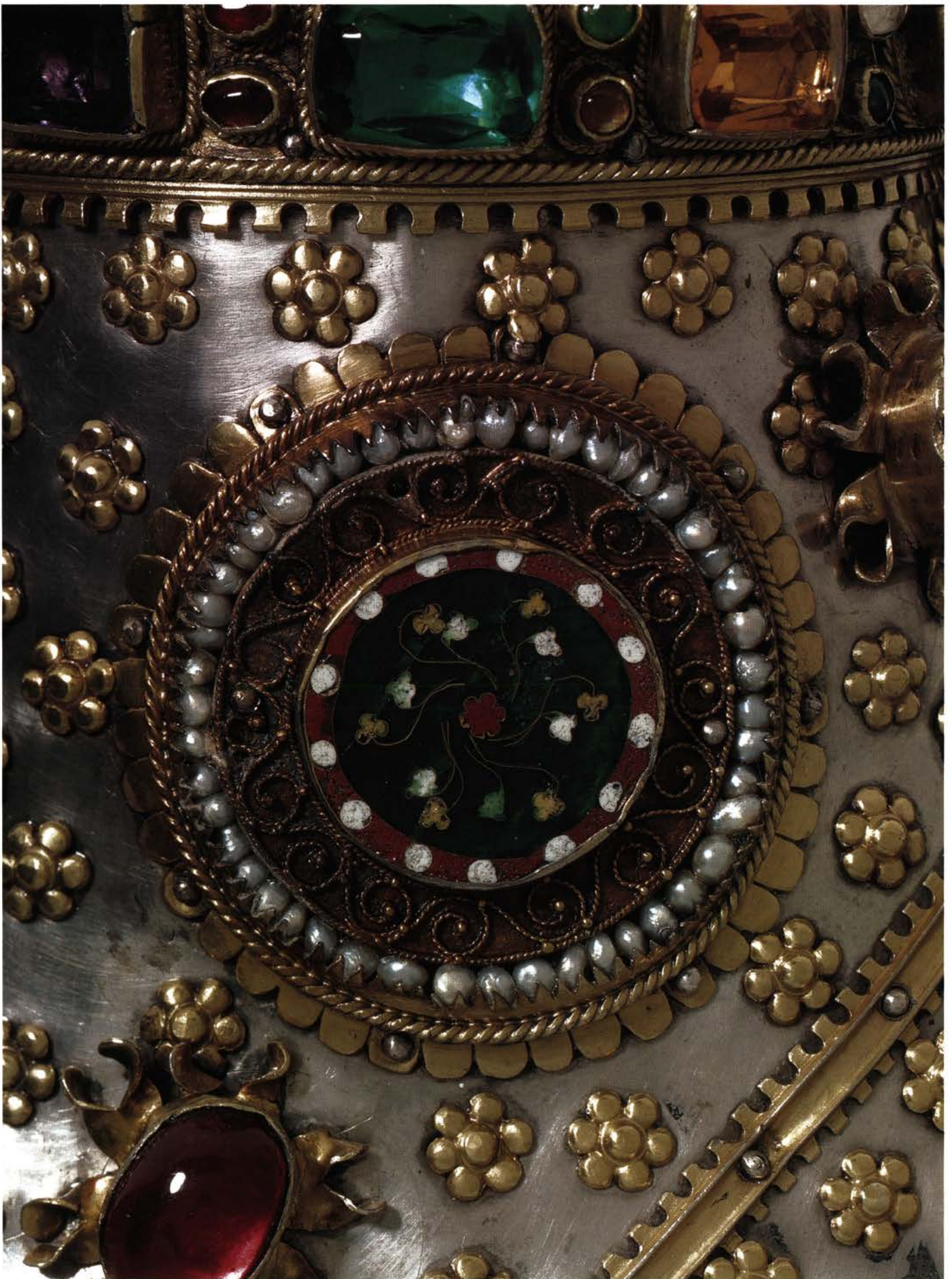


Im I folgt das Auffahren der Seele Johannis, die schliesslich zuoberst in einer Lichtwolke zwischen Christus und Maria erscheint (zur Johannesverehrung S. 49).

Dione Flühler-Kreis, «Geistliche und weltliche Schreibstuben», in: *Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1991, S. 41–50. – Albert Knoepfli, *Die Kunstden-*

Graduale, St. Katharinental, um 1300
Buchmalerei und Blattgold auf Pergament
48,5 × 33,5 cm
LM 26117

maler des Kantons Thurgau, Bd. 4, Basel 1989, S. 173. – Ellen J. Beer, «Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal», in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal* (Kommentarband), Luzern 1983, S. 188ff.



Kostbare Reliquien

Auch die mittelalterliche Kirche schuf sich eine lebendige Vergangenheit. Besonders verehrt wurden Menschen, die wie Christus in römischer Zeit für ihren Glauben gestorben waren. So wie mit dem Petersdom ein grosser sakraler Raum um das Grab des heiligen Petrus geschaffen wurde, stellten andere Gotteshäuser frühe Gräber oder Reliquien (lat. «Überbleibsel») von Märtyrern ins Zentrum der Verehrung. Reliquien, selbst in Form von kleinsten Knochensplittern, Kleiderfetzchen oder sonstigen Überresten von Heiligen, wurden über weite Strecken hinweg transportiert oder sogar gehandelt. Für ihre Aufbewahrung entstanden in gotischer Zeit Schaugefässe, oft mit «sprechender» äusserer Form: sie stellten beispielsweise das Haupt, den Arm oder die Hand des oder der Heiligen dar.

Im Jahre 1450 wurde als Aufbewahrungsgefäss für einen heute nicht mehr erhaltenen (Fuss-)Knochen im Basler Münster eine Fussform gewählt. An die Stelle der Reliquie trat in der damaligen Spätgotik immer stärker das Bild der Heiligen. Unser Reliquiar, das noch den Knochenteil des Verehrten materiell verbürgt, andererseits aber bereits die Form eines Körperteiles zeigt, nimmt eine Art Mittelstellung auf dem Weg zum vergeistigten Ganzen ein.

Der Inhalt verschwand nach der Reformation, geblieben aber ist die wertvolle Hülle. Sie besteht aus getriebenem Silberblech über einer Holzform, auf der das Blech mittels zahlreicher Stifte mit kleinen rosettenartigen vergoldeten Köpfen befestigt ist. Ein geschliffener Bergkristall, auf dem Rist eingelassen, gab früher die Sicht auf die Fussreliquie eines angeblich beim Kindermord von Bethlehem getöteten Kindleins frei; der Heilige Columban soll das Heiligtum einst dem Basler Münster geschenkt haben. Darüber gibt eine Inschrift auf der Sohle Auskunft. Im Inneren ist zudem folgende Gravur zu lesen: «oswaldus fecit hoc opus de voluntate dei 1450 jar». In Oswaldus hat man früher den Basler Goldschmied Oswald Ueberlinger gesehen; inzwischen wurde der Vorname mit dem damaligen Bauver-



Fussreliquiar. Basel, 1450
Silber, Kupfer, vergoldet, über Holzkern;
Perlmutt, Email, Perlen, Edelsteine, Glasflüsse. H. 14,2 cm; B. 23,5 cm; T. 9,5 cm
IN 184

walter des Basler Münsters, Oswald Walcher, als Auftraggeber identifiziert. Den oberen Abschluss des Reliquienbehälters bildet ein graviertes Perlmuttmedaillon mit einer Darstellung der Darbringung Christi im Tempel, die hier den thematischen Zusammenhang mit dem Kindermord herstellt. Die Stellen der Knöchel zieren zwei reich mit Goldfiligran und Perlen gefasste ältere Emailmedaillons aus Goldzellschmelz des 14. Jahrhunderts, die wohl aus Paris stammen (Ausschnitt). Die Riemen der prunkvollen Sandale sind mit Edelsteinen und Glasflüssen besetzt. Solch farbige

Steine konnten auch der Meditation dienen. Nach der Teilung des Basler Münsterschatzes im Jahre 1834 – eine Folge der Basler Kantonstrennung – kam das Reliquiar als Kunstobjekt in den Handel und wurde 1892 in London für das Landesmuseum erworben.

Ulrich Barth, *Erlesenes aus dem Basler Münsterschatz*, Basel 1990, S. 13. – Ernst Günther Grimme, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Köln 1972, S. 175. – *Der Basler Münsterschatz*, Ausst.kat., Historisches Museum Basel, 1956, S. 33–34.



Mit dem Namenstag des Evangelisten Johannes am 27. Dezember verbindet sich seit dem 11. Jahrhundert der Brauch der «Johannesminne». Aus diesem Anlass wurde in der Kirche Wein gespendet und auch nach Hause mitgegeben. Dem liegen letztlich heidnische Bräuche zugrunde, in denen einstige Opferriten weiterleben. In der Regel schenkte man nicht Rotwein, sondern Weisswein aus, der nach der mittelalterlichen Farbenlehre für das Ungetrübte steht. Die Weinspende am Johannestag basiert weiter auf der Legende, der Evangelist habe einen zuvor gesegneten Giftbecher ohne Schaden zu nehmen geleert. Das Trinken «amor Johannis» steht allgemein im Zusammenhang mit dem Erleben des Abschieds oder des Sterbens. Auch die Klöster pflegten das Ritual der Johannesminne, besonders die Frauenklöster, wo der Evangelist überhaupt hohes Ansehen genoss. Davon legen etwa zahlreiche Johannesdarstellungen im Graduale von St. Katharinental Zeugnis ab (S. 45).

Mittelalterliche Goldschmiedearbeiten sind uns oft in verändertem Zustand überliefert. Das trifft auch auf unsere Trinkschale aus dem Benediktinerinnenkloster St. Andreas in Sarnen zu. Das aus Silber getriebene Gefäss zeigt die im Spätmittelalter übliche Form einer Trinkschale für Wein. Dementsprechend ziert eine Weinranke den Schalengrund. Die Schalenmitte wird von einer zinnenbewehrten Mauer eingenommen, in die nachträglich das vollplastische Modell einer Burg mit Kapelle eingesetzt wurde. Der Griff in Dreipassform dürfte zum Originalzustand der Schale gehören. Der Henkel zeigt auf einem mit 3 mal 8 Sternen besetzten, ehemals emaillierten Grund den Jünger Johannes mit seinem Emblem, einem gelbbraun emaillierten Adler. Die Vermutung liegt nahe, dass unsere Schale im Frauenkloster von Sarnen der Johannesminne diente. Die Burg in der Mitte, deren Türme über die gefüllte Schale hinausragen, passt durchaus in diesen Rahmen, lässt sich doch in ihr ein Sinnbild des himmlischen Jerusalem erahnen.



Trinkschale. Vermutlich Nordostschweiz, 1. Hälfte 15. Jh.

Silber, getrieben, gegossen, teilweise vergoldet, ziseliert, punziert, graviert, mit emailliertem Griff. H. 4,9 cm; D. 17,6 cm
LM 4480

Georg Schreiber, *Deutsche Weingeschichte. Der Wein in Volksleben, Kult und Wirtschaft*, Köln 1980, S. 375ff. und 379ff. – Robert Durrer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1928, S. 685–691. – Hanspeter Lanz, «Vier mittelalterliche Trinkschalen im Vergleich», in: *Aachener Kunstblätter* 60/1994, S. 305–318.





Wirkteppich aus dem Berner Münster. Schweiz, um 1460. Wolle. 100 x 242 cm. LM 19688

«An dieser Figur sollt ihr sehen, wie es Euch allen wird geschehen» steht in der Mitte dieses Wirkteppichs auf dem Deckel eines imaginären Grabes. Die Grundaussage «Gedenke des Todes» wird unterstrichen durch den freien Blick auf einen im wörtlichen Sinn schleichend verwesenden Leichnam. Diese inhaltsreiche mittelalterliche Darstellung hing ursprünglich als Jahrzeitbehang in einer Seitenkapelle des Berner Münsters über dem Grab des im Jahre 1456 verstorbenen Rudolf von Ringoltingen. Wie kam es zu diesem heute makaber wirkenden Kunstwerk? Wahrscheinlich gab der Sohn des Verstorbenen den Teppich bei einem Basler Wirker in Auftrag und schenkte diesen, so wie viele weitere Objekte, der Kirche. Das Kunstwerk selbst zeugt von einer weit umfangreicheren Seelstiftung. Die Motivation für solche Gaben lag in der Hoffnung auf ein angenehmes Seelendasein im Jenseits, nämlich auf einen verkürzten Aufenthalt im Fegefeuer. Diese Phase liess sich nach mittelalterlicher Auffassung durch Fürbitte von

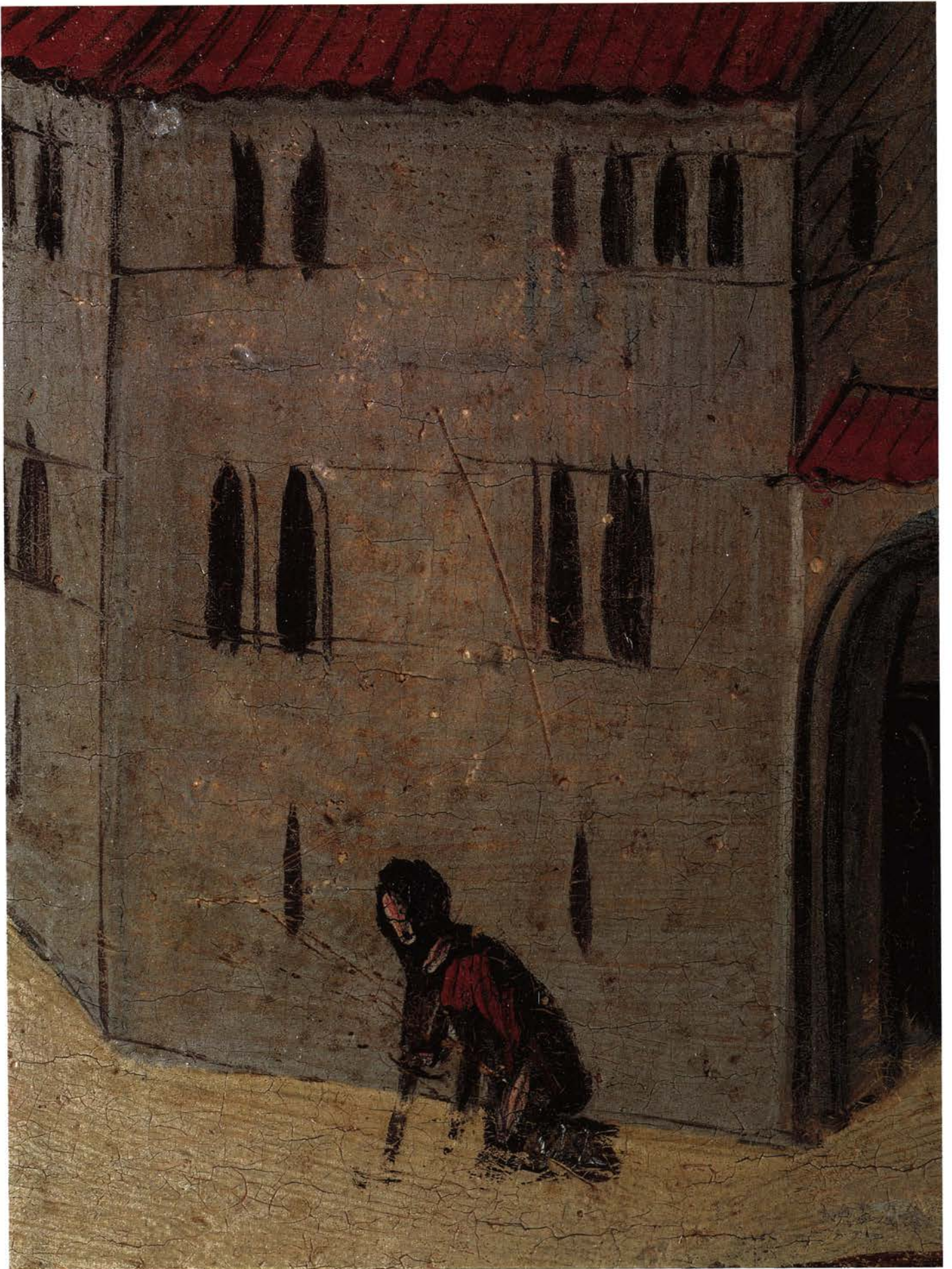
dieser Welt aus beeinflussen. Als zweitreichster Mann im Bern seiner Zeit konnte sich Schultheiss Rudolf von Ringoltingen eine Privatkapelle im Münster leisten. Der Stifter vermachte der Kirche zudem so umfangreiche Ländereien, dass der Zinsertrag die Anstellung eines Priesters erlaubte, der täglich am Grab des Stifters für ihn beten sowie am Vorabend des jährlich wiederkehrenden Todestags eine umfangreiche Gedenkfeier veranstalten sollte – und dies bis ans Weltende! Eine solche liturgische Totenfeier, zelebriert von Mitgliedern des Deutschritterordens, sehen wir in der Mitte des Teppichs. Als Teilnehmer erscheinen auch die männlichen Familienangehörigen auf der einen und deren Frauen auf der anderen Seite.

Trotz der umsichtig eingerichteten Stiftung geriet der Behang nach der Reformation im 16. Jahrhundert in andere Hände. Damals wurde das Berner Stifterwappen mit jenem des zweiten Besitzerpaars, aus Schaffhausen und St. Gallen stammend, überstickt. Offenbar stiess sich dabei niemand am In-

halt der Szene. Der halbverfallene Leichnam und die Kadaversymbolik überhaupt gehörten bis weit ins 16. Jahrhundert zur Darstellung des Todes. Heute, in der Zeit der Tabuisierung des Sterbens, wirkt eine derartige bildliche Umsetzung weitaus befremdlicher als in einer Epoche, die den Triumph des Todes auf vielfältige Weise ins Bild setzte – so in der Form des Totentanzes. Der sichtbare Tod gehörte in der Epoche der Pestepidemien zum Alltag; letztlich wird diese Darstellungsweise auch als «Exzess der Anklammerung an das Leben» gedeutet.

Anna Rapp Buri / Monica Stucky-Schürer, «Totenmesse und Memento Mori», in: *zahn und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, S. 153–156.

– *Himmel Hölle Fegefeuer*, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1994, Kat. 85. – Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1980, S. 143ff. und 162ff. – Ders., *Bilder zur Geschichte des Todes*, München 1984, S. 166.



Mittelalterliche Randgruppen

Von Felix und Regula, dem später durch Exuperantius ergänzten Heiligenpaar, war bereits die Rede (S. 41). Sie stehen in dem vom Zürcher «Nelkenmeister» HANS LEU DEM ÄLTEREN zwischen 1497 und 1502 gemalten Altarbild aus dem Grossmünster im Zentrum. Den Hintergrund der Martyriumsdarstellung bildet das grossartige Panorama der spätmittelalterlichen Stadt Zürich, dem die Erhaltung des Werkes in grossen Teilen zu verdanken ist. Während der Reformation wurden zunächst die «Götzen», wie die Heiligendarstellungen damals hiessen, zerkratzt, danach wurde das Bild auf die wichtigsten Teile des Stadtpanoramas zusammengestutzt. Die Übermalung der verbleibenden Figuren besorgte wohl Hans Asper, dies nach 1566. Damals bekam auch der für sakrale Bilder übliche goldene Himmel einen blauen Grund. Im letzten Jahrhundert wurden gemäss der damaligen Tendenz, die Objekte wieder in ihren Originalzustand zurückzusetzen, in bestimmten Teilen die Märtyrer und ihre Häscher wieder freigelegt und die Kratzer retuschiert. Der Ausschnitt rechts zeigt links im Bild Felix und den angeschnittenen Kopf der Regula sowie drei «Römer». Die Darstellung bietet eine Fülle vielsagender Details aus dem Leben in einer Stadt um 1500. Man kann gleichsam mit dem Fernrohr durch die Strassen, über Höfe und Plätze schweifen und auf die wichtige Wasserstrasse blicken. Dabei scheinen Alltagsszenen auf, welche die damalige Kunst sonst kaum je wiedergibt.

Richten wir unseren Blick auf die Schiffsanlegestelle vor dem Fraumünster, so entdecken wir ein mit vier Behältern beladenes Schiff, das von einem Knecht an Land gezogen wird. Eine Gestalt kauert in Bittstellung daneben, um ein Almosen oder etwas Essbares aus der Warenlieferung zu erhaschen. Sie hält sich an belebter Stelle auf, wo jeweils die vom Land herkommenden Güter umgeladen werden. Eine zweite, in Lumpen gehüllte Person im Hintergrund wendet sich ebenfalls dem Schiff zu. Sie ist an den Beinen gelähmt; zu ihrer Fortbewegung dienen



Hans Leu d. Ä. (um 1465–1507)
Das Martyrium der Zürcher Stadttheiligen
Zürich, 1497–1502
Tempera auf Holz. 69,8 × 96,3 cm
Dep. 7.1 (Antiquarische Gesellschaft
Zürich)

kleine, an den Unterschenkeln festgebundene Bretter. Die armselige Gestalt gehört zur grossen Bevölkerungsgruppe der Bettler, die in der spätmittelalterlichen Stadt 10 bis 20% der Bevölkerung ausmachte. Arm wurde man damals vor allem durch Krankheit, wie etwa die Pest, aber auch durch Konjunkturschwankungen und durch die Verknappung des Bodens in Zeiten, in denen sich die Bevölkerung stark vermehrte. Die Randgruppen waren hauptsächlich auf die Fürsorge der geistlichen Institutionen angewiesen: auf die Klöster, vor allem auf das von der Kirche ausgegebene Brot der Armen und auf das «Spital», die damalige Armenherberge.

Die Zürcher Stadttheiligen Felix und Regula, hrsg. v. Hansueli F. Etter, Urs Baur, Jürg Hanser, Jürg E. Schneider, Zürich 1988. – Renate Keller, «Der Stadt Zürich Conterfey. Maltechnische Untersuchung und Restaurierung», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 39/1982, S. 172–175. – Ingomar Bog, «Über Arme und Armenfürsorge in Oberdeutschland und in der Eidgenossenschaft im 15. und 16. Jahrhundert», in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung* 34/35/1974/1975, S. 983–1001.



Während sich um 1500 nördlich der Alpen und insbesondere in der Schweiz die Kunst noch ganz im Stil der Gotik weiter entfaltete, strebte in Italien bereits die Renaissance ihrem Höhepunkt zu. Die Zugehörigkeit des Tessins zur Lombardei drückt sich sowohl in der Kunst als auch in den Herrschaftsverhältnissen und den Traditionen der tonangebenden Familien aus. Zu ihnen gehörte das Geschlecht der Rusca, ursprünglich aus Como stammend und mit den Visconti von Mailand verwandt. Die im Dienste Mailands stehenden Rusca waren seit 1439 Grafen von Locarno, wo sie im 15. Jahrhundert das als Residenz dienende Schloss wesentlich erweiterten. Die Festung sicherte ihnen die Herrschaft allerdings nur für kurze Zeit, wurde doch das Tessin während den Auseinandersetzungen zwischen der Eidgenossenschaft und dem Herzogtum Mailand zum Kriegsschauplatz. Der Kampf um Land südlich der Alpen – und somit um die wichtigen Zugänge zu den Alpenpässen – ging zugunsten der Eidgenossen aus. Im Jahre 1512 besetzten letztere das Gebiet von Locarno, entsprechend erhielten sie Schloss und Stadt abgetreten. Das Tessin wurde danach als gemeinsames Untertanengebiet verwaltet, bis es im 19. Jahrhundert zu einem eigenständigen Kanton wurde.

Das abgebildete Flachrelief im Stil der Renaissance entstand kurz vor der Zeit des Umbruchs und gilt als lombardische Arbeit. Es stellt wohl die Gattin des letzten Grafen von Locarno dar, eine junge Adlige namens Eleonora, die durch ihre Erscheinung die Bewunderung des mailändischen Hofes auf sich zog. Auf dem Relief strahlt sie Würde und Adel einer standesbewussten Dame aus. Ins Auge fallen die ins gewellte Haar geflochtenen Perlschnüre mit ihrem krönenartigen Aufsatz aus einem vierreihigen Perlenkranz. Das Marmorrelief, einst eingemauert in der Casa Rusca von Locarno, wurde vor kurzem der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Heute zeugt es in Zürich für die Vielfalt der schweizerischen Vergangenheit.



*Porträtmedaillon einer Dame der Familie Rusca
Südschweiz/Norditalien, um 1500
Marmor. H. 33,5 cm; B. 24 cm; T. 4 cm
LM 15427*



Das verspielte Spiel und der traurige Niemand

In der Schlacht bei Marignano von 1515 führte die unüberlegte Gratwanderung der Eidgenossenschaft zwischen bezahltem Dienst für europäische Grossmächte und gleichzeitiger Verfolgung von politischen Eigeninteressen zum Desaster. Viele Schweizer Haudegen, ans Siegen gewöhnt und verführt durch die Abenteuerlust, liessen dort ihr Leben. Zu ihnen gehörte der Basler Bannerherr Hans Bär – ein reicher Kaufmann, der auch als gesetzter Mann dem Reiz des kriegesischen Abenteuers nicht widerstehen konnte. Am 10. Mai 1515 brach er mit dem Basler Kontingent auf und liess seine Frau und sechs unmündige Töchter zurück. Wie der Feldzug für ihn endete, erzählt ein berühmtes Tischblatt – unter dem Namen «Holbein-Tisch» als rätselhaftes Bilderpuzzle bekanntgeworden. Es zeigt zunächst im Mittelfeld ein chaotisches Arrangement von zerbrochenen Gegenständen. Bei näherem Hinsehen stossen wir auf verschlüsselte Botschaften, etwa auf einen versiegelten Brief. Die zerrissene Spielkarte macht alles klar: Das Spiel ist aus. Tatsächlich verblutete der Basler Fähnrich, der als leidenschaftlicher Spieler bekannt war, noch auf dem Schlachtfeld. Vor der Karte schwebt ein weisser Schmetterling – Sinnbild seiner Seele, die davonflattert.

