

Exportschlager Schweizer Volkskultur im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Claudia Selheim

Als die Museumsleitung des Germanischen Nationalmuseums Ende des 19. Jahrhunderts bemüht war, Sachzeugnisse der sich mehr und mehr schwindenden bäuerlich-ländlichen Kultur in die Sammlungen aufzunehmen, fiel der Blick auch auf die Schweiz. Denn gemäss den Museumssatzungen wollte man den gesamten deutschen Sprachraum in seinen dinglichen Zeugnissen dokumentieren. Für die entsprechenden Sammlungsaufgaben gab es allerdings kaum ausgewiesene Spezialisten, da die universitäre Volkskunde noch nicht als eigene Disziplin existierte. Das Germanische Nationalmuseum konnte sich glücklich schätzen, dass der bei Ernst Haeckel in Jena promovierte und in Frankfurt am Main lebende Naturwissenschaftler Dr. Oskar Kling (1851–1926) auf Anregung des damaligen Museumsdirektors August von Essenwein (1831–1892) sich mit ganzer Energie dem Aufbau einer Trachtensammlung verschrieb. Dabei vermittelte und erwarb er für das Haus noch andere Realien, die bis heute massgeblich die Sammlung Volkskunde prägen. 1891 begann Kling eine Kollektion ländlicher Kleidung anzulegen und 1898 wurde ihm die dauerhafte Präsentation dieser von ihm weitgehend selbst finanzierten Sammlung von Museumsseite garantiert. Als der so genannte Trachtensaal nach vielen Unstimmigkeiten mit dem Eigenbrödler Kling 1905 eröffnet wurde, umfasste die Sammlung rund 370 Figurinen, Büsten und Köpfe mit Trachten, Kopfbedeckungen und Schmuck aus dem deutschsprachigen Raum.¹ Die Regionalkleidung der deutschsprachigen Schweiz wurde durch 25 Figurinen veranschaulicht, von denen während des Krieges viele verloren gingen, so dass sich der Umfang heute auf acht bekleidete Figurinen reduziert hat.

Es stellt sich die Frage, welche Auswahlkriterien, Anregungen und Vorbilder Oskar Kling für die Ausstattung der Figurinen nutzte. Natürlich zählten die zahlreichen Trachtengrafiken dazu, die auch für Touristen, die die Schweiz bereisten, angefertigt worden waren. Diese Grafiken dienten der Visualisierung einer landschaftlichen Ordnung. Besonders deutlich wird die Wirkung der vielfach im frühen 19. Jahrhundert produzierten Grafiken noch

1 Vgl. Claudia Selheim, Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2005.

heute am Beispiel einer Büste aus der deutsch-schweizerischen Grenzlandschaft Klettgau im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 1).² Sie wurde in der Präsentation nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder ausgestellt, weshalb an ihr keine Veränderungen seit ihrer Erstaussstellung 1905 vorgenommen worden sind. Die Büste trägt auf einem Emailschild noch die ursprüngliche Beschriftung „*Braut*“ Klettgau, Gegd. v. Schaffhausen und die fortlaufende Nummer der ersten Aufstellung im Trachtensaal. Beachtenswert ist ein von dem Sammler der Figurine um den Hals gehängtes, auf Karton aufgezeichnetes Aquarell aus der Hand des Garderobe-Inspektors des kurfürstlichen Hoftheaters in Kassel Heinrich Brämer (1784–1850).³ Das um 1835 zu datierende Blatt trägt den Titel *Eine Braut, ihr Bräutigam und Dienstmädchen, Canton Schaffhausen*. Es handelt sich um die Kopie des um 1802 entstandenen Gemäldes von Joseph Reinhard (1749–1829) *Habit de Cérémonie des Fiancés du Canton Schaffhouse*, das heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich verwahrt wird und ursprünglich einem grösseren Bilderzyklus angehörte (Abb. 2).⁴ Der Künstler hatte zwischen 1787 und 1797 im Auftrag des Aarauer Seidenfabrikanten und Vorsitzenden der Helvetischen Gesellschaft Johann Rudolf Meyer rund 280 Personen in ihrer regional-spezifischen Kleidung dargestellt. Meyer wollte von Reinhard das Volk aus ethnografischem Interesse präzise erfassen lassen, weswegen sich letzterer 1795 im Klettgau aufhielt, wo er einige namentlich bekannte Personen aus dem Ort Oberhallau malte.

Das Gemälde mit den Trachten aus dem Klettgau gehört allerdings einem zweiten Trachtenzyklus an, den Reinhard um 1802 in Luzern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte.⁵ Dieser Zyklus wurde in verschiedenen Techniken reproduziert und erschien in drei unterschiedlichen Ausgaben, eine davon 1819 bei Birmann & Huber in Basel.⁶ Hatte Reinhard die Umgebung der Dargestellten weitgehend ausgeblendet, so zeigten die in Basel erschienenen kolorierten Umrissradierungen einen aus einer Landschaft oder

2 Ebd., S. 203f. Germanisches Nationalmuseum (im Folgenden GNM), Inv. Nr. Kling K 225.

3 Bettina von Andrian, Die Schwälmer Tracht. Schwälmer Bekleidungsformen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Auswertung zeitgenössischer bildlicher und literarischer Darstellungen, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft 4 (1994), S. 6–65, bes. S. 14f.

