

KGS Forum 29/2017: Inszenierung von Kulturgut

Nina Mekacher: Editorial. Inszenierung von Kulturgut.....	2
Dieter Schnell: Das inszenierte Denkmal. Gedanken zum Betonen von Gebäuden in der Architektur .	2
Ueli Habegger: Fiat Lux? Fiat Lux! Von Lichtinszenierungen zum «Plan Lumière» von Luzern.....	5
Sina Jentsch: Die Verhüllung des Berliner Reichstags	8
Hans Schüpbach: Unterschiedliche Arten der Inszenierung von Schloss Chillon	10
Cordula M. Kessler: Seit Jahren DIE Inszenierung von Kulturerbe. Europäische Tage des Denkmals..	15
Silvia Müller: Die Museumsnacht Bern. Seit 15 Jahren ein kulturelles Frühlingsbouquet	18
Daniel Schulz: Die Inszenierung begehrter Leiber. Reliquienstatuen im Kanton Zug.....	20
Bruder Gerold Zenoni: Madonnas Fashion – Farben des Glaubens	25
Sven Straumann: Lebendige Geschichte am Römerfest Augusta Raurica.....	27
Lars Meldgaard Sass Jensen, Manuela Gloor: Die Company of St. George	31
Rino Büchel: Inszenierung von mobilem und immobilem Kulturgut. Zwei Beispiele aus dem KGS-Inventar	32
Markus Fritschi: Kombinierte Notfallübungen in den Klöstern Wettingen (AG) und Engelberg (OW)	34
Wanderung zu Kulturgütern. Vom swissminiatur in Melide zum Parco Scherrer in Morcote (TI)	38
Kulturerbejahr 2018.....	40

Nina Mekacher: Editorial. Inszenierung von Kulturgut

Liebe Leserin, lieber Leser

Steter Wechsel, Verfremdung und Virtualisierung bestimmen unser Leben. Gleichzeitig steigt die Sehnsucht nach Echtheit. Wir wählen authentische Politiker, suchen in den Ferien unverfälschte Erlebnisse, setzen beim Einkauf auf Marken mit Echtheitsversprechen und vergnügen uns mit Reality-TV. Geboten wird uns dabei meist eine inszenierte Realität: kein Politiker kommt ohne gute Selbstdarstellung aus, kein Tourismus und kein Detailhandel ohne intensives Marketing; keine Doku-Soap ohne ausgeklügelte Dramatisierung.

Bleibende Werte suchen wir auch in Kulturgütern. Sie versprechen Sinnstiftung, Orientierung und Identität. Um sie möglichst unverfälscht dauerhaft zu erhalten, entwickelte die Fachwelt Grundsätze. Diese zielen im Wesentlichen darauf ab, die Objekte in ihrer Materialität zu konservieren und dadurch Authentizität zu garantieren. Die wissenschaftlich begründete Restaurierungs- und Konservierungspraxis richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Substanz und die historischen Zeitschichten. Sie will geschichtliche Zeugnisse erhalten. Demgegenüber treten die soziale und die kulturelle Komponente des Kulturguts in den Hintergrund.

Sinnstiftung, Orientierung und Identität beruhen aber ganz wesentlich auf diesen immateriellen Komponenten der Kulturgüter. Sollen mehr Menschen verstehen, dass Kulturgütererhaltung wichtig ist, muss vermehrt dargelegt werden, für wen und weshalb ein Objekt erhalten werden soll. Inszenierungen können dabei hilfreich sein: Sie tauchen Objekte in ein neues Licht. Sie zeigen ungeahnte Facetten auf. Sie eröffnen neue Zugänge. Inszenierungen können aber auch gefährlich sein: Was nicht medienwirksam vermarktet wird, erhält kaum Aufmerksamkeit. Nur die Sensation zählt; das Alltägliche verliert seinen Reiz. Das Bildhafte wird in den Vordergrund gestellt, die Materialität marginalisiert.

Was aber macht eine kulturgütergerechte Inszenierung aus? Wie kann verhindert werden, dass sich ihre Aussage zu stark auf einen einzigen Aspekt hin verengt? Wie lässt sich das legitime Bedürfnis nach Kulturerlebnis befriedigen, ohne das authentische Objekt der Illusionswelt unserer Spassgesellschaft zu opfern?

Das vorliegende Heft lädt Sie ein, diesen Fragen nachzugehen und die Vielschichtigkeit von Kulturgüter-Inszenierungen zu entdecken.

Dieter Schnell: Das inszenierte Denkmal. Gedanken zum Betonen von Gebäuden in der Architektur

In der Architektur versteht man unter einer Inszenierung das Betonen eines Gebäudes, sodass es aus seinem Kontext herausgehoben und einem Betrachter als Schauobjekt anempfohlen wird. In vormoderner Zeit geschah dies etwa, indem man das zu inszenierende Haus mitten auf einen Hügel (Hauptgebäude der Universität Bern) oder auf einen hohen Sockel stellte (Hauptfassade Stadttheater Bern), indem man es durch einen Vorplatz freispielte und ihm damit einen Ehrenabstand zur Umgebung ermöglichte (Bundesplatz und Parlamentsgebäude in Bern) oder indem man es zum Point-de-Vue einer langen Blickachse machte, sodass es bereits von weitem ins Auge stach (Historisches Museum Bern).

Die Moderne suchte nach neuen Mitteln der Inszenierung und zeichnete ein wichtiges Gebäude beispielsweise durch eine ungewöhnliche Form (Einkaufszentrum Westside in Brünnen), eine leuchtende Farbgebung (Freies Gymnasium Bern) oder eine am Ort einzigartige Materialisierung (Glashaut des Hauptgebäudes im Bahnhof Bern) aus. Auch diese Gestaltungsmaßnahmen zielen

darauf ab, das Gebäude aus seinem Kontext zu lösen und damit zum auffälligen Sehobjekt zu machen.

In der Regel ist der Grad der Inszenierung eines Gebäudes bereits ein Thema beim Entwurf. Man kann sich aber auch vorstellen, dass ein Gebäude erst später eine Inszenierung erfährt oder dass eine bereits vorhandene Inszenierung später noch durch gezielte Massnahmen verstärkt werden kann. In diesem Artikel soll der Nachweis erbracht werden, dass Gebäude, die im Lauf ihres Daseins plötzlich zu Denkmälern erklärt werden, danach bei ihrer Restaurierung oft eine mehr oder weniger starke Inszenierung erfahren. Zunächst zwei ehemalige Stadttore als Beispiele:

Das Spalentor in Basel

In Basel fiel die Stadtmauer erst nach 1859, was im Vergleich zu anderen Städten sehr spät war. An ihrer Stelle errichtete man einen Ring von Parkanlagen und Promenaden. Die Stadttore galten bereits damals als «ehrwürdige Zeugnisse» der Vergangenheit und konnten also nicht so einfach abgebrochen werden wie die Mauer. Das Spalentor hatte gar den Ruf, eines der schönsten Stadttore der Schweiz zu sein. So hatte es bereits 1842 nach einem Sturmschaden einen historistischen Zinnenkranz auf den beiden flankierenden Rundtürmen erhalten. Später, bei der Niederlegung der Stadtmauer, liess man es als Denkmal stehen, baute eine Wendeltreppe ein, veränderte es aber sonst kaum. Trotzdem ist seine Wirkung heute eine ganz andere als zu Zeiten der geschlossenen Stadtmauer. So lesen wir auf dem Internetportal «Basler Bauten» unter dem Stichwort «Spalentor»: «Heute, da das Spalentor sich isoliert vor modernen und altstilistischen Bauten erhebt, ist seine Wirkung im Stadtbild die eines selbstherrlichen, strassenumzogenen Triumphtores. Sein mittelalterlicher Charakter war anders.» Die veränderte Wirkung des Spalentors war aber keineswegs unbeabsichtigt. Vielmehr war sie durch die Freistellung sowie das Ausheben und Akzentuieren kleiner Gräben bei den seitlichen Rundtürmen bewusst hergestellt und verstärkt worden. Sie entsprach den damals gängigen Vorstellungen einer Präsentation und damit Inszenierung eines Denkmals. Zwar war das Spalentor immer schon ein durch den Strassenverlauf inszeniertes Gebäude gewesen, mit der Freilegung hatte man den Grad der Inszenierung aber bewusst deutlich angehoben und das Monument wie auf einem Silbertablett präsentiert.

Jede heute tätige Denkmalpflege-Fachperson würde eine Inszenierung, wie sie dem Spalentor widerfahren ist, entschieden ablehnen und sich dazu bekennen, ein Denkmal so authentisch wie nur irgend möglich erhalten zu wollen. Diese Distanzierung beruht auf den beiden Grundpfeilern moderner Denkmalpflege: der Erhaltung der historischen Substanz und der Erhaltung der Wirkung eines Gebäudes. Entspricht aber das Bekenntnis gegen das Inszenieren von Denkmälern den Tatsachen?

Die Berner Felsenburg

Der Turm, der einst auf einer künstlich angelegten Insel am Ostufer der Aare der Stadt Bern für Jahrhunderte als Stadttor gedient hatte, wurde 1862 bis 1865 zu einem Mietshaus umgebaut und erhielt zu diesem Zweck zahlreiche Fenster in die dicke Mauer geschlagen und gegen Osten ein Treppenhaus angebaut. Da sich während des 20. Jahrhunderts unterschiedlichste Projekte für eine Umgestaltung des Areals dicht aufeinander folgten, war der Besitzer nicht bereit, in das Gebäude mit sehr ungewisser Zukunft zu investieren. Ende des Jahrhunderts war es entsprechend baufällig. Von der Burgergemeinde Bern übernommen, musste das Gebäude zwischen 1996 und 2002 in enger Zusammenarbeit mit der städtischen Denkmalpflege durchgreifend saniert werden. In unserem Zusammenhang interessiert der Umgang mit dem angebauten Treppenhaus des 19. Jahrhunderts. Im Kapitel «Degradiert zum Nutzobjekt – aufgewertet zum Stadteingang» des nach der Sanierung publizierten Buches lesen wir vom damaligen Denkmalpfleger geschrieben: «Demgegenüber [der Erhaltung des Treppenhauses] standen Argumente, die sich vor allem aus der Bedeutung des Turms

im Stadtganzen und seiner Erkennbarkeit herleiteten. Es war offensichtlich, dass der Treppenhausebau die hoch aufragende, schlanke Silhouette des Turms zunichte gemacht, das städtebauliche Zeichen zum banalen Wohnhaus gemacht hatte.» Sowohl die Kapitelüberschrift als auch das Zitat belegen, dass die Entscheidung für den Abbruch des Treppenhauses auch von Argumenten der Aussagekraft des historisch bedeutsamen Objekts beeinflusst worden waren. Das «banale Wohnhaus» wurde durch den gezielten Abbruch des Treppenhauses, das eigentlich auch nach der Sanierung noch immer nützlich gewesen wäre, dazu gebracht, seine Vergangenheit als «Stadteingang» und ehemaliger Wehrturm wieder deutlich lesbar vorzutragen.

Wie beim Spalento, so hat zweifellos auch hier eine Inszenierung des Denkmals stattgefunden. Interessant ist dabei die Beobachtung, dass sich die gewählten Mittel der Inszenierungen an die zeitgleiche Architektur anlehnen: Freispielung im 19. Jahrhundert, formale Zuspitzung seit der Moderne. Mit Blick auf die oben formulierte Behauptung, heutige Denkmalpflege-Fachpersonen würden sich von Inszenierungen distanzieren, fragt sich, ob dem zuständigen Denkmalpfleger bei der Felsenburg Fehler unterlaufen seien oder ob Inszenierungen in der Denkmalpflege vielleicht nicht doch häufiger seien, als die involvierten Personen selber zugeben.

Das Konzept der Zeugenschaft

Bei der Aufnahme eines Gebäudes in ein Denkmälerinventar wird gerne mit dem «Zeugniswert» argumentiert. In den «Leitsätzen zur Denkmalpflege in der Schweiz», die von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege 2007 veröffentlicht worden sind, lesen wir dazu im Punkt 1.4: «Denkmäler sind bestimmt durch ihren geschichtlichen Zeugniswert.» Wie ein Zeuge in einem Gerichtsverfahren nur über Dinge befragt wird, die für den Tathergang relevant sind, so wird ein Denkmalpfleger bei einem Gebäude mit «geschichtlichem Zeugniswert» sein Augenmerk auf die Dinge richten, die dieses Zeugnis ablegen. Alles, was die Zeugenaussage bestätigt und bekräftigt, wird er zu stärken suchen, Widersprechendes wird er womöglich wegräumen, schmerzlich Fehlendes wieder einzufügen suchen. Am Ende der Restaurierung wird das Objekt seine Zeugenaussage deutlicher und reiner vortragen als (je?) zuvor. Dieses Hinarbeiten auf eine Verdeutlichung des Zeugniswerts trägt zweifelsfrei Züge einer Inszenierung, sind doch deren Kennzeichen wie das «Hervorheben» oder das «Präsentieren» klar gegeben. Damit soll nicht gesagt sein, dass die heutige Denkmalpflege Fehler mache, die sie besser vermeiden würde. Selbstverständlich soll sie einen alten Parkettboden hervorholen und so weit flicken, dass er wieder brauchbar ist, soll sie das Dach wieder mit Biberschwanzziegeln eindecken, soll sie eine heruntergehängte Decke wegnehmen, um der noch vorhandenen Stuckdecke ein zweites Leben zu ermöglichen. Die Frage, ob das Inszenieren eines Denkmals falsch sei, stellt sich also nicht. Vielmehr sollte danach gefragt werden, was die Tatsache, dass Inszenierungen immer wieder vorkommen, für das Selbstverständnis der Denkmalpflege bedeutet. Zunächst ist festzuhalten, dass etwas, was immer wieder gemacht wird, nicht ausschliesslich negativ gewertet werden sollte. Sucht man nach den Konsequenzen einer Umwertung des denkmalpflegerischen Inszenierens ins Positive, rückt die Pflgetätigkeit in die Nähe dessen, was ein Regisseur tut, wenn er ein historisches Schauspiel auf die Bühne bringt, oder ein Dirigent, wenn er ein klassisches Stück aufführt. So betrachtet ist das Pflegen eines Denkmals, das nun gleichsam auch zu einem Inszenieren wird, nicht mehr nur ein Konservieren, sondern auch ein Interpretieren. Das heisst allerdings nicht, der Umgang mit dem Denkmal werde freier oder gar beliebiger. Ernsthaftes Interpretieren bemüht sich um ein umfassendes Verständnis des Werks und sucht diesem gerecht zu werden. Umgekehrt ist sich jeder selbstkritische Interpret bewusst, dass seine Interpretation aus einem kreativen Akt hervorgeht und er seine eigenen «Versteh-Fähigkeiten» sowie die «Versteh-Möglichkeiten» seiner Zeit unweigerlich in die Interpretation einbringt. Die heute deutlich gezogene Grenze zwischen Kulturschaffen und Kultur-Erhalten wird so aufgeweicht, weil nun auch das Pflegen eines Denkmals einen kreativen, von den Personen und der Gegenwart beeinflussten, also kulturschaffenden Anteil hat.

Zum Schluss sei auf die Grenzen des hier vorgeschlagenen Vergleichs hingewiesen: Die Analogie beinhaltet insofern eine problematische Seite, als ein Theater- oder Musikstück durch eine verfehlte Inszenierung nicht nachhaltig zu Schaden kommt, ein Denkmal womöglich aber schon. Deshalb sind bei der Denkmalpflege zwei Gefahren stets im Auge zu behalten: Das Objekt darf durch die Inszenierung keinen irreversiblen Schaden erleiden und dem Betrachter darf eine Neuschöpfung nicht als historisch vorgeführt werden.

Ueli Habegger: Fiat Lux? Fiat Lux! Von Lichtinszenierungen zum «Plan Lumière» von Luzern

Das lateinische Sprichwort Fiat Lux bedeutet auf Deutsch soviel wie Es werde Licht! Licht im öffentlichen Raum schenken vor allem Natriumhochdruck-Dampflampen (HS-Lampen). Sie besitzen eine hohe Lichtausbeute bei einer langen Lebensdauer, beleuchten seit mehr als vier Jahrzehnten mit ihrem orangen Licht Verkehrswege, öffentliche Plätze, Kasernen und auch Denkmale – von Catania bis Hammerfest, von Santiago di Compostela bis nach Istanbul. Dieses seltsame, kostengünstige Licht verhindert weitgehend das Kontrastsehen; im unschönen orangen Schein dieser HS-Lampen kann das menschliche Auge einen Sandstein nicht von einem Kalkstein oder einer verputzten Fassade unterscheiden.

Es bestrahlt Kirchen und Kapellen, Burgen und Schlösser, Hotels und Brücken oft gnadenlos von der Dämmerung bis zum Sonnenaufgang – denn häufiges Ein- und Ausschalten schadet der Lebensdauer dieser Lampen.

Denkmalpflege contra Lampenfieber

Exponenten der Denkmalpflege und des Heimatschutzes verfolgten seit Langem das Be- und Ausleuchten von Denkmalen kritisch. Die neue Illumination des Louvre in Paris begann in den 1980er-Jahren. Sie gipfelte darin, dass die Louvre-Fassaden mit einer Vielzahl von Halogenstrahlern ausgestattet wurden. Die Installation der Leuchten führte zu Eingriffen in die historische Bausubstanz. Flora und Fauna an den Fassaden veränderten sich. Das Bauwerk nahm Schaden – ein Gräuel in den Augen der Denkmalpflege.