Bei intensiver Betrachtung gibt das Tischblatt Zug um Zug weitere Geheimnisse preis: das Werk eines raffinierten und bedeutenden Künstlers. Früher schrieb man es dem jungen, eben erst nach Basel gezogenen Hans Holbein zu. Heute wird der Tisch eher zum Œuvre von HANS HERBST gerechnet. Wer immer auch diesen schwarzen Tisch auf den schwarzen Tag von Marignano gemalt hat – er hat es verstanden, verschiedene Welten miteinander zu verflechten. Das Mittelfeld wird von vier geschlossenen, aus dem Leben gegriffenen Szenen umgeben, die es von den Aussenseiten her zu lesen gilt. Sie zeigen das Turnier als Sinnbild des Krieges, weiter die Jagd und auf den Schmalseiten den Fischfang und die Vogelbeize, letztere verbrämt mit Anspielungen auf die Listen Eros'. In der Mitte des Tisches lässt sich un-



Hans Herbst (um 1468–1550)
Bemalte Tischplatte mit Personenwappen des Hans Bär und der Barbara Brunner. Basel, 1515
Öl auf Pappelholz. 136 × 120 cm
Dep. 527 (Zentralbibliothek Zürich)

ter Wappen und Spruchband der traurige Niemand mit seinem Schloss vor dem Mund ausmachen. Nemo, der Niemand, war in der Zeit der Renaissance wohlbekannt: Niemand war – und ist – für die Unordnung verantwortlich, niemand für das Zerbrochene, niemand für den Misserfolg.

Rudolf Schnyder, «Marignano als Schicksal. Fragen zum sogenannten Holbeintisch», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 50/1993, S. 251–261. – Lucas Wüthrich, «Der sogenannte Holbeintisch», in: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich* 57/1990.



Die alte und die neue Welt

Die Zeit der Renaissance brachte nicht nur die Rückbesinnung auf die Antike, sie gilt auch als Epoche der Neuorientierung und der Entdeckungen. 1492 stiess Kolumbus auf Amerika: das Stichdatum für den Beginn der Neuzeit. Noch Jahrzehnte später weiss man allerdings wenig über die neugefundenen Kontinente zu sagen. Das zeigt uns der Blick auf den St. Galler Globus, der auf die Mercator-Karte von 1569 zurückgeht. Phantasietiere bevölkern die Meere. Auch die Erfahrungen mit den Eingeborenen halten sich in engen Grenzen; vor allem sind sie von Vorurteilen geprägt. Die Europäer gebärden sich als Herrenmenschen: das Zeitalter der Kolonialisierung beginnt. Die abwertende Beurteilung des Andersartigen führt zu makabren Projektionen. In der unteren, grünbemalten Fläche von Südamerika steht kurz und bündig zu lesen: «Indigeni passim per Indiam novam sunt anthropophagi». Die «Menschenfresser aus Neuindien» zeigt man auch im Bild: einer schlachtet einen Menschen aus, die anderen rösten ein menschliches Bein über dem Feuer. Geht man allerdings dem Gerücht der Menschenfresserei konkret nach, so findet sich in der Geschichte keinerlei sicherer Beleg für eine Existenz dieses Phänomens im hier dargestellten Sinn.

Der drehbare Globus wurde auf ein mit Porträts von Mathematikern, Astronomen und Geographen geschmücktes Gestell montiert, das es erlaubt, den Neigungswinkel der Erdachse mit einem hölzernen Zahnradgetriebe zu verstellen. Zuoberst befindet sich ein Stundenkreis. Die kostbare Anschauungshilfe, die zudem noch Sternbilder zeigt, stand seit 1595 in der berühmten Stiftsbibliothek von St. Gallen. Dorthin gelangte sie über verschlungene Wege als Geschenk oder Scheinkauf eines Angehörigen der Familie Fugger von Augsburg. Ursprünglich wurde der Globus – so nimmt man jedenfalls an – in Augsburg für den Kaufmann und Kunstmaler Johannes Fugger hergestellt. 1712 schliesslich kam er mit einem Teil der Bibliothek als Beutestück aus dem 2. Villmergerkrieg von St. Gallen nach



Erd- und Himmelsglobus (sog. St. Galler Globus)
Augsburg(?), um 1570
Gestell: Holz, teilweise bemalt; Kugel:
Ölmalerei auf Gipsgrund über Papier-
maché auf Schindelholz. H. total 233 cm;
Kugel: D. 121 cm
Dep. 846 (Zentralbibliothek Zürich)

Zürich. Die Zürcher stellten ihn in der zur Stadtbibliothek umfunktionierten Wasserkirche auf, die auch andere Raritäten und Sammelstücke öffentlich zugänglich machte. Viele dieser Schaustücke gehörten zum Kernbestand der im Jahre 1898 von Stadt und Kanton Zürich im Landesmuseum deponierten Objekte.

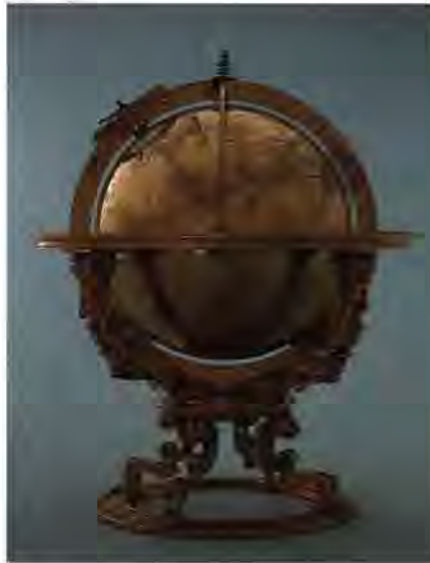
Annerose Menninger, *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalenmythos, 1492–1600*, Stuttgart 1995. – Hans-Peter Höhener, «Der St. Galler Globus. Ein Beutestück aus dem Zweiten Villmergerkrieg 1712», in: *Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung*, hrsg. v. A. Cattani und B. Weber, Zürich 1989, S. 59–61, 167–168.



Ein Gesamtkunstwerk

Die Zeit der Renaissance und des Humanismus brachte nicht nur einen neuen Blick auf die Erde, sondern auch auf den ganzen Kosmos. Soeben hatte die Revision der Planetenbewegungen des Kopernikus sich durchzusetzen begonnen. Auf den ersten Blick ähnelt unser Globus dem Augsburger Stück (S. 59). Er ist etwa zehnmal kleiner, dabei aber ungleich komplizierter aufgebaut: Er komprimiert gewissermassen das astronomisch-mechanische Wissen seiner Zeit. Zeigen können wir hier lediglich die Hülle eines raffinierten wissenschaftlichen Gerätes. Alles Wesentliche befindet sich im Inneren der gravierten Kugel. Sie birgt ein Getriebe mit zwei Federmotoren, das – vereinfachend ausgedrückt – die wichtigsten Bewegungen der Himmelskörper nachvollzieht und ihre jeweiligen Positionen im Jahreslauf anzeigt. Mehr als tausend Gestirne, aufgeteilt auf 49 Sternbilder, sind auf der Himmelskugel verzeichnet. Die Gravurarbeiten stammen – in Anlehnung an Albrecht Dürers Sternkarten von 1515 – wohl von Anton Eisenhoit. Den Fuss schmücken vier Figuren: die vier Lebensalter, die als Sinnbilder für die zyklisch ablaufenden Jahreszeiten stehen. Der Globus bildet somit den Kosmos in Form einer kugelförmigen Sternkarte ab, welche das Firmament in einer gedachten Aufsicht zeigt; in ihrem Mittelpunkt muss man sich die Erde denken. Die Himmelskugel dreht sich selbständig, das Schlagwerk schlägt die Stunden, und auf dem Horizontring lassen sich die Tage des Kirchenjahres ablesen.

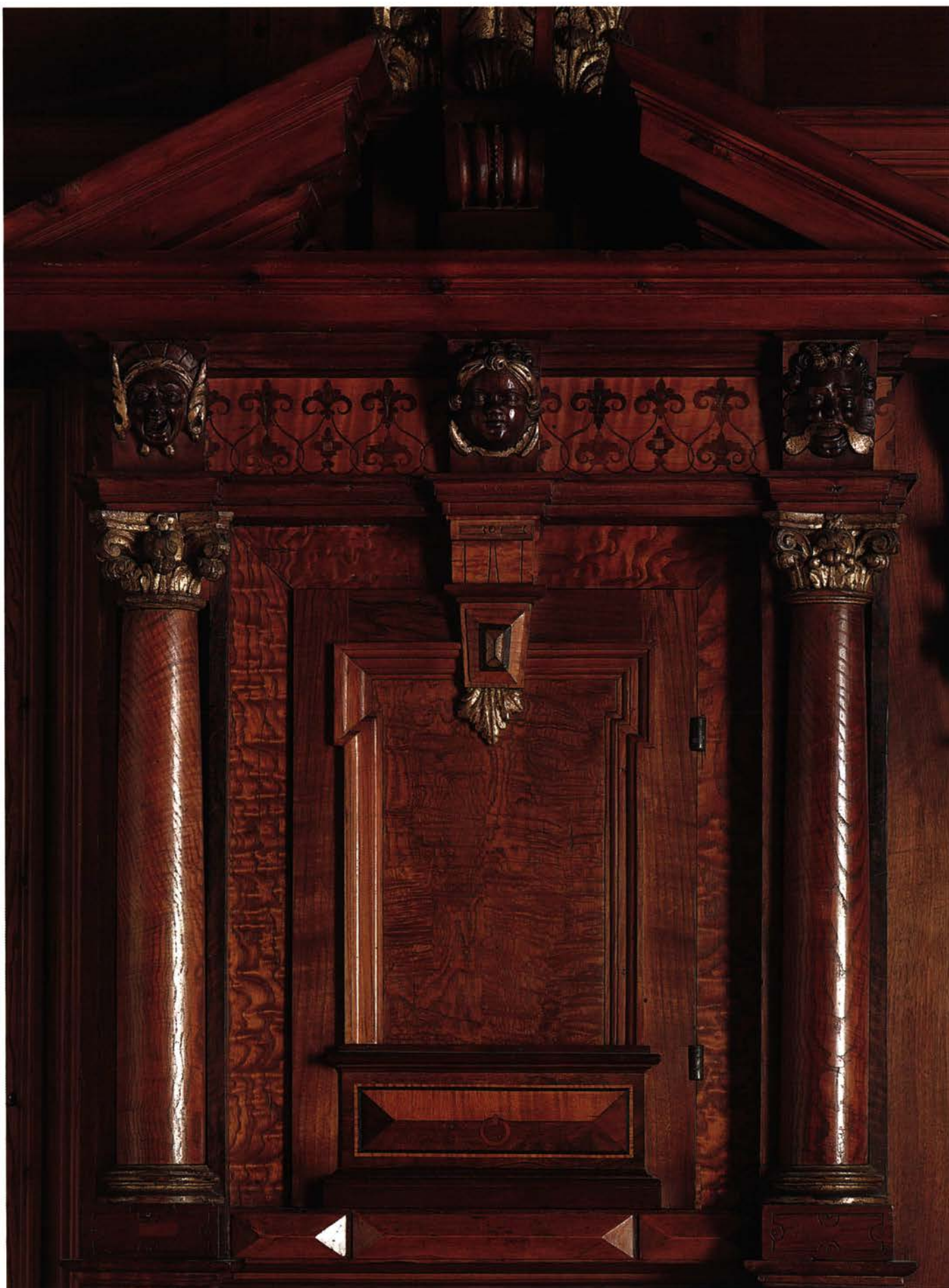
Der Schöpfer dieses Wunderwerks ist JOST BÜRGI aus Lichtensteig im Toggenburg, der es auch mit «IVSTVS BYRGI Fecit Cassellis Anno 1594» signiert hat. Bürgis Biographie unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen anderer berühmter Schweizer: Der begabte Uhrmacher musste früh das Land verlassen, um sein Leben verdienen und sein Talent weiterentwickeln zu können. Er wirkte lange Zeit am fürstlichen Hof in Kassel, wo er auch den uns vorliegenden Globus schuf – den kleinsten und kompliziertesten seiner fünf Globen. Da-



Jost Bürgi (1552–1632)
Himmelsglobus. Kassel, 1594
Messing, vergoldet, gegossen, getrieben,
zisiert und graviert
H. 25,5 cm; D. max. 21,2 cm
LM 59000

nach war er am kaiserlichen Hof in Prag gemeinsam mit Kepler tätig; mit ihm zusammen formulierte er die Grundlagen der Algebra und entdeckte die Logarithmen. Wie viele seiner Zeitgenossen war Bürgi also ein Universalgenie – Uhrmacher, Mathematiker und Astronom in einer Person. – Der Bürgi-Globus gehört zu den Glanzstücken des Landesmuseums und konnte dank einer Schenkung von Walter Haefner im Jahre 1978 aus einer Privatsammlung übernommen werden.

J. H. Leopold / K. Pechstein, *Der kleine Himmelsglobus 1594 von Jost Bürgi*, Luzern 1977. – Klaus Maurice, «Jost Bürgi oder über die Innovation», in: *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550–1650*, München/Berlin 1980, S. 90–104.



Handelsherren in den Alpentälern

Das sogenannte Pestalozzi-Zimmer aus Chiavenna im Veltlin zeugt ebenfalls vom Lebensgefühl der Renaissance und entstand zeitlich noch etwas vor dem Bürgi-Globus (S. 61). Das von Süden zum Splügenpass führende Tal, das heute zu Italien gehört, war damals bündnerisches Untertanengebiet. Die Stube stammt aus dem Piano nobile eines palastartigen Stadthauses, dem 1. Stock des Palazzo Pestalozzi-Castelvetro an der Hauptstrasse Via Dolzino 101–105. Die Familie Pestalozzi war seit jeher eng mit Graubünden und dem Bergell verbunden; ein Zweig liess sich später in Zürich nieder. In Chiavenna, einer regionalen Pass- und Zollstation, verdankte sie ihren Reichtum dem Handel. Der wohlhabende Erbauer des Palastes und des Täferzimmers und seine Frau sind fast ganz in der Anonymität der Geschichte versunken, lediglich ihre Namen und Altersangaben haben sich auf dem Täfer erhalten: «ANTONIO PESTALOZA ETATIS 44 ANGELICA PESTALOZA 31 1585». Der in der Blüte seines Lebens stehende Mann und seine um 13 Jahre jüngere Gemahlin waren offensichtlich sehr religiös, denn über der Schlafzimmertür liessen sie eine Darstellung der biblischen Susanna anbringen. Diese wurde fälschlicherweise der Unkeuschheit mit zwei Greisen bezichtigt, worauf dieser Sinnspruch anspielt: «CONIVGAL.PV/DICITIAE.FAVET.DEVS//NEQVITIAM.VERO/PVNIT.ET.AVERSATUR.»

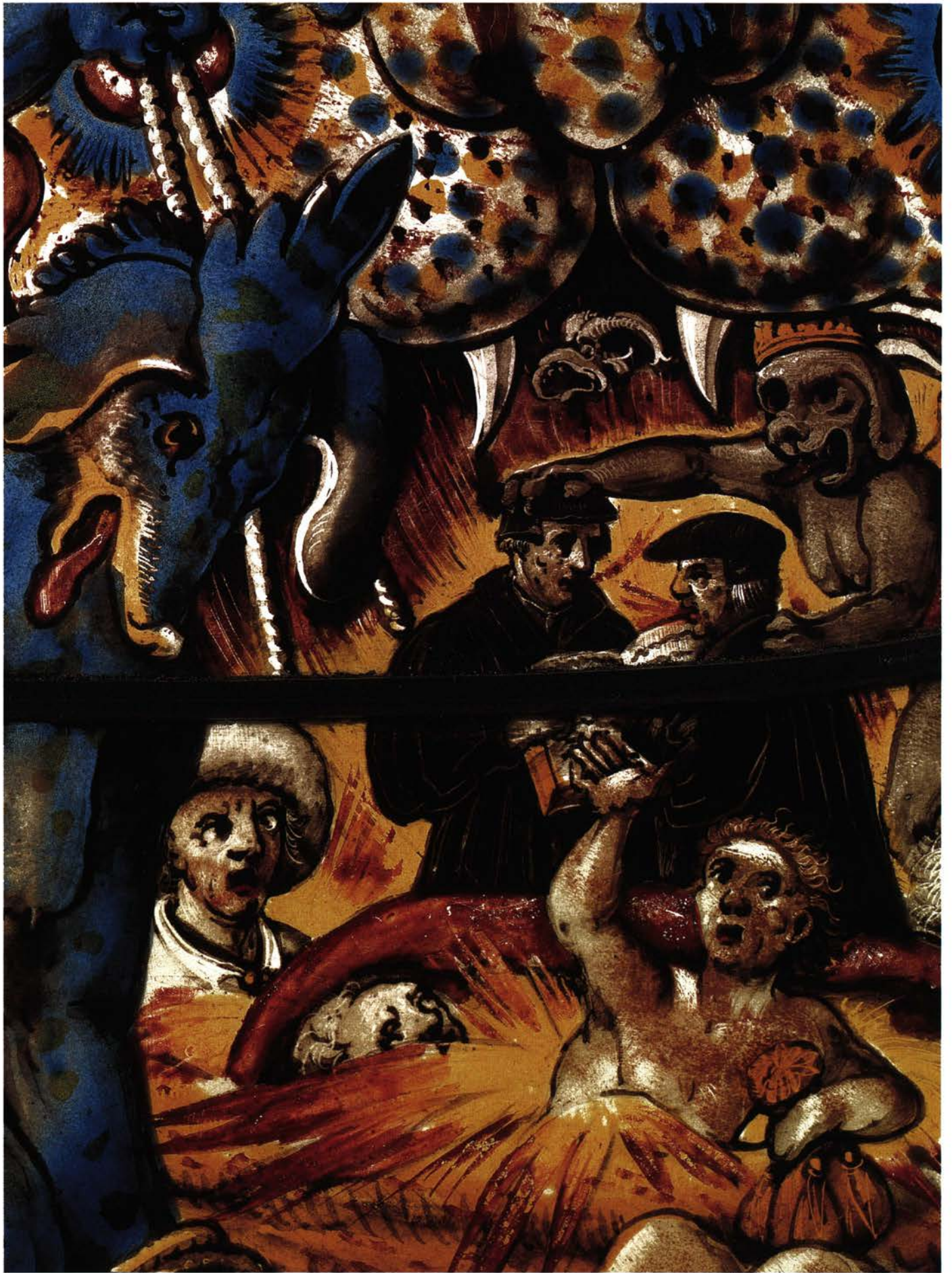
Stuben dieser Bauweise heissen in der rhätisch-italienischen Alpenregion «stüa» – ein Name, der etymologisch verwandt ist mit «estufare» (heizen). Beim Einbau der Stube in das neu entstehende Landesmuseum im Jahre 1896 wurde ein Fenster durch eine Tür ersetzt und das Buffet unter der Nische des zum Händewaschen bestimmten Giessfasses verändert. Der Ofen fehlte leider bereits. Täfer, Buffet und Türen bestehen aus unterschiedlichsten einheimischen Hölzern – vor allem aus Nussbaum, Ahorn, Esche und dem Holz verschiedener Obstbäume. Die Flächen sind hauptsächlich mit Sägeschnittfurnier belegt – ein für diese Zeit typisches Merkmal. Einige geschnitzte Teile



Zimmer der Casa Pestalozzi
Chiavenna, 1585
Nussbaum-, Arven-, Eschen-, Ahorn-,
Buchenholz, teilweise vergoldet. H. 3,75 m
Dep. 11 (Gottfried Keller-Stiftung)

sind vergoldet, was dem Zimmer ein vornehmes Gepräge verleiht, das nicht so recht in ein einfaches Alpental passen will. Offenbar verpflichtete man zur Ausführung einen bedeutenden Schreiner, der auf der Höhe seiner Zeit war. Er gestaltete die Stube ganz im Stil der späten Renaissance, des sogenannten Manierismus, und überrascht den Beschauer immer aufs neue mit den spannungsreichen Gliederungen dieser Stilrichtung. Die nähere Betrachtung zeigt im Detail seine hervorragende Arbeit: jede Tür ist samt Rahmen wieder neu geformt und verziert; am Hauptportal links vom Buffet fallen die vergoldeten Hermen auf, an der Schlafzimmertür die korinthischen Säulen und an der dritten Tür (Ausschnitt) drei antikisierende Masken.

Hans Hoffmann, «Das Pestalozzi-Zimmer im Schweizerischen Landesmuseum, ein Beispiel für Wand- und Deckenbildung des Manierismus», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 13/1952, S. 33–38.



Glasgemälde, die in Fenster eingesetzt wurden, waren in der Schweiz der Frühen Neuzeit äusserst beliebt, dies im profanen wie im sakralen Bereich. Sie entstanden meist als Geschenke für die Häuser befreundeter Familien, für Rathäuser, aber auch für Kirchen und Klöster. Durch Schenkung gelangte das Kloster Rathausen denn auch in den Besitz der wohl bedeutendsten Folge von Glasgemälden aus dem 16. Jahrhundert. Die Bildergeschichte, die mit Adam und Eva beginnt, umfasst 67 Stationen; unsere Abbildung zeigt die letzte Scheibe des Zyklus. Sie trägt das Wappen der Stadt Luzern: die Donatorin, auf die sich auch der Text bezieht. Neben dem offenen Sarkophag findet sich das Monogramm «ff» als Signatur für FRANZ FALLEENTER, darunter die Inschrift «MEMENTO MORI». Das Gemälde zeigt das jüngste Gericht, bei dem alle Seelen von Christus gerichtet werden. Deshalb heisst es über dem Weltenrichter: «Christuss Richt Hie gar Ebe merck // Vergilt Jedem nach Sine Werck.»

In der Bildmitte steigen die Toten aus den Gräbern; der Erzengel Michael treibt sie mit gezücktem Schwert in zwei Gruppen auseinander. Links hinter Michael versammeln sich die Erlösten; rechts von ihm leiden die Unglückseligen, die in den feurigen Höllenrachen gejagt werden. Hier treffen wir auch auf zwei dunkel gekleidete Gestalten, die unser Ausschnitt noch verdeutlicht. Ihre Kleidung weist sie als Geistliche aus, ihre Kopfbedeckung als Reformatoren. Den Gesichtszügen nach zu urteilen handelt es sich um Luther und Calvin oder Zwingli. Beide werden soeben von einem Höllenhund an Kopf und Kragen gepackt.

Die Scheiben gehören der späten Renaissance- und beginnenden Barockzeit an. Damals reagierte die katholische Kirche kraftvoll – und, wie wir sehen, nicht gerade zimperlich – auf die Reformatoren und die Reformierten. Schon zu Beginn der Renaissance wollten die Päpste in Rom mit «spetacoli grandiosi» die Glaubensschwachen zum rechten Glauben zurückführen, erreichten aber mit ihrer Prachtentfaltung oft das Gegenteil. In der Schweiz gilt der Ba-



rock als künstlerisches Programm der Gegenreformation. Im Zuge dieser Entwicklung wurde auch das Kloster Rathausen sowie zahlreiche andere Gotteshäuser durch An- und Neubauten erweitert. Die Sakralbauten dieser Zeit prägen besonders in der katholischen Innerschweiz das Landschafts- und Stadtbild bis heute.

Hans Lehmann, *Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Luzern 1941, S. 145 ff. – Hermann Meyer, *Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884, S. 326.

Franz Fallenter (1555–1612)
Standesscheibe von Luzern
Kloster Rathausen, 1598
Glasgemälde. 67,3 × 66,3 cm
IN 49.17



Bei der Herstellung von Wandbehängen löste im 16. und 17. Jahrhundert die Nadelarbeit auf dem Stickrahmen das Wirken am Wirkstuhl weitgehend ab. Solche Stickereien nun fertigte meist die Hausherrin an, oft unterstützt von ihren Mägden. Denn auch in

dieser Zeit bestand weiterhin das Bedürfnis, die Wände mit Teppichen zu behängen – als Kälteschutz und Dekoration zugleich.

Unsere 1601 entstandene Wollstickerei auf Leinengrund zeigt rechts im dritten Medaillon von oben eine Tochter namens

LUIGIA am Stickrahmen; es dürfte sich also wohl um die Herstellerin des Teppichs handeln. Sie war eines von fünfzehn Kindern der Ehegatten Morell-Ossenrot aus Konstanz, auf deren Nachkommen man an verschiedenen Orten der Schweiz stösst.

Luigias Werk führt uns in die Welt ihrer Familie ein. In der Mitte sitzen Vater und Mutter zu Tisch, unter ihnen die kleinsten Geschwister im Laufgitter, auf dem Kinderstuhl und als Wickelkind. Die um diese Szene gruppierten Medaillons zeigen zwölf Kinder und Schwiegerkinder in verschiedenen Lebenssituationen. Oben links finden sich Madlena mit ihrem Mann Ludwig Huetlin bei Tisch, ebenso eine Dienerin, ein Mädchen mit zwei Kindern sowie der Kindertisch mit sechs Kindern, die unser Ausschnitt im Detail wiedergibt. Nach damaliger Sitte tragen die Kleinen Erwachsenenkleidung, also etwa die Halskrause, benehmen sich dabei aber ihrem Alter entsprechend: zwei Knaben liegen sich in den Haaren.