4 Lucas Wüthrich u.a. (Hg.), Katalog der Gemälde – Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1996, S. 175, Kat. Nr. 400.6. Das Bild wurde von den Bearbeitern 1802/04 datiert. Neben anderen Gemälden konnte es 1928 von der Gottfried Keller-Stiftung angekauft werden und befindet sich seit 1984 im Schweizerischen Landesmuseum. Ob die Datierung zutrifft, muss offen bleiben, denn der Zyklus, aus dem das Bild stammt, wurde, anderen Quellen folgend, bereits 1802 in Luzern ausgestellt.

5 Christoph Lichtin (Hg.), Josef Reinhard 1749–1824. Trachten, Porträts, Menschenbilder, Kunstmuseum Luzern 2005, S. 11.

6 Ebd., S. 33. Johann Christian [Joseph] Reinhard, Collection de Costumes Suisses des XXII Cantons, Basel 1819.



Abb. 1: Büste einer Braut aus dem Klettgau, Präsentationsform um 1905, GNM.



HABIT DE CÉRÉMONIE DES FIANCÉS DU CANT. DE SCHAFFHOUSE.
 se vend à Ybalès chez P. Hiemann,
 Peint par Reinhard, dessiné par Heyy.

Abb. 2: „Habit de Cérémonie des Fiancés du Canton Schaffhouse“, kolorierte Umrissradierung, aus: J. Reinhard, Collection de Costumes Suisses, 1819.

einem Innenraum bestehenden Hintergrund.⁷ Der Sammler Kling besass diese Ausgabe von 1819, die die Trachten nach den Gemälden Reinhards festhielt. Aus jener Quelle schöpfte vermutlich auch der Kasseler Garderobe-Inspektor Heinrich Brämer, der Reinhards Bildvorlage auf die ihm wesentlichen Aspekte, nämlich die Kleidung der dargestellten Personen reduzierte. Oskar Kling fokussierte für die Ausstellung den Blick ausschliesslich auf die Braut. Er war bestrebt, die Bildvorlage in dreidimensionaler Form umzusetzen. Dabei scheute er sich nicht, Kleidungsstücke aus fünf unterschiedlichen Erwerbsquellen, aus ebensoviel Regionen und Entstehungszeiten miteinander zu kombinieren.⁸ Lediglich das markante Stück, die bis in die 1840er Jahre übliche Brautkrone, stammte aus dem Klettgau. Die Kleidungsstücke dienten also nicht als vestimentäre Quelle, sondern sie wurden im Museum zur Darstellung eines Ideals, wie es die Trachtengrafik vorgab, verwendet.

Einem grösseren Schweizer Publikum wurde die Kleidung aus dem Klettgau sowie aus anderen Schweizer Regionen 1896 bekannt, als der 1882 in Zürich gegründete Lesezirkel Hottingen ein Schweizertrachtenfest veranstaltete.⁹ Hervorgehoben wurde seinerzeit die „Echtheit“ der Trachten, die man aus allen Kantonen angefordert hatte. Der siebenhundert Personen umfassende Festzug bestand allerdings nur zum geringen Teil aus originären Trachtenträgern, den grössten Teil bildeten Zürcher und Zürcherinnen. Das Trachtenfest, letztlich ein Beitrag zur Schaffung der nationalen Identität in der Schweiz, wurde über die Landesgrenzen hinaus bekannt, wie Artikel in der in Leipzig erschienenen *Illustrierten Zeitung* und in der *Prager Zeitung* belegen.¹⁰ Der Erfolg des Festzuges, der dem Freund von Volkskostümen – man zählte derer 2000 – wahre „Entdeckerfreuden“ bot und sich in

- 7 Welche Wirkung diese bei Birman & Huber erschienenen Blätter hatten, die der Maler Franz Hegi (1776–1850) nach der Vorlage Reinhards zeichnete, belegt auch ein Druckstoff, der im Deutschen Textilmuseum in Krefeld aufbewahrt wird und den Titel „Les amours suisses“ trägt. Auf ihm ist in einer seitenverkehrten Wiedergabe und mit kleinen Abweichungen unter anderem die Braut aus dem Klettgau zu sehen. Etienne Joseph Feldtrappe (1786–1849) war der Entwerfer und Graveur des Stoffes, der in einer Druckerei in der Normandie hergestellt wurde; vgl. Isa Fleischmann-Heck, *Prachtdrucke. Europäische Druckstoffe aus eigener Sammlung*. Deutsches Textilmuseum Krefeld, Krefeld 2009, S. 31f.
- 8 Die Jacke stammt aus Vöhrenbach, die Brautkrone aus Jestetten, die Bänder aus Süddeutschland oder der Schweiz, die Halsbinde aus Sterzing. Die Herkunft des Vorhemdes konnte nicht ermittelt werden; vgl. Selheim 2005 (wie Anm. 1), S. 357.
- 9 Es handelte sich nicht um das erste Trachtenfest oder den ersten Trachtenzug in der Schweiz, aber es war derjenige mit der breitesten Wirkung; vgl. Theo Gantner, *Der Festumzug. Ein volkswissenschaftlicher Beitrag zum Festwesen des 19. Jahrhunderts in der Schweiz*, Basel 1970; Conrad Ulrich, *Der Lesezirkel Hottingen*, Zürich 1981, S. 100.
- 10 J.G. Heer, *Das schweizerische Volkstrachtenfest in Zürich*, in: *Illustrierte Zeitung* 11 (1896), Nr. 2754, S. 441; Ulrich 1981 (wie Anm. 9), S. 65, S. 100.

einer Publikation manifestierte,¹¹ veranlasste auch die Organisatoren der Feierlichkeiten zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 1898, einen Trachtenzug ins Programm aufzunehmen. Damit griffen sie für die Öffentlichkeit auf ein im Museum zu diesem Zeitpunkt kaum vertretenes Element zurück, nämlich auf die Schweizer Volkskultur.¹² Nicht zuletzt erhofften sich die Veranstalter von dem Umzug einen Zuwachs für die Trachtensammlung des Museums.