1980, als der Begriff eines Plan Lumière noch nicht geboren war, verfasste Albert Knoepfli einen Essay unter dem Titel Fiat Lux? Knoepfli, der grosse Mentor der Denkmalpflege in der Schweiz, tat dies aus Sorge. Der Losung Fiat Lux? fügte er ein grosses Fragezeichen bei. Er wandte sich explizit gegen Lichtorgien (Beispiel Louvre) und plädierte für eine zurückhaltende Koordination von Lichtart, Lichtführung, Leuchten und Lampen (Leuchtmitteln), um zu erreichen, dass das eingesetzte Kunstlicht die Form, die Farbe, das Material und die Plastizität des Denkmals aufscheinen lasse. Im Zentrum aller denkmalpflegerischer Traktate stand jedoch während Jahren und Jahrzehnten das einzelne Baudenkmal, nicht aber das Ortsbild im Schein des Kunstlichts.

Die Krux mit dem Licht: göttliche Mission und irdische Imitation

Licht ist eine wirkmächtige Zauberbraut. Abt Suger, der unter anderem massgeblich an der Planung der Kirche Saint-Denis in Paris beteiligt war, kannte dessen Kraft und liess die Chorräume gotischer Kathedralen spektakulär dem Sonnenlicht mit farbenprächtigen Glasmalereien öffnen. Das Wort Gottes im Alten und Neuen Testament hat das Licht in unserem kulturellen Selbstverständnis als positiven Wert verankert. Zahlreiche Bibelstellen (AT, Genesis 1/3 und Psalm 43, NT Matthäusevangelium, 5/14) bezeugen dies. Redewendungen wie «das Licht nicht unter den Scheffel (den Hocker) stellen» sind umgangssprachlich und gleichzeitig Teil der biblischen Überlieferung. Der biblische Auftrag, Lampen und Leuchten zu entwickeln, findet sich wortwörtlich im Alten Testament;

Lichtdesignerinnen und -designer müssten sich heute noch darüber freuen. Allerdings: Das Kunstlicht besitzt nicht dieselben Qualitäten wie das Tageslicht.

Das Schlagwort von den shrinking cities (= schrumpfende Metropolitanräume) erreichte seit 1980 nicht nur die Architekturzeitschriften, sondern auch die Ohren von Politikerinnen und Politikern. Stadtentwicklung war angesagt. Eine Lösung lag nahe. Der Stadtraum sollte festlicher werden und sich einem veränderten Lebensstil und Ausgehverhalten von Touristen und jugendlichen Einheimischen öffnen. Der Werkstoff Licht schien ein geeignetes Mittel dafür zu sein, den Stadtraum – vor allem im Bereich der Kernstadt – zu einer nächtlichen Festhütte umzugestalten. Politiker, Stadtarchitekten und Touristiker entwickelten irrlichternde Visionen, welche Häuser, Plätze und Strassenzüge zu Projektionsflächen ihrer gestalterischen Träume werden sollten.

Glanz und Gloria für Zürich

1989 startete die Stadt Lyon die Arbeiten an ihrem ersten Plan Lumière. 2004 veröffentlichte die Stadt Zürich am 1. April ihren Plan Lumière. Zürich folgte dem Vorbild von Lyon. Dessen Lichtkünstler Roland Jéol tauchte die Rudolf-Brun-Brücke und weitere Objekte in gleissend helles Licht. Zürich schenkte so 2004 elf Objekten eine Gloriole. Viel szenografisches Kunstlicht ergoss sich nachts über touristische Ikonen. Denn mit Licht sollten die Stadt gestaltet und der Ort aufgewertet werden, ohne «städtebauliche Mängel zu beheben».

Aureole statt Gloriole

Schon seit 1932 waren in Luzern touristisch wichtige Objekte wie die Museggtürme oder der Wasserturm mit einer sogenannten Festbeleuchtung akzentuiert worden. 2004 startete die Stadt Luzern ihre Arbeiten an einem eigenen Plan Lumière. Die Festbeleuchtung sollte einem ausgewogenen Nachtbild (Nightscape) weichen. Aureole, ein schöner Schein (und nicht Gloriole), war für den Stadtkörper der Staffelstadt Luzern gefragt, und der dazu notwendige Lichtplan sollte den Weg dazu weisen. Luzern beschritt einen anderen Weg als Zürich. Die Grundlage für den Luzerner Plan Lumière bildete die Strassenbeleuchtung, das sogenannte Sicherheitslicht. Es sollte gleichmässig und so gerichtet werden, dass es Strassen und Plätze stadträumlich einen schönen Schein schenkte. Szenografisches Licht für spektakuläre Einzelobjekte (Rathaus, Brücken, Kirchen usw.) sollte möglichst sparsam und zeitlich beschränkt eingesetzt werden – deshalb endet die Nightscape, die Nachtlandschaft Luzerns, abends um elf Uhr.

Leitideen abseits von urbanem Lichtsmog

Der Stadtrat legte 2004 die Leitideen für einen Plan Lumière fest. Dessen Umsetzung sollte schliesslich zu einem attraktiven, harmonischen und ökologisch vertretbaren Abendkleid für die Stadt Luzern führen. Zu diesen Leitideen gehörten:

- Wahrnehmung der städte-baulichen Strukturen / Einbindung in die Landschaft;
- Schaffung eines harmonischen Gesamtbildes in der Nacht;
- Verzicht auf dominierende und aggressive Lichtquellen;
- Reduktion von Lichtsmog;
- Dynamik: Kunstlicht darf nur zeitlich begrenzt aufscheinen.

Seit der Jahrtausendwende war die Lichtverschmutzung durch Kunstlicht ein politischer Fakt. Der Stadtrat von Luzern erkannte das Problem: Ein Lichtplan, der mehr Energie als die bisherige Festbeleuchtung einzelner Bauwerke (z.B. der Museggtürme) benötigt hätte, wäre nicht nur aus finanziellen Gründen politisch gescheitert. Die Entwicklung des Luzerner Lichtplans schlug grundsätzlich einen anderen Weg ein. Nicht die spektakuläre Beleuchtung eines Einzelobjekts sollte

im Mittelpunkt der nächtlichen Inszenierung mit Kunstlicht stehen, sondern das Ortsbild selbst mit seiner Vielzahl von Strukturen und Sehenswürdigkeiten. Diese Aufgabenstellung war auch Denkmalpflegern, welche sich meist mit einem einzelnen schützenswerten Bauwerk beschäftigen, eher fremd.

Sicherheitslicht, funktionale und gestalterische Grundwerte

Luzerns Stadtrat setzte zur Entwicklung des Lichtplans eine Arbeitsgruppe ein. Ihr gehörten der Stadtarchitekt, der Verkehrsplaner, der Vertreter der ewl (ehemals: Städtische Werke), der Wirtschaftsförderer, der Denkmalpfleger und Mario Rechsteiner (art light GmbH, St. Gallen/ Dozent FH Konstanz) an. Das Sicherheitslicht (die öffentliche Beleuchtung) bildete das übergreifende Konzept. Warmweisses Licht erhellt Gassen, Plätze und Quartierstrassen und ermöglicht dadurch eine bessere Farbwiedergabe der Fassaden und derer Materialien, während die Zufahrtstrassen (Kantonsstrassen) im ursprünglichen orangen Licht blieben. Zusammen mit unterschiedlich hohen Lichtpunkten schenkte das neue öffentliche Licht der Innenstadt nachts eine wohlthuend sanfte Atmosphäre. Szenografisches Licht dient bei wenigen Sehenswürdigkeiten (z.B. bei Türmen) als Orientierungs- und Wahrnehmungshilfen im Stadtraum. Bestehende Beleuchtungsanlagen wurden ersetzt, die Lichtdichte zwar erhöht, aber der Energieverbrauch gesenkt. Die Uferzonen im Seebecken blieben aus ökologischen Gründen unbeleuchtet.

Das Nachtbild (Nightscape) als Artefakt

Tageslicht und Kunstlicht in der Nacht sind wesensmässig höchst unterschiedlich in ihrer Wirkung. Das Tageslicht bestreicht alles Gebaute einer Ortschaft in stets wechselndem Einfallswinkel des Sonnenlichts. Im Tageslicht verändert sich die Erscheinung eines Gebäudes. Kunstlicht beleuchtet das Gebäude aus einem festen Winkel. Das Nachtbild entspricht nicht dem am Tag sichtbaren Ortsbild und ist stets ein Artefakt. Denkmalpflege und Kulturgüterschutz begegnen damit einer schwierigen Aufgabe. Denn sie wenden ihr Interesse mehr dem schutzwürdigen Einzelobjekt (Solitär) zu als dem Ortsbild. Das Artefakt beschäftigt sie grundsätzlich nur vom geschichtlichen Aspekt her – was hier und heute geschaffen wird, steht ausserhalb ihres Fokus.

Die Gnade der Verschattung

Was soll nun im Artefakt eines Nachtbildes ins Kunstlicht gerückt werden? Eine Auswahl ist notwendig. Und die Frage stellt sich, wer die Auswahl vor Ort treffen soll: Behörden, Lichtdesigner, Hotels oder Verkehrsverein? Nach dem Willen des Luzerner Stadtrates soll Folgendes nachts in szenografisches Licht getaucht werden: Sehenswürdigkeiten, die wichtig für das Raumgefüge sind, stadträumlich bedeutende Plätze, Gassen und Strassen und Gebäude, welche die topografische Staffelung des Stadtraumes prägen, Bauwerke, welche geschichtlich, kunstgeschichtlich, kulturell oder gesellschaftlich von grosser Bedeutung sind.

Die städtische Arbeitsgruppe schuf nach den stadträtlichen Vorgaben mit Hilfe eines morphologischen Werkzeugs eine Liste, welche die Zahl und die Bedeutung der Objekte bestimmte – sie wird jeweils nach fünf Jahren durch Fachleute überprüft. So können Objekte neu aufgenommen, andere dem Kunstlicht entzogen werden. Niemand wird ernstlich bestreiten, dass in vielen Ortsbildern Bauten existieren, denen in der Nacht liebend gern die Gnade der Verschattung geschenkt wird.

Strenge Auswahl führt zu harmonischem Nachtbild

Wer eine Liste führt, muss wählen. Vier Faktoren steuern die Auswahl der anzustrahlenden Objekte: Der Faktor Topografie widerspiegelt die Lage und die Raumbezüge, der Faktor Tektonik die Grösse

des einzelnen Objekts im städtebaulichen Kontext, der Faktor Bedeutung sein kultur-, sozial- oder kunstgeschichtliches Gewicht und der Faktor Form seinen ästhetischen Wert (Stichwort: Lage / Raumbezüge).

Mehr Atmosphäre, weniger Energieverbrauch

Luzerns Plan Lumière erfüllt heute seine Zielsetzung. Das Sicherheitslicht ist besser. Mehr Atmosphäre prägt den für den Tourismus und das Nachtleben wichtigen Kernstadtbereich. Die Sehenswürdigkeiten leuchten sanft und zeitlich beschränkt. Die Lichtverschmutzung wurde nachts kleiner, ebenso der Energieverbrauch für das szenografische Licht. Dafür wurde dieser Plan Lumière auch schon national und international ausgezeichnet.

Grundlage ist und bleibt ein in sich vernetztes, übergreifendes Konzept mit sinnvollen Regelungen (z.B. einem Kunstlicht-Reglement) und Instrumenten.

Sina Jentsch: Die Verhüllung des Berliner Reichstags

Im Sommer 1995 verhüllten die Künstler Christo und Jeanne-Claude nach 24-jährigen Bemühungen das Reichstagsgebäude in Berlin. Vierzehn Tage lang faszinierte der mit 100'000 Quadratmetern silbrig glänzendem Stoff verhüllte geschichtsträchtige Bau über fünf Millionen Besucherinnen und Besucher. Die Zeitspanne von 1971 bis 1995 ist so ein wichtiger Teil der Geschichte des Reichstagsgebäudes und damit auch der Bundesrepublik Deutschland geworden.

Christo entwarf bereits in den frühen 1960er-Jahren Skizzen mit dem Vermerk, ein öffentliches Gebäude (zum Beispiel ein Museum oder auch ein Parlament) verhüllen zu wollen. Erstmals gelang dies Christo und Jeanne-Claude 1968 mit Wrapped Kunsthalle in Bern. Bis heute entstanden zahlreiche Grossprojekte (z.B. Running Fence in Kalifornien, 1972–76; The Pont Neuf Wrapped in Paris, 1975–85; Surrounded Islands in der Biscayne Bay, 1980–83, oder The Gates im Central Park in New York, 1979–2005) in denen Gebäude oder Institutionen im öffentlichen Raum, Orte oder Landschaften inszeniert wurden – zuletzt 2016 beim Projekt The Floating Piers am Lago d'Isèo in Norditalien. Jeanne-Claude verstarb im November 2009. Seither arbeitet Christo alleine am Projekt The Mastaba, das er noch gemeinsam mit Jeanne-Claude erdacht und geplant hatte.

Lange Planungszeit

Im Falle des Projekts «Verhüllter Reichstag» ergab sich eine insgesamt 24-jährige Vorbereitungs- und Planungszeit von der ersten Skizze bis zur Realisierung des Kunstwerkes. Diese lange Vorlaufzeit kam nicht zuletzt dadurch zustande, weil die künstlerische Inszenierung eines so geschichtsträchtigen Baus wie dem Reichstag in Berlin auf viel Gegenwehr stiess.

Die Idee und die erste Zeichnung zum Verhüllten Reichstag entstanden 1971. In den folgenden Jahren kam es zu zahlreichen Besuchen von Christo und Jeanne-Claude in Deutschland, die jedoch ohne Erfolg bleiben sollten. Weder die Gründung eines Kuratoriums noch persönliche Besuche bei vielen politischen Persönlichkeiten führten zu einer Genehmigung für das Kunstwerk. Anfang 1986 gründete der Berliner Unternehmer Roland Specker zur Unterstützung des Genehmigungsverfahrens den Verein «Berliner für den Reichstag» und sammelte 70'000 Unterschriften.

Insgesamt wurden den Künstlern in den Jahren bis 1987 drei Absagen durch die Bundestagspräsidenten Karl Carstens (1977), Richard Stücklen (1981) und Philipp Jenninger (1987) erteilt.

Erst im Dezember 1991, kurz nach der Realisierung ihres Projekts *The Umbrellas*, erhielten Christo und Jeanne-Claude einen Brief von Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth (heute Schirmherrin der Stiftung Dokumentations-Ausstellung *Verhüllter Reichstag*), die ihre Unterstützung anbot. In der Folge fanden von 1992 bis 1994 insgesamt 352 persönliche Treffen mit Bundestagsabgeordneten und weiteren Entscheidungsträgern statt.

Am 25. Februar 1994 wurde schliesslich im Deutschen Bundestag in einer Plenarsitzung unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Rita Süßmuth 70 Minuten lang über das Kunstwerk debattiert und danach namentlich darüber abgestimmt. Das Abstimmungs-ergebnis lautete: 292 dafür, 223 dagegen bei neun Stimmenthaltungen und einer ungültigen Stimme.

Kunstwerk und Kulturgut zugleich

Zehn Firmen in Deutschland begannen im September 1994 damit, all die verschiedenen Materialien nach den Vorstellungen der Künstler und den Entwürfen der Ingenieure herzustellen.

Am 24. Juni 1995 wurde die Verhüllung von einer Mannschaft, bestehend aus 90 Gewerbekletterern und 120 Montagearbeitern, vollendet. Für einen Zeitraum von zwei Wochen ergab die verschwenderische Fülle von Tausenden von Quadratmetern des silbrig glänzenden, mit blauen Seilen vertäuten Gewebes einen üppigen Fluss vertikaler Falten, welche die Bestandteile und Proportionen des imposanten Baus hervorhoben und die wesentlichen Merkmale des Reichstagsgebäudes vor Augen führten.

Der Reichstag blieb 14 Tage verhüllt und fünf Millionen Besucher besichtigten das Kunstwerk. Der Abbau begann am 7. Juli 1995; sämtliche Materialien wurden recycled.

Das Kunstwerk wurde wie alle anderen Projekte der Künstler ausschliesslich aus eigenen Mitteln finanziert: durch den Verkauf von Vorstudien, Zeichnungen, Collagen, massstabgerechten Modellen, früheren Arbeiten und Originallithografien. Die Künstler akzeptieren keinerlei Fördermittel aus öffentlicher oder privater Hand.

Das Ziel von Christo und Jeanne-Claude war und ist es, Kunstwerke zu schaffen, in denen es um Freude und Schönheit («Joy and Beauty») geht. Das Projekt *Verhüllter Reichstag* und sein Realisierungsprozess haben zudem gezeigt, was es bedeuten kann, ein Kulturgut wie das Reichstagsgebäude künstlerisch zu inszenieren. Dabei sahen sich die Künstler nicht nur vom ästhetischen Prozess und dessen Umsetzung herausgefordert, sondern waren auch mit politischen und gesellschaftlichen Themen konfrontiert. Gleichzeitig wurde das Kunstwerk *Verhüllter Reichstag* – als Teil der Reichstagsgeschichte, aber auch der Deutschen und Berliner Geschichte – dadurch selbst zu einem Kulturgut.

Die Dokumentations-Ausstellung «Verhüllter Reichstag»

Die 24-jährige Arbeit am Projekt *Verhüllter Reichstag*, die auch für viele Jahre Teamarbeit der leitenden Mitglieder Michael S. Cullen, Wolfgang und Sylvia Volz und Roland Specker steht, haben Christo und Jeanne-Claude in einer Dokumentations-Ausstellung festgehalten.