Rechts vom besprochenen Medaillon folgen im Uhrzeigersinn Barbara mit ihrem Gatten Daniel Labartt und drei Kindern, dann Maria, mit dem Schmücken eines Huttes beschäftigt, ein Schosshündchen zu ihren Füßen, weiter ihr Mann Antoni Olion. Es folgen Hans Jacob mit seiner Marta Hackin zu Pferd, Ursula und Hans Jerg Schaland mit ihren zwei Kindern, die uns bereits bekannte Luigia, wohl zusammen mit ihrem Zukünftigen. Daran schliessen an: Christina am Herd, Caterin mit Bräutigam Helias Fels beim Spazieren, Andreas im Tuchladen, Helena beim Weinholen im Keller und Efrasina, im Garten Birnen auflesend. Der verstorbene Johannes rundet den Bogen ab. Dieser Bilderreigen widmet sich dem beschaulichen Dasein der gehobenen Schicht, sollte aber nicht über die allgemeine Lebenssituation in der Frühen Neuzeit hinwegtäuschen. In der durchschnittlichen Familie überlebten in der Regel nur zwei bis drei Kinder das Kleinkinderalter. Die Sterblichkeit lag immer noch sehr hoch, wobei die Gleichgültigkeit der Eltern gegenüber der Nachkommenschaft offenbar eine wesentliche Rolle spielte. Das damalige Verhältnis der Eltern zum Nachwuchs lässt sich nicht mit den heutigen Idealen vergleichen; Zuwendung erfuhren die Kinder in der Regel erst dann, wenn man sie zu Arbeiten heranziehen konnte (S. 109).



Luigia Morell (?)
Wandteppich mit Darstellung der Familie Morell
 Konstanz oder Ostschweiz, 1601
 Wollstickerei auf Leinen, mit Seiden-,
 Leinen- und Metallfäden. 175 x 175 cm
 LM 24507

Jenny Schneider, «Zürcher Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts», in: *Zürcher Taschenbuch* 1963, Zürich 1962, S. 78–79. – Rudolf Lenz, «Emotion und Affektion in der Familie der Frühen Neuzeit», in: *Die Familie als sozialer und historischer Verband*, hrsg. von Peter-Johannes Schuler, Sigmaringen 1987, S. 121–146.



Der Mohrenautomat von 1646 ist Schreibzeugkasten, Uhr, Figurenautomat und Wappen in einem. Auf dem truhentartigen Sockel mit seinen Fächern zur Aufbewahrung von Kieffedern steht breitbeinig ein Schwarzer in bunter Kleidung, einen Bogen in der Linken und einen Wappenschild in der Rechten. Das emaillierte Wappen der Zürcher Familie Rahn trägt die Umschrift «Herrn Hans Rudolf Rahn, Bürgermeister 1646». Dieser Würdenträger erhielt in seinem zweiten Regierungsjahr den wertvollen, aus Augsburg stammenden Automaten geschenkt, als er im nahen Baden zur traditionellen Badekur weilte. Als Geber zeichneten Ratsherren und Zürcher Bürger. Solche «Baden-Schenkungen» entsprachen einer alten Tradition. Mit ihnen erwies die Regierung von Zürich hohen auswärtigen Gästen ihre Reverenz; Untergebene ehrten damit ihr Oberhaupt. In Baden verlustierten sich die strengen Regeln unterworfenen Zürcher und Zürcherinnen damals so ungeniert, dass sich die städtischen Sittenwächter 1646 zum Aufruf verpflichtet fühlten, «dass die zürcherischen Frauen und Töchter in Baden nicht durch leichtfertige Kleidung allgemeines Ärgernis gäben [...]». Gut möglich, dass Ratsherr Rahn ebendiesen Frauen und Töchtern jeweils die schwarze Figur vorführte: zum Stundenschlag rollte sie ihre Augen hin und her und bewegte die wulstige Unterlippe zusammen mit dem Kinn auf und ab. Damals dürfte dieser Automat ungleich stärker als heute Furcht und Schauern hervorgerufen haben.

Die dahintersteckende Geschichte liest sich allerdings wesentlich ernster. Der «Mohr» diente der Familie Rahn erst seit dem frühen 16. Jahrhundert als Wappenfigur. Damals gehörte es in den Mittelmeerländern und gewissen nördlichen Handelsstädten ganz allgemein zum guten Ton, einen Schwarzen als Arbeitskraft, aber auch als dekorative Figur für Equipage oder Salon zu halten. Gleichzeitig kam die Mode auf, statt Tiere schwarze Sklaven ins Wappen aufzunehmen. So figurierte als eine Art Handelsmarke ein Schwarzer im Wappen



des Engländers John Hawkins, des reichsten Sklavenhändlers des 16. Jahrhunderts. Die bunte Ausstaffierung macht auch den Rahnschen Mohren zur dekorativen Figur im Rahmen der bekannten Exotikfaszination. Das dämonenhafte Gesicht repräsentiert gleichzeitig das «gebannte Böse». An Stelle des Herzens ist ein Uhrwerk eingebaut, das über ein Gestänge genau das auslöst, was von ihm erwartet wird: Anzeigen der Stunden, Augenrollen und stumme Mundbewegungen.

Erst 1815 – nach der Zeit der Aufklärung – ächtete Europa im Rahmen des Wiener Kongresses die Sklaverei und damit den Menschen als Handelsware. Geblieben sind Rassismus und Überheblichkeit, die sich auch aus gar nicht lange zurückliegenden Beschreibungen unseres Automaten ablesen

Mohrenautomat. Augsburg, 1646

Figur: Holz, geschnitzt und bemalt; mit Uhrwerk. H. 69 cm; B. 35 cm; T. 20 cm. Dep. 2443 (Familie Rahn)

lassen: «Der kleine Heide stand in seiner hölzernen Unbeholfenheit [...]»; oder: «Seiner Haltung fehlte überhaupt jegliches Kühne und Aufrechte; die Uhrenplatte drückte seine Kriegerbrust und wölbte ihm den Rücken.»

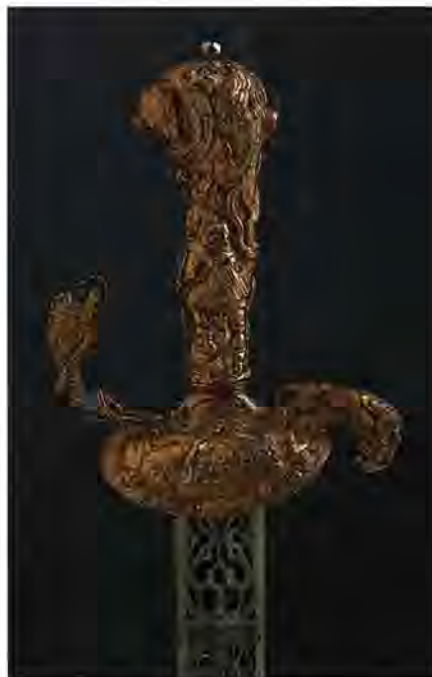
Hans-Joachim König, «Verständnislosigkeit und Verstehen, Sicherheit und Zweifel: Das Indiobild spanischer Chronisten im 16. Jahrhundert», in: *Die Kenntnis beider Indien im frühneuzeitlichen Europa*, hrsg. von U. Bitterli und E. Schmidt, München 1991, S. 37–62.

– Olga Amberger, «Die schwarze Baden-Schenkungen», in: *Zürcher Wochen-Chronik*, 1.2.1913. – Klaus Kreimeier, «In die schwarze Farbe gehüllt...», in: Thomas Theye, *Wir und die Wilden. Einblicke in eine karnibalistische Beziehung*, Reinbek/Hamburg 1984, bes. S. 105 ff.



Alle Männer auf dem auf S. 67 wiedergegebenen Teppich tragen deutlich sichtbar an der linken Seite einen Degen, das Zeichen des freien Mannes. Im 17. Jahrhundert wies auch die Zürcher Gesellschaft eine strenge Gliederung auf. Der Stadtstaat wurde von einer in allen Bereichen tonangebenden Aristokratie regiert, die durch Handel und Solddienst reich geworden war. Nach aussen hin setzten zwar die seit der Reformation wiederholt formulierten Sittenmandate der öffentlichen Entfaltung des Reichtums Grenzen. Um so mehr entfaltete sich die barocke Pracht in den eigenen vier Wänden, im Familienkreis. Diese Doppelbödigkeit zeigt sich etwa an den bescheidenen Fassaden der Zürcher Stadthäuser, hinter denen sich prachtvoll ausgebaute Stuben verbergen wie zum Beispiel das im Landesmuseum eingebaute «Seidenhofzimmer». Dieses gehörte zum Stadthaus des für sein ausschweifendes Leben bekannten Generals Hans Rudolf Werdmüller. Der weitgereiste Offizier unterhielt ausserdem auf der Halbinsel Au ein Landhaus, zu dessen Haushalt Sklavinnen und Sklaven aus Dalmatien gehörten.

Auftragsarbeiten begüterter Persönlichkeiten ermöglichten in der Stadt Zürich bedeutenden Goldschmieden ein Auskommen. Zu ihnen gehörte neben dem für seine hervorragend gearbeiteten Pistolen bekannten Felix Werder namentlich der Goldschmied HANS PETER OERI, der sich über die Grenzen Zürichs hinaus einen Namen für prunkvoll gefertigte Pokale und Griffwaffen machte. Es handelt sich um eigentliche Schaustücke, die mehr auf das Aussehen als auf den praktischen Gebrauch hin angelegt waren. So überzog der Künstler den Griff unseres Jagdschwertes aus der Zeit um 1665, eines sogenannten Hirschfängers, in barocker Manier fast vollständig mit Tierfiguren. Am Knauf kämpft ein Löwe mit einem Bären, am Griff sind ein Jäger mit Sauspiess sowie ein von Hunden gestellter Hirsch zu erkennen. Für das Stuchblatt musste die Antike herhalten; Herkules ringt hier mit dem nemeischen Löwen. Die im



Hans Peter Oeri (1637–1692)
Hirschfänger. Zürich 1665–1670;
Klinge: 19. Jh.
Messing, gegossen (mehrere Teile), zisel-
liert, vergoldet. Gefäss: H. 15,7 cm;
B. 12,7 cm; H. total 72,5 cm
LM 64642

Detail herausgehobene Parierstange zeigt den Kampf des Löwen mit der Schlange und rechts schliesslich einen ruhenden Löwen. Viermal also das Thema «kämpfen-der Löwe» – gehörte die Prunkwaffe vielleicht einem Mann mit Namen Leu? Wir wissen es nicht, denn das Stück wurde erst vor kurzem im Handel erworben. Vielleicht stehen die Löwen auch nur als allgemeines Symbol für Kraft, Mut und deren Bändigung.

Besser erforscht als der ikonographische Hintergrund ist der Entstehungsprozess solcher Waffen. Dem komplizierten Degen-
griff liegen mehrere Gussstücke aus dem

Repertoire des Künstlers zugrunde. Die Messingteile wurden vom Goldschmied so kunstvoll zusammengefügt, verlötet, zisel-
liert und schliesslich vergoldet, dass daraus ein homogenes Ganzes entstand. Aus unbekanntem Grund erhielt die Waffe im Jahre 1833 eine neue Scheide, dazu eine Klinge, vom Pariser Büchsenmacher Henry Le Page (1792–1854) reich verziert und signiert.

Barocker Luxus. Das Werk des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri 1637–1692, Ausst. kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1988.



Der Sonnenkönig und die Schweizer

Trotz seit dem 16. Jahrhundert laut werden-der heftiger Kritik hielten die Schweizer auch im 17. und 18. Jahrhundert am seit langem üblichen Solddienst in fremden Ländern zäh fest. Wenn ganze Gruppen oder Regimenter angeworben wurden, kamen als Vermittler nicht mehr Einzelpersonen ins Spiel, sondern die Regierung selbst. Hauptpartner der Schweiz war im 17. Jahrhundert das Königreich Frankreich. Unser grosser Gobelin stellt die Ratifizierung des Soldvertrages von 1663 dar. Der Wirkteppich entstand in den königlichen Manufakturen bei Paris, dies hauptsächlich nach Entwürfen von CHARLES LE BRUN und als Teil einer Serie, welche die Taten des absolutistischen Herrschers Louis XIV verherrlicht. Mit diesem Teppich besitzt das Landesmuseum, das sich denselben im Jahre 1896 durch das geschickte Vorgehen von Gründungsdirektor Heinrich Angst sichern konnte, ein Objekt, das Schweizer Repräsentanten der damaligen Zeit aus der Sicht Aussenstehender dokumentiert.

Auf für jene Zeit typische Art fand ein an sich so weltlicher Akt wie die Erneuerung eines Soldbündnisses in der Notre-Dame in Paris statt; der Eid wurde auf das vor Kardinal Barberini liegende Evangelium abgelegt. Zwei ungleiche Partner trafen hier aufeinander. Dies zeigt sich beim Schwur selbst, den auf Seite der (meist uneinigen) Schweizer alle Delegierten der eidgenössischen Orte nacheinander ablegen, während bei den Franzosen der König allein den Eid leistet. Auf der einen Seite handelten offensichtlich Abgeordnete kleiner Gemeinschaften, auf der anderen agierte die Verkörperung der zentralen Gewalt. Hier wird Unterordnung spürbar, dort werden Reichtum und Macht zur Schau gestellt. Besonders deutlich macht dies die genaue Betrachtung der beiden Hauptakteure: hier der ehrerbietige Bürgermeister von Zürich, Anführer der Delegation, den Hut in der Hand, dort der Sonnenkönig mit Perücke und Kopfbedeckung. Eine Szene, die angesichts des grossen Altersunterschiedes zwischen dem 63jährigen Bürgermeister und dem erst 23jährigen König um so eindrücklicher wirkt!



Charles Le Brun (1619–1690)
Adam Frans van der Meulen (1632–1690)
Allianzteppich. Paris, nach 1665
Basselisse-Gobelin in bunter Wolle und
Seide. 387 × 585 cm
Dep. 65 (Gottfried Keller-Stiftung)

Äusserlich unterscheiden sich die schwarz gekleideten Schweizer deutlich von der bunten Schar der Höflinge. Diese kennen die alte Halskrause nicht mehr, sind glattrasiert und tragen üppige Perücken. In der Pracht ihrer Kostüme übertreffen sie sogar eindeutig die oben rechts sichtbaren Damen. Die Herren sind es, die hier feminin wirken. Dies gilt ebenso für den König wie für den im Ausschnitt abgebildeten Herzog von Orléans, den Bruder des Königs. Die

feingearbeiteten Schuhe mit den hohen Absätzen sprechen zusammen mit der entsprechenden Beinhaltung ihre eigene Sprache; hier führt die Männeraristokratie demonstrative Musse, ungezwungene Eleganz und Verspieltheit vor.

Sigrid Pallmert, «Kleider machen Leute – Könige machen Mode», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 47/1990, S. 49–54.



Der Lebensstil von Königen und Fürsten griff trotz gesetzlicher Restriktionen auch auf die Schweiz über. Vom Dienst in fremden Ländern zurückgekehrte hohe Offiziere bauten hier Paläste nach ausländischen Vorbildern und erhielten die neuerworbenen Lebensgewohnheiten weiterhin aufrecht. Dies besonders in den Regionen, wo die Obrigkeiten einen gewissen Luxus zuließen, wie etwa in der katholischen Innerschweiz. Aus Altishofen im Kanton Luzern, bekannt für das Schloss des «Schweizerkönigs» aus dem 16. Jahrhundert, stammt der abgebildete Schlitten aus dem späten 17. Jahrhundert. Er zeugt von feudalem Lebenswandel, gilt doch das Schlittenfahren in zeitgenössischen Quellen als Teil der «Fürstlichen oder Ritterlichen kurzweil». Mit solchen Figureschlitten trugen die Adligen im Winter ursprünglich vor allem sogenannte Karussells aus – turnierartige Spiele, bei denen die Dame vorne sass und der Kavalier von der hinten angebrachten Sitzpritsche aus die Zügel führte. Im muschelförmigen Kasten unseres Schlittens sind zwei Sitzplätze eingebaut. Das Gefährt diente wohl vor allem herrschaftlichen Ausflügen, die sich auch für die Schweiz aus Text- und Bildquellen belegen lassen. Gespanne, Insassen und Schlitten folgten für die Lustfahrt einem bestimmten Motto oder Programm, dem sich selbst der Figureschmuck anpasste. Häufig kamen dabei die Wappentiere der Besitzer oder mythologische Gestalten der Antike zum Zuge. Letzteres ist auch hier der Fall. Die vergoldete Skulptur eines Tritons gibt den Ton an. Er bläst in seine Muschel; nach antiker Vorstellung konnte er damit die Wogen des Meeres aufwühlen, aber auch wieder glätten. An den Kufen deutet ein Silbermäander auf blauem Grund das Wasser an. Im Wasser zu Hause sind auch die beiden Fischwesen mit weit aufgerissenen Mäulern; ihre Nasenringe deuten auf die Zähmung der Naturkräfte hin.

Der aus Fischleibern und Muscheln bestehende Schlittenkasten ist inspiriert von einem Entwurf Giuseppe Arcimboldos, der um 1570 für den Wiener Hof eine ganze Serie von Schlitten entwarf. Der Triton erin-



*Herrenschlitten der Familie Pfiffer. Um 1680
Holz, geschnitzt und bemalt
H. 194 cm; L. 280 cm; B. 100 cm
LM 19818
Photo: Michel Zumbrunn*

nert an eine ähnliche Figur am gleichnamigen Brunnen Berninis in Rom. Ein weiteres Fabeltier mit beweglicher Zunge krönt den Kufenzusammenlauf. Solche Schlitten sind auch vor dem Hintergrund der fastnachtlichen, aufreizenden «Gegenwelt» zu sehen; so benutzten denn vor allem jüngere Familienangehörige der Aristokratie die Gefährte. Unser Schlitten war vermutlich bis ins frühe 20. Jahrhundert in Gebrauch. Dafür sprechen die nachträgliche Ausrüstung für

zweispänniges Fahren und die Übermalungen. Diese wurden im Jahre 1989 vollständig entfernt; dabei legte man die gut erhaltene originale Fassung wieder frei, welche teilweise in der aufwendigen Lüstertechnik ausgeführt ist.

Heinrich Kreisel, *Prunkwagen und Schlitten*, Leipzig 1927. – Andres Furger, *Kutschen und Schlitten in der Schweiz*, Zürich 1993. – Giancarlo Marsiletti, *Antiche Slitte*, Vicenza 1994.



Die hier abgebildete Monstranz stammt wie die Standesscheibe (S. 65) aus dem Kloster Rathausen. Im Zuge der Gegenreformation nahm die katholische Kirche nicht nur neue Bauten in Angriff, sondern bemühte sich auch um repräsentatives Kirchengerät im Geschmack der neuen Zeit. Dazu gehörten Schaugefässe wie diese Monstranz, in deren Mitte für die Fronleichnamsprozession eine Hostie eingesetzt werden konnte. Unser Prunkstück ist ein Geschenk der Äbtissin Maria Caecilia Pfyffer von Wyher, deren Wappen den Fuss zielt. Sein unterer Teil besteht aus (vergoldetem) Silber, der obere Teil aus reinem Gold. Auf dem runden Sockel mit kurzem Schaft steht Johannes der Täufer, der mit der Rechten zum Lamm Gottes emporweist und in der Linken ein Füllhorn trägt. Aus diesem wächst in üppiger Pracht der Baum heraus. Zwei Äste umrahmen das Hostienbehältnis, das emailliertes Rankenwerk, Perlen- und Edelstein-einlagen schmücken. Auf der einen Seite des Gehäuses sehen wir den heiligen Bernhard von Clairvaux, auf der anderen den heiligen Georg. Das Werk gipfelt in der Krönung Marias, darunter findet sich ein Pelikan, der seine Jungen mit seinem Herzblut trinkt.

Der besondere Reiz dieser Monstranz liegt in der vollendeten Gesamtkonzeption mit dem graziösen Aussenkranz des Oberteils. Dessen traubenartig angeordneter Perlenbehang und die Strahlen in Form von Ähren nehmen – wie in der Natur – die feinsten Bewegungen auf. Sie geben dem Ganzen etwas Luftiges und verhindern, dass der innere Kreis mit seinen zahlreichen Einlagen von Smaragden, Diamanten, Perlen und Rubinen überladen wirkt. Das Altargerät gilt als Hauptwerk des Meisters FRANZ LUDWIG HARTMANN. Der Künstler stimmte das Bildprogramm geschickt auf die Klostergeschichte ab: der heilige Bernhard ist der Gründer des Zisterzienserordens, der heilige Georg der Patron des Klosters Rathausen.

Unser 1690 geschaffenes Schaugefäss hat ein bewegtes Schicksal hinter sich; dass es heute in der «oberen Kapelle» im Zürcher



Landesmuseum so gut erhalten bewundert werden kann, grenzt an ein Wunder. Nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1848 wurde es nach Paris verkauft, vom päpstlichen Nuntius erworben und danach im Vatikan aufbewahrt. Im Jahre 1858 überliess es der Papst den inzwischen nach Schwyz übersiedelten Klosterfrauen. Als die Nonnen die Schweiz verlassen mussten, nahmen sie das Schaugefäss nach Lothringen mit. Von dort wurden die geistlichen Frauen nach Bayern vertrieben, wohin schliesslich auch die Monstranz gelangte. Später kam

Franz Ludwig Hartmann (1657–1708)
Monstranz aus dem Kloster Rathausen. Luzern,
1688–1691
Gold, Silber, vergoldet, Email, Edelsteine
H. 65,3 cm
Dep. 2753 (Gottfried Keller-Stiftung)

das Werk an einen Händler in Frankfurt am Main und wurde dort im Jahre 1919 von der Gottfried Keller-Stiftung erworben; diese gab das Prunkstück ihrerseits als Depositum ins Schweizerische Landesmuseum.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern
(Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Bd. 1,
Basel 1946, S. 279ff. – *Anzeiger für Schweizerische
Altertumskunde*, hrsg. vom Schweizerischen
Landesmuseum, Zürich, Bd. 6
(1904/1905), Bd. 7 (1905/1906).



Barocke Öfen in Schweizer Rathäusern, vorab aus den berühmten Winterthurer Werkstätten stammend, haben eines gemeinsam: sie zeigen gemalte Programme, in denen sich die Besteller repräsentiert sehen. Meist handelt es sich um belchrende Themen: Szenen aus der Bibel, der allgemeinen oder regionalen Geschichte. Für das Zürcher Rathaus entstanden Ende des 17. Jahrhunderts insgesamt drei Fayence-Öfen, von denen zwei ins Landesmuseum kamen. Einer von ihnen stellt die Zürcher Geschichte dar. Der andere, dem wir uns hier widmen, zeigt die Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft, der Zürich im Jahre 1351 beigetreten war. Für beide Öfen zeichnen der Winterthurer Hafner DAVID II. PFAU und dessen Vetter, der Ofenmaler HANS HEINRICH III. PFAU. Sie beendeten ihr Werk kurz nach der Einweihung des neuen Zürcher Rathauses im Sommer 1698.

Bilder und zugehörige Verse sprechen vom Stolz auf die Vergangenheit, enthalten aber auch die Ermahnung, den Staat weiterhin im Sinne der Vorfahren zu lenken. Eine Kachel auf der rechten Seite des aufgesetzten Turmes steht hier im Mittelpunkt. Das mit dem Schriftband «Eidgenössische Neutralität» versehene Bild zeigt im Vordergrund zwei miteinander kämpfende Löwen und einen auf einem Felsvorsprung im Hintergrund lauernden Fuchs. Darüber steht:

«INTER SCYLLAM ATQUE CHARYBDIN
Der glücklich wird gepreiset
Der im Mittelweg durchreiset.»

Die Botschaft ist klar; der Schweiz wird weiterhin der Mittelweg zwischen den europäischen Grossmächten (Skylia und Charybdis) empfohlen, also die Position des wachsamsten, im Hintergrund lauernden Fuchses. Dies verdeutlichen auch die ergänzenden Sprüche:

«Wann zwey Löwen sich betrogen,
Und den Fuchs in Fride lassen.
Wirdt er sich nicht einvermengen,

Noch sein eigne Ruhe hassen:
Wann zwey Potentaten kriegien
Wirdt ein Weiser Freyer Stand
Wann er kan in Fride ligen,
Nicht einflechten seine Hand.

Jedem halten seine Pflichten,
Der die selben wurd auch halten,
Und sich in die Zeiten richten,
Alles aber der gestalten,
Das er Mittel=straass bewahre
Und sich schlag auff keine seit:
Mittel wendet die Gefahre,
Bringet eigne Sicherheit.»

Die Mitte als Mass, diese Devise blieb den Schweizerinnen und Schweizern bis heute wohl vertraut. Nur bekennt sich heute niemand mehr in dieser Offenheit zum Mittel-mass, denn dieses hat, wie wir heute wissen, eine Sonnen- und eine Schattenseite. Wie aber kam es zur Grundhaltung, zum Leitbild des lauernden Fuchses?