Auch dieser in den Dienst des Vaterlandes gestellte Festzug wurde in Bildern festgehalten und publiziert. Heute gilt er als die erste offizielle Wahrnehmung volkskundlicher Gegenstände der Schweiz.¹³ Dabei wurden bewusst ästhetische und leicht zu identifizierende Objekte ausgewählt. Beide Trachtenumzüge hatten den Blick auch auf die Kleidungsgepflogenheiten im Lötschental gelenkt und machten auf diese Weise ein breiteres Publikum mit ihnen bekannt, denn bis dahin waren die Kenntnisse über das eigene Land noch recht bescheiden.¹⁴ Oskar Kling besass die Publikationen zu beiden Festzügen und konnte sich so mit einem weiteren Exportschlager der Schweizer Volkskultur, nämlich der Lötschentaler Kleidung, befassen. Er wies die Museumsfigurine aus dem Lötschental als Braut aus, wiewohl sie nicht die entsprechende Kopfbedeckung trägt. Statt einer Brautkrone schmückt sie eine fächerartig an den Wangen anliegende Haube und ein kleines Filzhütchen. Offensichtlich nahm Kling hier Bezug auf die in Zürich und in Hottingen gezeigten Kostüme. Die Kleidung ist deutlich an die bürgerliche Mode des späten 18. Jahrhunderts angelehnt und zeigt wenig regionalspezifische Besonderheiten. Hohe Inventarnummern an den Kleidungsstücken aus dem Lötschental sprechen zudem dafür, dass Oskar Kling sie erst nach den beiden Umzügen erworben hat. Die Mehrzahl der Stücke kaufte er von Stephan Rieder aus Visp, der auch dem Schweizerischen Landesmuseum 1897 Objekte aus dem Wallis veräußert hatte. Ob er auch Material für die Festzüge bereitstellte, konnte bisher nicht geklärt werden.

Die Aktivitäten des Schweizer Landesmuseums – kulturbewahrend für die eigene Nation gedacht – scheinen noch weitere Ankaufswünsche der im Entstehen begriffenen volkskundlichen Sammlung am Germanischen Natio-

- 11 Julie Heierli, Die Schweizer Trachten vom XVII-XIX Jahrhundert nach Originalen. Dargestellt unter Leitung von Julie Heierli und auf photomechanischem Wege in Farbe ausgeführt. Die Originalaufnahmen stammen vom Schweizertrachtenfest des Lesezirkels Hottingen in Zürich, 14. März 1896, Zürich 1898.
- 12 Werner Bellwald, Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung lokaler „Volkskultur“ und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz), Sitten 1997, S. 182.
- 13 Christine Burkhardt-Seebass, Spuren weiblicher Volkskunde. Ein Beitrag zur schweizerischen Fachgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts, in: Schweizer Archiv für Volkskunde 87 (1991), S. 209–224, hier S. 211.
- 14 Julie Heierli, Die Volkstrachten der Schweiz. 5. Bd. Die Volkstrachten von Bern, Freiburg und Wallis, Zürich-Erlenbach 1928, S. 155.

nalmuseum nachhaltig beeinflusst zu haben, wie der 1898/99 erfolgte Erwerb einer Stube aus dem Thurgau vermuten lässt. Sie sollte Teil eines Raumes mit Bauernstuben werden, der aus Anlass des 50-jährigen Museumsjubiläums 1902 eröffnet wurde.¹⁵ Die Stube aus dem Thurgau bot der Landwirt, Gemischtwaren- und Antiquitätenhändler Josef Stadler (1843–1917) aus Jestetten an, der seit August 1898 an das Germanische Nationalmuseum Objekte lieferte.¹⁶ Schon für die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in der Schweiz eine „Invasion der Alterthümer und Händler“ konstatiert, die in erster Linie Antiquitäten nach Deutschland ausführten.¹⁷ In einem Schreiben vom 8. November 1898 wies Josef Stadler die Nürnberger Museumsmitarbeiter darauf hin, dass es ihm endlich gelungen sei, „in einem schlichten Bauernhause in der Nähe v. Konstanz, ein *prachtvolles* Zimmergetäfel ausfindig zu machen“.¹⁸ Besonders lenkte er den Blick auf das reich geschnitzte Büffet „von hervorragender Schönheit“ aus dem Jahr 1666. Der einzige Makel der Vertäfelung einschliesslich der Decke war aus seiner Sicht die Übermalung mit weisser Ölfarbe, aber diese war bei den meisten Wandvertäfelungen inzwischen üblich, wie er die Museumsmitarbeiter wissen liess. Der Besitzer wünschte den schnellen Ausbau der Einbauten, da er modernisieren und eine neue Vertäfelung einbauen lassen wollte. Dies war wohl auch ein Grund für den günstigen Preis.¹⁹

Das Schweizer Landesmuseum stand damals dem Verkauf von Kunstwerken ins Ausland kritisch gegenüber, wie die in den Jahren zwischen 1899 und 1901 bestehende Rubrik *Schweizerische Altertümer im In- und Auslande* in den Jahresberichten des Museums belegt. Besonders wurde hier der ins Ausland verkauften Getäfel aus dem 16. und 17. Jahrhundert gedacht, deren Erfolg zwei Ereignissen zugeschrieben wurde: Zum einen der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883, in deren Folge vier Getäfel ins

15 Bernward Deneke, Die volkskundlichen Sammlungen, in: Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz (Hg.), Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977, München, Berlin 1978, S. 885–947, bes. S. 924–929; Claudia Selheim, Zum musealen Umgang mit „Bauernstuben“. Wege der Sachkulturforschung, in: Jahrbuch für Europäische Ethnologie (2008), S. 7–24.