Diese umfasst rund 400 Exponate, darunter 66 Originalzeichnungen und Collagen, ein raumfüllendes, massstabgetreues Modell, 225 Fotografien von Wolfgang Volz, Dokumente, Verträge, Urkunden und Originalteile wie Stahlrahmen, Seil- und Stoffstücke. Die Originalzeichnungen und Collagen von Christo spiegeln die künstlerische Vision in ihrer historischen Entwicklung wider.

Damit dieser Abschnitt deutscher Erinnerungskultur erhalten bleibt, gründete Roland Specker 2012 in Berlin die Stiftung Dokumentations-Ausstellung Verhüllter Reichstag. Er selbst war zusammen mit Wolfgang Volz als Geschäftsführer der «Verhüllter Reichstag GmbH» massgeblich an dem Genehmigungsverfahren sowie an der Realisierung des Kunstwerks beteiligt.

Ziel der Stiftung war zunächst der Ankauf dieser Dokumentation aus dem Besitz von Christo, um sie in Berlin dauerhaft im Reichstagsgebäude zu präsentieren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 2015, passend zum 20-jährigen Jubiläum des Projekts und zu Christos 80. Geburtstag am 13. Juni 2015, gelang es der Stiftung, die Dokumentations-Ausstellung für Berlin zu sichern. Der Unternehmer Lars Windhorst erwarb das Gesamtkonvolut von Christo.

Dank seiner grosszügigen Leihgabe und der Unterstützung des Deutschen Bundestages auf der Präsidialebene des Reichstagsgebäudes wird die Dokumentations-Ausstellung Verhüllter Reichstag seit November 2016 für mindestens 20 Jahre dauerhaft präsentiert und ist im Rahmen von Führungen des Deutschen Bundestages für die Öffentlichkeit zugänglich.

Hans Schüpbach: Unterschiedliche Arten der Inszenierung von Schloss Chillon

Schloss Chillon gehört heute zu den bedeutendsten und meistbesuchten Baudenkmälern der Schweiz. Durch seine Lage als Wasserburg, an einem engen Durchgang zwischen See und Hang an strategisch wichtiger Stelle auf einem Felsen gebaut, ist es geradezu prädestiniert für eine Inszenierung in schönster Landschaft. Einzigartig ist jedoch, dass es seine Bedeutung nicht in erster Linie der historischen Entwicklung verdankt, sondern vielmehr der Literatur und der Malerei.

Bekannt sind etliche Eckdaten: Funde auf dem Felsen etwa datieren zurück in die Bronzezeit (Gräber, Armreif), Münzen aus den Grabungen Ende des 19. Jahrhunderts deuten auf ein mögliches römisches Lager hin. Von 1150 stammt die erste Erwähnung; Schloss Chillon gehörte damals zu Savoyen. Dann sind drei klare Zeitschnitte bekannt: das Savoyer (12. Jh.–1536), das Berner (1536–1798) sowie das Waadtländer Zeitalter (seit 1798).

Diverse Nutzungen

Überliefert ist auch die wechselvolle Nutzung des Schlosses. Den Savoyern diente es als strategischer Kontrollpunkt und als Zollstation am Handelsweg vom Grosse St. Bernhard in ihre Gebiete. Ab dem 13. Jahrhundert vergrösserte Peter II. das Schloss und baute es als temporäre Sommerresidenz aus. Nach der Berner Eroberung von 1536 war es Waffenarsenal, Gefängnis und bis 1733 auch Sitz der bernischen Landvögte. Und der junge Kanton Waadt nutzte die Bauten ab 1803 schliesslich als Waffenlager, Zeughaus, Spital und Gefängnis. Das grosse Erdbeben von 1584, mit Epizentrum in Aigle, soll den Nordteil des Schlosses beschädigt haben, sodass der bernische Landvogt von Mülinen ihn wieder instand setzen musste. Gar von einem möglichen Abbruch im Rahmen des Eisenbahnbaus im 19. Jahrhundert war die Rede, doch 1887 wurde die Association pour la restauration du château de Chillon gegründet, die ab 1889 eine Fachkommission zur Erhaltung des Schlosses und dessen Umgebung einsetzte.

Zwischen 1897 und 1934 wurde das Schloss schliesslich durch Albert Naef, den ersten Leiter der Waadtländer Denkmalpflege und den ersten Kantonsarchäologen, von Grund auf restauriert. Heute obliegt die Führung und Konservierung einer Stiftung, der Fondation du château de Chillon.

Albert Naefs Vorliebe für das Mittelalter

Die heutige Gestalt des Schlosses ist demnach das Resultat jahrhundertelanger Neu- und Umbauten. Dazu beigetragen hat nicht zuletzt die fast vierzigjährige Erforschung und Restaurierung durch Albert Naef. Obwohl er seine Arbeiten sehr gewissenhaft ausführte und die Restaurierung damals international Anerkennung fand, hat er durch seine Interpretation die Baugeschichte stark beeinflusst, sodass die genaue Datierung einzelner Teile heute fast unmöglich ist. Er hat im Grunde eine Inszenierung vorgenommen, indem er das Schloss in einen mittelalterlichen Zustand zurückführte, um «das Werk der Baumeister von einst so getreu wie möglich wieder erstehen zu lassen». Bauliche Eingriffe aus der Berner und Waadtländer Zeit wurden mehrheitlich beseitigt oder rückgängig gemacht und zum Teil auch durch Nachbildungen auf mittelalterlich getrimmt. «Ablesbarkeit der Geschichte», «Konservierung statt Restaurierung», «geschichtlicher Zeugniswert», «Authentizität» und «Reversibilität» oder die «Respektierung der Beiträge aller Epochen» – den Vorgaben aus der Charta von Venedig oder den EKD-Leitsätzen zur Denkmalpflege in der Schweiz war man damals noch nicht verpflichtet. Heute ist dies anders: die Stiftung und die für die Konservierung zuständige Technische Kommission halten sich bei ihren Tätigkeiten an diese denkmalpflegerischen Grundprinzipien.

Die wechselvolle Baugeschichte kann demnach nicht (allein) verantwortlich dafür sein, dass heute rund 350'000 Besucher pro Jahr nach Chillon kommen. Entscheidend war vielmehr die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende Inszenierung dieses Ortes durch die Literatur und die Malerei.

Rousseau als Initiator

Zunächst von Reisenden weitgehend als Bedrohung empfunden, wurden Gebirge und wilde Landschaften spätestens mit Albrecht von Hallers Lehrgedicht Die Alpen (1729) und Rousseaus Naturbegeisterung immer positiver wahrgenommen. «Der Anblick des Genfer Sees und seiner wunderbaren Ufer hat für meine Augen stets einen besonderen Reiz» schrieb Rousseau in seinen Confessions – und so überrascht es nicht, dass sein bahnbrechender Briefroman Julie ou La Nouvelle Héloïse (1761) zu grossen Teilen in dieser Region spielt. Erstmals ins literarische Blickfeld gelangt Schloss Chillon denn auch mit diesem Werk: hier springt die Titelheldin einem ihrer Kinder ins Wasser nach, kann es zwar retten, stirbt jedoch an den Folgen der dabei erlittenen Unterkühlung. Diese Schlüsselszene wirkte nach und zog in der Folge zahlreiche Besucher an, die auf der Anfahrt oder gar vor Ort das tragische Geschehen lasen und es so umso stärker nachzuempfinden glaubten. In diesem Werk erwähnt Rousseau auch bereits François Bonivard, ehemals Prior von St-Victor in Genf, der wegen seiner savoyenfeindlichen Haltung sechs Jahre lang in Chillon Gefangener war, bis ihn die Berner nach der Übernahme des Schlosses frei liessen.

Dank Byron und Bonivard ins Blickfeld

Auf einer Segeltour, die Lord George Gordon Byron mit Percy Bisshe Shelley im Juni 1816 unternahm, folgten die beiden Dichter den Spuren Rousseaus und den Schauplätzen, die in der Nouvelle Héloïse beschrieben waren. Shelley las das Werk unterwegs und soll es genossen haben, «vom Lesen aufblickend, von den durch Rousseau geheiligten Stätten umgeben zu sein». Byron war so fasziniert vom Besuch des Schlosses und von der Leidensgeschichte Bonivards, dass er ein Gedicht über den Gefangenen schrieb (The Prisoner of Chillon) und ihn durch seine Leiden als «Symbol der wahren Freiheit» glorifizierte. Das Gefängnis wurde damit beinahe zum sakralen Raum: «...Chillon! dein Kerker soll ein Gotteshaus / Und ein Altar dein finstrier Boden sein!»

Mit Byrons Gedicht erfuhr das Schloss 1816 eine riesige Inszenierung, die dazu führte, dass in der Folge unzählige Literaten das Baudenkmal in Briefen, Gedichten, Reisebeschreibungen oder Romanen ebenfalls erwähnten. In 22 Sprachen ist das Werk bis heute übersetzt worden und hat zahlreiche Schreibende beeinflusst. Allein im englischsprachigen Raum haben rund 50 Dichter nach

Byron das Schloss oder die Geschichte Bonivards in ihren eigenen Werken thematisiert, Ähnliches gilt für etliche französische oder russische Autoren.

Die in der Romantik so dankbar aufgenommene Szenerie wurde auch mit anderen dramatischen Geschichten verwoben, etwa in Hans Christian Andersens Die Eiskönigin (auch: Eisjungfrau), eine Schweizer Version seines Märchens Die Schneekönigin. Der letzte Satz des Zitats ist so prägnant, dass er gleich zum Titel des vorliegenden Artikels wurde: «Es ist ein von Dichtern besungenes Ufer; hier, unter den Walnussbäumen an dem tiefen blaugrünen See, sass Byron und schrieb seine melodischen Verse von dem Gefangenen in dem unheimlichen Felsenschlosse [...] Nach Chillon, dem alten düstern Schlosse auf der Felseninsel, gingen sie hinab, um den Marterpfahl, die Kerker, die verrosteten Ketten an der Felsenmauer, die steinerne Pritsche für die zum Tode Verurteilten und die Falltür anzusehen, von welcher die Unglücklichen hinabgestürzt und auf eisernen Stacheln mitten in der Brandung gespiesst wurden. Ein Richtplatz war es, durch Byrons Lied in die Welt der Poesie gehoben.»

Mielsch fasst die gewaltige Rezeption des Gedichts sehr treffend zusammen: «Neben Goethes ›Gesang der Geister über den Wassern‹ und Schillers ›Wilhelm Tell‹ hat es sich am dauerhaftesten mit dem Bild der Schweiz verbunden. Im angelsächsischen Sprachraum lenkte es wie kein anderes die Aufmerksamkeit auf die Schweiz und die Landschaft des Genfersees, so dass, wer Byron sagte, zugleich auch an Chillon dachte.»

Gotische Gewölbe und Gothic Novels

«There are seven pillars of Gothic mould, / In Chillon's dungeons deep and old, / There are seven columns, massy and grey, [...]», so beginnt die zweite Strophe von Byrons Gedicht. Eben diese Pfeiler, dieses gotische Gewölbe, die Darstellungen des an der Säule angeketteten Gefangenen haben zum grossen Erfolg beigetragen.

1764 hatte nämlich Horace Walpole mit *The Castle of Otranto* das literarische Genre der Gothic Novel (= Schauerroman) begründet, deren Blütezeit etwa bis 1825 dauerte. Weitere Vertreter dieser Literaturgattung waren Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), William Godwin (*Caleb Williams*, 1794), Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796) und natürlich Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818). Letztere hatte den Sommer 1816 zusammen mit ihrem Mann, Percy Bisshe Shelley, und Byron am Lac Léman, in der Villa Diodati bei Genf, verbracht und dort ihren berühmten Roman über den Schweizer Viktor Frankenstein verfasst, der einen künstlichen Menschen erschuf.

In all diesen Werken ging es um düstere Schauergeschichten, die meist in einer wilden Landschaft, in Schlössern, Ruinen, Gefängnissen oder Gewölbekellern spielten. Die Charaktere zeichneten sich nicht in erster Linie durch Vernunft (ratio) aus, sondern wiesen vielmehr irrationale, düstere und zerstörerische Züge auf. Dass dabei die Szenerie in Bonivards Kerker besonders gefiel, darf deshalb nicht erstaunen. Elemente der Gothic Novel flossen später auch in Kriminalromane oder Horrorgeschichten ein. So überrascht es nicht, dass Schloss Chillon bei Edgar Wallace oder in der verfilmten Krimikomödie *Charade* (1963; u. a. mit Audrey Hepburn und Cary Grant) vorkommt. Die betreffende Filmsequenz ist eine kleine, schauerliche Inszenierung: Im Moment, in dem Hepburn realisiert, dass sie die Gefangene jenes Mannes ist, der mit ihr im Zimmer steht, zeigt die Kamera an der Wand ein Bild von Schloss Chillon.

Das Gefängnisgewölbe hat bestimmt auch John Ruskin gefallen, der in seinen architekturtheoretischen Schriften *The Seven Lamps of Architecture* (1849) und *The Stones of Venice* (3 Bände, 1851) die Eigenschaften gotischer Baukunst gepriesen hat. Ruskin hatte in seiner Kindheit Bekanntschaft mit den wichtigsten Werken der Literatur gemacht, darunter gerade auch Byrons

Schriften, und bereiste mit seinen Eltern früh die Schweiz, deren Landschaften ihn inspirierten (vor allem die Alpen). Im Werk *Modern Painters* bezog er denn auch Stellung zur Landschaftsmalerei.

Gemälde und Plakate

Ohnehin hatte die Malerei die Szenerie mit dem Schloss am bisweilen wilden See – im Hintergrund die Schneeberge – schon längst als beliebtes Sujet entdeckt. Zusammen mit Objekten wie dem Rheinfall oder der Tellskapelle war Chillon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine der meistporträtierten Landschaften der Schweiz.

Dies wurde später mit dem Einsetzen der Werbeplakate fortgeführt. Für den Tourismus in der Zeit der Belle Epoque wurde das Schloss – zusammen mit den wilden Narzissen, den Dampfschiffen und Bergbahnen – zur grossen Werbe-Ikone der Waadtländer Riviera. Eine Publikation der Fondation du château zeigt auf, wie das Schloss als malerischer Werbeträger für die unterschiedlichsten Belange erhalten musste: für Fahrpläne, Schokolade, Schwing- und Schützenfeste, Versicherungswerbung, Loterie Romande, Jazzfestival Montreux oder gar gegen das Raumplanungsgesetz (2013) wurde das Denkmal als Blickfang eingesetzt.

Chillon als Hotspot(t)

Kaum eine Reisebeschreibung über die Schweiz kam nach 1816 ohne Chillon aus – «der Block aus Türmen auf einem Block aus Felsen», wie Victor Hugo den Ort umschrieb, war zu einem frühen Hotspot und «Must-see» in der Schweizer Tourismusgeschichte geworden.

Dennoch bot Byrons Glorifizierung auch einigen seiner Nachfolger Gelegenheit, zu spotten. Mark Twain etwa, bekannt für seinen ironisch-humoristischen Stil, unternahm ab 1878 mit einer kleinen Gruppe eine Europareise, die ihn auch in die Schweiz führte. Nach seinem Chillon-Besuch schrieb er über Bonivard: «Sein Verlies war ein hübsches, kühles, geräumiges Gelass, und ich verstehe nicht, warum er so unzufrieden damit war [...] Der Raum hat romantische Fensterschlitze, die grosszügige Lichtbalken einfallen lassen, und er hat hohe, edle, offenbar aus dem gewachsenen Fels gehauene Säulen; ja, mehr noch: diese Säulen sind über und über mit Tausenden von Namen bedeckt, worunter sich einige von allergrösster Berühmtheit befinden, so zum Beispiel der Byrons und Victor Hugos. Warum hat Bonivard sich nicht mit dem Lesen dieser Namen verlustiert? Dann sind da die Reiseleiter und Touristen – jeden Tag ganze Schwärme davon. Was soll ihn daran gehindert haben, es sich mit ihnen gut sein zu lassen? Ich glaube, Bonivards Leiden sind überschätzt worden.»

Alphonse Daudet machte sich in *Tartarin in den Alpen* (1885) darüber lustig, dass eine Führung im Chillons Kerker nicht zustande kam: «Auch hatte ihn die Ankunft all' dieser Gefangenen in die böseste Laune versetzt, hauptsächlich aber der Gedanke, den berühmten Kerker nicht mehr zeigen zu dürfen, um diese Jahreszeit die einträglichste Geldquelle des Schlosses.» Er spielte darauf an, dass das Schloss im 19. Jahrhundert zwar schon von vielen Touristen besucht, dennoch aber über längere Zeit noch als Gefängnis genutzt wurde. Dies führte damals dazu, dass die Gefängniswärter zugleich die ersten Guides waren: nicht selten sollen sie dabei die Tatsachen mit eigenen wilden Geschichten ergänzt und ausgeschmückt haben, um die Besucher zusätzlich erschauern zu lassen – eine weitere frühe Form der Inszenierung.

Klabund schliesslich findet in seinem Gedicht *Montreux*, dass die Region doch stark gelitten habe, und reimt ziemlich verkürzt: «Hier sieht die Landschaft man nicht vor Hotels. / Es riecht nach Beefsteak und nach faulen Eiern. / Schloss Chillon steht betrübt auf einem Fels / Und ist berühmt durch Dichtungen von Byron.»