Dafür gab es innere und äussere Gründe. Der lose Staatenbund war im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit stets geprägt von innerer Zerrissenheit. Für eine gemeinsame Aussenpolitik fehlte die solide Basis. Zudem sah sich die kleine Alpenrepublik stets von grösseren Blöcken und Allianzen zwischen sich verändernden Machtgefügungen umgeben, von denen immer wieder Bedrohungen ausgingen. Die Neutralität erwies sich als äussere Notwendigkeit; sie erlaubte es, sich von europäischen Konflikten durch «Stillsitzen» fernzuhalten. Vor diesem Hintergrund wurde die Neutralität in wachsendem Mass, wenn auch unausgesprochen, als taktische Anpassung verstanden und erst in der Zeit unseres Prunkofens zur Staatsmaxime erhoben – in den treffenden Worten Edgar Bonjours ausgedrückt: «Die Eidgenossenschaft [...] lebte lange Zeit von der Eifersucht ihrer grossen Nachbarn. Man kann geradezu sagen, dass das rivalisierende Gleichgewicht der Grossmächte die Luft ist, in welcher die Neutralität des Kleinstaates gedeiht [...]»



David II. Pfau (Ofen)
Hans Heinrich III. Pfau (Malerei)
Ofen aus dem Zürcher Rathaus (Fragment)
Winterthur, 1698
Fayence; Scharfffeuermalerei
H. 286 cm; B. 130 cm; T. 135 cm
Dep. 1573 (Stadt Zürich)

Margrit Früh, «Winterthurer Kachelöfen für Rathäuser und Zürich 1697/98», in: *Keramik-Freunde*, Mitteilungsblatt Nr. 95, Dez. 1981. – Edgar Bonjour, *Geschichte der schweizerischen Neutralität*, Basel/Stuttgart 1978. – Jürg Späni-Schleidt, *Die Interpretation der dauernden Neutralität durch das schweizerische und das österreichische Parlament*, Bern/Stuttgart 1983.



Im Zeichen des Sonnenkönigs

Das damalige Verständnis von Neutralität schloss keineswegs aus, dass die Schweiz des Ancien Régime ihren Männern weiterhin das traditionelle Reislafen ermöglichte. Das Berufssoldatentum stellte eine wichtige Einkommensquelle dar, führte aber wiederholt dazu, dass Schweizer gegen Schweizer kämpften, so in der Schlacht von Malplaquet im Jahre 1709. Die Schweizer standen im Ruf, ihrem Soldherrn tapfer und treu ergeben zu sein – sofern man sie gut bezahlte. Vorab schätzten die französischen Könige ihre Dienste hoch ein: die berühmteste Garde fremder Soldaten trug den Namen «Compagnie des Cent-Suisses». Die «Hundertschweizer» hatten ähnliche Funktionen wie die bis heute existierende päpstliche Schweizergarde. So wie diese trugen sie bei besonderen Anlässen eine prächtige Uniform mit den entsprechend verzierten Waffen. Die sogenannte «Partisanenhalbarte» beispielsweise trägt das vergoldete Emblem des Sonnenkönigs. Die Kompanie der Hundertschweizer hatte wie die königliche Leibgarde zahlreiche repräsentative Aufgaben. Davon zeugt die dekorative Uniform aus Seide und Samt in Rot, Blau und Weiss – also den Farben der königlichen Flagge. Diese Galauniform folgt dem Schnitt der von den Schweizer Söldnern im Frankreich des 17. Jahrhunderts getragenen Kleidung und ist im 18. Jahrhundert zum Paradekleid erstarrt. Auf dem Allianzteppich auf S. 73 sehen wir vor der Schweizer Delegation zwei reich gekleidete Offiziere der Schweizer Garde. Weil sich das überreiche Zeremonienkleid als für den Alltag untauglich erwies, trugen die Cent-Suisses seit ca. 1750 beim täglichen Dienst eine einfachere und zweckmässigere Felduniform.

In die Weltgeschichte eingegangen sind die königlichen Schweizer Gardisten als Beteiligte an den Geschehnissen der Französischen Revolution. Nach dem Fluchtversuch des französischen Königs Louis XVI, der sich mit seiner Rolle als konstitutioneller Monarch nicht abfinden konnte, kam es am 10.8.1792 zum Sturm auf die Tuileries. Dabei leistete das Schweizer Garderegiment er-

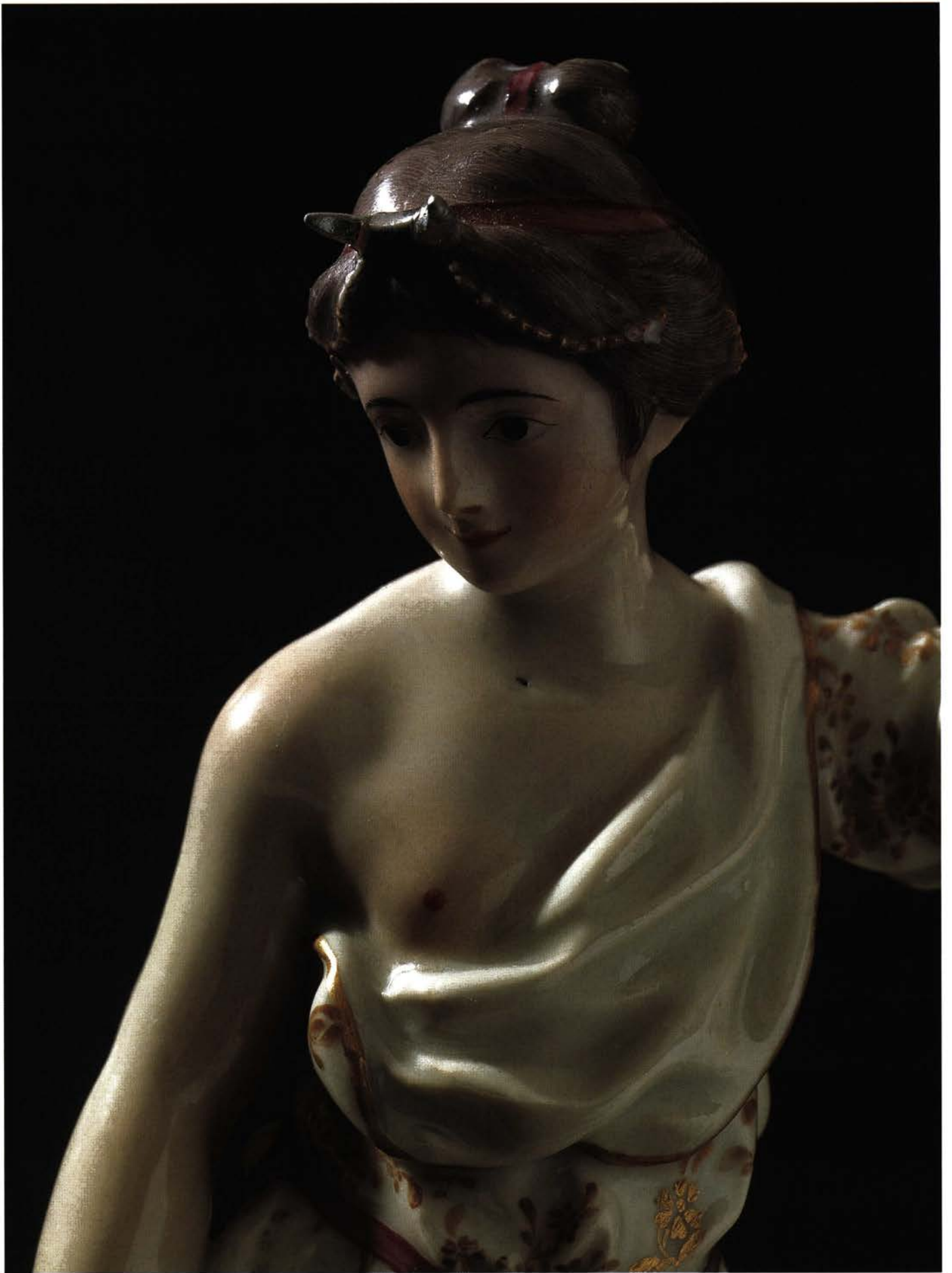


Historische Uniform eines Hundertschweizers mit Prunkpartisane. Frankreich, 18. Jh.

Tuch, Seidensamt; Eisen, vergoldet. Uniform: Hose: L. 100 cm; Taille 85 cm; Jacke: L. Ärmel 70 cm; L. Rücken 60 cm; Taille 90 cm; Partisane: H. 236,9 cm; B. 28,3 cm
LM 16618 (Uniform)
LM 70591 (Partisane)

bitterten Widerstand und wurde zu zwei Dritteln aufgerieben. Darauf entliess die neue Regierung die königliche Truppe formell. Im Rahmen der Restauration folgte noch ein kurzes Nachspiel: Anlässlich der Juli-Revolution von 1830 kam es zur endgültigen Auflösung der Schweizer Kompanie in Paris.

Jérôme Bodin, *Les Suisses au service de la France*, Paris 1988.



Der Französischen Revolution ging das letzte Kapitel des sogenannten «Ancien Régime» voraus; es herrschte der verspielte Stil des Rokoko. Dieser prägte auch das Leben der bürgerlichen Oberschicht in der Schweiz, so etwa in der verfeinerten Ess- und Tischkultur. Zinn- und Holzgeschirr verschwanden allmählich vom Tisch der wohlhabenden Bürger. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kamen Tafelgedecke aus Fayence und Porzellan in Mode. Importierte man diese zunächst vor allem aus China, so wurde der Bedarf an feinem Porzellan bald durch europäische Manufakturen wie denjenigen von Meissen oder Nymphenburg gedeckt. Im Jahre 1763 wurde vor den Toren Zürichs, am Seeufer in Kilchberg-Schooren, eine Porzellanmanufaktur gegründet, die auf der alten Zürcher Hafnertradition aufbauen konnte. Sie schaffte Arbeitsplätze für eine verarmte Bevölkerung und produzierte für eine Schicht von «Nouveaux riches», die durch Kriegsgewinne im eben zu Ende gegangenen Siebenjährigen Krieg zu Geld gekommen war. Solche Kontraste waren typisch für jene schnellebige und von starken Konjunkturschwankungen geprägte Zeit. Dementsprechend konnte sich die Manufaktur von Luxusporzellan denn auch nur bis ins Jahr 1790 halten.

Zu den respektabelsten Erzeugnissen aus Kilchberg gehören reich dekorierte Tafelaufsätze. Das hier abgebildete Stück entspricht in seiner idealisierten Ästhetik ganz dem Geschmack der Zeit. Die schönen Künste sollten ihren Platz auch auf dem gedeckten Tisch finden; entsprechend zog die Manufaktur in Schooren etwa den bekannten Salomon Gessner als Zeichner für viele Dessins bei. Vornehme Tischgesellschaften bevorzugten zum Essgeschirr passende figürliche Tafelaufsätze mit Allegorien der Sinne, mit Genre- und Strassenszenen sowie Darstellungen der antiken Mythologie. Der protestantisch-zürcherischen Zurückhaltung entsprechend findet man beim Kilchberger Porzellan kaum je die ausschweifende Üppigkeit der Produktion aus den grossen ausländischen Manufakturen. Es zeichnet sich vielmehr aus durch eine zurückhaltend wir-



Tafelaufsatz mit Jagdgöttin Diana. Manufaktur Kilchberg-Schooren, um 1770
Porzellan, bemalt
H. 38,5 cm; B. und T. je 19 cm
LM 22695 (Statuette); LM 20865 (Sockel)

kende Eleganz, die ihm bis heute einen besonderen Reiz verleiht.

Unser Tischaufsatz zeigt auf dem Postament vier Jäger mit Jagdbeute, Flinten und Hunden. Die Jagd gehörte damals zum öffentlich zelebrierten Müsiggang der Oberschicht und lieferte gleichzeitig Leckerbissen auf den Tisch. Im Zentrum der Porzellangruppe steht die antike Fruchtbarkeits- und Jagdgöttin Diana in einer zeitgenössischen Interpretation. Ihre Gesichtszüge entsprechen dem damaligen Frauenideal der Männer: ein jungfräuliches Mädchen mit lieblich-unschuldigem Gesichtsausdruck. Auf solche Frauen hatten es die Jäger besonders abgesehen; den «Hof machen» und das Verführen von jungen weiblichen Wesen galt als männliches Gesellschaftsspiel, gegen das sich auch in Zürich selbstbewusste Frauen allmählich zur Wehr setzten (S. 91).

Hans Wysling (Hrsg.), *Zürich im 18. Jahrhundert*, Zürich 1983. – Siegfried Ducret, *Die Zürcher Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Zürich 1958.



Biologie einer Grenadiermütze

In den letzten Jahrzehnten haben Konrad Lorenz und die vergleichende Verhaltensforschung ausführlich auf ähnlich ablaufende Gesetzmässigkeiten in biologischen und kulturellen Entwicklungen hingewiesen. Jeder neue Schritt geht vom festen, gesicherten Boden des Bewährten aus. Einmal Erworbenes wird eher abgewandelt und angepasst als aufgegeben. Der Biologe spricht hier von Vererbung, der Historiker von Tradition. Solche Entwicklungen lassen sich an Uniformen besonders gut ablesen. Ein schönes Beispiel dafür bildet unsere Grenadiermütze. Der Infanterist trug noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts einen breiten Schlapphut, der gegen Wind und Wetter und wenigstens teilweise auch gegen Säbelhiebe Schutz bot. Als das Werfen von Granaten aufkam, wurde die breite Krempe als hinderlich empfunden. Die Grenadiere erhielten deshalb die Erlaubnis, die für Arbeit und Lagerdienst gebräuchliche Kopfbedeckung auch im Feld zu tragen – eine einfache Zipfelmütze. Weil diese wiederum zu wenig repräsentativ aussah, wurde sie bald versteift und mit Verzierungen und Emblemen versehen. Der untere Umschlag und der kleine Busch erinnern jedoch reliktisch an die Zipfelmütze.

Damit die steife Mütze auf dem Kopf festsass, wurde sie mit einem unter dem Kinn durchlaufenden Sturmriemen getragen. Das wiederum hatte zur Folge, dass sie der Soldat beim Grüssen nicht mehr abnehmen konnte. Deshalb wurde den Grenadiere erlaubt, das Hutziehen auf eine symbolische Handbewegung zum Hutrand zu reduzieren: Das militärische Salutieren war geboren! Bis vor kurzem war es üblich, das Salutieren nur bei bedecktem Kopf zu erlauben – und dies in einer Zeit, als die Entstehung der Grussgebärde längst ins Unbewusste abgesunken war.

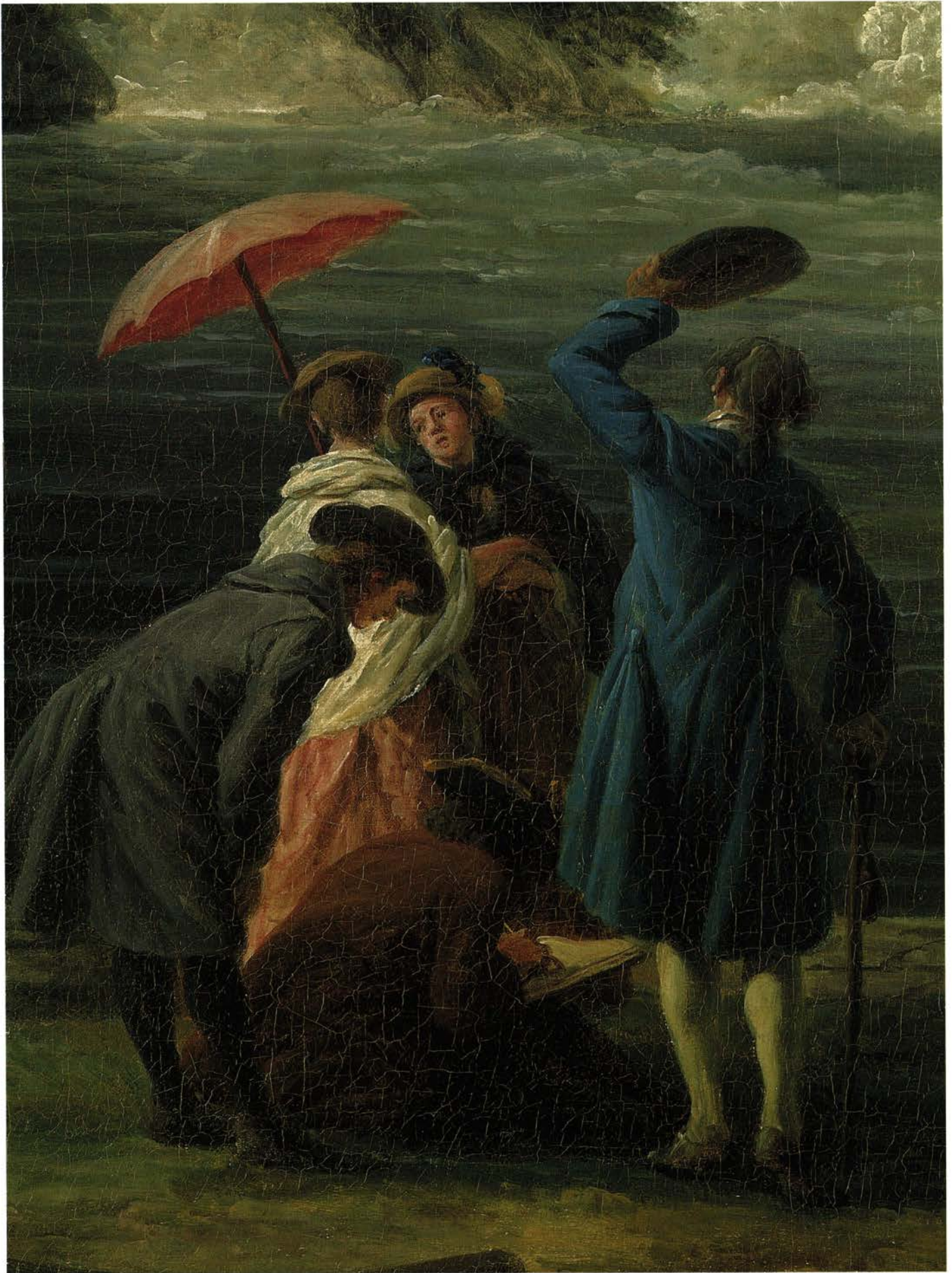
Unsere Pörlermütze – ihr Name stammt von der Zürcher Sondertruppe, die ihren Übungsplatz bei der Kronenporte hatte – trägt oben in der Mitte eine platzende Granate in Messing. Die frühen Granaten wiesen von ihrer äusseren Form her Ähnlich-



*Grenadiermütze der Zürcher Stadttorwächter
Zürich, Ende 18. Jh.
Roter und blauer Wollstoff;
Plakette: Messing, versilbert und vergoldet
H. 40 cm; B. 25 cm
LM 7428*

keit mit dem Granatapfel auf; die malerische Frucht hat also sowohl der neuen Waffe wie den entsprechenden Spezialtruppen den Namen gegeben.

Hugo Schneider, *Vom Brustharnisch zum Waffenrock*, Frauenfeld/Stuttgart 1968.
– Otto König, «Biologie der Uniform», in: *Naturwissenschaft und Medizin*, 23/1968, S. 41–50.



Der Rheinflall

Der Rheinflall in der Nähe von Schaffhausen ist eines der aufregendsten und seit dem 16. Jahrhundert am häufigsten dargestellten Landschaftsmotive der Schweiz. Bis zum 18. Jahrhundert wechselten die Künstler jeweils ihren Blickwinkel und stellten sich oberhalb des Rheinflalls auf. Danach, zu einem Zeitpunkt als sich die Reisetätigkeit zu den berühmten Orten der Schweiz intensivierte, änderte sich auch die Optik wieder. Es war CLAUDE JOSEPH VERNET, der als erster den Standort gegenüber dem Rheinflall auswählte, um so das Schauspiel der brodelnden und tosenden Wassermassen besser betrachten zu können. Er stellte seine Kunst ganz in den Dienst einer getreuen Darstellung und gab einen Eindruck dessen wieder, was andere Reisende wie Lavater oder Goethe, die gleichermassen von dieser wilden, unzähmbaren Natur fasziniert waren, in Worte zu kleiden versuchten.

Im Sommer 1778 begleitete Vernet seinen Wohltäter, den Pariser Bankier und Kunstsammler Jean Girardot de Verme-noux, auf dessen Schweizer Reise. Die wichtigsten Etappen dieser Reise sind bekannt. Zwei Ansichten des *Rheinflalls*, welche zu den Meisterwerken von Vernet gehören, zeugen davon. Eines der Bilder ist heute verschollen, das andere wurde 1994 vom Schweizerischen Landesmuseum angekauft und zeigt die kleine Reisegruppe, wie sie das grossartige Spektakel vor ihren Augen bewundert. Jean Girardot de Verme-noux steht in der Mitte mit dem Rücken zum Betrachter. Geblendet durch das Morgenlicht, hält er schützend seinen Hut, was gleichzeitig auch eine Art Ehrerbietung gegenüber dem Naturschauspiel, das sich ihm bietet, darstellt. Seine Haltung ist Ausdruck einer starken Gefühlsregung. Seine Frau schützt sich ihrerseits mit einem rosa Sonnenschirm. Sie ist dermassen beeindruckt, dass sie sich auf den Arm ihrer Begleitdame abstützt. An ihrer Seite, am Boden sitzend, ist der vollständig in seine Zeichnung vertiefte Maler. Sein Sohn Carle beugt sich über seine Schulter und verfolgt mit Interesse das Entstehen eines Kunstwerkes.



Vernet hat das Zusammenspiel von Licht und Wasser aufmerksam beobachtet, es in wunderbarer Weise auf die Leinwand gebracht und so die Illusion der Wirklichkeit wiedergegeben. Mit der Szene im Vordergrund erweist er der grossen französischen Landschafts- und Genremalerei die Ehre; mit einem Augenzwinkern jedoch stellt er die lokalen Bräuche in Form eines Paares in der Schaffhauser Tracht dar. Im Hintergrund hingegen eröffnet sich dem Betrachter eine freie Sicht auf eine realistisch und grandios dargestellte Natur.

Claude Joseph Vernet gilt als Wegbereiter, denn sein *Rheinflall* begründet in prachtvoller Weise ein neues Kapitel in der Geschichte der Schweizer Landschaftsmalerei. Die von ihm gewählte Perspektive für die Darstellung dieses Naturwunders wird denn auch in den folgenden Jahrhunderten richtungsweisend bleiben.

Rudolf Schnyder, «Der Rheinflall von Claude Joseph Verne», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums*, Zürich 1994, S. 61–64.

Claude Joseph Vernet (1714–1789)
Der Rheinflall bei Schaffhausen. 1779
Öl auf Leinwand. 88 × 130,3 cm
LM 73944



Gleich in drei unterschiedliche Epochen führt uns der «Tellenbecher». Erinnert uns das Sujet «Tell mit Sohn» an die eidgenössische Befreiungsgeschichte, so führt uns der im Baumstrunk befestigte Glaspokal in die Restaurationsjahre nach 1815. Von ihnen zeugen die beiden Medaillons in der Kuppel des Pokals: das eine mit Lorbeerkranz und Inschrift «Eidgenössischer Freundschaft Heilig», das andere mit dem vom Reigen der 22 Kantonswappen umgebenen Schweizerkreuz. Da dieses Medaillon das Bundessiegel von 1815 zum Vorbild hat, kann der Pokal nicht vor diesem Jahr entstanden sein und muss im 19. Jahrhundert ein früheres Trinkgefäss ersetzt haben. Bei der Statuette handelt es sich um eine von Basler Mitgliedern der Helvetischen Gesellschaft bei ALEXANDER TRIPPEL, einem in Rom tätigen Schaffhauser Bildhauer, bestellte Arbeit, die 1782 der Helvetischen Gesellschaft in Olten geschenkt wurde. Zum Dank wurde der Künstler zum ausserordentlichen Mitglied der Gesellschaft ernannt.

Die Helvetische Gesellschaft war ein 1760 entstandener Freundeskreis patriotisch gesinnter Männer aus der gesellschaftlichen Elite der alten Eidgenossenschaft. Jährlich trafen sich die Mitglieder, um einige Tage gemeinsam zu verbringen. Vorträge, feierliche Reden und festliche Gelage wechselten sich ab. Die Beschwörung des gemeinsamen Vaterlandes über konfessionelle und weltanschauliche Grenzen hinweg stand im Zentrum der Tagungen. Gegen Ende des Jahrhunderts trafen sich jeweils weit über hundert Männer – oft in Begleitung ihrer Frauen und erwachsenen Kinder – zu diesen patriotischen Festakten. Bei den grossen Gelagen machte der Tellenbecher die Runde, gefüllt mit «Schweizerblut» – so hiess der Wein, der auf dem Schlachtfeld von St. Jakob an der Birs wuchs.