16 Karl-Hellmuth Jahnke und Erich Danner (Hg.), Das Jestetter Dorfbuch. Altenburg und Jestetten in Geschichte und Gegenwart, Lindenberg 2001, S. 513. Neue Erkenntnisse zu dieser Stube bereits bei Claudia Selheim, Alte Objekte – neue Kontexte. Die Volkskundliche Sammlung des Germanischen Nationalmuseums und Überlegungen zu ihrer Neupräsentation anhand ausgewählter Beispiele, in: Monika Kania-Schütz (Hg.), In die Jahre gekommen? Chancen und Potenziale Kulturhistorischer Museen, Münster 2009, S. 125–156, bes. S. 128–153.

17 Mitteilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, N.F., 14 (1888), S. 199.

18 Schreiben von J. Stadler, Jestetten, an das GNM, vom 8. November 1898, GNM-Akten, Kapsel 86,2.

19 Ebd. und Schreiben von J. Stadler, Jestetten, an das GNM, vom 18. Dezember 1898, GNM-Akten, Kapsel 87,1.

Ausland gingen, und zum zweiten der Präsentation von Zimmereinrichtungen im 1898 eröffneten Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.²⁰ Letzteres hatte, wie der Direktor des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt Friedrich Back in den 1930er Jahren konstatierte, bereits 1899 „durch den Einbau so vieler getäfelter Zimmer aus allen Kantonen [...] einen Weltruf erlangt“.²¹ Zudem mag die Wertschätzung der deutschen Renaissance in den Jahren nach der deutschen Reichsgründung 1871 das Ihrige zum Erfolg der Getäfer dieser Epoche in kulturgeschichtlichen Museen beigetragen haben.

Schweizer Bauernhäuser beziehungsweise deren Modelle waren auf nationalen und internationalen Ausstellungen ebenso ein Teil der Schweizer Selbstdarstellung geworden wie die in Museen gezeigten Wandtäfer. Sie waren zu Stellvertreterobjekten für eine bäuerlich-ländliche Kultur erhoben worden. Dabei dienten Schweizer Bauernhäuser auch dem Deutschen Reich zur Präsentation der eigenen Nation, wie ein auf der Weltausstellung in Chicago 1893 ausgestelltes Schweizer Bauernhaus belegt.²² Dem Kulturraum wurde offenbar mehr Gewicht zugemessen als den politischen Grenzen.

In der bereits erwähnten Rubrik *Schweizerische Altertümer im In- und Auslande* fanden auch die seit 1902 in Nürnberg im Rahmen der Abteilung Bauernstuben präsentierte Vertäfelung und die Zimmerdecke Erwähnung. Es war der damalige Erste Direktor des Germanischen Nationalmuseums Gustav von Bezold, der die „Thurgauer Stube“ kurz beschrieb und als Herkunft „Gunterswyl oberhalb Ermatingen“ angab (Abb. 3).²³ Das Wissen um die Herkunft der Einbauten ging offenbar in der Folgezeit in Nürnberg verloren, denn alle volkscundlichen Sammlungsleiter des Germanischen Nationalmuseums suchten seit 1947 Hilfe bei der schweizerischen Denkmalpflege. Doch die genaue Lokalisierung sollte erst 110 Jahre nach dem Erwerb der Vertäfelung geklärt werden.²⁴ Sie stammt aus einem stattlichen Kehrgiebelbau in Gunterswilen, einem Ortsteil der Gemeinde Wäldi im Kanton Thurgau. Der damalige Besitzer hatte das Gebäude erst wenige Jahre zuvor, nämlich 1895, erworben.

20 Schweizerische Altertümer im In- und Auslande, in: Schweizerisches Landesmuseum in Zürich 9 (1900), S. 95–102, hier S. 95.

21 Friedrich Back, Aus der Bauzeit des Landesmuseums in Darmstadt, in: Volk und Scholle (Verbandszeitschrift des Hessischen Verkehrsverbands) 11 (1935), S. 192–204, S. 196, zit. n. Ingolf Bauer, Museumsstuben europaweit. Ein Streifzug, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2005, S. 105–108, hier S. 105.

22 Martin Wörner, Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900, Münster u.a. 1999, S. 76.

23 Schweizerische Altertümer im In- und Auslande 1900 (wie Anm. 20), S. 96.

24 An dieser Stelle möchte ich mich für die Geduld und die gute grenzübergreifende Zusammenarbeit bei Herrn Alfons Raimann und seiner Kollegin Betty Sonnberger vom Amt für Denkmalpflege, Thurgau, bedanken.



Abb. 3: Wandvertäfelung und Decke aus einem Anwesen in Gunterswilen, Museumspräsentation um 1902, GNM.

Wie die Recherchen des Amtes für Denkmalpflege, Kanton Thurgau, ergaben, wurde die Wandvertäfelung in Nürnberg nicht gemäß der 1898 in Gunterswilen vorgefundenen Situation aufgebaut, vielmehr unterwarf man sie in Nürnberg dem Primat des Zeigens und schuf eine neue Wirklichkeit. Die historische Authentizität wurde zugunsten der Museumswirklichkeit in den Hintergrund gedrängt.