Neue Inszenierungen

Noch heute wirkt der künstlerische Einfluss nach, doch werden nun den Besuchern etliche weitere Inszenierungen geboten. Anlässe wie die «Museumsnacht» oder der alljährlich stattfindende «Tag der Schlösser» gehören seit Jahren zum Standardprogramm. Neben Merchandising, Führungen, Teambuilding-Events und Workshops locken vermehrt auch Konzerte, Theater, historische Märkte oder Weidegustationen Gäste an. Rund 70 Personen (mit einem Arbeitsvolumen von 28 Vollzeitstellen) beschäftigt das Schloss, Führungen finden u. a. in Japanisch, Russisch, Mandarin oder Kantonesisch statt. Der jüngeren Generation wird insofern Rechnung getragen, als audiovisuelle Mittel (Informationen auf iPods) und Workstations mit Touchscreens eingesetzt werden. «Living history» ist ebenso ein Thema wie die Beleuchtung. Zudem wurden die Innen- und Aussenräume mit Kameras speziell aufgenommen, sodass sie nun dreidimensional betrachtet werden können.

Ein Ort, der in Spitzenzeiten mit bis zu 3000 Eintritten pro Tag zu den bekanntesten Denkmälern der Schweiz gehört, muss auch wirtschaftlichen Ansprüchen genügen. Die Fondation, die sich um die Geschicke des Schlosses kümmert, ist nicht nur für die Konservierung des Denkmals verantwortlich, sie muss auch dafür sorgen, dass Einkünfte generiert werden. So können Schlossräume für Privatanlässe gemietet werden. Chillon produziert seinen eigenen Weiss- und Rotwein, den Clos du Chillon, den man im Museumsshop kaufen kann.

Temporäre Ausstellungen bieten Abwechslung. Vom 27.–30. Juli 2017 fand zudem im Schlosshof mit L’Histoire du soldat – Text von Ramuz und Musik von Stravinsky – ein Spektakel statt, bei dem Bildsequenzen auf die Schlossfassade projiziert wurden

Es ist nicht ganz einfach, alles unter einen Hut zu bringen. Als Sujet auf T-Shirts, Gläsern, Tassen, Kaffeerahmdeckeln oder Schokoladeverpackungen abgebildet zu werden, dieses Los ist auch zahlreichen anderen bekannten Kulturgütern beschieden. Bastelbogen, Puzzles, Ritterutensilien und Kleidung für Burgdamen – daneben Publikationen und Arbeiten mit wissenschaftlichem Anspruch. Es ist stets ein Spagat zwischen Wissenschaft und Popularisierung, zwischen Kunst und Kommerz. Es bleibt ein «équilibre fragile», wie die Direktorin der Stiftung, Frau Marta Dos Santos, es treffend auf einen Nenner bringt. Für sie ist entscheidend, dass es ein klares Reglement für die Nutzung des Schlosses gibt, Pflichtenhefte sowie Wettbewerbe mit Fachjury, wenn es um neue Anlässe geht. Ohne Bewilligung der Fondation läuft hier gar nichts, man habe auch schon Anfragen zurückweisen müssen. Auch für kommerzielle Nutzungen benötigt man die Einwilligung der Stiftung. Seit 2011 ist Schloss Chillon zudem eine Marke: zwei Fotos mit bekannten Ansichten des Denkmals etwa sind explizit geschützt – dies wird bei Bedarf durchaus auch rechtlich durchgesetzt.

Erlebbarkeit als Ziel

Dennoch herrscht kein rein musealer Charakter. Es soll auch möglich sein, das Schloss als historisches Baudenkmal erleben zu können. Bis auf zwei Feiertage im Jahr ist hier stets geöffnet – dies bedeutet auch, dass Unterhaltsarbeiten und Tourismus so koordiniert werden müssen, dass sie nebeneinander durchgeführt werden und einander nicht beeinträchtigen. Nicht zuletzt profitieren davon aber auch die Fachkreise, kann so doch eine breite Öffentlichkeit für die Aufgaben und Anliegen von Denkmalpflege, Archäologie, Museen oder Kulturgüterschutz sensibilisiert werden. Die Chancen sind deutlich höher als die Risiken! Dieser Meinung sind auch die Verantwortlichen der Stiftung, die nicht nur für eine vorbildliche kontinuierliche Konservierung sorgen, sondern auch darauf achten, dass trotz der vielen Veranstaltungen jederzeit ein würdiger Umgang mit dem historischen Baudenkmal gewahrt bleibt.

Cordula M. Kessler: Seit Jahren DIE Inszenierung von Kulturerbe. Europäische Tage des Denkmals

Wenn die Europäischen Tage des Denkmals am 9. und 10. September 2017 unter dem Patronat von Bundesrat Alain Berset über die Bühne gehen, dann wird zum 24. Mal Kulturerbe in der Schweiz inszeniert: An Hunderten von Orten im ganzen Land gibt es Prunkvolles und Prächtiges zu entdecken. Unter dem Motto «Macht und Pracht» wird die Inszenierung selbst thematisiert: Es geht um monumental konstruierte und prächtig ausgestattete Gebäude, die prominent in Stadtgefüge und Landschaft platziert sind.

Seit ihrer ersten Ausgabe in der Schweiz im Herbst 1994 lassen die Europäischen Tage des Denkmals breite Kreise an der Vielfalt, dem Reichtum und der Bedeutung unseres kulturellen Erbes teilhaben. Sie laden dazu ein, landesweit an kostenlosen Führungen, Spaziergängen, Workshops für Kinder oder an Gesprächsrunden teilzunehmen.

Rückblende

Am 10.9.1994 startete die erste Ausgabe mit Veranstaltungen an 34 Orten. 18 Kantone und die Eidgenossenschaft beteiligten sich am Tag der Kulturgüter bzw. an der Journée Européenne du Patrimoine – wie der damals noch eintägige Anlass anfänglich hiess. Das Thema lautete «Rathäuser, Regierungsgebäude und andere Denkmäler» und warf ebenfalls Licht auf die repräsentativen Bauten der Macht. Er stand bereits unter dem bundesrätlichen Patronat der damaligen Kulturministerin Ruth Dreifuss. Unterstützt wurde der Tag durch die Schweizerische Stiftung Pro Patria, das Bundesamt für Kultur (BAK) und die teilnehmenden Kantone und Städte.

Zum Auftakt fand am 5.9.1994 im Freiburger Rathaus eine Medienkonferenz mit dem Thema «Baudenkmalern begegnen» statt. Hans Rudolf Doerig, damaliger stellvertretender Direktor des BAK, begründete die Unterstützung des Anlasses durch sein Amt wie folgt: «Hinter diesem Engagement steht nicht nur die Überzeugung, dass die Schweiz als Teil des kulturellen Europas einen eigenen Beitrag zu dieser bedeutungsvollen Initiative zu leisten hat, sondern auch die Erkenntnis, dass der Dialog mit der breiteren Öffentlichkeit über den Wert des kulturellen Erbes dringend einer Ausweitung und Intensivierung bedarf. Noch viel zu oft finden die Diskussionen und Auseinandersetzungen zum Thema Kulturwahrung bloss in den engeren Fachkreisen statt. Dieser Mangel ist aus zweierlei Gründen zu bedauern: Zum einen bilden die vielen Kulturdenkmäler ein wichtiges Element der vielbeschworenen kulturellen Identität unseres Landes, zum anderen engagiert sich der Staat auf allen drei Ebenen mit öffentlichen Mitteln für deren Erhaltung. Die Bevölkerung – der Souverän in unserer Referendumsdemokratie – hat also ein Recht, zu erfahren, was mit seinen Steuergeldern in diesem Bereich geschieht. Ein solcher Dialog ist in Zeiten, in denen viel von Vertrauensschwund die Rede ist, besonders bedeutsam.» Sein Votum hat auch im Hinblick auf das Kulturerbejahr 2018 nichts an Aktualität eingebüsst, darum ist die «Inszenierung» des Kulturerbes heute immer noch sinnvoll und nötig.

Schon dazumal überzeugte die Romandie mit einem starken Auftritt: Im Kanton Waadt öffneten 15 Staatsbauten ihre Türen, in Genf gab es gar eine Journée et Nuit du Patrimoine. Auch die Werbekampagne war mit Flyer, Plakat und umfangreicher Dokumentation eindrücklich. Der Erfolg der gesamten Kampagne blieb nicht aus: Der ersten Einladung folgten 25'000 Personen.

Treibende Kräfte hinter der Idee eines Schweizer Tags der Kulturgüter waren Gian-Willi Vonesch und Nott Caviezel. Während ersterer ab 1989 – ursprünglich vom BAK delegiert – Mitglied der Expertengruppe der Journée Européenne du Patrimoine des Europarates sowie Geschäftsführer der Nationalen Informationsstelle zum Kulturerbe (NIKE) war, leitete Nott Caviezel zu dieser Zeit die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (GSK). Die NIKE war vom BAK mandatiert worden,

den Tag der Kulturgüter in der Schweiz durchzuführen. Damals wurde auch die Mitwirkung der GSK festgelegt. Sie zeichnete bis 1998 verantwortlich für die Herausgabe der Programmbroschüre.

Die 1984 – bereits zehn Jahre vor der Schweiz – in Frankreich als Journé Portes ouvertes Monuments historiques vom charismatischen und umtriebigen Kulturminister Jack Lang gestartete Aktion wurde in der Folge von den Beneluxländern, Schweden und Schottland erfolgreich übernommen. Seit 1991 sind die Europäischen Tage des Denkmals ein kulturelles Engagement des Europarates. Unterstützt wird die Initiative seit 1999 auch von der Europäischen Union. Die Denkmaltage finden mittlerweile in 50 europäischen Ländern statt; in den vergangenen Jahren waren an den Septemberwochenenden jeweils rund 50'000 Baudenkmäler und Ensembles zu besichtigen. Europaweit besuchen – gemäss Schätzungen – jährlich rund 30 Millionen Menschen die Veranstaltungen.

Zurück in die Schweiz

Im Verlauf der zwei Dutzend Ausgaben sind die Formate der Veranstaltungen vielfältiger geworden: Die klassische Führung wurde ergänzt durch Velotouren, Wanderungen, Filmvorführungen, Konzerte, Podiumsdiskussionen, Workshops für Kinder usw.

Beim Publikum sind Themen zu den klassischen Baudenkmälern beliebt, ausserdem die Gärten und die historischen Fortbewegungsmittel sowie deren Infrastruktur. Auf einen grossen Zuspruch stiessen zudem jene Ausgaben, die thematisch einem Material gewidmet waren (z.B. Stein und Beton), weil dort eine unmittelbare Teilhabe möglich war. Inzwischen organisieren alle Kantone jeweils Anlässe. Seit 2015 können auch weitere am Kulturerbe interessierte Organisationen und Personen Veranstaltungen anbieten.

Durchführbar werden die Denkmaltage dank namhafter Beiträge des Bundesamtes für Kultur (BAK) und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW). Eine Reihe treuer Partnerorganisationen wirkt seit Jahren mit.

Diskussionen und Herausforderungen

Immer wieder gab und gibt es Diskussionen und Fragen: «Was ist der Gegenstand der Denkmaltage?», «Wie veranstaltet man Denkmaltage?», «Qualität oder Quantität?».

Eric Teyssie, ehemaliger Denkmalpfleger des Kantons Waadt und bei der ersten Ausgabe (1994) Präsident der Vereinigung der Schweizer Denkmalpfleger und Denkmalpflegerinnen VSD, hat sich damals an der erwähnten Freiburger Medienkonferenz anschaulich und programmatisch zum Gegenstand und zum Ziel der Denkmaltage geäussert: «Le Patrimoine n'est donc, et de loin, pas que matériel. Il est aussi spirituel. Dresser, ne serait-ce qu'un aperçu du patrimoine suisse re-viendrait à établir un inventaire digne de celui de Jacques Prévert. Car il faudrait y faire figurer, aux côtés de nos bâtiments anciens, les innombrables objets, usages et traditions issus de notre histoire. Après tout, le vapeur «Gallia», les chœurs d'hommes, la saucisse aux choux, la dentelle de St-Gall, le couteau militaire et la petite Arvine ont tout autant partie de «ensemble des biens hérités de nos ancêtres» que nos monuments historiques.» Abschliessend wünschte er: «Puisse la journée du patrimoine du 10 septembre 1994 nous permettre de mieux faire connaître ce patrimoine commun. Puisse-t-elle surtout n'être que la première d'une longue série.»

Anlässlich der elften Ausgabe trat Teyssie erneut an der Medienkonferenz auf, erläuterte unter dem Titel «La culture est-elle soluble dans la foule?» seine Strategie zur Veranstaltung der Denkmaltage im Waadtland und bezog klar Position für breitenwirksame Denkmaltage: «Manifestation «people» ou culturelle? On a parfois reproché aux JEP romandes d'être trop axées sur

la quantité de visiteurs et pas assez sur la qualité de la visite. C'est vrai que le principe retenu est, tant que faire se peut, d'informer le visiteur par une présentation initiale rapide, de lui fournir un historique tenant en une page A4, puis de le laisser découvrir les lieux à son gré. Des milliers de visiteurs ont ainsi visité le Manoir de Ban, un bel exemple de demeure du XIX^e siècle, où a vécu Charlie Chaplin. Combien sont venus pour l'immeuble? Combien sont venus pour Charlot? Etais-ce du «voyeurisme»? Vaut-il mieux satisfaire cinquante amateurs de toute façon convaincus ou tenter d'éveiller la conscience d'un pourcentage non garanti de milliers de «voyeurs»? Pire encore, l'an passé, à trois endroits, les paysans d'à côté ont organisé une buvette, vendu les produits de leur ferme, ailleurs la commune a offert la verrée, on a même dansé à côté d'un monument. Les JEP romandes ont-elles perdu leur âme? Sont-elles trop «people» et pas assez «culture»? De l'avis des conservateurs romands, la réponse est clairement «non». L'appropriation de la manifestation par ses bénéficiaires est une preuve de sa réussite. Et quand bien même... si c'était à refaire, ils le referaient sans hésiter. Parce que 40'000 visiteurs au bilan, cela compte au moment de défendre un budget.»

In der Deutschschweiz beispielsweise verfolgt der jetzige Präsident der KSD, Daniel Schneller, seit Jahren mit Erfolg ein ähnliches Konzept: In den Orten, in denen er als Denkmalpfleger tätig (war bzw.) ist, führt er die Denkmaltage jeweils in einem Stadtquartier durch, bindet lokale Vereine ein, lässt beim Schlange stehen Kaffee servieren und bietet eine Vielfalt von Veranstaltungen an. Die Musik nimmt in seinen kuratierten Programmen einen wesentlichen und konstanten Platz ein.

Angesichts der sinkenden bzw. stagnierenden Besucherzahlen wurden Diskussionsrunden institutionalisiert, man suchte nach möglichen Gründen und ergriff erste Massnahmen. Das BAK etwa führte 2015 eine repräsentative Umfrage zur Bedeutung des Kulturerbes bei der Schweizer Bevölkerung durch, u. a. auch zur Bekanntheit und zum Besuch der Denkmaltage. Die Autoren kamen zu folgendem Schluss: «Diesen Tagen des Denkmals fehlt bei der Bevölkerung jedoch die Visibilität, insbesondere in der Deutschschweiz und in der italienischen Schweiz. Das ist insofern bedauerlich, als es einen Einfluss auf die Sichtweise bei Fragen im Zusammenhang mit dem Kulturerbe und dessen Erhaltung hat. Wer die Europäischen Tage des Denkmals kennt, ist gegenüber den Fragestellungen im Zusammenhang mit dem Kulturerbe positiver eingestellt (Wichtigkeit der Erhaltung, Präsentation, öffentliche Gelder). Zudem wären von den Befragten, die diese Tage nicht kennen, mehr als die Hälfte an einer Teilnahme interessiert. Dadurch wird klar, dass in diesem Zusammenhang ein höherer Bekanntheitsgrad einen positiven Effekt auf die Besuchsfrequenz hat.»

Im Weiteren haben Globalisierung, Migration, Digitalisierung und Urbanisierung bekanntlich zu einer multikulturellen Gesellschaft geführt, die durch Geschichtsvergessenheit geprägt ist und eine zunehmend multilokale Lebensweise führt. Auf all diese Herausforderungen gälte es zu reagieren, sich zu überlegen, «warum, für wen und wie inszenieren wir unser Kulturerbe?», um überdies mit einem übersättigten Freizeitangebot konkurrieren zu können.

Ausblick: Denkmaltage werden im Kulturerbejahr 2018 25-jährig

Eine Chance zur Weiterentwicklung bietet die Jubiläumsausgabe im Kulturerbejahr 2018; dafür ist ein spezielles Format vorgesehen. Gestützt auf das Motto «Sharing heritage» des Kulturerbejahres, das aktuelle bundesrätliche Legislaturziel «Die Schweiz stärkt den Zusammenhalt der Regionen und fördert die Verständigung der unterschiedlichen Kulturen und Sprachgruppen» (Ziel 8) sowie auf die laufende Kulturbotschaft (Handlungsachsen «gesellschaftlicher Zusammenhalt» und «kulturelle Teilhabe»), ist geplant, dass:

- die Denkmaltage an vier Wochenenden im September jeweils in unterschiedlichen Regionen stattfinden;
- die Schweiz die Schweiz besucht, gemeinsam feiert, sich begegnet, sich austauscht und die kulturelle Vielfalt des Landes entdeckt;

- die Fragen nach dem Wert und dem Nutzen im Zentrum stehen: Warum soll Kulturerbe erhalten bleiben (nicht: wie)? Was bringt es der Gesellschaft? Was bringt es jedem einzelnen?

Die obigen Fragen nehmen Bezug auf die Rahmen-Konvention von Faro über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft (2005), deren Ratifizierung das BAK im Auftrag des Bundesrates momentan vorbereitet. Die Konvention unterstreicht den Wert und das Potenzial des kulturellen Erbes als kulturelle, soziale und öko-nomische Ressource für die nachhaltige Entwicklung. Sie postuliert die Förderung der demokratischen Teilhabe am Kulturerbe, die Verbesserung des Lebensraums und der Lebensqualität sowie die Stärkung der sozialen Kohäsion.