Die Tellengeschichte gehörte seit dem ausgehenden Mittelalter zu den tragenden Mythen der eidgenössischen Geschichte. Allerdings kamen im 18. Jahrhundert starke Zweifel an der Historizität der Überlieferung auf. Auch wurde unter Historikern die

Rechtmässigkeit des Tyrannenmordes in Frage gestellt. Es ist bezeichnend, dass in der Helvetischen Gesellschaft nicht die historische Tat betont wurde, sondern der Themenkreis rund um Pflicht und Vaterliebe, aus dem sich das Leitbild für die patriotische Obrigkeit entwickeln sollte. Johann Kaspar Lavaters für die Helvetische Gesellschaft geschriebenes «Tellenlied» nimmt schon 1767 Szene und Programm vorweg, die Trippel in seiner Skulptur umgesetzt hat:

«Voll jugendlicher Munterkeit
Jauchzt ihm der Sohn, in Eil
Bringt er dem Vater – welche Freud! –
Am Apfel seinen Pfeil

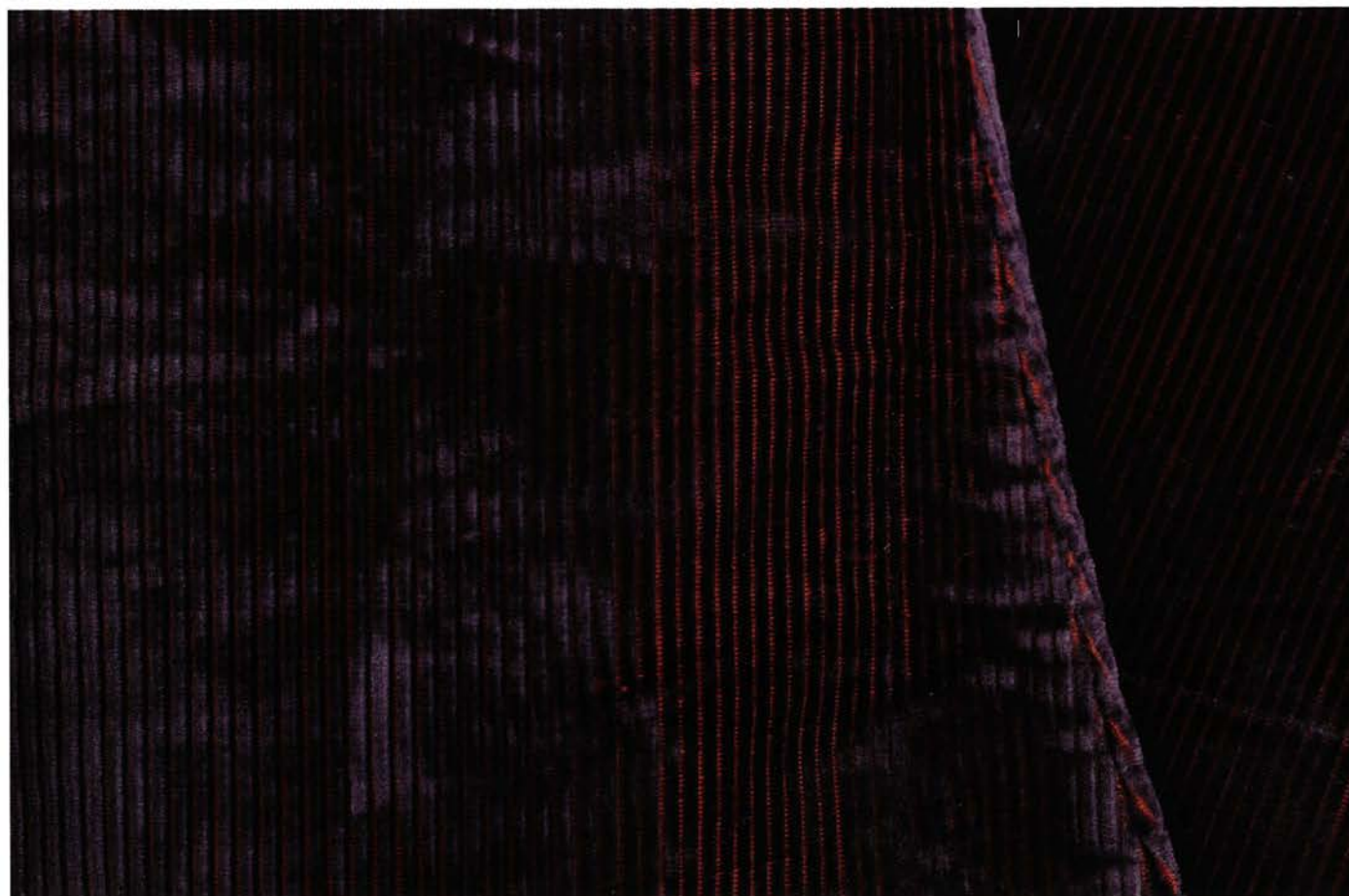
So schlug ihm nie ein Vaterherz,
So pries er niemals Gott;
So quoll ihm Freude nie aus Schmerz,
Und Ehre nie aus Spott.»

Seit 1791 wurde das Tell-Motiv auf Publikationen der Helvetischen Gesellschaft verwendet. Über die Basler Druckerei Haas fand es 1798 den Weg in die Vignetten der Helvetischen Republik.

Dieter Ulrich, in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Ausst. kat., Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993, S. 76–81.



Alexander Trippel (1744–1793)
Wilhelm Tell und Sohn. Um 1780
Tafelaufsatz. Geschnitzte Statuette aus
Nussbaumholz
H. mit Pokal: 57,5 cm; H. Gruppe 47,5 cm
IN 70



Auf den Leib geschnitten

Unsere drei Herrenkostüme stammen aus dem Kanton Neuenburg; ihr Träger gehörte zur damaligen Oberschicht, die sich in allen kulturellen Belangen nach dem Vorbild Frankreichs richtete. Starke Einflüsse zeigen sich in den Schlossbauten der Zeit, in der Sprache und generell im Lebensstil. Dieser schliesst die Kleidung mit ein: die Männer trugen über den Strümpfen halblange, anliegende Hosen, die bekannte Culotte, dazu eine Ärmelweste und darüber einen Rock, genannt Justaucorps. Für diese Kleidungsstücke kamen nur wertvolle Stoffe zur Verwendung. Die aus dem späten 18. Jahrhundert stammende Kleidung in der Mitte besteht ganz aus Seide. Aus dem gleichen Material ist auch das Futter gefertigt, nur der Bund ist mit Rohleinen gefüttert. Die beiden anderen Herrenkostüme, obwohl etliche Jahre später hergestellt, sind sehr ähnlich geschnitten. Bekanntlich fiel in Paris die Kniehose als Symbol der alten Herrschaft schon bald in Ungnade; als bewusste Absage an alte Ideale wählte der proletarische Revolutionär die lange Hose und erhielt deshalb den Spitznamen «Sansculotte» verpasst.

Alle drei Kostüme sind auffallend eng geschnitten. Zur Geltung kamen sie nur in kerzengerader Haltung – in einer für heutige Begriffe unnatürlichen Pose mit herausgewölbter Brust und hohlem Kreuz. Diese Haltung scheint typisch für eine steife, von Äusserlichkeiten geprägte Zeit und eine innerlich erstarrte Gesellschaft, deren Mitglieder sich gerne gegenseitig bestätigten und sich vorab mit sich selbst beschäftigten. Das Leben eines jungen Aristokraten kreiste vorwiegend um Jagd, Militär und Frauen. Die sechzehnjährige Bernerin Sophie von Effinger, die sich selbst als reich, aber nicht hübsch bezeichnete, schrieb im Jahre 1782: «Verschiedene Männer aus sehr guter Familie bemühten sich, mir zu gefallen. [...] Ich hatte drei Verehrer im Alter von 23 Jahren. Der erste, Herr von Diesbach, war eine Null, ohne Talent, ohne Charakter, fast ohne Vermögen, weder schön noch hässlich, aber sehr zufrieden mit sich selbst. Der



zweite, Herr von Wattenwil, war reich, aber mit einem ausgesprochenen Gefühl für seine persönliche Würde, die ihn von allen Verirrungen der Jugend abhielt [...]. Der dritte, Herr von Erlach [...], oberflächlich in jeder Beziehung, verfügte nur über jene Bildung, die den Weltheuten gefallen kann. Bissig und spöttisch veranlagt, stand ihm die Ironie sichtbar ins Gesicht geschrieben [...]; echtes Gefühl war ihm fremd. Dafür besass er in hohem Masse die Gabe, eine ganze Gesellschaft zu unterhalten, indem er die Lächerlichkeiten und die Fehler der anderen preisgab [...]. Er sang schön, tanzte ausgezeichnet, war sehr geistreich, hatte aber wenig Verstand und noch weniger moralische Grundsätze. Er redete gut, dachte schlecht, war eitel, unüberlegt, sehr selbstgefällig und vernachlässigte alles, ausser seiner Person und seinen Vergnügungen [...]. Wegen seiner leichten Art verzieh man ihm seine Frivolität, seinen Leichtsinn und seine Spöttereien.»

*Drei Herrenkostüme aus dem Kanton Neuenburg. Herstellungsort unbekannt, 1790–1810
Seide, diverse. Rückenlänge der Justaucorps: 108 cm; 103 cm; 107 cm
LM 74981, 74982, 74984*

James Schwarzenbach (Hrsg.), *Aus dem Tagebuch des Schlossfräuleins von Wildegg*, Zürich 1951. – Laure de Mandach, *Sophie d'Effinger 1766–1840. Mémoires inédits*, Neuchâtel/Paris, 1955.



Kriegstaten und Stickereien eines Generals

Die Französische Revolution und die Politik Napoleons führten an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der Eidgenossenschaft zur grössten Umwälzung ihrer politischen und wirtschaftlichen Geschichte. Am Beispiel des Lebenslaufs von NIKLAUS FRANZ VON BACHMANN (1740–1831), dem ersten General der Schweiz und Besitzer der abgebildeten Stühle, lässt sich dies konkret ablesen. Als Kind einer Familie, deren Väter stets in fremden Diensten standen, wird er vorwiegend von der Mutter, später von Geistlichen erzogen. Bereits mit 16 Jahren befindet er sich an der militärischen Front, wird zweimal verwundet und schreibt für das französische Kriegsministerium ein neues, vielbeachtetes Kriegsreglement. Sein ebenfalls für den französischen König tätiger Bruder wird 1792 für den Widerstand der Schweizer beim Tuileriensturm verantwortlich gemacht und hingerichtet. Bachmann flieht aus Frankreich, tritt in sardinische Dienste ein und schliesst sich damit den Feinden Frankreichs an. Nach einem erzwungenen Frieden kommt er in Kriegsgefangenschaft und wird der napoleontreuen Helvetischen Republik ausgeliefert, die ihn unter Hausarrest stellt.

1799 wird auch die Schweiz zum Kriegsschauplatz. Bachmann stellt ein eigenes Regiment auf, deckt den Rückzug der Alliierten vor der vorrückenden französischen Armee und zieht sich danach ins Allgäu und nach Vorarlberg zurück. Nach dem Friedensschluss zwischen Frankreich und der grossen Koalition wird sein Regiment aufgelöst. 1802 kämpft Bachmann gegen die Truppen der helvetischen Regierung und flieht ins Ausland, als erneut französische Truppen in die Schweiz einmarschieren. Nach deren Rückzug kehrt er 1804 wieder in die Schweiz zurück und erlebt einige ruhige Jahre auf seinem Landgut bei Näfels. 1815 bedrohen die französischen Truppen des inzwischen von Elba zurückgekehrten Napoleon erneut die Schweiz. Bachmann wird zum ersten Schweizer General ernannt und versucht, eine ordentliche Grenzbesetzung zu organisieren. Danach lebt er in stiller



Zwei Armlehnstühle. Paris, um 1810
Mahagoni; Wollstickerei von General
Niklaus Franz von Bachmann (1740–1831)
H. 95 cm; B. 68 cm; T. 67 cm
LM 65300, 65301

Zurückgezogenheit bis zu seinem Tod im Jahre 1831 in seiner Glarner Heimat.

Der Nachruf hält über Bachmann fest: «Der Herr des Hauses verstand mit Nadel und Zwirn ebensogut umzugehen wie mit den Waffen.» Mit dem Haus ist das von seiner Frau eingebrachte Gut An-der-Letz bei Näfels gemeint. Daraus stammen die beiden Empire-Fauteuils sowie weitere, ebenfalls im Landesmuseum befindliche zugehörige Sitzmöbel, eine Standuhr und andere Objekte. Die Stoffbezüge der abgebildeten Sitzmöbel hat General Bachmann in seiner «ruhigen» Zeit zwischen 1804 und 1818 wahrscheinlich

eigenhändig bestickt. Der Fauteuil rechts zeigt ein nicht identifiziertes Landhaus, der Sessel links eine der soeben erst entstandenen Glarner Stoffdruckereien (S. 107). Die Französische Revolution hatte auch die Gewerbefreiheit gebracht. Nach der Strukturkrise während der Revolutionsjahre trat die Schweiz in das industrielle Zeitalter ein.

Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1985, S. 28ff. – Hans Laupper, «General Niklaus Franz von Bachmann An-der-Letz», in: Grosse Glarner, Glarus 1986, S. 95ff.



Die Französische Revolution bedeutete für die Produktion von Luxusobjekten einen schweren Schlag. Dies bekam auch die Stadt Genf zu spüren, in der seit dem späten 17. und während des ganzen 18. Jahrhunderts die Manufakturen von Uhren und Automaten eine tragende wirtschaftliche Rolle spielten. Die Revolutionsjahre waren aber auch eine Zeit der Grenzüberschreitungen und der Erfindungen, und dies auf allen Gebieten. Im Jahre 1796 gelang dem Genfer Uhrmacher Antoine Favre-Salomon die Erfindung eines Musikautomaten ohne die bisher üblichen Glocken und Hämmer. Er entdeckte die schwingende Stahllamelle als Tonquelle. Favre selbst konnte wegen der wirtschaftlich schwierigen Verhältnisse seine Neuerung nicht kommerziell umsetzen. Dies gelang seinen Nachfolgern rund zehn Jahre später, als sich die Verhältnisse etwas beruhigt hatten und – gerade als Folge der herrschenden Unruhe – begüterte Kunden wieder bereit waren, sich etwas Kostbares zu leisten. Zu den damaligen «Aufsteigern» unter den Genfer Unternehmern gehörte ISAAC-DANIEL FIGUET aus dem Vallée de Joux, der sich zwischen 1811 bis 1828 mit SAMUEL PHILIPP MEYLAN zusammentat. Aus ihrer Werkstatt stammt das Musikwerk unseres Automaten mit seinem runden Teller und den fächerförmig verteilten Stahllamellen. Das Uhrwerk schufen die Gebrüder ROCHAT. Die Produktion der komplizierten Automaten, die von Genf aus in die ganze Welt, vor allem auch in den Orient geliefert wurden, funktionierte nach dem sogenannten Verlagsprinzip. Dabei wurden einzelne Teile als Aufträge an spezialisierte Handwerker vergeben und schliesslich von einem Meister zum Ganzen zusammengefügt.

Den Automaten umschliesst der Sockel eines goldenen Vogelkäfigs, der den traditionellen Formen des 18. Jahrhunderts folgt. Er ist reich mit Perlen, Türkisen, Diamanten und Email verziert. Jede Stunde, jede Halb- und Viertelstunde erklingt ein Glockengeläute. Zur vollen Stunde wird zudem die Tellerspieldose in Gang gesetzt, auf der sich die kleinen Vögel drehen und die



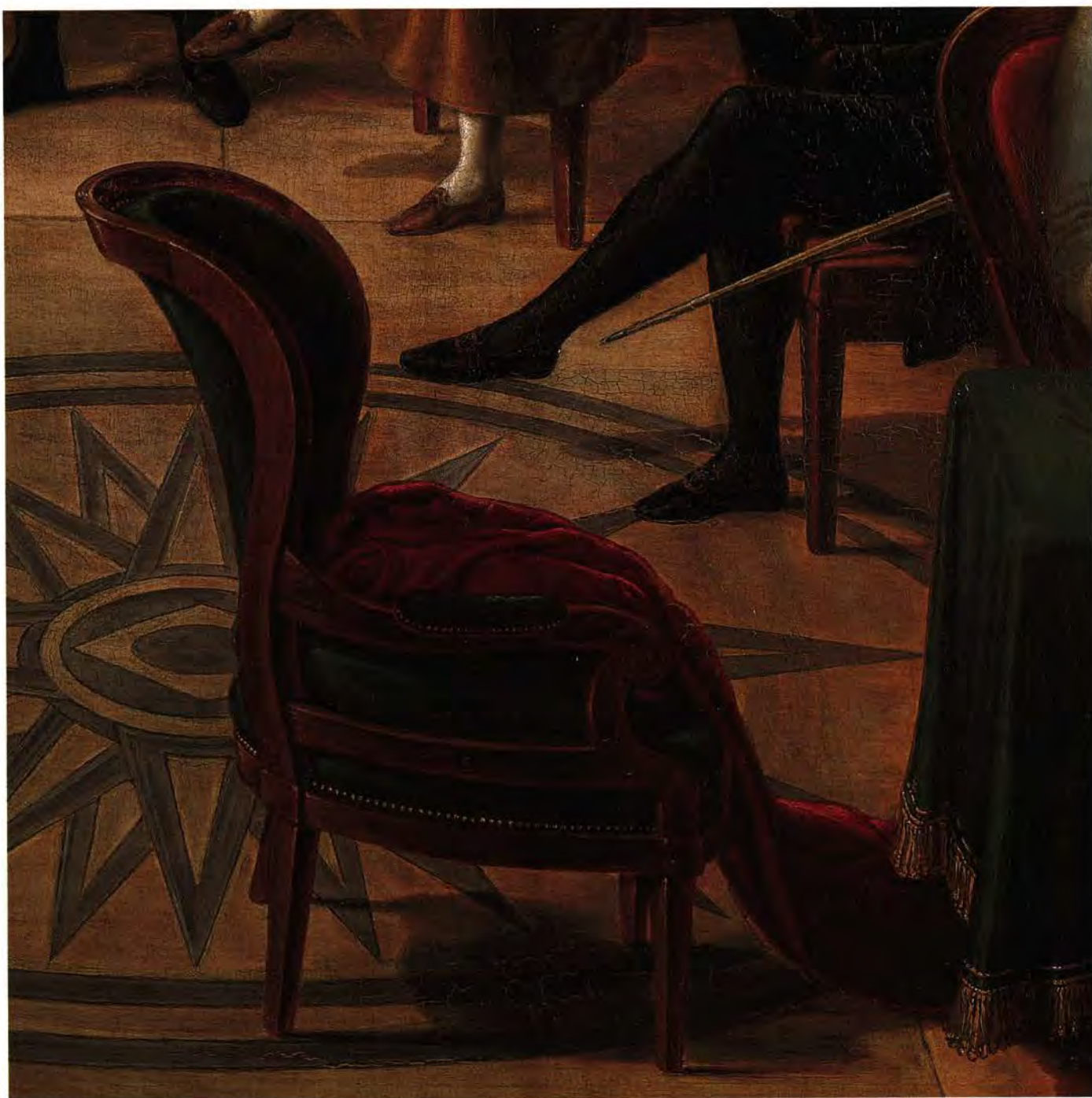
Piguet & Meylan, Rochat Frères
Uhrenautomat in Form eines Vogelkäfigs
Genf, um 1820
Gold, Perlen, Türkise, Diamanten, Email
H. 28 cm; B. und T. je 10 cm
LM 30010

Schnäbel zu fröhlichem Gezwitzchen öffnen. Im Sockel lässt sich eines der Emailplättchen (hinter dem zweiten sind die Aufzugsöffnungen versteckt) zur Seite schieben, und es erscheint ein Figurenautomat, bei dem sich die Arme der dargestellten Musikanten bewegen (Detail).

Piguets Automat ist der ausgeklügeltste seiner Art überhaupt und hat sich samt Originalteil in dunkelrotem Leder bestens erhalten. Der komplizierte Mechanismus ist

heute wieder voll funktionsfähig, nachdem er mehrmals revidiert wurde. Von solchen Eingriffen zeugt eine Reparaturinschrift auf dem Automatenwerk aus Paris: «Qui est le salaud qui a fait des soudures à l'étain?» Also: «Wer ist der Mistkerl, der Zinnlötungen gemacht hat?»

Eduard C. Saluz, *Klangkunst. 200 Jahre Musikdosen*, Auss.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1996.



JEAN-ELIE DAUTUN stammte aus einer Hugenottenfamilie, die sich in Morges niedergelassen hatte. Er studierte Theologie und wirkte als Pfarrer in Paris und Morges sowie – zwischen 1799 und 1816 – an der französischen Kirche in Bern. Anschliessend liess er sich in Lausanne nieder, wo er eine Fremdenpension betrieb. Als Maler war Dautun wohl zum grössten Teil Autodidakt; er pflegte drei Gattungen: die Allegorie, die religiöse und die Historienmalerei.

Sein um 1829 entstandenes Monumentalwerk *Die berühmten Schweizer* nimmt diese drei Traditionen auf und verbindet sie zu einer grossartigen Interpretation der Schweizer Geschichte unter den Stichworten Religion, Toleranz und Aufklärung. Das Gruppenporträt berühmter Männer hat eine lange Tradition. Als Schlüsselbild gilt Raffaels um 1510 entstandenes Fresko *Die Schule von Athen*, das in Aufbau und Grundgedanke sicher auch Dautun beeinflusst hat.

Die Gattung des «geschichtlichen Ereignisbildes» erlebte im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Geschichte wurde verstanden als die Vergegenwärtigung des Vergangenen – bezeichnenderweise trug man sich zur Entstehungszeit von Dautuns Monumentalwerk in den Nachbarländern mit ähnlichen Projekten. In Deutschland war es Ludwig 1. von Bayern, der sich für den Bau eines deutschen Ehrentempels einsetzte. 1830 wurde der

Grundstein für die Walhalla bei Regensburg gelegt. Einem griechischen Tempel nachempfunden, ragt sie heute hoch über der Donau – ein «nationaler Schrein» für die Marmorbüsten bedeutender Vertreter einer als deutsch empfundenen Kultur. Um die gleiche Zeit befasste sich auch Ingres mit der Gattung des fiktiven Gruppenporträts. Seine *Apotheose Homers* entstand 1827 (Paris, Musée du Louvre).

Dautuns Monumentalwerk stützt sich seinerseits auf die ungemein populären Sammelbiographien berühmter Männer mit beigelegten Porträts, eine Literaturgattung, zu der die Schweiz im 18. Jahrhundert zwei Werke von grosser Tragweite für das historische Denken beisteuerte. 1748 erschien von David Herrliberger der «Schweizerische Ehrentempel» und 1783 ein erster Band von Leonhard Meisters «Helvetiens berühmte Männer» mit den Stichen von Johann Heinrich Pfenninger. Diese Bildnisse dienten denn auch Dautun als Vorlage für rund die Hälfte seiner Figuren.

Bei Dautun nimmt der Ehrentempel die Form einer gotischen Kathedrale an. Aus dem Chor strahlt ein lichtumflossenes Kreuz in das Kirchenschiff und stellt so die ganze Szene unter das Zeichen des christlichen Glaubens. Im Hintergrund stehen die Väter der Vorzeit, die Gründer des eidgenössischen Bundes und die ersten Glaubensprediger. Das Zentrum des Bildes vereinigt die Reformatoren; zu beiden Seiten versammeln sich die bedeutenden Vertreter aus Wissenschaft, Kunst und Politik. Drei mit der Schweiz eng verbundene Ausländer stehen am Fenster, das sich auf eine Seelandschaft öffnet: Edward Gibbon, Voltaire und der Abbé Raynal stehen für die Aufklärer, denen die Schweiz viel zu verdanken hat. Äusserst stiefmütterlich behandelt Dautun die Frauen; auf einer zweiten Realitätsebene, als Darstellung in der Darstellung, zeigt ein pyramidenförmiges Denkmal nur einige wenige berühmte Frauen als Reliefs.

Ganz offensichtlich war es Dautun ein Anliegen, die grossen Männer der deutschen und der französischen Schweiz zu-



Jean-Elie Dautun (1776–1832)
Les Suisses célèbres, 1829. Um 1829
Öl auf Leinwand. 152 × 230 cm
LM 76910

sammenzubringen. Einträchtig sitzt Jacques Necker, der aus Genf stammende französische Minister von Ludwig XVI., mit Niklaus Friedrich von Steiger, dem letzten Schultheissen des alten Bern, am Tischchen ganz vorne. Das Bild muss als Aufruf zum nationalen Zusammenhalt und zum Dialog über Sprach- und Religionsgrenzen hinweg verstanden werden, wenn auch eindeutig aus der Optik eines reformierten Geistlichen gesehen.

Der leere Stuhl bleibt ein Rätsel. Soll man ihn als Aufforderung verstehen, in schwierigen Zeiten den Dialog mit toleranten und aufgeklärten Mitmenschen zu suchen, sich mit ihnen an einen Tisch zu setzen? Oder hält er der Zukunft einen Platz frei – der Zukunft als lebendiges, offenes Denkmal?

Paul Lang, in: *Die Erfindung der Schweiz*, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1998.



Wer soll «die Hosen anhaben»?

Im 18. und 19. Jahrhundert entstanden auch in ländlichen Gebieten Töpfereien. Diese produzierten vor allem buntes, reich verziertes Geschirr. Als frühes, noch ins 17. Jahrhundert zurückreichendes Zentrum machte sich Langnau im Emmental einen Namen. Unsere Schüssel stammt aus der Blütezeit dieser Töpferei, die ihre Produkte oft mit satirischen, moralisierenden oder frommen Sprüchen versah.