Dass die Schweizer Wandtäfer in der Zeit um 1900 einen Exportschlager der Schweizer (Volks-)kultur bildeten, belegt wiederum Friedrich Back, der selbst in der Schweiz eine wahre „Getäfeljagd“ erlebte.²⁵ Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt hatte 1900 je zwei Wand- und Deckenvertäfelungen der schweizerischen Renaissance. Noch viele andere deutsche Museen besaßen derartige Vertäfelungen, aber in Nürnberg und am Berliner Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes waren es volkskundlich ausgerichtete Sammlungen beziehungsweise volkskundliche Abteilungen, in die die Täfer Aufnahme fanden und somit quasi das ‚Label‘

25 Back 1933, zit. n. Bauer 2005 (wie Anm. 21).

Volkskultur erhielten.²⁶ Trotz der inzwischen genauen Lokalisierung kann man noch nicht verifizieren, ob es sich tatsächlich um eine Stube aus einem einfachen Bauernhaus handelte oder nicht. Allerdings wird derzeit eher davon ausgegangen, dass es sich um eine Gerichts- oder Gaststube handelte. Mithin hatte nur die Verortung innerhalb des Nürnberger Museums die Stube zu einer Bauernstube gemacht,²⁷ wiewohl schon Hans Stegmann, der Zweite Direktor des Museums, 1910 über die „Kredenz des Zimmers aus Ganterswyl [sic!]“ schrieb, dass sie eigentlich kaum zu den bäuerlichen Möbeln zu zählen sei.²⁸ Das übrige Mobiliar wurde aus unterschiedlichen Quellen bezogen. Zwei Armlehnstühle (Armlehnstabbellen) mit Wappenschild, die bereits 1892 von dem in Luzern ansässigen Antiquitätenhändler und Goldschmied Karl Silvan Bossard, erworben wurden, stammten seiner Auskunft nach von Schloss Schwandegg bei Zürich, wo einer der Stühle auch 1890 nachzuweisen ist (Abb. 4). Dort befand sich seinerzeit die Sammlung Karl Fierz-Landis, die an das Schweizerische Landesmuseum übergeben wurde.²⁹ Im Germanischen Nationalmuseum wurden die Stühle erst durch die innerhalb des Museums vorgenommenen Umsignierungen zu Objekten der Volkskultur klassifiziert.

Begegnen wir in Nürnberg bereits seit 1969 einer purifizierten Variante der Thurgauer Stube, so war sie in ihrer Erstaufstellung 1902 noch mit weiteren Versatzstücken Schweizer Volkskultur ausgestattet, beziehungsweise waren diese rechts und oberhalb von dem „Ausstellungskasten“, wie der Museumsmitarbeiter Otto Lauffer die bühnenartige Ausstellungsform benannte, an der Aussenwand ausgestellt.³⁰ Dazu zählten Zinngeschirr und vor allem „Berner Geschirr“ aus Langnau, Heimberg und dem Simmental, wie es auch auf der Schweizerischen Landesausstellung 1883 gezeigt worden war, wo bereits auf seine Seltenheit verwiesen wurde.³¹ Dass gerade das Geschirr

26 Das Museum für Deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes präsentierte 1895 in seinen Räumen eine Schweizerstube, deren Deckenvertäfelung mit einem Zürcher Wappen aus dem Jahr 1644 versehen war; vgl. den Führer durch die Sammlung des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes, 2. verm. Aufl. Berlin 1895, S. 55.

27 Das hatte zur Folge, dass die kunsthistorische Forschung diese Vertäfelung ausblendete; vgl. die Arbeit von Sabine Ziegler, Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand. Studien zur Innenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 237).

28 Hans Stegmann, Die Holzmöbel des Germanischen Museums, in: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum 1910, S. 36–88, hier S. 49.

29 Thomas Loertscher, Zürcher und Nordostschweizer Möbel. Vom Barock bis zum Klassizismus, Zürich 2005, S. 11.

30 In der ersten Präsentation der Nachkriegsjahre befand sich die Thurgauer Stube im obersten Geschoss des Südwestbaus des Germanischen Nationalmuseums.

31 Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883. Special-Katalog der Gruppe XXXVIII „Alte Kunst“, Zürich 1883, S. 14.



Abb. 4: Armlehnstuhl,
Birnbauholz, 1712, GNM.

aus Langnau zum Exportschlager der Schweizer Volkskultur avancierte, belegt auch Emil Aeschlimann. Er berichtete von der Sammlung des ehemaligen belgischen Gesandten in Bern, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Schweizerischen Landesmuseum erworben werden konnte und so wieder in die Schweiz zurück gelangte.³² Doch auch Altwarenhändler nutzten die Konjunktur der Langnauer Irdenware unter Sammlern. So konnte der Berner Antiquitätenhändler Jasselin entsprechende Waren von den Landbewohnern gegen Pfannen, Mäuse- und Rattenfallen tauschen.³³ Der Sammler Oskar Kling kaufte wiederum für seine Kollektion ländlicher Keramik Objekte bei Jasselin, die er dem Germanischen Nationalmuseum überliess. Die Beliebtheit der Langnauer Keramik um 1900 bezeugen auch die Bemühungen der Schweizer Heimatschutzvereinigung, die traditionellen Fertigkeiten

32 Emil Aeschlimann, *Alt Langnau Töpferei. Ein Beitrag zur Volkskunde*, Bern 1928, S. 9; Robert Ludwig Wyss, *Berner Bauernkeramik*, Bern 1966, bes. S. 25–54; Adriano Boschetti-Maradi, *Gefässkeramik und Hafnerei in der frühen Neuzeit im Kanton Bern*, Bern 2006 (= *Schriften des Bernischen Historischen Museums*, 8), S. 214–224.