Den Wert und die Leistung der Denkmäler hinsichtlich ihres Zugangs zum Kulturerbe hat Georg Mörsch einst klar umschrieben: «Denkmäler erlauben in ihrer konkreten materiellen Befragbarkeit einen besonders unmittelbaren Zugang zur Vergangenheit und dienen damit dem menschlichen Grundbedürfnis, sich zu erinnern, auf unersetzbare Weise. Die Denkmäler führen dabei Situationen vor Augen, die zwar konkret vergangen sind, als geschichtliche Versuchsanordnungen aber grundsätzliche Möglichkeiten aufzeigen, die wiederum über die Gegenwart hinausweisen. Mit dem materiell überlieferten Beweis von solchen Möglichkeiten eröffnen sie zusätzliche Denk- und Handlungsmuster, also Freiheit.»

Vieles weist momentan darauf hin, dass eine Gegenbewegung stattfindet, als Reaktion auf die Verunsicherung und Entfremdung durch die Globalisierung und Digitalisierung. Die Sehnsucht nach Analogem, nach Vertrautem scheint zu wachsen. So titelte die NZZ am Sonntag vom 8.4.17: «Die Jungen verhelfen der analogen Welt zur Renaissance». Im Beitrag meinte David Sax, Autor des Buches Die Rache des Analogem: «Ein Buch oder eine Platte im Laden zu kaufen und dann zu lesen oder zu hören, ist etwas Emotionales.»

Das Kulturerbe zu inszenieren, den Menschen einen emotionalen Zugang zum Kulturerbe in seiner Vielfalt zu bieten, sie daran teilhaben zu lassen – dies gilt es im Kulturerbejahr und im etablierten Format der Europäischen Tage des Denkmals zu tun, wie Isabel Chassot, die Direktorin des BAK, an der Lancierung des Kulturerbejahres 2018 im März dieses Jahres in Zürich den Anwesenden ans Herz legte. Dafür muss man vielleicht den Verlust an Deutungshoheit und Kontrolle wagen.

Silvia Müller: Die Museumsnacht Bern. Seit 15 Jahren ein kulturelles Frühlingsbouquet

In Bern weiss man ganz genau, wann der Frühling kommt. Vor bald 15 Jahren haben sich Berns Museen, Archive, Bibliotheken und weitere Kulturinstitutionen zusammengeschlossen, um ihm ein Markenzeichen zu verpassen: Die Museumsnacht! In buntes Licht getaucht, verwandelt sich die Bundesstadt jeweils in eine einzige Flaniermeile, die Alt und Jung aus nah und fern zu einer Nacht der Begegnungen, Entdeckungen und der Freude einlädt.

Es ist die Nacht, in der niemand teilnehmen muss, aber alle dürfen; die Nacht, in der sich die Angebote gegenseitig verstärken, indem sie wie ein Feuerwerk gleichzeitig gezündet werden; die Nacht, in der die Pflicht der Kür weicht und in der sich eine fröhliche (Aus)Gelassenheit ausbreiten darf.

Neues und Ungewöhnliches gehören ebenso zur Museumsnacht wie Zugänge und Einblicke, die nicht nur überraschen, sondern normalerweise gar nicht gewährt werden. Zu nächtlicher Stunde rücken unzählige Schätze ans Licht. Es werden Türen geöffnet, die nicht nur zu den momentan laufenden Ausstellungen führen, sondern auch Blicke hinter die Kulissen ermöglichen. Schwellenängste werden abgebaut und viele der Besuchenden finden sich oft in einer Institution

wieder, die sie sonst vielleicht gar nicht besucht hätten. Ob man an diesem Anlass selber Hand anlegen oder einfach nur zuschauen und staunen möchte, gehört zu den Wahlfreiheiten, die einem die Museumsnacht schenkt. Häkeln, schmieden, tanzen, debattieren, zeichnen, lesen, töpfern, schreiben, pflanzen... Durchstöbert man die Angebote nach möglichen Aktivitäten, verwandelt sich das Stadtgebiet in ein einziges grosses Experimentierlabor.

Grosse Beliebtheit

Das Konzept der Museumsnacht fällt in der Tat auf fruchtbaren Boden. Über 111'000 Eintritte zählten wir in diesem Jahr, es ist das zweitbeste Ergebnis seit der Gründung im Jahr 2003. Damals, bei der ersten Durchführung des Anlasses, wurden 38'000 Eintritte gezählt (pro Person werden im Durchschnitt 3 Museen besucht, was innerhalb von 8 Std. einer Besucherzahl von ca. 30'000 Personen entspricht).

Schliesslich gehört es zu den Charakteristiken der Museumsnacht, dass man rundum versorgt wird. Es gibt praktisch keinen Standort, an dem man sich nicht auch kulinarisch verwöhnen lassen kann, keinen Standort, der dank dem Shuttle-System nicht auch bequem per Bus erreicht werden kann. Im «Fahrenden Museum» (OCB Oldtimerclub Bern und Freunde) wird selbst der Transfer von der Innenstadt zur Museumsinsel Kirchenfeld zum Erlebnis.

Obschon die Museumsnacht sehr unbeschwert ist, so gelten doch strenge Regeln für die teilnehmenden Institutionen, denn sonst würde dieser einzigartige Anlass rasch zu einem Kleinkunstfestival oder zu einem kommerziellen Anlass mutieren, was nicht erwünscht ist. Ziel ist, nicht die Quantität zu steigern, sondern die Qualität. So müssen speziell für die Museumsnacht konzipierte Events inhaltlich an die Ausstellungen/Sammlungen gebunden sein. Anlässe, die mit dem Haus wenig oder nichts zu tun haben, passen nicht in das Programm. Die Museumsnacht wurde übrigens bereits 1997 in Berlin erfunden. Der Erfolg der Berliner Langen Nacht verbreitete sich wie ein Lauffeuer und wird mittlerweile weltweit von allen grösseren Städten kopiert.

Der Erfolg, der diese Nacht zum grössten kulturellen Anlass in Bern werden liess, gründet in der Vielfalt, die dieser Event bietet. Die Museumsnacht bedient Jugendliche genauso wie ältere Menschen. So hat es beispielsweise Discos und Konzerte im Programm, aber auch Vorträge oder Begegnungen mit Künstlern. Für Familien mit Kindern – bis 16 Jahre ist das Ticket kostenlos – gibt es ein spezielles Kinderprogramm. Das heterogene Programm hat seit Beginn auch einen unverwechselbaren Rahmen: Die Fassade jeder teilnehmenden Institution ist in farbiges Licht getaucht. Dieses verbindende Element zieht das Publikum magisch an, die nächtlichen Gäste schwärmen wie die Motten zum Licht. Und somit erklärt sich auch das Sujet der Museumsnacht Bern: die Glühbirne mit den darum herum flatternden Nachtfaltern. Der Plakatkünstler Claude Kuhn hat mit diesem unverwechselbaren Sujet ein Plakat geschaffen, das zur Museumsnacht gehört wie die Aare zu Bern.

Zur Organisation

Zu Beginn waren nicht alle Museen von der Idee einer Museumsnacht begeistert. Da gab es tatsächlich Stimmen, die Bedenken äusserten, weil es vor den Museen lange Warteschlangen geben könnte. Zudem fehlte es an finanziellen Mitteln und es zeigte sich bald, dass das Kulturverständnis in Bern eben doch nicht zu vergleichen war mit jenem in Berlin oder Basel. Wie also konnte die Museumsnacht auf die Eigenheiten von Bern zugeschnitten werden? Dass die Stadt Bern sich schon alleine wegen der Tatsache, dass sie Bundesstadt ist, von den anderen Schweizer Städten abhebt, wurde für die Museumsnacht Bern zur eigentlichen Chance. In Bern steht das Bundeshaus, hier tagt das Parlament. Also bestimmt seit der ersten Museumsnacht im Jahr 2003 nicht ausschliesslich der astronomische Frühlingsbeginn das Datum, sondern vor allem der letzte Tag der Frühjahrsession

des eidgenössischen Parlaments, denn auch das Bundeshaus ist Teil der Museumsnacht. Gegenüber anderen Städten wird zudem die Museumsnacht mit einem einstündigen «Frühlingsempfang» gefeiert. Der Verein «museen bern» lädt dazu ca. 500 Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur ein. Dass dieser Anlass sehr beliebt ist, zeigt sich alleine darin, dass meistens ein Mitglied der Landesregierung die Museumsnacht Bern eröffnet.

Obschon von vielen Leuten als kulturelles Stadtfest wahrgenommen, wird die Museumsnacht also nicht durch die Stadt Bern, sondern von «museen bern» organisiert. Die Gesamtprojektleitung liegt bei der Geschäftsführerin des Vereins. Da die Museumsnacht grösstenteils durch die Museen selbst finanziert wird, sind selbstverständlich die 35 Vereinsmitglieder immer teilnahmeberechtigt. Über die Anzahl und die Art der teilnehmenden Gäste entscheidet der Vorstand von «museen bern» (für Partner und Sponsoren gibt es dazu spezielle Richtlinien). Es wird darauf geachtet, dass die Museumsnacht Bern nicht für politische oder wirtschaftliche Zwecke «missbraucht» wird. Zudem ist die Museumsnacht kein kommerzieller Anlass, ausser Essen und Trinken werden keine Waren zum Verkauf angeboten. Der Ticketpreis von CHF 25.– beinhaltet die Eintritte in alle Institutionen und zu allen Events sowie die Benutzung der Shuttle-Busse, der Oldtimerfahrten und des öffentlichen Verkehrs ab 18.00 Uhr bis Betriebsschluss.

Die Vorbereitungen zur 16. Museumsnacht vom 16. März 2018 laufen bereits auf Hochtouren, denn «nach der Museumsnacht» heisst für alle Beteiligten auch «vor der nächsten Museumsnacht».

Daniel Schulz: Die Inszenierung begehrter Leiber. Reliquienstatuen im Kanton Zug

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Gebeine zahlreicher Katakombenheiliger in den Kanton Zug gebracht und teils zu Reliquienstatuen montiert. Diese waren Ausdruck einer gegenreformatorischen Erneuerung der Reliquienverehrung. Die Gebeine der Heiligen wurden nicht mehr wie im Mittelalter in Truhen verwahrt und somit den Blicken der Öffentlichkeit entzogen, sondern sollten repräsentativ und sichtbar dem Betrachter demonstriert werden.

Allerdings waren die Reliquien an normalen Tagen des Kirchenjahrs den Blicken der Gläubigen nicht tatsächlich zugänglich, sondern durch vorgeblendete Bilder verdeckt. Diese zeigten die Heiligen häufig in menschlicher Gestalt, manchmal waren es aber auch gemalte Abbilder der dahinter ruhenden Reliquienfigur. An Festtagen, bei Prozessionen und Mysterienspielen wurden die zweidimensionalen Abbilder entfernt und die wahren heiligen Leiber publikumswirksam enthüllt. Gerade die Unverwesbarkeit der Knochen und Zähne wurde als Zeichen der Heilserwartung gesehen, denn Gott liess seine Heiligen nicht verwesen. «Hier offenbart sich die christliche Vorstellung, dass die Körper der Toten noch Lebenskraft in sich tragen und bis zum Zeitpunkt der körperlichen Wiederauferstehung eine Zweitseele in ihrem Leichnam zurücklassen.» So sollten die zur Schau gestellten Reliquienstatuen die katholischen Traditionen und Glaubensinhalte des vorreformatorischen Zeitalters erneuern.

Noch heute sind im Kanton Zug drei dieser Statuen erhalten, aber nur eine davon befindet sich noch immer in ihrem sakralen Kontext.

Katakombenheilige

Als 1578 die römischen Katakomben entdeckt wurden, nahm man an, die Überreste frühchristlicher Märtyrer gefunden zu haben. Tatsächlich handelte es sich aber um unterirdische öffentliche Friedhöfe, sogenannte Coemeterien, woraus sich das englische cemetery und das französische cimetière ableiten. Es ist der Reformation und dem Bildersturm des 16. und 17. Jahrhunderts geschuldet, dass die Katholische Kirche in grossem Stil Gebeine aus den Katakomben entnehmen

liess, diese mit einer Vita ausstattete und vor allem in die deutsch-sprachigen Gebiete nördlich der Alpen bringen liess. «Die Begeisterung für die Katakombenheiligen, die als vermeintliche «Blutzeugen Christi» in der Zeit nach der Glaubensspaltung besonders hoch geschätzt wurden, kam zuerst in den Klöstern auf und griff dann auf die Pfarreien über.»

Die meisten Gräber in den Katakomben waren namenlos, mit Ausnahme einiger weniger, die mit beschrifteten Grabplatten versehen waren. Die entnommenen Gebeine aus den namenlosen Gräbern wurden getauft und mit einem Namen aus dem Martyrologium Romanum versehen, aber auch Fantasienamen – oder selbst Namen der Gesuchsteller für einen solchen heiligen Leib – wurden vergeben. Deshalb werden diese Reliquien zuweilen auch als «getaufte Heilige» bezeichnet. Doch bei kaum einem dieser Körper dürfte es sich tatsächlich um einen Märtyrer gehandelt haben.

Nach der Translation der Gebeine, d. h. dem Transport von Rom zu der für die Reliquie bestimmten Kirche, wurden die Knochen mit Gaze eingebunden, prächtig mit Silber, Gold und Edelsteinen geschmückt und in verglasten Schreinen ausgestellt.

Die Reliquienfiguren wurden aber nicht nur im eigentlichen Kirchenraum inszeniert, sondern auch spirituell als Bollwerk gegen den Protestantismus. So stiessen die Reliquien besonders in jenen Pfarreien auf eine grosse Resonanz, die an konfessionellen Grenzen lagen. «Von Rapperswil über Freienbach, Menzingen, Neuheim, Baar und weiter durch das Freiamt nach Bremgarten, Mellingen, Wettingen und Zurzach wurde gegen die protestantischen Gebiete ein eigentlicher «Schutzwall» mit heiligen Leibern errichtet.»

1669 wurden auf dem Gebiet der Eidgenossenschaft erstmals Gebeine zu einer Skelettfigur zusammengefügt (hl. Vitalis in Einsiedeln). In der Folge entstanden zahlreiche dieser montierten Reliquienstatuen, theatralisch kostümiert, reich geschmückt mit Gold, Silber, Samt, Seide und Edelsteinen. Die heiligen Gebeine wurden als Ritter und Krieger inszeniert – als Märtyrer, die für den wahren (katholischen) Glauben starben und jetzt die katholischen gegen die protestantischen Gebiete verteidigen sollten.

Bei der Erlangung heiliger Leiber war die Eidgenossenschaft dank der päpstlichen Schweizergarde ganz klar im Vorteil: Hauptleute der Garde vermittelten Skelette und verhalfen ihren Heimatpfarreien zu den Gebeinen eines Märtyrers. Da manche Schweizergardisten scheinbar einen Vorrat an Gebeinen hatten, kann von einem schwunghaften Handel mit den Knochen ausgegangen werden.

Steinhausen, in das katholische Bollwerk integriert, erhielt als erste Zuger Pfarrei 1675 Reliquien. Pfarrer Michael Keiser konnte zwar kein ganzes Skelett erlangen, aber einzelne Knochenpartikel der römischen Märtyrer Klemens, Felix, Vinzenz und Benedikt. Dem Pfarrer gelang dieser Clou dank der Vermittlung seines Verwandten, Johann Konrad Keiser, welcher Kaplan der Schweizergarde in Rom war.

Heiliger Pius im Kapuzinerkloster Maria Opferung

1676 erhielt das Kapuzinerkloster Maria Opferung aus Rom die Gebeine des hl. Pius, wieder auf Vermittlung von Gardekaplan Keiser sowie jener des ebenfalls aus Zug stammenden päpstlichen Zeugherrn Martin Weber. Im Jahr darauf wurde der geschmückte Leib in feierlicher Prozession in die Klosterkirche überführt und in einem Schrein liegend präsentiert. 1684 wurde ein Seitenaltar errichtet und die Klosterfrauen fassten das Skelett in Seidenstoffe, ergänzten fehlende durch geschnitzte Körperteile und fertigten eine Rüstung an. Der Heilige wurde jetzt als römischer Soldat mit Schwert dargestellt und Palmwedel, Blutampulle und Lorbeerkranz zeichneten ihn als Märtyrer aus.

Die Reliquienstatue war vermutlich – wie heute noch der hl. Silvan in Baar – in eine Nische im Altar gestellt und wurde durch das Altarbild von Kaspar Wolfgang Muos von 1684 verdeckt. Es zeigt den Märtyrer in Anbetung der Heiligen Familie, mit dem Kloster im Hintergrund. Diese Disposition wurde bei der Umgestaltung der Altäre 1713 und 1852 beibehalten, allerdings wurde 1852 das Altarbild gegen ein Gemälde im Nazarener-Stil ausgetauscht. Im Zuge der Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils wurde die Klosterkirche 1964 purifizierend neugestaltet. Dabei fand «dieses Symbol barocker Reliquienverehrung jedoch keinen Platz mehr.» Der hl. Pius – oder wer immer der antike Tote tatsächlich war – steht heute in einem Glaskasten im Dach des Konventgebäudes und das zugehörige Altarbild hängt im Klostergang.