Aus den Dekors der Langnauer Ware spricht eine lebenslustige Erzählfreude, die sich auch in plastisch modellierten Aufsätzen ausdrückt. Als Beispiel dafür steht diese Hochzeitsschüssel, deren Deckel – an Stelle eines Griffes – eine witzige Figurengruppe schmückt. Inmitten einer Art Zahnrad und einer dekorativen Zopfgirlande nach dem Geschmack der Zeit sitzen ein Mann und eine Frau, mit Hund und Katze als gegensätzlichem Paar zu ihren Füßen. Die Rollen sind vertauscht: Die Frau gibt sich bei Kaffee und Kuchen dem Nichtstun hin, während sich der Mann über den Rocken am Spinnrad beugt.

Diese Art Humor greift die alte Tradition der «Verkehrten Welt» auf, die in der Renaissance besonders beliebt war und in der Volkskunst lange weiterlebte: Tiere jagen Menschen, Fische fliegen durch die Luft. Eine Spielart figürlicher «Subversion» hat sich an der Fastnacht bis heute erhalten: Männer verkleiden sich als Frauen, Frauen als Männer. Diese «Gegenwelt auf Zeit» bestätigt letztlich die Welt, wie sie ist – gerade durch ihre Umkehrung. So darf man denn auch den Bildinhalt unserer Szene nicht als Aufforderung zum grundsätzlichen Hinterfragen der Geschlechterrollen interpretieren, sondern im Gegenteil als Ermahnung, die Harmonie der Ehe nach dem damals gültigen Modell hochzuhalten. Die Geschlechterhierarchie galt früher als Teil der göttlichen Weltordnung; Verstösse gegen sie wurden entsprechend geahndet. Davon zeugt die Redewendung «einem aufs Dach steigen», «jemandem das Dach abdecken». Sie hängt mit einer volkstümlichen Gerichtsbarkeit zusammen, die als eine Art



Suppenschüssel. Langnau, um 1830
Keramik bemalt. H. 27 cm; D. 21 cm
LM 950

Partialwüstung vor allem zum Einsatz kam, wenn bekannt wurde, dass sich ein Mann von seiner Frau schlagen liess: dem ungleichen Paar wurden nachts die Ziegel ihres Hauses abgedeckt.

Robert Wildhaber, *Schweizerische Volkskunst*, Zürich 1969. – Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg i. Br. 1973. – Rudolf Schnyder, *Porzellan und Fayence im Zunfthaus zur Meisen*, Bern 1978.



Die Schweizer Nationalkutsche

Nach dem Sonderbundskrieg kam es 1848 zur Gründung des Bundesstaates. Erstmals erhielt die Schweiz eine für alle Stände geltende Verfassung. Diese vereinheitlichte unter anderem auch das Postwesen, und schon 1849 kam die neue Postorganisation zum Tragen. Die Postkutschen erschienen erstmals in einheitlichem Strohgelb, sie wurden durchnummeriert und mit dem Schweizerkreuz als neuem Hoheitszeichen versehen (hier nur auf dem Türgriff, siehe Frontispiz). Die Wagen der neuen eidgenössischen Post stammten zunächst aus alten kantonalen Beständen; sie wurden nach und nach durch neue Serien ergänzt, welche die Verwaltung sofort in Auftrag zu geben begann. Dazu gehörte auch der typisch schweizerische Char-de-côté, der auch noch in angrenzenden Regionen anzutreffen war. Bei dieser Wagenform findet man den offenen oder geschlossenen Wagenkasten seitlich auf das Gestell aufgesetzt. Diese Bauweise ermöglichte eine schmalere Radspur und drängte sich auf, weil manche Schweizer Strassen zur Jahrhundertmitte noch nicht auf die europäisch normierte Spurbreite von 1,4 Meter ausgebaut waren – dies vor allem im Jura- und Alpengebiet. Fremde Reisende, die mit eigener Kutsche als Touristen anreisten, mussten deshalb oft auf die rund 20 Zentimeter schmalere Wagen eines örtlichen Fuhrhalters oder eben auf die Schweizer Post umsteigen, wenn sie Fahrten in abgelegene Gebiete vorhatten. Ähnliche Kutschen benutzte auch die Berner Aristokratie, dies vor allem im hügeligen Emmental; sie trugen den aus Char-à-banc verballhornten Namen «Schärbangg». Jahrzehnte später kam dieser Wagentyp nur noch für Seerundfahrten zum Einsatz, was ihm die Bezeichnung «Tour du lac» eintrug. Wenn dann Touristen bei einem Fuhrhalter den Preis allzu drastisch drückten, soll es bisweilen vorgekommen sein, dass der Einheimische zwar zur Fahrt einwilligte, aber in der verkehrten Richtung um den See fuhr – so dass die Fremden vor allem die nahen Bergänge statt die Weite des Sees zu Gesicht bekamen.

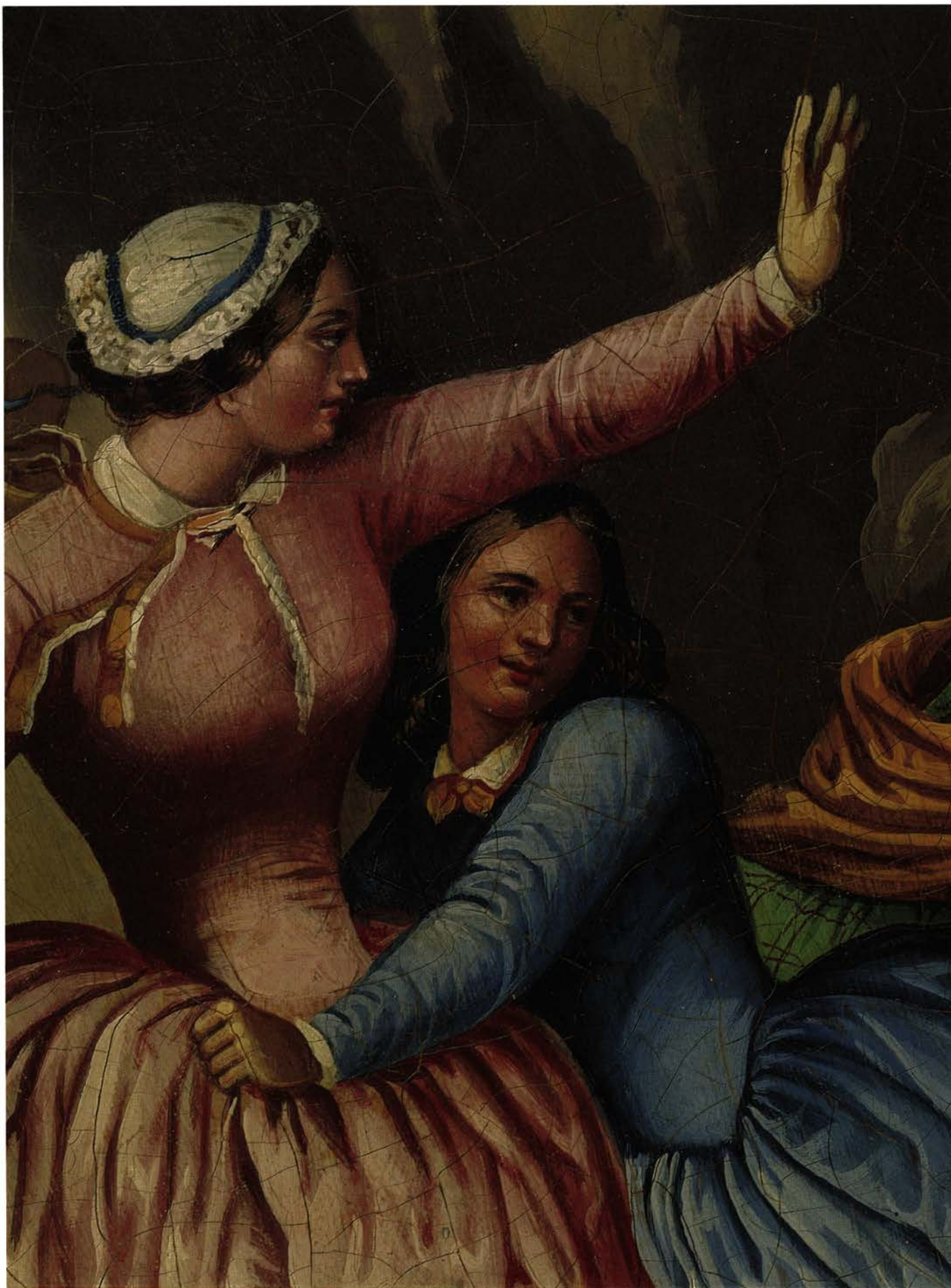


Char-de-côté. Westschweiz, vermutlich 1849
H. 203 cm; L. 355 cm; B. 144 cm
Gewicht 478 kg
LM 15307

Unsere Kutsche mit der Nummer 930 war wohl noch anfangs unseres Jahrhunderts im Jura im Einsatz. Dafür spricht eine Notiz zur letzten Neubemalung des Wagens im Gepäckkoffer («IL 1901 FITZÉ PEINTRE NEUCHÂTEL P.N.»). Auch die Räder wurden damals einer letzten Revision unterzogen («1.1901.No.V.b.R.II2» auf den Naben). Der Wagen präsentiert sich ganz im Zustand jener Zeit. Auch das Interieur, das mit dem für die besseren Postwagen bezeichnenden dunkelroten Wollsam ausgepolstert ist, blieb erhalten. Der Wagen wurde einspännig gefahren und bot im Inneren Platz für zwei bis drei Personen. Seitlich konnte man ihn

bei schlechtem Wetter mit herunterklappbaren Fenstern verschliessen. Solche Kutschen gab die Post bei lokal ansässigen Wagern und Schmieden in Auftrag, denn in vielen grösseren Orten der Schweiz gab es damals geschickte Handwerker, die diese Gefährte selbst bauten und reparierten. Erst die industrielle Automobilherstellung liess diesen Handwerksbereich verkümmern.

Arthur Wyss, *Die Post in der Schweiz*, Bern/Stuttgart 1988. – Andres Furger, *Kutschen und Schlitten in der Schweiz*, Zürich 1993. – Robert Sallmann, *Kutschen-Lexikon*, Frauenfeld 1994.



Eine Persiflage auf die Alpenschwärmerei

Im Zug der romantischen Alpenschwärmerei entwickelte sich der Tourismus in der Schweiz bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Wirtschaftszweig. Besonders englische Reisende suchten in der Alpenwelt das Erlebnis des Erhabenen, die unmittelbare Erfahrung des Göttlichen in der Natur. Es konnte nicht ausbleiben, dass die Diskrepanz zwischen hehrem Anspruch und oft banaler Alltagsrealität zu Spott und Satire Anlass boten. Seit jeher gehört der Tourist zu den Lieblingsmotiven der Karikatur. In der Alpenmalerei und der Dichtung hatte dagegen die Darstellung des einsamen, der erhabenen und schrecken-erregenden Bergwelt ausgelieferten Menschen Tradition. Lord Byrons «Manfred» gehörte zum Rüstzeug nicht nur jedes Reisenden, sondern auch jedes Malers.

Im Bild JOHANN KONRAD ZELLERS wird der Gegensatz zwischen menschlicher Schwäche und erhabener Natur zur Groteske, zur Satire auf die romantische Schule der Alpenmalerei. Eine Gruppe städtisch gekleideter Touristen ist im Hochgebirge vom Weg abgekommen. Mit Entsetzen sehen sie sich gezwungen, auf einem Baumstamm einen wilden Bach zu überqueren. In dreifacher Hinsicht nimmt der Maler seine Zeitgenossen aufs Korn: er liefert eine Parodie auf den aufkommenden Massentourismus, auf die romantische Alpenschwärmerei und schliesslich auf die theatralische Gestik des klassischen Historienbildes.

Zeller, 1807 in Zürich geboren, hatte die Jahre 1832–1835 in Rom verbracht, das damals eine bedeutende Kolonie deutscher und französischer Maler beherbergte. Vertraut mit allen Regeln der grossen Geste in der klassischen Heldendarstellung, überträgt er diese auf die Inszenierung seiner bedauernswerten Touristen. Die Angst und Verzweiflung am Bergbach erstarrt in der Pose der antiken Heldendarstellung. Die Persiflage Zellers spielt die dreimalige Konfrontation des Banalen mit der pathetischen Bildersprache virtuos durch; die grosse Geste am untauglichen Objekt gibt die Reise- wut der Zeit der Lächerlichkeit preis.



Johann Konrad Zeller (1807–1856)
Touristen in den Bergen. Um 1850
Öl auf Leinwand. 63 × 78 cm (Rahmen)
LM 75641



Im Verkehrswesen verhielt sich die Schweiz Neuerungen gegenüber recht konservativ; dabei spielte die Angst vor dem Verlust der traditionellen Verdienstmöglichkeiten eine wichtige Rolle. Nachdem im frühen 19. Jahrhundert der Ausbau der Saumwege über die Alpenpässe zu Fahrstrassen so lange hinausgezögert worden war, bis der Strassenausbau unserem Land vom Ausland aufgedrängt wurde, geschah einige Jahrzehnte danach Ähnliches auch bei der Eisenbahn. England nahm bereits im Jahre 1830 die erste Zugverbindung zwischen Manchester und Liverpool in Betrieb; in der Schweiz kam es erst 17 Jahre später zur ersten binnenschweizerischen Strecke (bereits 1844 war in Basel ein Anschluss an die vom französischen Saint-Louis herkommende Bahn realisiert worden).

Die wichtigste technische Voraussetzung für Eisenbahnen war die Erfindung der Dampfmaschine um 1770. Diese wiederum bedeutete eine entscheidende Etappe auf dem Siegeszug des Industrialismus. Die neue Wirtschaftsform hat die Menschheitsgeschichte von Grund auf verändert, und eine ihrer Folgen war das Bedürfnis nach grösseren Transportkapazitäten für Menschen und Güter. In der Schweiz vor 1848 scheiterte die planmässige Einführung der Eisenbahn an Streitigkeiten innerhalb des Staatenbundes. Die einzelnen Stände konnten sich beispielsweise weder auf bestimmte Routen noch auf eine einheitliche Spurweite einigen. Die nach Basel führende Strecke löste zudem im aufstrebenden Zürich wirtschaftliche Ängste aus. Im Wissen, dass eine Eisenbahnlinie der daran angeschlossenen Stadt grosse Marktvorteile verschaffte, handelte die Limmatstadt eigenmächtig und baute zwischen Baden und Zürich eine Linie, die sie 1847 einweihte. Diese brachte allerdings nicht auf Anhieb den erhofften wirtschaftlichen Erfolg und erhielt schon bald den Spottnamen «Spanisch-Brötli-Bahn», eine Anspielung auf das in der Zürcher Oberschicht populäre Badener Spezialgebäck, das nunmehr schneller als bisher auf die Zürcher Tische



Lokomotive, Tender sowie Zinn-gussformen aus schwarzem Schiefer der Firma J.R. Wehrli (die Einzelteile ergeben zusammen Lokomotive und Tender)

Aarau, um 1850

Gussform: H. 10 cm; B. 12 cm

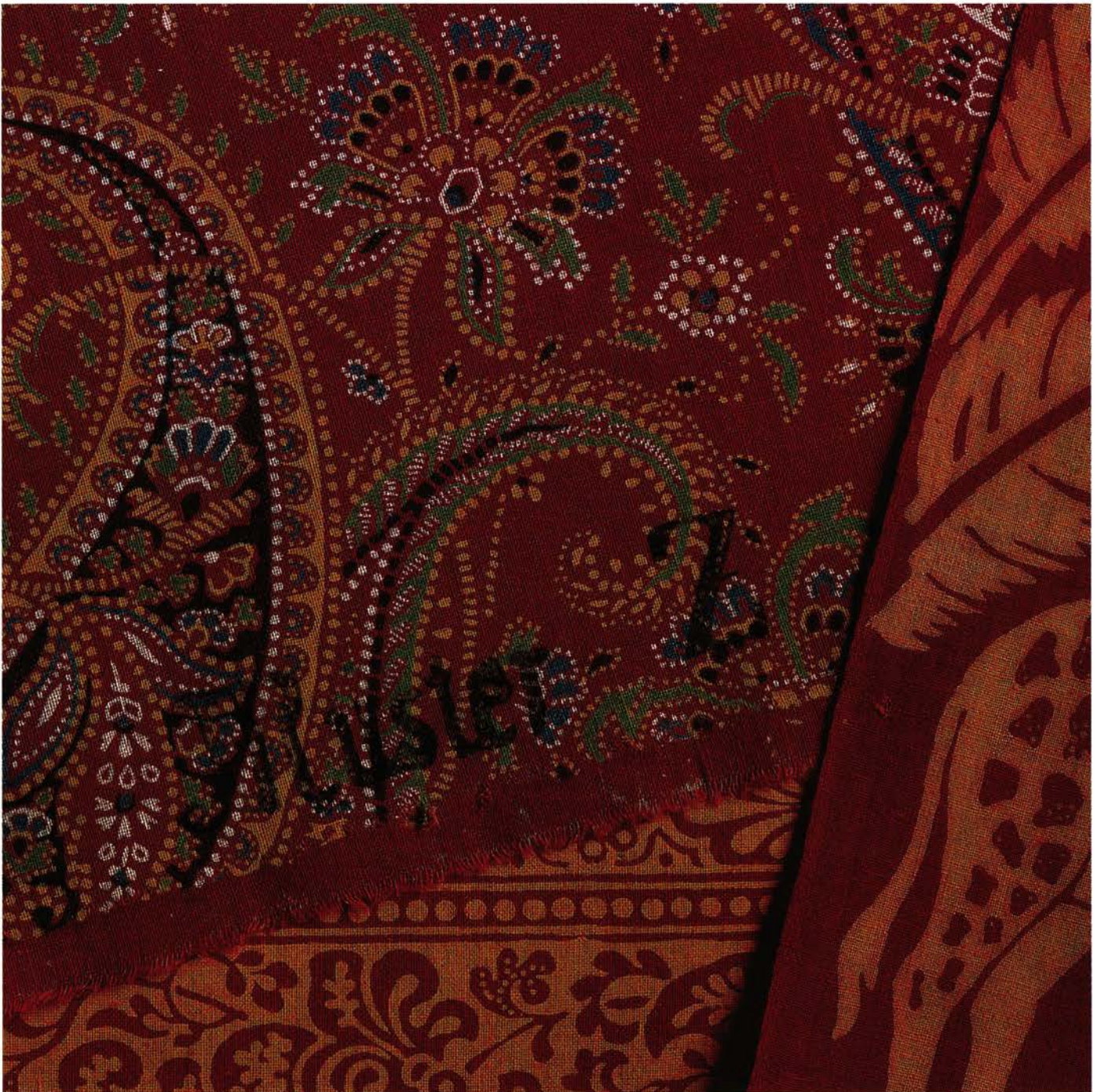
LM 15470

kam. Als aufgrund der neuen Verfassung die Zollschranken zwischen den Kantonen fielen und das ganze Land zum einheitlichen Wirtschafts- und Verkehrsraum wurde, beschleunigte sich die Entwicklung. Angesichts der Gefahr, von ausländischen Eisenbahngesellschaften grossräumig umfahren zu werden, beauftragte der Bund zwei englische Bahningenieure mit dem Entwurf eines gesamtschweizerischen Eisenbahnkonzepts.

Nur wenig jünger als die «Spanisch-Brötli-Bahn» ist das abgebildete Kinderspielzeug aus Zinn. Die Einzelteile wurden mit Gusssteinen der Aarauer Zinn-giesserei J. R. WEHRLI um 1850 gegossen. Die dargestellte

Lokomotive trug den Namen «Brugg» und ist als Titelvignette auf einem Fahrplan der Nordbahn dargestellt. Damit dürfte es sich bei diesem Mini-Zug um das wohl älteste schweizerische Eisenbahnspielzeug handeln. Verschiedene deutsche Spielwarenfabrikanten wie E. Heinrichsen in Nürnberg oder J. Haffner in Fürth boten bereits früher ähnliche Züge an, die dem Aarauer Hersteller möglicherweise als Vorbilder dienten.

Kohle, Strom und Schienen. Die Eisenbahn erobert die Schweiz, Zürich 1997. – Peter Mäder, Geschichten in Zinn, Begleitheft zur Ausstellung auf Schloss Wildegg, 1997.



Die Industrialisierung beginnt

Die schmucken Stoffmuster aus der Zeit um 1870–1880 stammen aus der sogenannten Türkischrotproduktion des Kantons Glarus, die für den Export bestimmt war. Die auf Baumwolle gedruckten Dessins – Kaschmirpalmetten, Tierdarstellungen und Zacken mit floralen Ornamenten – richteten sich konsequent auf die Bedürfnisse der Bestimmungsländer im Mittleren und Fernen Osten, auf Afrika und die Türkei aus. Solche bunt bedruckten Baumwollstoffe prägten die wirtschaftliche Entwicklung in der deutschen Schweiz, namentlich im Kanton Glarus, ganz entscheidend. Anhand der Geschichte des Stoff- oder Zeugdrucks lässt sich zudem eindrücklich verfolgen, wie sich die Industrialisierung in der Schweiz vollzog. Mit dem frühen Stoffdruck hängen auch bedeutende und bis heute bekannte Unternehmen wie die Gebrüder Volkart in Winterthur oder die gesamte chemische Industrie in Basel zusammen.

Im Bergkanton Glarus waren schon im 18. Jahrhundert die ersten Drucketablissemments in Betrieb. Der Erfolg dieser Industrie beruhte auf dem Unternehmungsgeist der Glarner Händler, die dank den Absatzkanälen für die einheimische Schiefertafelproduktion bereits über einige Erfahrungen verfügten, dazu aber auch auf dem Fleiss der hier tätigen Bevölkerung. Die Kaufleute deckten sich in fremden Ländern mit der Rohbaumwolle ein und sorgten für den Absatz der im Kanton St. Gallen bedruckten Ware. Dabei gingen die dafür gegründeten Handelshäuser nach allen Regeln der Marktwirtschaft vor. Es gelang den Glarnern, sich in die Formensprache und damit in die Kundenwünsche fremder Länder einzufühlen. Seit den 1820er Jahren weitete man das anfänglich im Zentrum stehende reine Handelsgeschäft aus und begann damit, in der eigenen Region Spinnereien, Webereien und eben vor allem Stoffdruckereien aufzubauen. Neben der Handarbeit spielte die industrielle Fertigung eine mit den Jahren immer wichtiger werdende Rolle. Es entstanden die ersten Fabriken entlang der Linth. Eine solche frühe Fabrik mit



Mustertücher. Kanton Glarus, 2. Hälfte 19. Jh.
Baumwolltuch; Türkischrotdruck
Diverse Masse
LM 73054, 73065, 73072, 73074, 73079

Trockenturm oder «Hänggiturm» mit vorragendem Dachgeschoss zeigt auch der von General Bachmann bestickte Fauteuil (S. 93); in und an den Türmen wurden die fertig bedruckten langen Tücher zum Trocknen aufgehängt.

Der Stoffdruck im Kanton Glarus erreichte in den Jahren 1850–1860 seinen Höhepunkt. Damals zählte man 22 Druckfabriken mit einer Belegschaft von 6200 Arbeiterinnen und Arbeitern. Die rasche und einseitige industrielle Entwicklung brachte auch Nachteile mit sich, hing sie doch fast vollständig vom Export ab. Zu den wichtigsten Absatzländern zählten die Balkanstaaten, Indien, Indonesien und Südamerika, aber auch viele Mittelmeerstaaten, allen vor-

an Italien. Krisenempfindlichkeit und Schwierigkeiten bei der raschen Anpassung an die technischen Neuerungen führten an der Linth zum allmählichen Niedergang. Verheerende Arbeitslosigkeit war die Folge; sie mündete in eine starke, von den Behörden unterstützte Auswanderungswelle. Es kam zur Gründung von New Glarus im US-Staat Wisconsin. Dort hatte die Glarner Regierung Land gekauft, das sie günstig an auswanderungswillige Einheimische abgab.

U. Ferdinand Blumer, *Anfang und frühe Entwicklung des Zeugdrucks in der Schweiz unter besonderer Berücksichtigung des Kantons Glarus*, St. Gallen 1963.



Chefs, Arbeiterinnen und Kinder in der Fabrik

Eine neue Bevölkerungsklasse wuchs im Laufe des 19. Jahrhunderts heran: die Masse der Fabrikarbeiterinnen und -arbeiter sowie der Fabrikkinder. Tatsächlich machten Minderjährige bis zu einem Sechstel der Belegschaften aus, so in den Glarner Fabriken der Jahre 1868–1869. Ihre Tätigkeit war, gerade in den Färbereien, ausgesprochen gesundheitsschädigend, die Arbeitszeit unermesslich lang, das Essen schlecht; die Wohnverhältnisse spotteten oft jeder Beschreibung. Da der Lohn eines Arbeiters nur selten für Miete und Ernährung ausreichte, mussten Ehefrau und Kinder ebenfalls in der Fabrik arbeiten. Dass sich diese Menschen trotzdem in ihr Schicksal fügten, hängt mit dem grossen Bevölkerungswachstum jener Zeit zusammen: viele Menschen und wenig Arbeit. Fabrikgesetze gegen die schlimmsten Missstände liessen auf sich warten; 1864 wurde schliesslich im Kanton Glarus der Arbeitstag auf höchstens 12 Stunden festgesetzt, nachdem schon 1848 die Arbeit für Kinder unter 12 Jahren verboten worden war.