33 Aeschlimann 1928 (wie Anm. 32), S. 9.

wieder neu aufleben zu lassen.⁵⁴ Diese Versuche der Wiederbelebung wurden in der jüngeren Literatur vereinfachend als Fälschung deklariert.⁵⁵

Doch mit den Aufstellungen der Bauernstuben 1902 und der Trachten 1905 schien die Volkskunde am Germanischen Nationalmuseum in einen Dornröschenschlaf versunken zu sein. Gewiss trug der Sammler Oskar Kling zu dieser Stagnation bei, denn er hatte sich die Pflege der Sammlung zu seinen Lebzeiten zur Aufgabe gemacht, und erst einige zwei Jahre nach seinem Tod im Jahr 1926 wurde als hauptamtlicher Leiter der Sammlung Volkskunde Rudolf Helm berufen. Dieser verliess nach einer neunjährigen Amtszeit das Haus und erst unter dem zwischen 1937 und 1945 amtierenden Direktor Heinrich Kohlhaufen (1894–1970) wurden wieder grössere Ankäufe in Sachen Volkskunde getätigt. Zu diesen gehörten wiederum solche aus der Alpenrepublik. Nun fokussierte man den Blick auf Masken, nicht zuletzt weil ein entsprechendes Angebot des Zürcher Händlers Max Wydler vorlag. Für ihn war es das erste Museum, dem er die „Schweizerischen Bauernmasken“ anbot.⁵⁶ Heinrich Kohlhaufen bekundete Interesse und liess Wydler wissen, dass die „bäuerliche Abteilung“ des Museums zwar eine „stattliche Reihe tiroler Masken, aber keine schweizer [besitzt; C. S.], sodass Ihre Sammlung von schweizer Bauernmasken eine glückliche Abwendung bedeuten würde“.⁵⁷ Wydler unterstrich wiederum die „Grösse und die Monumentalität dieser [...] primitiven Volkskunst“ und betonte zudem gegenüber den Nürnberger Museumsbeamten: „[...] ich könnte es jederzeit verantworten die Masken ins Ausland abgegeben zu haben, denn schliesslich entscheidet die Wertschätzung.“⁵⁸ Der Verkauf von Schweizerischen Antiquitäten ins Ausland war also offenbar noch immer ein Thema. Zudem schrieb er Anfang September 1937 in einem Brief: „Es ist sehr eigenartig, dass man in der Schweiz solche Dinge nicht sammelswert [sic!] betrachtet.“⁵⁹ In dieser Ausschliesslichkeit traf die Aussage Wydlers jedoch nicht zu, denn damals sammelten bereits der aus Deutschland stammende, in der Schweiz lebende Baron von der Heydt als auch das Schweizerische Landesmuseum entsprechende Masken.

54 Ebd., S. 18.

55 Adriano Boschetti-Maradi, *Geschirr für Stadt und Land. Berner Töpferei seit dem 16. Jahrhundert*, Bern 2007 (= *Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum*, 19), S. 14.

56 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 18. Juli 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

57 Schreiben von H. Kohlhausen, GNM, an M. Wydler, Zürich, vom 19. Juli 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

58 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 25. Juli 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

59 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 2. September 1937, GNM-Akten ohne Sign.

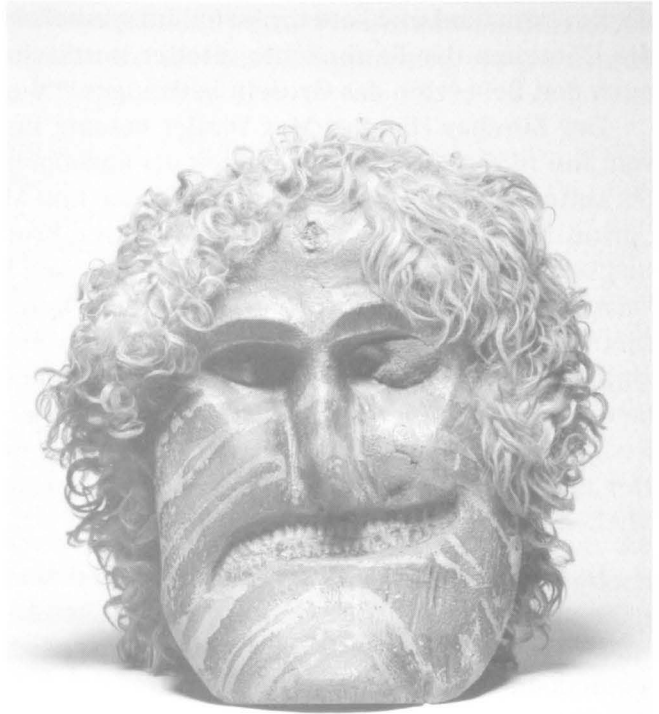


Abb. 5: Maske aus dem
Lötschental, um 1930, GNM.