Ebenfalls im Jahr 1676 erhielt die Pfarrkirche in Menzingen den Leib des hl. Clemens. Zur Liegefigur montiert, befand er sich bis zur Renovation der Kirche im südlichen Seitenalter, verdeckt von einem gemalten Abbild der Statue. 1958 wurde die Statue demontiert und man platzierte die Knochen in der Predella des Hauptaltars, wo sie heute noch zu sehen sind. Dagegen konnte das Kapuzinerkloster 1678 nur die Häupter der hll. Desiderius und Justus erwerben, die sich heute noch in Schreinen auf den Seitenaltären befinden. Die Knochen sind hinter Glas sichtbar, kostbar eingewickelt, die Schädel ruhen aber verborgen hinter einer Vorsatzplatte.

Heiliger Bonifatius aus der Pfarrkirche St. Maria Neuheim

1679 brachte der Schweizergardist Benedikt Bolsinger beim Heimaturlaub die Gebeine des Katakombenheiligen Bonifatius mit. Angeblich aus der Cyriakus-Katakombe stammend, hatte Bolsinger die Knochen vom päpstlichen Sakristan erhalten. Die Reliquien wurden im Kloster Einsiedeln von Bruder Leonhard Dossenbach (aus Baar) gefasst und 1681 in der Pfarrkirche Neuheim aufgestellt.

Es handelt sich hier freilich nicht um den berühmten hl. Bonifatius, den Missionar der Germanen, bestattet in Fulda. Vermutlich glaubte Bolsinger, er sei in den Besitz der Gebeine des Bonifatius von Tarsus gelangt. Um 306 erlitt Bonifatius («der gutes Geschick Verheissende») im türkischen Tarsus das Martyrium anlässlich der Christenverfolgung unter Kaiser Galerius. Die Gebeine wurden nach Rom gebracht und der Überlieferung nach an der Via Latina beigesetzt. Bonifatius von Tarsus gehört zu den Eisheiligen.

Anlässlich der Hundertjahrfeier des hl. Bonifatius wurden dessen Reliquien neu mit Silber und Gold verkleidet.

Aufgestellt war der als Standfigur montierte und bekleidete Heilige im südlichen Seitenaltar, gewöhnlich von einem Altarblatt bedeckt. Auf einer Aufnahme um 1920 ist die Statue im Altar stehend zu sehen. 1856 malte Franz Xaver Zürcher ein neues Altarbild, das Bonifatius kniend zeigt, wie er für das Dorf Steinhausen göttlichen Schutz erbittet. 1965 wurde die Reliquienstatue entfernt; sie ist heute im Museum Burg Zug ausgestellt.

Die Standfigur des Heiligen ist eine hölzerne, bekleidete Gliederpuppe, die durch einen Eisenstab rückseitig stabilisiert wird. Die vorhandenen Skeletteile wurden in die Holzteile eingearbeitet. Der offene Brustkasten wurde wohl im 18. Jahrhundert reich mit Emailplaketten, Goldfäden und Perlen ausgeschmückt und später, im 19. Jahrhundert, ergänzt. 1880 wurde die Figur im Kloster Frauenthal neu gefasst, erhielt ein geschlossenes Seidenwams und wohl einen neuen Rock. Dazu ein Paradedegen mit umsponnenem Griff und einer Parierstange aus Messing.

Heiliger Silvanus in St. Martin in Baar

Auf Betreiben des Baarer Pfarrers Heinrich Franz Nägeli bemühte sich die Gemeinde, ebenfalls einen Katakombenheiligen zu erlangen, und wandte sich an den bischöflichen Kommissar in Luzern, der seinerseits das Anliegen dem Bischof von Lodi (ehemals Nuntius in Luzern) unterbreitete. Nachdem jenes wohlwollend geprüft worden war, entsandten die Baarer Hans Bernahard Dossenbach nach Italien, um die Reliquien des hl. Silvanus 1697 nach Baar zu überführen. Anlässlich der Translationsfeier am 11. August 1697 kam das Schauspiel «St. Silvan» zur Aufführung, welches der Frühmesser Franz Müller geschrieben hatte. In diesem barocken Spektakel bekämpften Heilige, Engel, Wilhelm Tell und Bruder Klaus drei Teufel, die das Vaterland zum Untergang bringen wollten. In der Folge der Translation wurde Silvan in Baar zum beliebten Taufname.

Die Reliquien wurden in eine lebensgrosse kniende Holzfigur eingefügt, welche – die Hände zum Gebet gefaltet – kostbar bekleidet und geschmückt auf dem Seelenaltar in einer Nische aufgestellt wurde. Diese hochbarocke Fassung der Reliquienfigur von 1697 zeigt ein Andachtsbild von 1765 in der Stiftungssammlung Einsiedeln.

1770–75 erfolgte die Neugestaltung der Kirche in ihrer heutigen Form. Beidseits des Chorbogens wurden Doppelaltarwände aufgestellt, welche scheinbar wie Bühnenkulissen eines Barocktheaters zur Seite geschoben sind, um den Blick auf den Chorraum mit dem Hochaltar freizugeben, der dadurch in seiner Wirkung gesteigert wird.

Der rechte südliche Seitenaltar wurde dem hl. Silvanus geweiht, dessen Reliquienstatue hier neu aufgestellt wurde. Das Altarbild des Malers Josef Scharpf verdeckte die Figur für gewöhnlich und zeigt im Gegensatz zum Andachtsbild eine veränderte Beinhaltung, den Heiligen halb kniend, halb stehend, mit gefalteten Händen in Anbetung des Altarsakraments. Vermutlich wurde die Figur also um 1775 erstmals neu arrangiert.

Anlässlich der Hundertjahrfeier wurde der heilige Leib 1797 neu gefasst. Dabei wurde die Haltung der Figur erneut – und nun deutlich – verändert. Silvan, noch auf dem linken Bein kniend, scheint mit dem rechten aufzustehen und hebt die rechte Hand in feierlicher Gebärde hin zum Kelch. So befindet sich der Katakombenheilige noch heute in der Baarer Martinskirche. Gezeigt wird er noch zum Fest des hl. Silvan, jeweils am zweiten Sonntag im August. Ansonsten ist die Reliquienstatue vom Altarbild verdeckt. «Das Altarblatt ist also nichts anderes als die zweidimensionale Vergegenwärtigung der normalerweise von ihm verborgenen dreidimensionalen Realität, die der Fromme nur in der Zeit um den Festtag des Heiligen zu Gesicht bekommt.»

Heilige Christina in St. Oswald in Zug

Stadtschreiber Heinrich Damian Leonz Zurlauben brachte 1726 nach einer Rom-Wallfahrt den Leib der hl. Christina nach Zug, um ihn in der Kirche St. Oswald aufzustellen. Damit sollte auch die Zuger Hauptkirche einen der begehrten Leiber zur Verehrung erhalten. In diesem Falle soll es sich tatsächlich um den echten Körper der Heiligen handeln, denn Zurlauben schilderte selbst, er habe den Grabstein der hl. Christina in der Katakombe gesehen. Dies war deshalb wichtig, weil damals die Taufe von namenlos gefundenen Reliquien schon verboten war. Aber der Stadtrat lehnte das Geschenk Zurlaubens ab, weil er die Kosten zur Ausschmückung der Gebeine scheute. Doch dann übernahm dessen Bruder, Kaplan Beat Jakob Anton Zurlauben, die Kosten der Fassung. Das Ausschmücken des Leibs besorgten die Kapuzinerinnen, die für diese Arbeit berühmt waren und auch den hl. Silvanus gefasst hatten.

Die Bevölkerung von Zug wurde am Morgen des 31. August 1727 durch Kanonendonner geweckt, der die Überführung der Gebeine der Katakombenheiligen Christina in die Kirche Sankt Oswald ankündigte. Diese Prozession durch die Gassen von Zug war ein Höhepunkt barocker Festlichkeit. Am Frauenkloster Maria Opferung, wo der heilige Leib ausgeziert

worden war, wurde er nun in Empfang genommen. Die sitzende Figur wurde auf einem Traggestell auf einer ausgedehnten Route in theatralischer Prozession durch die ganze Stadt geführt.

«Die Translationsprozession folgte einer genau festgelegten Regie. Der Prozession voran schritt ein erwachsener, als Engel gekleideter Jüngling, der in der Hand ein blankes Schwert hielt. Anschliessend reihten sich folgende Gruppen ein: alle roten Hauptfahnen der Kirchen St. Michael und St. Oswald, alle weissen und grossen Kirchenfahnen, die silbernen, auf Stangen gesteckten Kreuze, das grosse silberne Marienbild, zwei Engel als Vorsänger und eine Schar junger Frauen mit Kränzen in den Haaren; dieser Chor sang das Loblied *«O Christina hochgeachtet»* auf Deutsch, eine Abteilung von mindestens fünfzig unter dem Stadtbanner in Reih und Glied marschierenden Musketieren als Ehrengarde, die mit Heiligtümern (Reliquien) gefüllten Kästchen, Kissen und Standbilder, die Heiligenfiguren, zuerst die nichtsilbernen und dann diejenigen aus massivem Silber, dazwischen die restlichen kleinen Fahnen, Jugendliche mit Blumenkränzen in den Haaren und Kerzen in den Händen, die Kapuziner aus dem Zuger Kloster mit ihrem vorangetragenem Kreuz, ein erwachsener, als Jungfrau gekleideter Jüngling, welcher die Victoria darstellte, indem er in der rechten Hand einen Palmzweig hielt als Zeichen des von der Märtyrerin Christina errungenen Siegs, begleitet von zwei kleinen Engeln mit silbernen Platten; der eine Engel trug auf der Platte einen Lorbeerkranz als Zeichen des Sieges, der andere einen Ring als Symbol der Ewigkeit und des ewigen Lebens, die Darsteller der drei theologischen Tugenden (Glaube, Hoffnung und Liebe) sowie die Darsteller der vier sittlichen Tugenden (Weisheit, Mässigkeit, Stärke und Gerechtigkeit), mit welchen St. Christina begabt war, alle mit den jeweiligen Symbolen in den Händen, die Priesterschaft, alle in rote Levitenröcke oder Chormäntel gekleidet, die Discantisten (Sänger), welche *«O Christina gloriosa»* die lateinische Version des Loblieds *«O Christina hochgeachtet»* sangen, ein als Engel gekleideter Jüngling, der das Schiffchen mit Weihrauch trug, umringt von vier Knaben mit Cymbeln (Glöckchen), zwei Leviten mit silbernen Rauchfassern. Den Höhepunkt der Prozession bildeten die Reliquien der heiligen Christina. Sie wurden unter einem Baldachin getragen; dabei waren die Gebeine der Märtyrerin in sitzender Haltung auf einen seidene Sessel montiert. Wiederum vier Leviten schulterten dieses Traggestell, die Reliquienträger waren umgeben von vier oder sechs als Engel gekleideten Akolythen (Messgehilfen) mit grossen silbernen Leuchtern. Am Schluss gingen die Magistratspersonen, das heisst zuerst die Mitglieder des kleinen Rats, dann die Grossräte, schliesslich die Frauen, und zuletzt das gewöhnliche Volk, Dienstleute, Knechte und Mägde.»

Die Heilige wurde auf dem Jakobsaltar platziert, aber sichtbar war die Reliquienstatue jeweils nur zur Zeit des Christina-Festes, während sie ansonsten hinter einer Bildtafel verborgen war. Die 1727 datierte Tafel ist dem Maler Johannes Brandenburg (1661–1729) zugeschrieben und befindet sich heute in der Sammlung der Burg Zug. Die Gebeine waren vermutlich – wie beim hl. Silvanus in Baar – in einen hölzernen Körper eingefügt. 1764 wurde der Altar erneuert und zum Christina-Altar umgewidmet. Bei der Restaurierung der St. Oswaldskirche wurde 1870 der barocke Altar entfernt und durch einen gotischen Heiligkreuzaltar ersetzt. Für barocke Kunst hatte man zu jener Zeit wenig Verständnis und für die prächtig gefassten Reliquien schon gar nicht. So wurde die Reliquienstatue zerlegt; die Knochen bettete man in einen neugotischen Schrein und platzierte sie im Unterbau des neuen Altars (Abb. 12, S. 53).

Ebenfalls im Jahr 1726 kamen die Gebeine des hl. Benignus in die Kirche St. Peter und Paul nach Oberägeri. Die Knochen ruhen heute in einem Schrein in der Predella des rechten Seitenaltars. Als letzter Katakombenheiliger kam 1732 der hl. Theodor in die Marienkirche in Unterägeri. Von seiner Montierung als Reliquienstatue zeugt noch ein Vorsatzbrett. Aber auch diese Statue wurde zerlegt; die Gebeine übertrug man in den Hoch-altar der Mitte des

19. Jahrhunderts neu erbauten Pfarrkirche Heilige Familie. Sie ruhen dort heute im rechten Seitenaltar.

Sieben zu Reliquienstatuen montierte Katakombenheilige fanden einst ihren Weg in den Kanton Zug: Pius, Clemens, Bonifatius, Silvanus, Christina, Benignus und Theodor wurden als mächtiger Schutzwall gegen das protestantische Zürich inszeniert. Durch diese sichtbar gemachte Abgrenzung in Glaubensfragen kam den Katakombenheiligen sogar eine politische Funktion zu. Die Ritter-Märtyrer sollten den wahren Glauben schützen und verteidigen. Die Reliquienstatuen zeugen von der damaligen Volksfrömmigkeit, aber vor allem auch von der barocken Lust an Theatralik und Inszenierung.

Drei der Statuen haben sich bis heute erhalten, aber allein der hl. Silvanus befindet sich noch an seinem angestammten Ort und möge dort heute für jedermann seinen Schutz entfalten.

Bruder Gerold Zenoni: Madonnas Fashion – Farben des Glaubens

Das Einsiedler Gnadenbild ist eine fest etablierte Grösse im Bereich der europaweit verehrten Marienbilder. Charakteristisch ist die durch Kerzenrauch und Weihrauchschwaden hervorgerufene Schwärzung des Gesichts der Muttergottes und des Jesuskindes. Zur perfekten spirituellen Inszenierung gehören massgeblich die in den liturgischen Farben gehaltenen kostbaren Gewänder des berühmtesten Mariengnadenbildes der Schweiz. Und auch viel Schmuck.

Ja, das Gesicht der Muttergottes ist schwarz. «Brandschwarz» wie wir in meiner Innerschweizer Heimat sagen. Doch mit einem Brand hat das nichts zu tun. Das Antlitz der Madonna und des Jesuskindes waren ursprünglich buntfarbig. Durch das Abbrennen von russenden Kerzen und Weihrauchschwaden wurde es jedoch immer dunkler. Johann Adam Fuetscher nahm – nachdem das Gnadenbild 1798 vor den Franzosen nach Vorarlberg (A) in Sicherheit gebracht worden war – eine Restaurierung vor. Doch die aufgehellten Gesichtszüge liessen das Publikum an der Echtheit des Gnadenbildes zweifeln. «...so habe ich nach vollendeter feyerlicher Aussetzung auf Ansuchung obgemeldter Capitularen von Einsiedeln eben daselbst zu St. Peter bey Pludenz das Angesicht sowohl der Mutter als des Kindes wiederum, wie es zuvor war, mit schwarzer Farbe belegt, und auch die Augen, wie sie zuvor waren, bedeckt.»

So wurde das Gnadenbild zum ersten Mal schwarz bemalt. Das notierte der Künstler in seinem abschliessenden Bericht.

Die Bekleidung der Madonna

Ich stehe unmittelbar vor dem Einsiedler Marienbild in der Gnadenkapelle der Stiftskirche Einsiedeln. Der riesige barocke Sakralraum umschliesst im Oktogon die Kapelle aus dunklem Stein. Vorne ist das Nachtgebet der Mönche, die Komplet, verklungen. Bereits habe ich ein Gerüst aus Stahlstangen bereit-gestellt. Mit meinem Mitbruder, Pater Ansgar, hieve ich die zwei Stahlplatten in die Halterung. Eine Holzstiege dient mir als Aufstieg auf die Plattform. Ich führe die Arbeit des Kleiderwechsels direkt vis-à-vis des Gnadenbildes aus.

Zuerst entferne ich die Kronen der Muttergottes und des Jesuskindes. Vorsichtig reiche ich sie meinem unten stehenden Mitbruder weiter. Es folgen die Schmucksachen und das Kleid. Rund 35 Roben sind es momentan, die in einem Turnus von zwei Jahren berücksichtigt werden wollen. Die Behänge sind in den liturgischen Farben der katholischen Kirche gehalten. Die weisse Farbe ist der Oster- und Weihnachtszeit zugeordnet. Rot ist die Farbe für das Pfingstfest und die Märtyrergedenkstage. Die Farbe violett findet in der Advents- und Fastenzeit Verwendung, während

die grünen Kleider für die allgemeine Kirchenjahreszeit, die nicht durch ein Hochfest, Fest oder einen gebotenen Gedenktag ausgezeichnet ist, gebraucht werden. Die blauen Kleider weisen keine liturgische Farbe auf, passen aber aus kunsthistorischer Sicht ausgezeichnet zur Muttergottes, da Maria meistens mit der kostspielig herzustellenden Farbe Blau dargestellt wird.