Der Knabe über den Schwungrädern auf unserem Bild ist kaum älter als zwölf Jahre, so wie das Mädchen rechts in der Mitte. Leider wissen wir nichts über diese Kinder und die anderen abgebildeten Personen. Sie teilen ihr Schicksal mit demjenigen des typischen Fabrikarbeiters: sie blieben anonym. Einen Namen hat dagegen ihre Arbeitgeberin, die Seidenspinnerei Köchlin & Burckhardt – auf dem Firmenschild zu «S.I.S.» für (schweizerische) «Industriegesellschaft für Schappe» verkürzt –, die an der Isteinerstrasse 24 in Kleinbasel produzierte. Die 1864 erbaute und in den Jahren 1873 und 1894–1896 erweiterte Fabrik lag am Riehen- teich, der die nötige Wasserkraft lieferte. Sie konnte sich während des rasanten Konzentrationsprozesses um 1900 behaupten und sogar noch vergrössern. Florettseide oder Schappe wurde aus Rohseidenabfällen oder nicht haspelbaren Cocons hergestellt. Auf unserem Gruppenbild, das wohl anlässlich der Übernahme des Betriebes durch die S.I.S. arrangiert wurde, zeigen einige der dreissig Abgebildeten in zeittypischer Art



*Belegschaft einer Seidenspinnerei am Riehenteich
Basel, um 1896*

Photographie auf Papier, Gelatinesilber-
Abzug 16,8 × 22,3 cm
LM 100060

charakteristische Utensilien – so links unten eine Haspel und oben links eine Waage. Bei den beiden Herren (Vater und Sohn?) handelt es sich offenbar um die Vorgesetzten der Belegschaft, denn die Besitzer der Spinnerei hätten sich wahrscheinlich kaum zusammen mit ihren Arbeitern photographieren lassen. Der langjährige Eigentümer war ein Julius Burckhardt-Merian, der sich auch im Rohseidenhandel betätigte und als «Jurist und Rentier» bezeichnet wird. Dieser Status verbindet ihn mit zahlreichen anderen Mitgliedern des Basler Grossbürgertums. Ein «Rentier» lebte von Renten, also von den Zinsen seines (meist ererbten) Kapitals. Damit solche Vermögen nicht aufgesplittert wurden, legte man in den entspre-

chenden Familien viel Wert auf umsichtige Heiratspolitik. So finden wir denn in Burckhardts Verwandtschaft einige der in der Basler Oberschicht geläufigen Namen wie VonderMuehl, Hoffmann oder Merian. Viele dieser Geschlechter erzielten im Verlaufe des 19. Jahrhunderts ansehnliche Gewinne in der Basler Seidenindustrie, der Bandproduktion und der «zweiten Seidenindustrie», eben der Schappeverarbeitung. Aus diesen Industriezweigen gingen die heutigen weltumspannenden Basler Chemieunternehmen hervor.

Hans Bauer, *Basel, gestern-beute-morgen.
Hundert Jahre Basler Wirtschaftsgeschichte*,
Basel 1981.

Streit um Fresken

«F. Hodler. 1900 – März» lautet die Signatur unten rechts im grossen Mittelbild an der Westwand der Waffenhalle im Schweizerischen Landesmuseum. Der Museumsbau wurde allerdings schon zwanzig Monate früher eingeweiht. Warum diese Verspätung? Sie hat zu tun mit dem erbittertsten Kampf, der je um ein Schweizer Kunstwerk ausbrach – dem «Zürcher Kunststreit», der seit 1895 zwischen Kommission und Direktion des Landesmuseums einerseits und der Eidgenössischen Kunstkommission samt Bundesrat andererseits tobte. Vom Baubeginn weg hatte man die sechs Lünetten an den Schmalseiten der «Ruhmeshalle der Nation» für Bilder aus der Schweizer Geschichte vorgesehen, dies als Ergänzung zu den Fahnen, Rüstungen, Kanonen und zahlreichen weiteren dort ausgestellten Waffen. Aus dem Wettbewerb ging der damals seinem künstlerischen Höhepunkt zustrebende FERDINAND HODLER als Sieger hervor. Für die Verantwortlichen des Landesmuseums und der Stadt Zürich, unter deren Leitung der im historisierenden Stil gehaltene Bau entstand, kam der Zuschlag an einen Künstler, der als Symbolist der Avantgarde zugeordnet wurde, völlig überraschend. Entsprechend bissig kritisierte man in diesen Kreisen Hodlers frühere Entwürfe. So der junge Kunsthistoriker Josef Zemp, der den ersten Karton als ein «reine[s] Tollhaus von Henkersknechten» bezeichnete: «In der Mitte steht einer mit gespreizten Beinen und ausgestreckten Armen da und hält in jeder Hand eine Stange; rechts hält ein anderer einen geflammten Zweihänder empor, als wäre es eine Prozessionsstange; links fuchelt einer mit einem lächerlich kleinen Säbelchen (nb. nicht etwa ein Schweizerdegen) in der Luft herum [...]»

Als oberster Anwalt der «richtigen Schweizergeschichte» kämpfte der keineswegs zimperliche Gründungsdirektor Heinrich Angst vehement gegen Hodler und dessen Freskenentwürfe. Die Auseinandersetzung gipfelte in Hodlers Diktum, Angst verstehe «keinen Dreck von Kunst» sowie in der Replik des Direktors an Hodler, dieser

würde «den Dreck mitmalen und auch noch den Gestank dazu malen [...], wenn Sie es könnten». Schliesslich wurde der Bundesrat eingeschaltet, der den Jury-Entscheid zugunsten der Avantgarde deckte.

Den Hintergrund des Zürcher Kunststreits bildet das Aufeinanderprallen zweier Geschichts- und Kunstwelten. Hier der traditionelle Ansatz des 19. Jahrhunderts mit seiner Überzeugung, «die historische Wahrheit» zu kennen und die richtige Bildsprache beurteilen zu können. Dort der offensichtlich freiere Umgang mit Geschehnissen der Geschichte, gleichsam in Form von Zitaten. Aus der heutigen Optik lässt sich die Spannungskraft zwischen den beiden Polen kaum mehr nachvollziehen, wirkt doch mittlerweile auch Hodlers Interpretation des Rückzugs reichlich antiquiert. Der weiterhin kommentierte Kunststreit hat zwar Hodler noch bekannter gemacht, aber auch emotionelle Wunden hinterlassen. Als erschöpften Kämpfer mit gesenkter Streitaxt hat er sich selbst in die mittlere Kriegergruppe integriert. Ursprünglich sollte der Künstler auch das Fresko an der Ostwand gestalten, dies zum Thema «Der Empfang



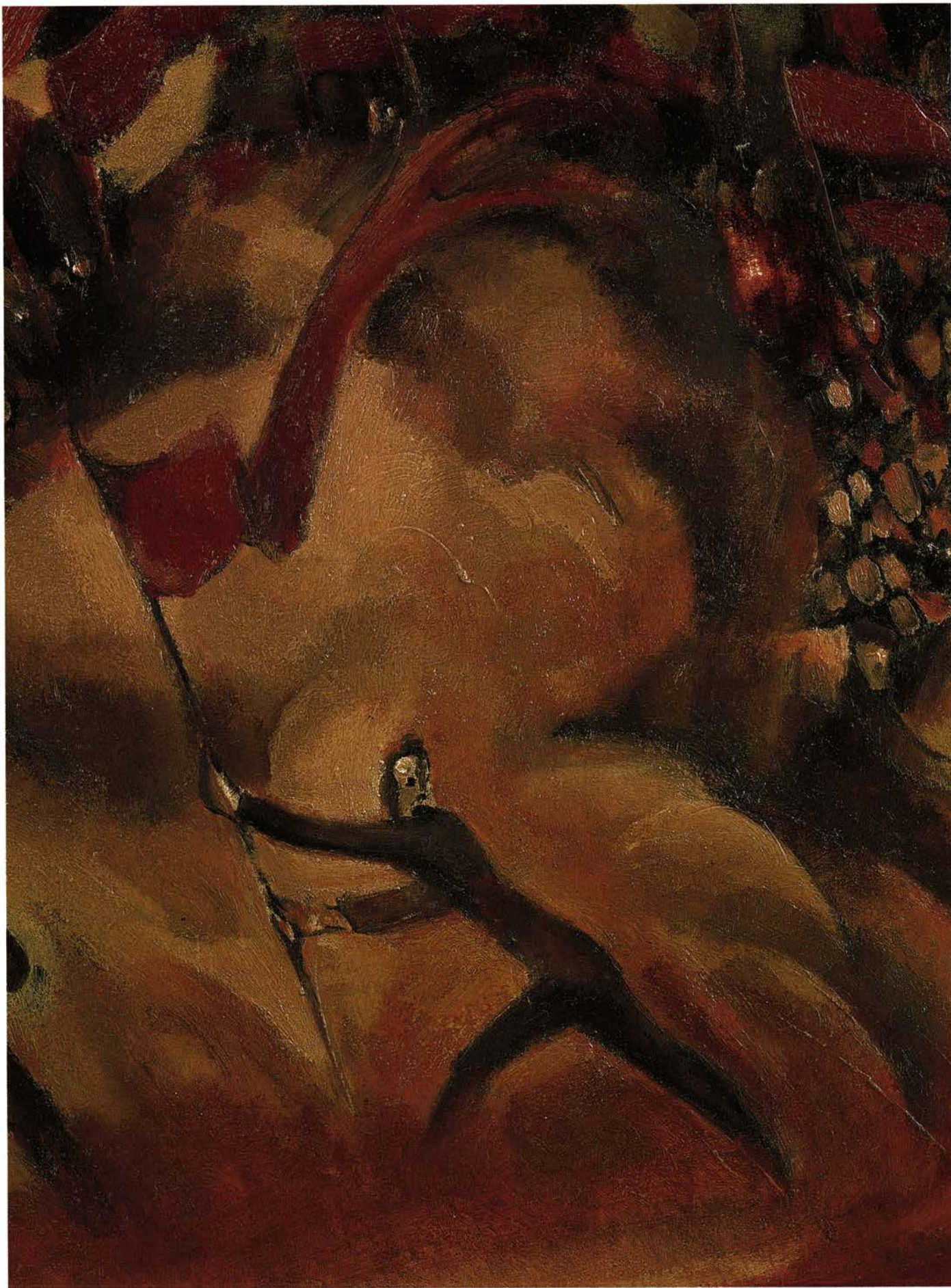
der Zürcher in Bern auf ihrem Marsch nach Murten 1476». Die Kommission des Landesmuseums widersetzte sich allerdings diesem ikonographischen Programm. Erst 1915, als man sich auf das Thema «Episode eines siegreichen Krieges der Eidgenossen» einigte, konnte Hodler mit der Ausführung des Gemäldes *Die Schlacht bei Murten* beginnen. Das Werk blieb aber unvollendet; bei Hodlers Tod 1918 existierte lediglich eine Karton-Fassung dazu.

Die Landesmuseumsdirektion erhielt mit dem Freskenzyklus «Der Rückzug bei Marignano» – ungewollt – ein bedeutendes Werk des 20. Jahrhunderts. Hodlers Fresken wurden gleichzeitig – und wiederum ungewollt – zum ersten Objekt der Sammlung für das 20. Jahrhundert und sind es auch über längere Zeit hinweg geblieben.

Ernst Heinrich Schmid, *Ferdinand Hodlers «Rückzug bei Marignano»*, Affoltern am Albis 1946. – Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich 1973. – *Die Erfindung der Schweiz*, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1998.



Ferdinand Hodler (1853–1918)
Rückzug bei Marignano. März 1900
 Fresken an der Westwand im Waffensaal
 des Schweizerischen Landesmuseums
 Fresko und Tempera
 Mittelbild: 332,5 × 490 cm
 Linkes Seitenbild: 210 × 194,5 cm
 Rechtes Seitenbild: 205,5 × 194 cm
 LM 41994–96



Rote Fahnen

Eine Vision des Untergangs: Ein apokalyptischer Reiter – biblisches Symbol für Pest, Krieg, Hungersnot und Tod – führt mit hoch erhobener Fackel den Umzug an. Die graue Farbe des Pferdes weist ihn als den vierten Reiter aus: «Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd, und der darauf sass, dessen Name ist der Tod; und das Totenreich folgte ihm nach, und ihnen ward Macht gegeben, über den vierten Teil der Erde, zu töten mit dem Schwert und mit Hunger und mit Pest und durch die wilden Tiere der Erde.» (Off. 6. 8)

Der Russ, den die Flamme verbreitet, verdunkelt den Himmel und den Horizont. Angeführt von einer schemenhaften Figur mit roter Fahne folgt dem Reiter eine unabsehbare Schar, allen voran, wie in Trance, zwei Frauen mit einem kleinen Kind. Die abstrakte Landschaft evoziert eine flammende Sintflut, einen offenen Höllenschlund, vielleicht auch Sodom und Gomorrha.

Das Gemälde des 1885 geborenen Basler Malers KARL WIRZ stellt unzweifelhaft eine Allegorie auf die Ereignisse der Jahre 1917–1919 dar. Damals, am Ende des Weltkrieges, brach in den meisten Ländern Europas die Revolution aus. Auch in der Schweiz brachte der Generalstreik vom November 1918 das Land an den Rand eines Bürgerkriegs. Die rote Fahne, die im 1918 entstandenen Gemälde eine so prominente Stellung einnimmt, stellte für viele vom Schicksal Gebeutelte die Hoffnung dar, den Privilegierten war sie ein Schreckbild.

Künstlerische Zeugnisse, die sich mit den sozialen und politischen Umwälzungen der Schweiz um 1920 auseinandersetzen, sind recht selten. Das Landesmuseum, das zur Zeit intensiv am Ausbau seiner Sammlungen zum 20. Jahrhundert arbeitet, griff deshalb sofort zu, als 1996 eine Zofinger Galerie die packende Allegorie des Basler Malers anbot. Leider lässt sich über Karl Wirz nur wenig in Erfahrung bringen. Nach einer Lehre als Maler bildete er sich als Autodidakt weiter und etablierte sich als freier Kunstmaler; er ist 1957 verstorben.



Karl Wirz (1885–1957)
Rote Fahnen. Um 1918
Öl auf Leinwand. 100 × 85,5 cm
LM 75106



Erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gehört ein Badezimmer zur Ausstattung einer bürgerlichen Wohnung. Die Geschichte des Badezimmers ist eng mit der Neugestaltung der Wasserversorgung und -entsorgung in den rasch wachsenden Städten verknüpft. Fließendes Wasser in den Häusern war vor der Jahrhundertmitte eine Seltenheit. Wasserträger schleppten das notwendige Nass in die Wohnungen. Die noch aus dem Mittelalter stammenden Abwassersysteme schwemmten das verunreinigte Wasser in die Flüsse und Seen. Unter diesen Umständen war Baden in der Wohnung ein Luxus, den sich nur wenige leisten konnten. Die Körperpflege beschränkte sich auf ein Minimum; nicht einmal der gelegentliche Besuch eines öffentlichen Badehauses war allgemein verbreitet.

Cholera- und Typhusepidemien zwangen nach 1830 zum Umdenken: die neuen Erkenntnisse über die Verbreitung von Krankheiten durch Keime entlarvten die Schwachpunkte der öffentlichen Hygiene. Nach und nach entstand ein modernes Kanalisationssystem, fließendes Wasser kam bis in die Wohnungen, und mit allen Mitteln wurde ein neues Sauberkeitsbewusstsein gefördert. Körperpflege war nun weder Ausdruck des Luxus oder der Unmoral, sondern Dienst an der Gesundheit, ja geradezu Bürgerpflicht.

Allerdings blieb man bis weit nach dem Ersten Weltkrieg vorsichtig: häufiges Baden oder Duschen wurde nicht, oder nur unter ärztlicher Aufsicht empfohlen. Ein populäres Gesundheitsbuch aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts warnt eindringlich: «Menschen, die sich durch Alkohol, Tabak, geistige Anstrengungen schon zu viel zugemutet haben, dürfen solchen Reizen nicht noch andere künstliche, wie die kalte Dusche eine ist, hinzufügen.» Eine erste Blütezeit der Hydrotherapie in der Nachfolge von Vinzenz Priessnitz (1799–1851) und Sebastian Kneipp (1821–1897) liess eine Unzahl verschiedener Badeformen, Wannen und Duschen entstehen. Die wohl in den zwanziger Jahren im Schloss Prangins eingebaute



Kappelen-Dusche

Schloss Prangins, um 1880
H. 248 cm; Wanne: D. 95 cm
LM 75956

Zirkulardusche gehört in diese Reihe von Badezimmerausrüstungen, die hygienische und therapeutische Zielsetzungen zu vereinen suchten.



Schlichter Schnitt, schillernde Stoffe

Der Erste Weltkrieg brachte bedeutende gesellschaftliche Umwälzungen und führte in vielen Lebensbereichen zum Bruch mit dem Überlieferten. Entsprechende Veränderungen gab es auch in der Damenmode der Nachkriegszeit, sogar in der kriegsverschonten Schweiz. Während des Kriegs leisteten die Frauen Männerarbeit und behaupteten sich in der Gesellschaft; ein weiterer Schritt in Richtung Gleichstellung war die Folge. Das neue Frauenideal hiess «Garçonne»: kurzes Haar, als Pagen- oder Bubikopf geschnitten. Dazu gehörten bequemere Kleider, die mit der Mode der Vorkriegszeit radikal brachen. An die Stelle pompöser, langer, taillenbetonter Roben traten schlauchartig geschnittene Hängekleider mit angehobenem Saum. Die neue, von Paris dominierte Mode betonte weder Busen noch Hüften, sondern überspielte beide auf raffinierte Art. Neu war vor allem die tiefsitzende Taille, die bei unserem Kleid durch ein orientalisches Muster unterstrichen wird. Diese Stickerei ersetzt den Gürtel. Schlichte Eleganz mit fließenden Formen dominierte nun den Schnitt. Unter dem wachsenden Einfluss des Bauhauses setzte sich die Maxime «Einheit von Form und Funktion» durch. In der Mode wurden die Materialien entsprechend fein auf Schnitt und Bewegung abgestimmt.

Die zwanziger Jahre sind aber auch als «The Golden Twenties» in die Geschichte eingegangen – als lebensfrohe Zeit, die im Zeichen des Art déco die schrecklichen Kriegsjahre vergessen zu lassen versuchte. Luxus und Reichtum wurden wieder vorgeführt, auch in der Mode, und hier besonders in den Abendkleidern. Ein Beispiel dafür bildet unser ärmelloses Kleid mit V-Ausschnitt vorne und hinten. Kostbare, schillernde und glitzernde Stoffe wirken als Blickfang. Das Oberteil besteht aus korallenfarbenem Seidenchiffon, kombiniert mit goldfarbener Metallspitze und Perlenstickereien. Für das Unterteil wurde plissierter Seidenchiffon mit zwei Bahnen aus Metallspitze verwendet, wie die Detailaufnahme zeigt. Kreiert wurde unsere kostbare Abend-



Damenkleid. Um 1920
Seidenchiffon, Perlenstickerei, goldfarbene
Metallspitze. L. 95 cm
LM 73175

robe für eine junge Dame, die in eine bekannte Zürcher Familie eingheiratet hatte.

Gisela Reineking von Bock, *200 Jahre Mode – Kleider vom Rokoko bis Heute*, Museum für Angewandte Kunst, Köln 1991.

Eine Gesamtvision der Schweiz kurz vor Kriegsausbruch

Der junge, talentierte HANS ERNI geht als Zwanzigjähriger nach Paris, wird dort Mitglied der Gruppe «Abstraction-Création» und findet Eingang in die führende avantgardistische Kunstszene. Darauf folgt ein Aufenthalt in London. Dort erreicht Erni 1938 der Telefonanruf des mit der Planung und Durchführung der Landesausstellung beauftragten Architekten Armin Meili: Ob Erni bereit sei, ein monumentales Wandgemälde zum Thema «Schweiz als Ferienland» zu schaffen? Erni folgt dem Ruf der Heimat, verlässt den internationalen Freundeskreis, zu dem so berühmt gewordene Künstler wie Hans Arp, Constantin Brancusi und Piet Mondrian gehörten, und verschreibt sich ganz der neuen Aufgabe. Ein halbes Jahr lang arbeitet er sich in das für ihn neue Thema ein. Dabei kann er auf die Hilfe von Konrad Farnet zählen, der als schweizerischer Vorkämpfer für die Idee des humanistischen Sozialismus eintritt,

also die Maxime des freien Menschen in einer schöpferischen Gemeinschaft verflochten und als Exponent der Partei der Arbeit gilt.

Ein halbes Jahr nimmt das Übertragen des Entwurfs auf die 500 m² grosse Fläche in Anspruch. Dabei wird Erni von Walter Linsenmaier und Bruno Meyer unterstützt. Er hat den Ehrgeiz, das komplexe Thema von Natur und Mensch in der Geschichte der Schweiz in ein einziges Bild zu verweben. Das Resultat ist eine mehrschichtig angelegte Komposition. Während dieser Arbeit findet Erni einen eigenen Stil, der sein ganzes späteres Schaffen prägen wird. Dabei kommt ihm sein bisheriger Werdegang zustatten, der ihn durch alle Strömungen der damaligen Avantgarde – namentlich die des Surrealismus und der abstrakten Schule – geführt hat. Aber Erni ist ein Künstler, der von breiten Volksschichten verstanden werden will. Dies ist – neben seinem zeichnerischen Talent, das er besonders in Darstel-

lungen von Mensch und Tier ausspielen kann – mit ein Grund für die Rückkehr zur figurlichen Malerei. Damit kommt er in die Nähe des «sozialistischen Realismus». Für die Abwendung von der abstrakten Avantgarde und für seinen politischen Idealismus wird er in seinem Leben noch viel Kritik ernten.

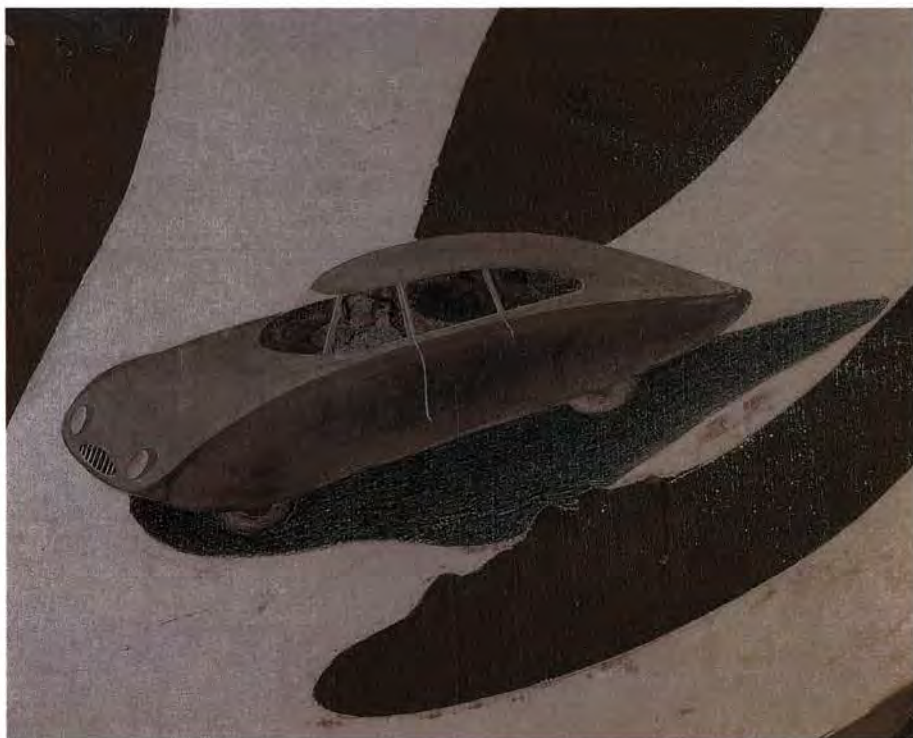
Dem Bild als Ganzem liegt ein ausgeklügeltes Programm zugrunde. Der Aufbau folgt von links nach rechts den vier Jahreszeiten. Erni beginnt mit Motiven aus der unberührten, wilden Natur und endet rechts mit einem Atommodell – Fingerzeig auf die Bändigung und Nutzbarmachung der Naturgewalten. Für diese Zähmung stehen auch das Hochdruckkraftwerk und die sich über steile Abhänge windenden Strassen. Deutlich erkennbar ist die Sustenpass-Strasse. Das kleine Auto weist eine avantgardistische Stromlinienform auf, die in der Detailaufnahme voll zur Geltung kommt.



Solche Modelle zeichnete ein international tätiger Pionier auf diesem Gebiet, der Ingenieur Paul Jaray (1889–1974), der im Flugzeug- und Luftschiffbau wegweisende Entdeckungen machte. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg floh Jaray aus Deutschland in die Schweiz; Erni war mit ihm befreundet und half als «Testpilot» bei seinen Versuchen aus. Der Künstler hat also eine Anekdote aus dem eigenen Leben in sein grösstes und bekanntestes Werk eingeflochten.

Konrad Farner, *Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit*, Basel/Zürich 1945. – Stanislaus von Moos, «Hans Erni and the Streamline Decade», in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Nr. 19, 1993.

Hans Erni (geb. 1909)
Die Schweiz, das Ferienland der Völker
 Luzern, 1938–1939
 Kasein-Tempera auf Sperrholzplatten
 5 × 100 m (142 Teile)
 LM 70784





Hilfe für «Ausgebombte»

Anfang 1939 kommt die elfjährige Ruth Ehrlich zusammen mit ihrer Mutter als Flüchtling in die Schweiz. Dort wird sie von ihrem Vater MAURITIUS EHRLICH erwartet, der zwei Monate zuvor als jüdischer Flüchtling illegal bei St. Margrethen eingereist ist. Dank dem damaligen Sekretär der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz wird Ehrlich als politischer Flüchtling anerkannt, war er doch in seiner Heimatstadt Wien zunehmenden Repressionen ausgesetzt gewesen.