Für ein deutsches Museum war ein solcher Ankauf zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes mit bürokratischem Aufwand verbunden, musste doch gegenüber der Reichskulturkammer in Berlin der Kauf wegen der ins Ausland fliessenden Devisen begründet werden. Heinrich Höhn, Konservator am Kupferstichkabinett, schrieb über die Masken, dass sie von „einer solch ungewöhnlichen Qualität, Erhaltung und Bedeutung sind, dass ihr Erwerb für eine deutsche Sammlung und insbesondere für das Germanische Nationalmuseum [...] eine vordringliche Pflicht ist“.⁴⁰ Schliesslich konnten die „Stücke für Deutschland gerettet werden“.⁴¹

Insgesamt erwarb das Nürnberger Museum 1937 sechs Schweizer Masken aus dem Lötschental (Abb. 5) und aus Graubünden über die im Jahresbericht des Museums von 1937 zu lesen war: „Und ebenso [wie die Kleiekotzer; C.S.] – können wir die 6 fast halbmeterhohen von Schweizer Bauern geschnittenen grinsenden Hexen- und Teufelsfratzen überhaupt [sic!] verstehen, solange nicht unter ihnen die Burschen jener abgelegenen Schweizer Gebirgs-

40 Schreiben von Heinrich Höhn, GNM, an die Reichskulturkammer, Berlin, vom 13. September 1937, GNM-Akten ohne Sign.

41 Schreiben von Heinrich Höhn, Nürnberg, an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Berlin, vom 12. Oktober 1937, GNM-Akten ohne Sign.

dörfer stampfend und kettenrasselnd im symbolischen Abwehrkampf gegen die Dämonen der Rauh Nächte, uralter nordischer Überlieferung folgend, auch den Beherzten das Gruseln beibringen!⁴²

Der Zürcher Händler Max Wydler betonte in seinem ersten Schreiben vom Juli 1937 sogleich die Seltenheit der angebotenen Masken, ihr vereinzeltes Auftauchen im Handel sowie die Grösse und Monumentalität derartiger „primitiven Volkskunst“.⁴³ In einem weiteren Brief schrieb er: „Wahrscheinlich sind im Lötschental die primitivsten Masken Europas gemacht worden. Vermutlich hängt dies mit der geographischen Isoliertheit des Tales zusammen. Ich kaufte sie ausnahmslos in Sennhütten. Die Felle sind Originalzutat, die ich nur wegen Reinigung einmal entfernte. (Die Schlupfsäcke der beiden Graubündner Masken sind nicht aus der Zeit. Man erneuerte sie jeweils wieder, da die Masken nur auf diese Weise getragen wurden).“⁴⁴ Der Jahresbericht und die Briefe des Zürcher Händlers geben in Kürze alle Mythen über Lötschentaler Masken wieder:⁴⁵

- Dazu gehörte die geografisch abgeschiedene Lage, die nicht so isoliert war, wie die damalige volkskundliche Literatur versicherte, denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts avancierte das Lötschental zu einem durchaus beliebten Reiseziel und seit 1913 erschloss zudem die Lötschentalbahn die Region.
- Ferner wurden die Bauern beziehungsweise Sennen als Produzenten erwähnt. Die Produkte waren mithin ein Synonym für die vermeintlich anonyme Bauernkunst. Entsprechend berücksichtigte auch ein 1926 erschienener Band zur Schweizer Bauernkunst die Masken aus dem Lötschental.⁴⁶ Ignoriert wurden die eigentlichen Hersteller, die sich in der Regel unter den Schnitzern fanden. Und noch Erich Meyer-Heisig, Leiter der volkskundlichen Sammlungen am Germanischen Nationalmuseum nach dem Zweiten Weltkrieg, sah hinter den Masken namenlose Maskenschnitzer, die Gestaltungen von einer Eindringlichkeit entstehen liessen, die „in der hohen Kunst nur selten“ angetroffen werden konnten.⁴⁷

42 Heinrich Kohlhaufen, Neuerwerbungen, in: 84. Jahresbericht für 1937, Nürnberg 1938, S. 43f.

43 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 18. Juli 1937, GNM-Akten, Kapsel 130; Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 25. Juli 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

44 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 14. August 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

45 Werner Bellwald, Alte Masken aus dem Lötschental. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums. Museum Rietberg Zürich, Zürich 1999.

46 Daniel Baud-Bovy, Schweizer Bauern-Kunst, Zürich/Leipzig/Berlin 1926, Abb. 352.

47 Erich Meyer-Heisig, Deutsche Volkskunst, München 1954, S. 45. In dem Buch wurde unter anderem eine Maske gezeigt, die eindeutig der ungelernete Arbeiter Albert Anton Willi (1872–1954) um 1930 angefertigt hatte. Masken aus seiner Hand bildete bereits

- Der den Masken angeblich anhaftende Primitivismus wies sie damaligen Ansichten zufolge ebenso als archaisches Kulturgut aus, wie die „uralte nordische Überlieferung“.

Über die Region hinaus wurden die Lötschentaler Tschaggätä – es handelt sich hierbei um einen speziellen Maskierungstyp neben anderen – erst Ende des 19. Jahrhunderts wahrgenommen. Damals hatte sie der Botaniker und Ethnologe Friedrich Gottlieb Stebler in einer Publikation bekannt gemacht, und 1897 erwarb das Schweizer Landesmuseum entsprechende Lötschentaler Masken.⁴⁸ Erste schriftliche Belege für die Lötschentaler Fastnacht stammen aus den 1860er Jahren.⁴⁹ Folglich lässt sich eine lange Existenz dieser Maskenform nicht belegen. Die Nürnberger Stücke sind in die Zeit um 1930 zu datieren und waren mithin zum Zeitpunkt ihres Erwerbs nahezu neu. Damals liess sich ihr Schöpfer, der Maler Albert Nyfeler, speziell roh bearbeitete Masken mit expressivem Gesichtsausdruck im Lötschental anfertigen, um sie anschliessend zu bemalen. In Nürnberg erwarb man die Masken als Zeugnisse primitiver Volkskunst, und so wird dem Besucher noch heute eine Datierung ins 18./19. Jahrhundert angeboten, wiewohl letztlich ihre Entstehung in den Jahren um 1930 mittlerweile erkannt wurde.⁵⁰ Forscher und Sammler trugen also massgeblich dazu bei, dass die Masken der Tschaggätä zu einem Teil der Schweizer Vorzeigekultur wurden und als „Kulturexport“ auch in ausländische Museumssammlungen gelangten.