Perfekte spirituelle Inszenierung

Die Präsentation des Einsiedler Gnadenbildes darf als perfekt gelungene spirituelle Inszenierung bezeichnet werden. Der Wiedererkennungswert für die um 1465 wahrscheinlich in Ulm geschaffene Madonna mit Kind ist gross. So hat man im Kloster Abstand genommen von der mehrmals diskutierten Präsentation des Gnadenbildes ohne Behang. Wahrscheinlich war die Einsiedler Muttergottes von Beginn weg mit einem Kleid versehen. Ab der Barockzeit orientierte man sich an spanischen Vorbildern. Unter den Spenderinnen und Spendern finden sich Königin Hortense oder der Urner Landammann Carl Alfons Bessler, der zusammen mit seiner Frau 1734 das Bessler- oder Urner-Kleid schenkte. Eine Fürstin von Hohenzollern stiftete 1909 das gleichnamige Kleid, das man aus einer Hofschleppe für einen Behang der Einsiedler Muttergottes umgearbeitet hatte. Auf hellblauem Satin-Damast ist es mit einer aufwendigen Goldähren-Stickerei in realistischer Manier versehen. Ebenfalls 1909 stiftete Marie Therese von Ratibor und Corvey, Prinzessin zu Hohenlohe-Schillingsfürst aus Randen/Oberschlesien, einen meergrünen Behang samt Wappen der Stifterin. Einen Kontrapunkt zu den meist aus der arrivierten Schicht stammenden Stifterinnen und Stifter setzte 1861 die Wallfahrerin und Dienstmagd Crescentia Bayer aus Innsbruck mit der Vergabung des Innsbrucker-Kleides auf dem in reicher Goldstickerei Granatäpfel, Rosen und Lilien zu sehen sind. Das älteste noch vorhandene Kleid stammt aus dem Jahre 1685. Das Alte Engelweih-Kleid wurde vor dem Franzoseneinfall 1798 durch Flucht in Sicherheit gebracht und kam später ohne die ursprünglich vorhandenen Perlen, Edelsteine und Goldblättchen wieder zurück. Als das «Schönste und Köstlichste» von allen Kleidern wird das um 1792 in Strasbourg angefertigte Grosse Engelweih-Kleid taxiert. Die auf dem Boden eingearbeiteten hauchdünnen Silberstreifchen erfordern eine besonders vorsichtige Handhabung dieses Kleides beim Wechseln.

Früher stammten die Kleider ausschliesslich von Gläubigen der katholischen Konfession und erreichten das Kloster aus der Schweiz oder aus dem nahen Ausland. Inzwischen kann man von einer spirituellen Globalisierung sprechen. Ein Hindu aus Indien, eine Muslimin und ein Tamile haben dem Kloster Kleider geschenkt. 2000 erhielt das Kloster das rote Korea-Kleid. Die Stifterin und ihr Gatte hatten sich mit einem Kinderwunsch an die Einsiedler Muttergottes gewandt und wurden erhört. Als Dank fertigte Prisca Yang aus Seoul/Südkorea einen Behang aus koreanischer Seide mit floraler Stickerei, der zudem mit koreanischen Schriftzeichen versehen ist.

Schmuck wird zurückgefordert

Ein wesentlicher Bestandteil des Einsiedler Gnadenbildes sind auch Schmuckstücke. Eine Garnitur umfasst die Krone, das Halsband, die Ohrringe, ein Brustkreuz, einen grossen Rosenkranz, ein Votivherz, das Zepter, einen Armreif und einen Fingerring für die Muttergottes sowie ein Krönchen, ein Votivherz und einen kleinen Rosenkranz für das Jesuskindlein. Im klösterlichen Guttäterbuch finden sich viele Einträge über Vergabungen von Schmuck an die Einsiedler Muttergottes. Nicht immer blieb der Schmuck im Kloster, wie folgender Eintrag zeigt: «Joanna Francisca Lapiet, eine geborene Hugin von Rheinfeldern, vergabet U.L.F. alhero zwey kostlich goldene Ring, der einte mit 36 Diamanten, der ander mit 37 schönen Rubin versetzt. Anno 1686. Am hl. Pfingst Abendt. (Am Rande: Hat solche widerum nach 2 Jahren zueruckh gefordert.)» Kaiser Karl (1887–1922), der während seiner Verbannung mehrmals in Einsiedeln weilte und dem Einsiedler Abt vor einem zu dieser Zeit noch nicht alltäglichen Flug nach Ungarn seine Kostbarkeiten anvertraute, legte bei seinem letzten Besuch in der Einsiedler Gnadenkapelle einen Ring mit drei schwarzen Perlen auf den Altar. Die Perlen zieren heute die sogenannte Millenniumskrone.

Illustre Gäste

«Das ist ein intimer Ort. Man kann in die Kapelle reingehen und sich wie in einem privaten Raum fühlen. Darüber hinaus ist die Muttergottesstatue wunderbar. Sie ist rührend. Ich betete und hatte das Gefühl, dass man mich hörte». So äusserte sich Petula Clark, die englische Sängerin des Welthits «Downtown», 2009 nach ihrem Besuch in der Gnadenkapelle des Klosters Einsiedeln. James Fenimore Cooper, der Autor der «Lederstrumpf»-Romane, notierte 1834 nach dem Besuch der Einsiedler Stiftskirche enttäuscht über das Aussehen der Pilgerinnen: «Ich sah kein einziges hübsches Frauenzimmer unter ihnen.» Giacomo Casanova wollte nach seinem Besuch im Kloster Einsiedeln als Mönch ins Stift eintreten. Eine hübsche Solothurnerin soll ihn allerdings von diesem Vorhaben wieder abgebracht haben... Der dänische Märchenerzähler Hans Christian Andersen schenkte dem Kloster Einsiedeln nach seinem Besuch im Jahre 1861 eine Bibel in dänischer Sprache, die unter der Signatur A 762 noch immer in der Stiftsbibliothek vorhanden ist. Karl May verfasste als evangelischer Autor mehrere Winnetou-Geschichten für Einsiedler Marienkalender und verschickte bei seinem Besuch 1901 im Klosterdorf Karten mit der Einsiedler Gnadenkapelle. Carl Verner von Heidenstam, der schwedische Literaturnobelpreisträger des Jahres 1916, schrieb nach seinem Aufenthalt im Klosterdorf über das Gnadenbild: «Sie sieht aus wie eine eigens für Neger [sic!] skulptierte Madonna. Es liegt etwas von einem indischen Götzenbild in ihrer Gestalt, und der Duft des Räucherbeckens erinnert an den Geruch der orientalischen Kräuterbasare.»

Die bereits erwähnte Königin Hortense – die Mutter Napoleons III. – schenkte dem Kloster nach einer Wallfahrt eine kostbare Hortensien-Brosche. Sie wird im Kloster in der Originalschatulle aufbewahrt. Im Begleitbrief an den Abt hielt die auf Schloss Arenenberg (TG) im Exil lebende Monarchin fest: «Nach meiner Rückkehr sende ich Ihnen ein kleines Sträusschen Diamant-Hortensien zum Schmuck der heiligen Jungfrau und einen Fingerring, den Sie selber tragen mögen. Danken Sie mir nicht für diese Geschenke. Ich bin glücklich, dass ich sie darbieten darf und sie sind zudem nicht ganz selbstlos, weil ich wünsche, mich und meine Kinder unter den Schutz der heiligen Jungfrau zu stellen.»

Sven Straumann: Lebendige Geschichte am Römerfest Augusta Raurica

Einen Tag lang komplett in die römische Antike eintauchen und dies erst noch ganz ohne Zeitmaschine. Wer hat nicht auch schon davon geträumt? Möglich macht dies das jährlich stattfindende Römerfest Augusta Raurica im heutigen Augst (BL). In diesem Jahr findet bereits die zweiundzwanzigste Ausgabe statt. Bis zu 1000 mitwirkende «Römerinnen» und «Römer» beleben als Handwerker, Gladiatoren, Händler, Legionäre, Tänzerinnen, Bettler und Musiker das weitläufige Ruinengelände.

Seit der Erstausgabe 1992 ist die Faszination der Tausenden von Besucherinnen und Besuchern aus Nah und Fern für die römische Antike ungebrochen. Sie lassen sich in die lebendige und farbenfrohe Welt einer römischen Stadt entführen. Jährlich werden unser römisches Kulturgut und die Geschichte(n) drum herum lebendig inszeniert und können mit allen Sinnen erlebt, begriffen und gespürt werden.

Erstes Römerfest 1992

Heute gibt es kaum ein Römermuseum, das nicht in irgendeiner Form ein «Römerfest» veranstaltet. Vor 25 Jahren sah dies noch anders aus. Damals, 1992, war die Einweihung des «römischen» Haustierparks in Augusta Raurica Anlass für ein zweitägiges Fest. Rund 12'000 Gäste pilgerten am Wochenende vom 20./21. Juni auf das Festgelände «Schwarzacker», direkt neben dem Tierpark. Sie

erlebten ein vielseitiges Programm mit römischem Markt, Mitmachangeboten, Zirkusvorstellungen, Tierparkführungen und Attraktionen wie etwa den Wagenrennen «à la Ben Hur».

Neben «Spiel, Spass und Unterhaltung für Gross und Klein» setzte das Organisationskomitee auch bei der Speisekarte auf römische Köstlichkeiten. Zudem bot das erste Römerfest Stände, die über das Römermuseum Augusta Raurica, die Ausgrabungen und die verschiedenen archäologischen und naturwissenschaftlichen Arbeitsgebiete informierten. So war das Römerfest bereits damals eine willkommene Gelegenheit, Archäologie einer breiten Öffentlichkeit näher zu bringen. Der unerwartete Ansturm der zahlreichen Gäste zeigte, dass sich «die Bevölkerung» für praktisch vorgelebte Geschichte sehr interessierte. Damit waren die Idee und das Konzept des Römerfests Augusta Raurica geboren.

Inszenierungen in der Vermittlung von Augusta Raurica

In Augusta Raurica wird Kulturgut bei Weitem nicht nur anlässlich des Römerfestes inszeniert. Ganz zu Beginn dieser Entwicklung steht der Nachbau eines römischen Stadthauses nach dem Vorbild der Originalbefunde in den Vesuvstädten. Auch wenn es keine exakte Rekonstruktion eines konkreten Hausbefundes darstellt, gilt das vom Grossindustriellen René Clavel 1955 gestiftete Römerhaus europaweit als eines der ältesten solcher Nachbauten. Die Besucher erfahren hier römische Raumeindrücke und können aufgrund einer lebendigen Inszenierung mit Alltags- und Einrichtungsgegenständen, ganz ohne museale Beschriftung, die Raumfunktionen identifizieren. Über die Jahrzehnte hinweg wurde das eine oder andere Element der Innenarchitektur erneuert. An der Grundidee hat sich bis heute aber nichts verändert. Ein Stück römischer Wohn- und Lebensalltag einer reichen römischen Familie wird auf lebendige Art und Weise vermittelt. Die geschickte Inszenierung im Massstab 1:1 erreicht so, was nicht einmal die blumigsten Beschreibungen in einem Historien-Roman bewirken könnten.

Die Inszenierung von Kulturgut wird in Augusta Raurica nicht nur baulich umgesetzt, sondern fliesst auch bei weiteren Vermittlungsangeboten ein. Im 20. Jahrhundert wurden z.B. mit teils aufwendigen Bühnenbildern, Kostümen und Masken klassische, antike Schauspiele in den Ruinen des Theaters von Augusta Raurica zum Besten gegeben.

Später waren es Workshops für Schulklassen, welche die Schülerinnen und Schüler mit Hilfe von Tuniken und Requisiten als antike Mimen spielerisch ins Theaterhalbrund brachten. Bis heute erfreut sich die Ausleihe von römischen Kleidern bei Klein und Gross konstanter Beliebtheit. Mit dem Überziehen der Tuniken und dem Aufsetzen eines Lorbeerkranzes wird aus manchem Besucher sogleich ein kleiner Cäsar. Die Inszenierung am eigenen Leib bringt auf diese Weise ein römisches Lebensgefühl mit sich. Wird unseren Gästen dann im Rahmen eines Spielnachmittages oder einer Ausbildung zum Gladiator auch noch ein römischer Gladius (aus Holz) sowie ein Schild ausgehändigt, wird Kulturgut zur handfesten und lebendigen Aktion.

Für Gäste, welche die Zeitreise selber lieber nicht ganz so nah erfahren möchten, wurde bereits eine Reihe von szenischen Führungen zu unterschiedlichen Themen angeboten. Beim Rundgang «Attias Geheimnis» beispielsweise geben die beiden Protagonisten, Attia und Marcellus, gespielt von den Schauspielern Salomé Jantz und David Bröckelmann, den Teilnehmenden einen unterhaltsamen und spannenden Einblick in die kleinen und grossen Sorgen der römischen Stadtbewohner. Obwohl es durchaus zu einer Interaktion zwischen Schauspielern und Gästen kommt, entsteht kaum der Eindruck, dass es sich um gespielte Szenen handelt. Vielmehr fühlen sich die Teilnehmer als Gäste, welche die beiden Charaktere auf Schritt und Tritt durch die römische Stadt begleiten und dabei allerlei Kurioses und Wissenswertes erfahren. Dabei verschmelzen archäologische Fakten mit der Fiktion. Wie bei sämtlichen Vermittlungsangeboten in Augusta Raurica, entstand auch diese szenische Führung in enger Zusammenarbeit mit der archäologischen Forschung. Es gilt der

Grundsatz: nur was seriös erforscht ist, wird auch vermittelt. Das Erlebnis, hautnah in die römische Kulturgeschichte einzutauchen, steht im Zentrum des jährlichen Highlights von Augusta Raurica. Für die Dauer eines Wochenendes wird das Treiben in einer römischen Stadt zum Leben erweckt.

Nach der erfolgreichen Erstausgabe 1992 vergingen fünf Jahre, bevor sich das Team von Augusta Raurica zu einer zweiten Auflage entschloss. Unter dem Motto «Handwerkskunst» präsentierten Archäologen und Handwerker Herstellungs- und Produktionsmethoden für Güter des täglichen Bedarfs in der Antike. Dieses eintägige Fest im Juni 1997 rund um das Römerhaus und im Tierpark bot den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern neben Handwerkspräsentationen und Führungen auch die Möglichkeit, sich selbst handwerklich zu betätigen sowie römische Gaumenfreuden nach Originalrezepten zu geniessen. Die Möglichkeit, sich das präsentierte römische Kulturgut nicht nur anzuschauen, sondern aktiv mitzuwirken und damit Teil davon zu werden, ist ein wesentlicher Aspekt, der zum Erfolg dieser Veranstaltung beiträgt.

Schon bald jedes Jahr fix im Kalender

Mit dem bewährten Konzept richtete sich das ab 1999 jährlich durchgeführte Römerfest insbesondere auf das Zielpublikum von Familien mit Kindern aus und konnte gleichzeitig auf ein immer grösser werdendes, regionales Stammpublikum zählen.

Die prominente Präsenz in den Medien und die Ankündigung von Gladiatorenkämpfen führten 2002 zur rekordverdächtigen Anzahl von 25'000 Besucherinnen und Besuchern an einem einzigen Tag! Dieser Grossandrang veranlasste das Organisationskomitee in der Folge, das Römerfest jeweils auf ein ganzes Wochenende auszudehnen. Zu den jährlichen Neuerungen im Programm zählten auch wechselnde Highlights wie z.B. Raubtiere, Elefanten, Seiltänzer oder Gladiatoren. Zum Erfolgsrezept dieses Fests gehört ein abwechslungsreiches Programm zum Anschauen, Mitmachen, Zuhören, Erleben und Entdecken, das neben Bewährtem auch immer wieder Neues bietet.

Das Römerfest lebt von der Inszenierung. Diese beginnt bereits bei der Eingangskasse, die als römisches Stadttor gestaltet ist. Mit dem Durchschreiten der Torbogen betreten die Besucher die Platzanlage des ehemaligen Forums und tauchen ein in das farbenfrohe Treiben in einer antiken Stadt. Aus Holz gefertigte und bemalte «Schein-Architektur» bildet gewissermassen das Bühnenbild des Römerfestes. Schnell sind die dahinter versteckten Zelte vergessen. Diese werden auch im Innern aufwendig mit Tüchern und Efeu-Girlanden geschmückt. So wird mit einfachen Elementen aus einem gewöhnlichen Festzelt beispielsweise das Nobel-Restaurant «Palatium», in dem die Gäste auf sogenannten Klinen im Liegen speisen können. Auf der grünen Wiese entsteht aus Holzpaletten ein mit Sägemehl gefülltes Oval, das den Gladiatoren als Arena dient. Im Wind wehende Fahnen sowie Palmwedel sorgen zusätzlich für Ambiente.

Ohne den Anspruch, völlig authentisch zu sein, vermitteln die rekonstruierten baulichen und dekorativen Elemente den Besuchern die Atmosphäre einer andersartigen, aber wiedererkennbaren römischen Welt. Im weitläufigen Festgelände werden bewusste thematische Gruppierungen vorgenommen, die ein stimmiges Gesamtbild vermitteln sollen. Ganz besonders trifft dies für das erstmals 2014 errichtete grosse Legionärslager zu. Dieses liegt – malerisch umgeben von Bäumen – in einer leichten Talsenke, im sogenannten Violentried. Eine hölzerne, zwei-geschossige Toranlage, eingerahmt von einem künstlichen Wall, bildet den imposanten Eingang zum Militärlager. Darin beziehen jeweils bis zu 100 Legionäre aus den unterschiedlichsten Nationen ihr Zelt-Quartier.