Am 19. August 1992 eröffnet das Landesmuseum erstmals eine Ausstellung über die Nachkriegszeit, dies unter dem Titel «Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa». Ruth Ehrlich ist davon so beeindruckt, dass sie spontan anbietet, die bei ihr verbliebene Notzimmergarnitur ihres Vaters dem Museum zu schenken.

Während des Zweiten Weltkrieges arbeitete Mauritius Ehrlich ehrenamtlich beim Schweizerischen Hilfswerk für Emigrantenkinder sowie bei der Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für kriegsgeschädigte Kinder und leitete nach deren Fusionierung mit dem Roten Kreuz den Bereich «Paten-schaften» dieser Institution. Als Familienvater, der das Flüchtlingsschicksal am eigenen Leib erfahren hatte, beschäftigte er sich bereits zur Kriegszeit mit Projekten der Nachkriegshilfe. Eines davon zielte darauf, den «Ausgebombten» das für das Leben Notwendigste in leicht transportierbarer Form als Starthilfe zur Verfügung zu stellen. Ehrlichs Wohngarnitur besteht dementsprechend aus zwei Bettgestellen, zwei Wollmatratzen, einem Schrank, einem Tisch, vier Hockern sowie Koch- und Essgeschirr für vier Personen. Das ganze, ca. 170 Kilogramm schwere Mobiliar liess sich für den Transport in den zusammenklappbaren Betten unterbringen.

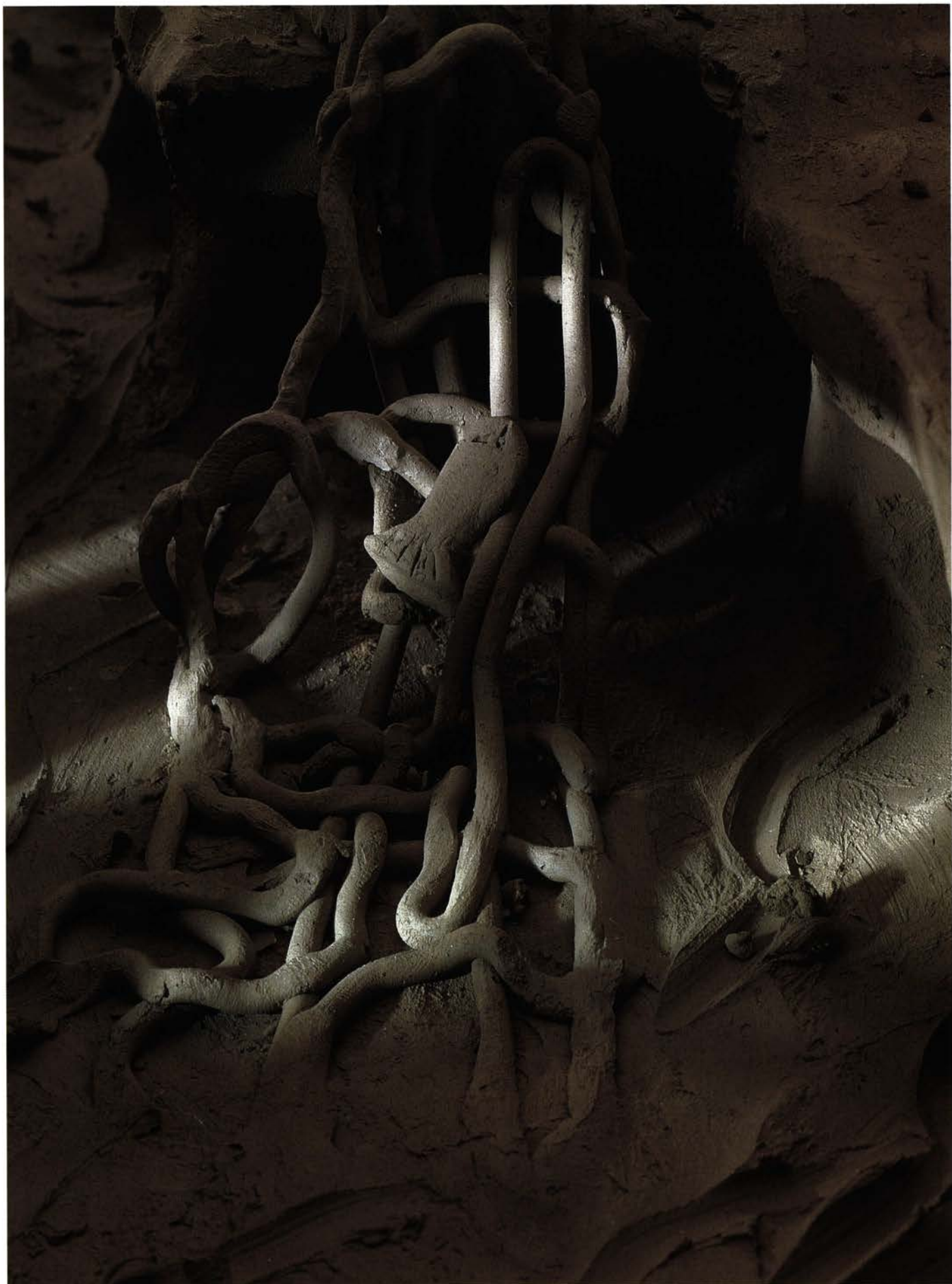
Solche Garnituren wurden ab Januar 1945 von der eigens dafür gegründeten AERMO GmbH in Zürich-Höngg produziert. Eine der ersten Auslandsendungen ging nach St-Etienne, wo viele Menschen nach einem heftigen Bombardement obdachlos geworden waren. Bis 1947 entstan-



Mauritius Ehrlich
Notzimmer-Garnitur (Modell Massstab 1:3)
Zürich, 1944
Fichten- und Buchenholz; Eisen, Stahl;
Leinen, Jute, Baumwolle
Tisch: H. 25,5 cm; L. 40 cm; B. 26,5 cm
LM 73303

den im Auftrag des Roten Kreuzes rund 30 000 Garnituren, die verschiedenen Wiederaufbaugebieten zugute kamen. Von den Originalgarnituren, deren funktionales Design beispielsweise von Max Bill gelobt wurde, hat sich keine erhalten. Geblieben ist aber die hier abgebildete Vorzeige-Garnitur im Massstab 1:3.

Christof Kübler, in: *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Ausst.kat., Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1992.



Ein Einbaum wurde soeben vertäut, der Mann steigt aus dem Boot, auf dem die fette Jagdbeute liegt. Ein Kind krabbelt fröhlich aus dem Haus, derweil andere Kinder auf der benachbarten Plattform miteinander spielen. Dort wird gerade ein Netz aus dem Wasser gezogen, in dem ein dicker Fisch zappelt. Die Szene zeigt ein Dorf aus der Jungstein- und Bronzezeit; nachlesen lässt sie sich noch im Zürcher Lesebuch für das fünfte Schuljahr aus dem Jahre 1961: «Die Seen wimmelten von Fischen. Der Wald schenkte allerlei Früchte, und auf dem trockenen Uferboden säten die Pfahlbauer Getreide.»

Bis in die jüngste Zeit hinein erhielt sich also die schweizerische Erfindung der «Pfahlbauer», die mit Ferdinand Kellers «Pfahlbaubericht» über keltische Siedlungen am Zürichsee im Jahr 1854 begann. Das Wort bezeichnet nicht etwa Bauern mit Pfählen, sondern Erbauer von Siedlungen auf Pfählen. Kellers Aufsatz erregte Aufsehen: Endlich hatte die Schweiz ihre Vorfahren gefunden! Das Bild der inselartig auf Balkenrosten angelegten Siedlungen passte ausgezeichnet zum Selbstbild der Schweiz im 19. Jahrhundert. Noch zur Zeit des Zweiten Weltkrieges und der «Geistigen Landesverteidigung» wurde der Mythos reaktiviert und selbst in der anschliessenden Phase des Kalten Krieges weiter gepflegt. Dabei überspielten die Schulbuchtexte elegant das von der archäologischen Forschung inzwischen neu entworfene Bild der damaligen Frühzeit. Neue Ausgrabungsergebnisse waren nicht gefragt; zu tief hatten sich die alten Metaphern der frühen Schweizer Geschichte in die Köpfe gegraben.

PETER FISCHLI und DAVID WEISS schenken dem Landesmuseum ihre Tonplastik nach der bereits erwähnten Ausstellung «Sonderfall?». Die beiden Künstler, die seit 1979 zusammenarbeiten, haben in ihrer Skulpturen-Serie *Plötzlich diese Übersicht*, aus der das Pfahlbaudorf stammt, viele Grundfesten des Schweiztums in weichen Ton modelliert. Dazu gehört das Schweizer Sturmgewehr ebenso wie der Cervelat, die



Peter Fischli (geb. 1952)
David Weiss (geb. 1946)
Pfahlbauer aus der Serie *Plötzlich diese Übersicht*. Zürich 1980–1981
Ton und Lehm, ungebrannt
H. 20 cm; L. 40 cm; B. 37 cm
A 86090

Bratwurst. Alle 250 Plastiken wurden in einer Galerie auf weissen Sockeln präsentiert, beleuchtet von blau-weissem Neonlicht. Themen aus Film, Unterhaltung, Sport, Mode und Musik sowie beliebte Allgemeinplätze und die nationale Geschichte – kein Thema, kein Tabu wurde ausgelassen. Die auf den ersten Blick konfuse Zusammenstellung umfasst die ganze Strategiepalette der neueren Kunst: totales Infragestellen, ironisierende Persiflage oder liebevolles Hätscheln von vertrauten Lebens- und Ge-

schichtsbildern. Von all dem findet sich etwas in unserem Pfahlbaudorf; dabei bleibt es dem Publikum überlassen, was es aus dem Dargebotenen macht – Hauptsache, eingespielte Schweisen werden ihrer selbst überführt und lösen einen Reflexionsprozess aus.

Peter Fischli / David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*, Zürich 1982. – Patrick Frey, *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, Düsseldorf 1990.



Die «Kultur-Revolution» von 1968 stellte zahlreiche Ideale der auf die Nachkriegszeit folgenden Fortschrittsjahrzehnte grundsätzlich in Frage. Auch in der Welt der Mode kommt durch das wachsende Selbstbewusstsein der Frau vieles in Bewegung. Bisherige Schönheitsideale wie das Primat der sexuellen Attraktivität werden in Frage gestellt. Massgebend ist nicht mehr das Kokettieren mit Po und Busen, sondern die Frau als Frau. Zu den schweizerischen Modeschöpferinnen, die mit den stereotypen weiblichen Normen brechen, gehört die seit den sechziger Jahren in Genf, später auch in Zürich tätige CHRISTA DE CAROUGE. Ihre Kleider geben dem Körper seine Freiheit zurück. Sie sollen inneres Wohlbefinden fördern – deshalb das häufig verwendete Seidenfutter – und gleichzeitig äusseren Schutz bieten – deshalb feste Stoffe wie Wolle. Christa de Carouge kennt ihre Kundinnen sehr genau, nach ihren eigenen Worten finden sich unter ihnen viele geschiedene Frauen.

Für Christa de Carouge stellt die Kleidung einen Wohnraum dar, eine Lebenshülle. Sie soll im eigenen Körper etwas auslösen, vor allem aber auch selbst gestaltet werden können. Am liebsten würde die Modeschöpferin Tücher verkaufen, die ihre Kundinnen dann selbst zum Kleid drapieren. Weil aber «fertige Stücke» gewünscht werden, gestaltet sie diese wenigstens so, dass sie sich variieren und formen lassen. So kann die Trägerin das feste Metallic-Gewebe unseres Mantels selbst in die gewünschte Form bringen. Die «unbewohnte» Jacke hängt wie eine abgezogene Haut an der Stange; Form und Gestalt bekommt sie erst mit ihrer «Bewohnerin». Die sorgsam ausgesuchten Stoffe, die mit viel Feingefühl auf den Schnitt abgestimmt sind, beginnen mit der Trägerin zu leben.

Die weit geschnittenen Kleider Christa de Carouges erinnern an japanische Kimonos. Japan steht für die «Wahrnehmung des Essentiellen». Christa de Carouge fühlt sich auch zur Minimal art hingezogen. Die Modeschöpfungen der Künstlerin gehen von einer Gesamtkonzeption aus, welche die Re-



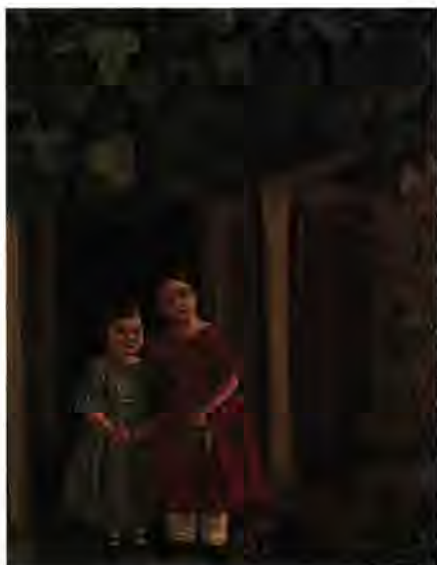
Christa de Carouge (Christa Furrer)
Damen-Abendmantel. Zürich/Genf, 1994
Kupferdraht-Seiden-Gewebe. H. 113 cm
LM 74265

duktion auf das Wesentliche verlangt. Mit diesem Modeverständnis werden Grenzen in verschiedener Richtung überschritten. Mode drückt ein neues Selbstbewusstsein, ein neues Selbstverständnis und ein neues Lebensgefühl aus.

Modedesign Schweiz 1972–1997, Ausst.kat.,
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
1997.

Aussenstellen des Schweizerischen Landesmuseums

Dem Hauptsitz des Landesmuseums in Zürich und dem Westschweizer Sitz im Schloss Prangins sind sechs weitere Museen als Aussenstellen angeschlossen. Jedes Museum besitzt eine eigene Geschichte und Ausstrahlung. Auf die Verankerung in der Region wird besonders Wert gelegt.



Ludwig Rudolf von Effinger von Wildegg
(1803–1872)
Pauline und Julie, gemalt von ihrem Vater
Um 1841
Öl auf Leinwand, 41 × 32 cm
SW 532

Schloss und Domäne Wildegg, Kt. Aargau

Schloss Wildegg liegt zwischen Aarau und Brugg auf dem westlichen Ausläufer des Chestenberges. Zusammen mit den umliegenden Schlössern Lenzburg, Brunegg, Habsburg und dem Wasserschloss Hallwyl bildet es heute eine eindruckliche Schloss- und Kulturlandschaft.

Schloss und Domäne Wildegg waren von 1483 bis 1912 ständig im Besitz der Patrizierfamilie Effinger aus Bern – ein aussergewöhnlicher Umstand, dank dem wertvolle Interieurs und grosse Teile der Domäne weitgehend original erhalten blieben. Die eigenwillige Schlossarchitektur zeigt die Entwicklung vom mittelalterlichen Bergfried mit angebautem Palas zum herrschaftlichen Sitz aus der Zeit um 1700. Auf vier Stockwerken können 28 Räume besucht werden:

vom Marstall im Felsenkeller über den eleganten Salon zur reichbestückten Bibliothek, vom Weinkeller zur Küche mit Originalmobiliar und Bratspiess aus dem 17. Jahrhundert, vom Festsaal mit der Türkenbeute des Bernhard Effinger aus dem Jahre 1683 zum rot-weiss gestreiften Billardzimmer in der Manier der napoleonischen Zeltarchitektur.

Die Domäne erstreckt sich auf 98 ha Land. Ausgedehnte Waldungen (42 ha) laden zum Spazieren ein, hinzu kommen 48 ha landwirtschaftlich genutztes Land und 8 ha Park und Reben. Besonders attraktiv ist der Nutz- und Lustgarten aus der Zeit um 1700. Er liegt weithin sichtbar auf der südwestlichen Seite des Schlosshügels. Besucherinnen und Besucher können hier flanieren, Gemüse und Blumen kaufen und gleichzeitig einiges erfahren über die Sortenvielfalt alter Nutz- und Zierpflanzen und über den Wandel von Ernährungsgewohnheiten und Geschmacksempfinden.



Johann Jakob Frei
Deckelterrinen
Lenzburg, um 1775–1780
Fayence, bemalt. H. 18 cm; B. 23,5 cm
LM 40890

Zunftthaus zur Meisen in Zürich

Die Sammlungsausstellung im Zunftthaus Zur Meisen vermittelt in den schönsten, repräsentativsten Rokokoräumen, die in Zürich erhalten geblieben sind und die es hier je gab, einen Überblick über den Beitrag der Schweiz zur Kultur des Tischgedecks aus Fayence und Porzellan im 18. Jahrhundert.

Die Fayencekultur begann hierzulande mit Importen ausländischen Fayencegeschirrs. Ab ca. 1760 entstand dann eine leistungsfähige einheimische Produktion. Die Ausstellung zeigt Importware und eine repräsentative Auswahl von Objekten aus den schweizerischen Fayencemanufakturen.

Im Bereich Porzellan liegt der Schwerpunkt auf den Erzeugnissen der Zürcher

Fayence- und Porzellanmanufaktur mit ihren exquisiten Figuren und Geschirren sowie auf der Produktion der Porzellanmanufaktur Nyon.



Geschmuggelte Zigaretten in doppelwandigem Benzintank eines Motorrades
LM 57856

Museo delle dogane svizzere
Cantine di Gandria, Kt. Tessin

Das Schweizerische Zollmuseum liegt an einer wunderschönen Tessiner Grenzhecke, umgeben von Wasser und Wald, und ist nur per Schiff erreichbar. Bei der Neueinrichtung wurden im Parterre die restaurierten, originalen Ausstattungen eines Grenzwachtpostens um 1890, eines Zollamtes um 1850 und eines Tessiner Grenzwächterhauses um 1900 integriert. Im ersten Stock werden die Schweizer Zollverwaltung und «Der Zweite Weltkrieg an der Schweizergrenze» thematisiert. In der Loggia zum See steht ein Schmugglerauto mit Verstecken, die von Besucherinnen und Besuchern teils erst entdeckt werden, wenn sie vom Hohlraumprüfgerät, dem auch in der Medizin verwendeten Endoskop, Gebrauch machen. Auch Schmugglerboote, die auf dem Luganersee beschlagnahmt wurden, sind zu sehen. Die Abteilung im 2. Stock gibt Einblick in die dunklen Geschäfte rund um die Grenze: Themen wie Warenfälschungen, Artenschutz, Drogenschmuggel oder Passfälschung stehen hier im Zentrum. Besucherinnen und Besucher können sich aktiv an der «Schmugglerjagd» beteiligen und dabei ein Nachtsichtgerät oder ein Passprüfgerät ausprobieren. Der dritte Stock ist wechselnden Ausstellungen vorbehalten.

Ein «Grenzsteingarten» bereichert die ohnehin schöne Umgebung. Rund ein Dutzend alter Steine, wie sie zum Teil noch heute die Schweizer Grenze von Genf zum St. Galler Rheintal oder vom Jura bis ins Südtessin kennzeichnen, soll die Sammlung dereinst umfassen.



Palmeisel

Steinen, 12. bis Mitte 13. Jh.
Holzplastik auf Rädern, geschnitzt, bemalt
H. 177 cm; L. 165 cm; Räder D. 45 cm
LM 362 (IN 0557)

Forum der Schweizer Geschichte in Schwyz

Das Forum der Schweizer Geschichte befindet sich in einem 1711 errichteten Gebäude, welches lange als Zeughaus genutzt wurde. In diesem Haus hat das Schweizerische Landesmuseum ein modernes Museum und eine kulturelle Begegnungsstätte mit dem Thema «Geschichte ist Bewegung» eingerichtet. Das Publikum ist eingeladen, die Welt der Verfahren zu entdecken. Im Vordergrund stehen Menschen, die zwischen 1300 und 1800 den Raum der heutigen Schweiz bevölkerten. Frauen und Männer, Junge und Alte, Arme und Reiche, Bergleute und Talleute, Mächtige und Aussenseiter: Wie haben sie vor uns die kleinen und grossen Herausforderungen des täglichen Lebens bewältigt? Und wo sind sie gescheitert? Das Erdgeschoss zeigt Menschen in ihrer Umwelt: Lebens- und Wirtschaftsformen auf dem Land und in der Stadt, Umgang mit Energieresourcen, Verkehr, Transport. Das Obergeschoss berichtet vom Zusammenleben in guten und in schlechten Zeiten: Solidarität und Streit, Herrschen und Verhandeln, Spiel und Geselligkeit. Im Dachgeschoss steht die historische Werkstatt: Aus den Rohstoffen der Vergangenheit formt am Bildschirm jede Generation ihr eigenes Geschichtsbild.

Im Treppenturm dreht sich die «Spirale der Geschichte»: Was vom Strom der Zeit angeschwemmt wird, zieht in immer neuen Kombinationen an den Augen der Besucherinnen und Besucher vorbei. Sonderausstellungen bauen Brücken in die unmittelbare Gegenwart.

Das Forum der Schweizer Geschichte ist Teil eines reichen kulturellen Angebotes im Hauptort Schwyz. In Reichweite stehen: die Ital Reding-Hofstatt mit Patrizierhaus aus dem 17. Jahrhundert und dem Wohnhaus

«Bethlehem» aus dem Jahr 1287, das Rathaus und seine eindrücklichen Fresken von 1891 mit den heroischen Szenen zur Schweizer Geschichte sowie das 1936 eingeweihte Bundesbriefmuseum, ein architektonisches Denkmal für den Bundesbrief von 1291.



F. Nicole
Musikdose in Form eines Buches
Genf, um 1819
Gehäuse: Messingblech, bemalt
H. 4,4 cm; B. 16,5 cm; T. 10,9 cm
LM 75415

Musikautomaten Museum in Seewen, Kt. Solothurn

Das Museum liegt mitten in der Hügellandschaft des Schwarzbubenlandes, zwischen Grellingen und Liestal. Die international bedeutende Sammlung mechanischer Musikinstrumente hat ihren Ursprung in der Privatsammlung Dr. h. c. Heinrich Weiss-Stauffacher. Sie zeichnet sich durch vielfältige Kontraste aus: Goldene Taschenuhren mit kleinen Spielwerken, Käfige mit zwitschernden Vögeln, Figurenautomaten, klingende Tabakdosen, hölzerne Spieldosen mit Opernouvertüren, Orchestrinen mit Tanzmusik und Evergreens, mechanische Klaviere mit klassischer Musik und dröhnende Jahrmarkt-Konzertorgeln in der Grösse eines Eisenbahnwagens eröffnen ganz verschiedene Erlebniswelten. In ihnen vereinigen sich Präzision und Technik, Zauber und Charme; dahinter stehen Genies und exakte Handwerker. Die Objekte wurden mehrheitlich im abgelegenen Jura, dem Schweizer Silicon Valley des 19. Jahrhunderts, hergestellt und von dort in die ganze Welt verkauft.

Diese aussergewöhnliche Sammlung kann ab Frühjahr 1999 in einem Neubau erlebt und besichtigt werden. Gleichzeitig entwickelt sich das Museum zum Zentrum für die Erforschung mechanischer Musik und bietet in einer spezialisierten Werkstatt Restaurierungen von Musikautomaten und Uhren auch für Private an.



*Blick aus dem renommierten Zürcher Hotel
Schwert auf Limmat und See*
Augsburg, letztes Viertel 18. Jh.
Guckkastenblatt aus dem Kunstverlag der
Académie Impériale
29 × 41 cm
LM 77566

Zur Weltkugel Museum an der Bärengasse in Zürich

Das Museum, bestehend aus den Häusern «Weltkugel» und «Schanzenhof», steht im Herzen Zürichs, unmittelbar hinter dem Paradeplatz. Es wurde als «Wohnmuseum Bärengasse» 1976 eröffnet. Heute, gut zwanzig Jahre später, wird es umfassend renoviert. Im weiten und hellen Dachgeschoss sollen kulturelle und gesellschaftliche Anlässe stattfinden. Wie der Arbeitstitel «Zürich vor der Französischen Revolution. Eine Gesellschaft im Wandel» besagt, wird die permanente Ausstellung, über die Darstellung der damaligen Wohnsituation hinaus, die Aufmerksamkeit auf den Menschen und seine Eigenschaften lenken, auf Männer und Frauen als Protagonisten des gesellschaftlichen Wandels. Besucher und Besucherinnen sollen spüren, wie durch Denken und Fühlen, durch Farben und Formen täglich Kultur entsteht. Die Wechselausstellungen befassen sich mit Themen, die sich rund um Zürich drehen – in humorvoller, provokativer, lustvoller und kritischer Art und Weise. Neueröffnung: April 1999

Schloss Wildegg, Braunschweig 1988. – Rudolf Schnyder, Porzellan und Fayence im Zunfthaus zur Meisen, Bern 1978. – Walter Leimgruber / Peter Pfrunder (Hrsg.), Forum der Schweizer Geschichte. Geschichte ist Bewegung, Zürich 1995. – Regula Zweifel, Musikautomaten Museum Seewen, Braunschweig 1993. – Wohnmuseum Bärengasse. Zürcher Wohnkultur des 17. und 18. Jahrhunderts, o. J.