Über die beiden Graubündener Masken berichtete der Zürcher Händler nicht viel, ausser dass ihre Schlupfsäcke – die heute fehlen – erneuert worden waren.⁵¹ Auch diese Masken waren nicht von Bauern hergestellt worden, wie es im Nürnberger Jahresbericht 1937 hiess, sondern von dem ungelerten Arbeiter Albert Anton Willi (1872–1954) aus Domat/Ems. Seine Larven sind heute die einzig überlieferten Masken aus Graubünden und wurden von Willi vor allem seit den 1920er Jahren gefertigt.⁵² Die rund 400 expressionistisch wirkenden Masken aus seiner Hand waren in der Regel zum Tragen ungeeignet und dienten vor allem zu Dekorationszwecken.⁵³

Meuli ab. Vermutlich lag das Buch Meyer-Heisig nicht vor. Karl Meuli, Schweizer Masken, Zürich 1942, Abb. 14–22, 25–28; Alte Masken aus der Ostschweiz. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums. Masken aus dem Sarganserland. Albert Anton Willi (1872–1954). Der Maskenschnitzer aus Domat/Ems, hg. von Judith Rickenbach, Museum Rietberg Zürich, Zürich 2000, S. 84–107.

48 Bellwald 1999 (wie Anm. 45), S. 8.

49 Ebd., S. 21.

50 Bernward Deneke, Volkskunst. Führer durch die volkskundlichen Sammlungen, München 1979, S. 132, Nr. 184.

51 Schreiben von M. Wydler, Zürich, an das GNM, vom 14. August 1937, GNM-Akten, Kapsel 130.

52 Alte Masken 2000 (wie Anm. 47), S. 84–107.

53 Meuli 1942 (wie Anm. 47), S. 153.



Abb. 6: Weinflasche mit Schweizerkreuz, 2008, GNM.

Mit der stärkeren Ausrichtung der Volkskunde / Europäischen Ethnologie auf die Alltagskultur in den 1970er Jahren waren Objekte aus der Schweiz in der Nürnberger Sammlung kein Thema mehr. Die bewusste, vielfach spielerische Indienstnahme des Schweizerkreuzes und der in den 1990er Jahren einsetzende Ethno-Schub rückten neue Versatzstücke der „Volkskultur“ ins Licht und weckten neue Sammlungswünsche. Am Anfang dieser Entwicklung stand einerseits die 700-Jahrfeier der Schweiz, andererseits die Bewältigung einer Krise, die die Schweiz in den 1990er Jahren durchlebte. Dazu gehörten der Tourismuseinbruch, die Identitätskrise und -debatten aufgrund der nationalen Vergangenheitsbewältigung, die Rolle der Schweizer Banken im Dritten Reich und der UNO-Beitritt. Zur Überwindung des damit einhergehenden Identitätsverlustes bediente man sich verschiedener folkloristischer Elemente, wozu auch die Markierung von Gebrauchsartikeln mit Schweizerkreuzen zählt. Das Schweizerkreuz wurde schliesslich aus dem nationalen Kontext herausgelöst und konnte über die Mode individuell als Teil des Lebensstils genutzt werden.⁵⁴ Swissness wurde zum Trend und selbst tradi-

54 Weiss auf Rot. Das Schweizer Kreuz zwischen nationaler Identität und Corporate Identity, Zürich 2004, S. 39.

tionell ausgerichtete Unternehmen wie das Schweizer Heimatwerk nahmen Socken mit Schweizerkreuz oder Schweizer Armeedecken in ihr Angebot auf – nicht zuletzt um Kunden einer zunehmend enttraditionalisierten Gesellschaft mit den Produkten anzusprechen. Letztlich wurde das Schweizerkreuz als innovatives Zeichen erkannt, was eine Ursache in seiner Prägnanz hat. „Eigenschaften wie Regelmässigkeit, Geschlossenheit, Symmetrie, Einfachheit, Ausgeglichenheit, maximale Einfachheit [und, C.S.] Knappheit“ sind massgeblich verantwortlich für ein gutes Zeichen, für eine gute Marke.⁵⁵ Hinzu kommen prägnante Farbkontraste. Trotz dieser Signifikanz glaubte Michaela Heid 2004, dass Discountangebote, wie Servietten mit Schweizerkreuz, eher das Ende eines Trendzyklus markieren.⁵⁶ Doch die teilweise in der Schweiz ausgetragene Fussballeuropameisterschaft liess, zumindest in der Bundesrepublik Deutschland im Sommer 2008 anderes erahnen – abgesehen von den speziellen Fanartikeln. So bot eine Weinhandlung einen Dôle in roter Flasche mit weissem Kreuz an (Abb. 6). Das Schweizerkreuz rückte im Herbst 2008 wieder in das Zentrum vieler Schaufenster. Denn in der globalisierten Warenwelt ist es bei einer immer grösser werdenden Einheitlichkeit der Formen zunehmend wichtiger, durch gezielt eingesetzte Embleme oder Zeichen potenzielle Käufer auf die Ware zu lenken. Dabei handelt es sich längst nicht mehr um ausschliesslich in der Schweiz produzierte Güter. Vielmehr sind Artikel mit dem Schweizerkreuz sowohl bezüglich ihrer Produktion als auch in der Konsumtion international geworden.

55 Ebd., S. 45.

56 Ebd., S. 56.