Viele Mitwirkende und zahlreiche Angebote

Eine römische Stadt lebt aber nicht alleine von ihrem baulichen Ambiente. Es sind insgesamt jeweils bis zu 1000 römisch gekleidete Mitwirkende aus der Schweiz und halb Europa, die als

Handwerker, Musiker, Legionäre, Bettler, Händler, Tänzerinnen, Gladiatoren und vieles mehr der Szenerie vollends das römische Leben einhauchen. Bei einem Grossteil dieses römischen «Personals» handelt es sich um so-genannte Reenactors, die sich – meist in Gruppen oder Vereinen organisiert – der lebendigen Vermittlung von Geschichte verschrieben haben. Sie stellen nicht nur die Geschichte nach, sondern leben sie auch effektiv. Folglich ist der Übergang von Reenactment zur sogenannten Living History fließend. Diese Reenactors verfügen über ein immenses Fachwissen zu ihrer historischen Darstellung und setzen sich zum Ziel, ihre Ausrüstung, Kleider und Alltagsgegenstände möglichst authentisch selbst herzustellen. Die römische Reenactment-Szene setzt diesbezüglich hohe Ansprüche. Bis ins kleinste Detail werden die Ausrüstungsgegenstände den publizierten und in Museen ausgestellten Originalfunden nachempfunden. In einer gewissen Weise wird somit gleichzeitig auch experimentelle Archäologie betrieben. Dies betrifft nicht nur den Herstellungsprozess, sondern anschliessend auch die Handhabung und Bewährung im praktischen Einsatz.

An unserem Römerfest verbringen die Reenactors allerdings nicht einfach ein Zeitreise-Wochenende unter ihresgleichen. Vielmehr übernehmen sie eine aktive Vermittlungsfunktion und erläutern den neugierigen Besuchern auf fachkundige Weise spannende Hintergründe zu ihrer Darstellung. Neben dem persönlichen Gespräch geschieht die Geschichtsvermittlung auch im Rahmen unterschiedlichster Programmpunkte. Umrahmt von Musik führt beispielsweise ein Priester am Altar des Forumtempels eine Weihezeremonie durch. Andernorts erfahren unsere Gäste bei einer römischen Modeschau, was damals en vogue war, und können gleich selbst als Model mitwirken. Ebenfalls aktiv betätigen können sich Kinder beim Ansturm auf die Schildkröten-Formation der Legionäre. Frenetisches Mitfiebern ist bei den Zuschauern der Gladiatoren-Kämpfe gefragt. Eine besondere Form von Inszenierung stellt das Wagenrennen für Familien dar, bei dem nicht Pferde vor die Streitwagen gespannt werden, sondern die Eltern.

Neben den Programm-Aktivitäten warten die Handwerker ebenfalls mit vielfältigen Mitmachangeboten auf. Seit der ersten Ausgabe bildet die Vorführung römischer Handwerkskunst ein wichtiges Standbein des Römerfests. Fasziniert kann z.B. mitverfolgt werden, wie ein römischer Töpfer auf seiner von Hand angetriebenen Töpferscheibe aus einem Klumpen Ton ein formschönes Gefäss entstehen lässt. Bei vielen Handwerkern können sich die Besucherinnen und Besucher zudem selbst in der Arbeit versuchen und ein eigenes Souvenir herstellen.

Ein spannendes Neben- und Miteinander gibt es im Zusammenspiel von Handwerk, Forschung und Vermittlung. Unter dem Label «Archäologie live» präsentieren so z.B. unmittelbar neben dem Töpfer Archäologinnen entsprechende römische Originalfunde aus Augusta Raurica. Selbst die Methodik der archäologischen Forschung wird mit Hilfe eines sogenannten Datierungsquiz vermittelt. Die Wissenschaft stellt sich niederschwellig in den Dialog mit den Besuchern und zeigt nachvollziehbar auf, woher das Hintergrundwissen für das inszenierte römische Kulturgut stammt.

Römerfest: quo vadis? – Ein Ausblick

Auch in Zukunft wird sich das Römerfest Augusta Raurica getreu seiner Prinzipien weiterentwickeln und mit einem attraktiven, vielseitigen und familienfreundlichen Programm aufwarten. Das gesamte Römerfest-Team arbeitet daran, dass sich unser Publikum vom ersten Moment an in einer pulsierenden römischen Stadt wiederfindet und selbst Teil einer lebendigen Geschichte wird. Dabei soll das Römerfest weiterhin Brücken schlagen in eine römische Welt, die uns auf den ersten Blick kulturell zwar so nahe scheint, aber dennoch 2000 Jahre entfernt liegt.

Lars Meldgaard Sass Jensen, Manuela Gloor: Die Company of St. George

Im Mittelpunkt des Interesses der Company of St. George steht das militärische und zivile Alltagsleben einer Artillerie-Einheit des 15. Jahrhunderts zur Zeit Karls des Kühnen, Sohn von Philipp dem Guten und Herzog von Burgund von 1467 bis 1477. Dies ist ein Zeitraum, der sich hervorragend als Darstellungsperiode eignet. Es ist nicht nur der Herbst des Mittelalters, wie es der niederländische Historiker Johan Huizinga bezeichnete, sondern es ist auch der Beginn der Renaissance.

Ziel der Company of St. George ist es, die Bekleidung, die Ausrüstung, das tägliche Leben und das Ausbildungsprogramm einer kleinen Garnison oder mobilen Artillerietruppe aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts möglichst originalgetreu nachzustellen. Dies umfasst neben bewaffneten Schützen auch das Lager, die Helfer, die Handwerker und deren Familien. Die modernen Zuschauer erhalten so die Gelegenheit, in eine Zeit vor über 500 Jahren transferiert zu werden und in die faszinierende Welt des Spätmittelalters eintauchen zu können.

Gründung und Entwicklung

Seit ihrer Gründung 1988 hat die Company of St. George ihren Sitz in der Schweiz. Die Gruppe hat sich um den historischen Illustrator Gerry Embleton und andere britische Expats formiert und wurde 1994 mit der Veröffentlichung von Embletons und John Howes Buch *The Medieval Soldier* weltweit bekannt. Es erschien zunächst auf Englisch, aber kurze Zeit später folgten auch Ausgaben in Deutsch, Französisch, Italienisch und Tschechisch.

Das Buch enthielt grossformatige Bilder, in denen spätmittelalterliche Alltagsszenen von der Company of St. George inszeniert wurden. In einer Zeit ohne Internet löste das Buch einen Sprung nach vorne aus und machte das Hobby Reenactment sowie insbesondere das späte 15. Jahrhundert als Ziel der Darstellung populär. In den darauffolgenden Jahren entstanden weltweit Gruppen, die sich in qualitativer Hinsicht mit der Company of St. George massen.

Die Company of St. George versteht sich heute selbst als eine internationale Gruppe: Unsere Mitglieder stammen aus über zwölf europäischen Ländern. Viele von uns bringen einen professionellen historischen Hintergrund mit, die meisten aber betreiben ihre Darstellung als aktives Hobby. Allen Mitgliedern gemeinsam ist das Interesse an Geschichte und der Wunsch, den spätmittelalterlichen Alltag so intensiv und realistisch wie möglich nachleben und weitervermitteln zu können.

Das erworbene Fachwissen und der hohe, kompromisslose Qualitätsanspruch ermöglichen seit über 25 Jahren eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Museen und Institutionen in ganz Europa, so etwa mit dem Museum Aargau, der Hohkönigsburg im Elsass, dem Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, dem Bernischen Historischen Museum oder dem Mittelalterzentrum Nykøbing in Dänemark.

Lebendige Geschichte als Inszenierung von Kulturgut

Das Mittelalter erfreut sich seit Jahren eines grossen Interesses in der Öffentlichkeit. Das breite Angebot an historischen und historisch inspirierten Veranstaltungen lässt den Zuschauer oft etwas ratlos zurück. Es ist schwer, in der Menge der Darbietungen das historisch verbürgte Mittelalter ausfindig zu machen. Die Company ist exakt diesem historisch verbürgten Mittelalter und nichts anderem verpflichtet.

Unser Hauptinteresse liegt dabei in der Vermittlung «lebendiger Geschichte» und weniger in der Nachstellung von historischen Schlachten. Dabei versuchen wir stets, den lokalen Gegebenheiten und den Anliegen von Veranstaltern und Mitgliedern gerecht zu werden. Entsprechend erarbeiten wir zusammen mit den Veranstaltern das Konzept des Anlasses, je nach Wunsch und Bedarf – von einer kleinen Veranstaltung mit 20–40 Teilnehmern hin zu ganzen Burgbelebungen von über 100 Teilnehmern.

Qualitätsansprüche und Forschung

Die Company of St. George gilt als Massstab in der historisch getreuen Darstellung. Dieser hart erarbeitete Status beruht auf unserer quellenorientierten Darstellung, die das Mittelalter lebendig machen will. So erwarten wir von unseren Mitgliedern eine gewissenhafte und sorgfältige Auseinandersetzung mit dem historischen Vorbild. Nur so kann es gelingen, unserem Ruf auch zukünftig gerecht zu werden. Denn es bleibt noch viel zu tun. Jede Diskussion bringt neue Ideen und Hinweise, wo wir unsere Interpretation und die Ausrüstung noch verbessern können. Authentizität ist als Ziel nicht erreichbar. Aber wir arbeiten hart daran, unserem Anspruch gerecht zu werden und dem Ideal näher und näher zu kommen.

Fortschritt basiert auf dem Austausch von Wissen. Deshalb heissen wir den Austausch und die Kooperation mit Institutionen und Einzelpersonen stets willkommen. Unsere Forschung richtet sich nach archäologischen Funden, Museumsexponaten, Textquellen und historischen Abbildungen. Auf diese Art und Weise ergänzen und verbessern wir konstant unsere Darstellung und Ausrüstung. Ziel ist es, unser Wissen und dasjenige unserer Partner über das Alltagsleben im 15. Jahrhundert laufend zu aktualisieren und zu vertiefen.

Die Darstellung des Alltagslebens

Der Schwerpunkt unserer Darstellung ist das militärische und zivile Alltagsleben einer Artillerie-Einheit des 15. Jahrhunderts zur Zeit des burgundischen Herzogs Karls des Kühnen. Ganz wie im Tross der Heere dieser Zeit finden sich innerhalb der Company verschiedene Darstellungskonzepte von einfachen Soldaten und ihren Familien über Schützen und Handwerker bis hin (falls für eine Veranstaltung benötigt) zu den höheren Schichten aus Klerus und Adel.

So können Besucher etwa in der Küche der Company zuschauen, wie anhand historischer Rezepte gekocht wird, oder Handwerkern, wie dem Trippenmacher, Schneider, Maler oder Schuhmacher, bei ihrer Arbeit über die Schultern schauen. Dabei begeistert unsere lebendige Darstellung durch eine sorgfältig recherchierte und detailliert nach historischen Vorbildern gefertigte Ausrüstung.

Rino Büchel: Inszenierung von mobilem und immobilem Kulturgut. Zwei Beispiele aus dem KGS-Inventar

Kulturgüter eignen sich aus unterschiedlichsten Blickwinkeln als Inszenierungsobjekte. Im touristischen und didaktischen Bereich sind diese Inszenierungen meist positiv besetzt. Die jüngsten Ereignisse in den Kriegen in Mali, Syrien und Irak haben aber auch aufgezeigt, dass Kulturgüter oft als Manipulationsmasse betrachtet werden. Durch die Zerstörung eines solchen Objekts können die Aufmerksamkeit und die Empörung der Weltöffentlichkeit – wie gewünscht – gesteigert und auf die eigenen Interessen umgelenkt werden.

In der Schweiz war und ist dies glücklicherweise weniger der Fall, obwohl auch hier schon bewusst Kulturgüter mit einer spezifischen Bedeutung zerstört wurden. Im Normalfall aber werden schweizerische Kulturgüter mehrheitlich positiv inszeniert. Das Kulturgüterschutzinventar enthält rund 3200 Objekte von nationaler Bedeutung, von denen etliche in den vergangenen Jahren bereits

Inszenierungen erfahren haben. Zwei Bei-spiele – je eines für mobiles und immobiles Kulturgut – werden im vorliegenden Beitrag vorgestellt: der Klosterschatz der Abtei von Saint-Maurice (VS) und die spätmittelalterliche Letzimauer von Näfels (GL).

Kostbarer «Trésor» in St-Maurice

Die Abtei Saint-Maurice ist das älteste christliche Kloster der Welt. Im Laufe der Zeit kam hier ein bedeutender Kirchenschatz zusammen, darunter einzigartige Reliquiare und Schreine. Dieser Schatz wurde im Jahre 2014 neu ausgestellt. Seither können dank der heutigen technischen und visuellen Möglichkeiten einzelne Ausstellungstücke nicht nur hinter verschlossenen Vitrinen, sondern auch dreidimensional bewundert werden.

Beispielhaft ist etwa die filmische Sequenz, welche die sogenannte Kanne Karls des Grossen in einer Rundumbewegung zeigt, so dass dieses Objekt von allen Seiten betrachtet werden kann. Damit erhalten Besucherinnen und Besucher den Eindruck, man habe das Objekt selbst in der Hand. Die Drehung wurde durch eine geschickte Installation der aufnehmenden Kamera sowie durch die Positionierung der Kanne erreicht, sodass kein störender, vom Objekt ablenkender Hintergrund vorhanden ist.

Die Reliquien-Schreine werden jährlich am 22. September in einer feierlichen Prozession durch die Strassen von Saint-Maurice getragen.

Die «Näfelser Fahrt» als soziales Gemeinschaftserlebnis

Die Glarner fassten ihren Sieg vom 9. April 1388 über eine feindliche österreichische Übermacht als Gottesurteil auf. Zum Gedenken an die Gefallenen errichteten sie schon 1389 im Sendlen eine Landeskappelle. Daraus entwickelte sich die «Näfelser Fahrt», die bis heute jedes Jahr – in der Regel am ersten Donnerstag im April – als Totengedächtnis und Schlachtfeier mit prozessionsartiger Wallfahrt begangen wird. Diese Fahrt spielte eine wichtige Rolle bei der Ausbildung des Glarner Gemeinwesens und des Nationalbewusstseins. Auch die im KGS-Inventar aufgeführte Letzimauer, die zum Teil noch original erhalten ist und beim Schlachtdenkmal über rund 8 Meter in Form einer Rekonstruktion nachgebildet wurde, erinnert daran. Nachdem sich die Glarner im Winter 1351/52 mit Hilfe Zürichs und der Waldstätte erstmals von der habsburgischen Herrschaft hatten befreien können, begannen sie mit dem Bau dieser Talsperre, die heute noch fast durchs ganze Dorf hindurch verläuft. Mit der Schlacht 1388 konnte Glarus sich definitiv von Habsburg lösen.

Der heutige Ablauf der «Näfelser Fahrt» folgt einem genau geregelten Prozedere, wie der nachfolgende Textausschnitt belegt: «Der heutige Ablauf der «Näfelser Fahrt» basiert auf einem Landsgemeindebeschluss von 1835. Darnach ziehen um 7.15 Uhr vom Zeughaus Glarus militärische Ehrenformation, Harmoniemusik, Tambouren, Glarner Kantonal Gesangverein und manche Glarner und Glarnerinnen Richtung Näfels. Gleichzeitig begibt sich die katholische Prozession, angeführt von Kreuz- und Fahnenträgern, von der St. Fridolins Kirche Glarus aus nach Näfels, wo sich die beiden Züge im Schneisingen mit den Unterländern vereinigen. Dort, beim ersten Gedenkstein, nimmt die Feier nach dem Eintreffen der Regierung ihren hochhoffiziellen Anfang mit der von Musik und Gesang umrahmten Rede des Landammanns oder Landesstatthalters. Danach begibt sich der Festzug vorbei an Gedenksteinen, bei denen die Prozession Gebete verrichtet, zum Fahrtsplatz. Auf das von Gesangverein und Harmoniemusik begleitete Lied «Grosser Gott, wir loben Dich» folgt das Verlesen des mittelalterlichen Fahrtsbriefes. Dieser schildert Vorgeschichte und Hergang der Schlacht und nennt die Namen der 1388 im Zusammenhang mit der Schlacht bei Näfels Umgekommenen. Darauf hält abwechselnd ein reformierter oder katholischer Geistlicher die Predigt, der sich ein musikalischer Vortrag anschliesst. Dann ziehen die Züge zum Schlachtdenkmal, wo den beiden Vereinen zugehört und die Landeshymne mitgesungen werden kann. Nach dem Gang zum elften

Gedenkstein enden Bittgang und offizielle Feier gemeinsam mit dem feierlichen Hochamt in der Pfarrkirche Näfels, während auf den Näfeler Strassen längst lebhaftes Markttreiben herrscht.»

Markus Fritschi: Kombinierte Notfallübungen in den Klöstern Wettingen (AG) und Engelberg (OW)

Darf, soll oder muss der Kulturgüterschutz (KGS) Kulturgut inszenieren? Das klassische Beispiel einer Inszenierung von Kulturgütern durch den KGS ist die Notfallübung. KGS-Übungen, die ausserhalb der Gebäude und ohne Kontakt zum Original stattfinden, sind unbedenklich, aber objektfern. Wann sind Notfallübungen am, im oder mit dem Original sinnvoll? Am Beispiel zweier inszenierter Klosterbrände in Wettingen und Engelberg konnten die KGS-Verantwortlichen diesbezüglich praktische Erfahrungen sammeln.

Generell gilt: Jede Inszenierung bedarf immer der breit abgestützten Güterabwägung durch die Objektverantwortlichen.

Der KGS muss bei seinen Bemühungen um den präventiven Schutz von Kulturgütern immer von realitätsnahen Szenarien ausgehen. Dabei liefern aktuelle und historische Ereignisse oder theoretisch mögliche Vorfälle Ausgangspunkte für den angenommenen Schadensfall.

Aufgrund solcher Szenarien lassen sich präventiv Notfallkonzepte und Notfallplanungen erarbeiten. Die Annahmen und Konzepte lassen sich ausserhalb eines Ernstfalls nur in der realitätsnahen Wiedergabe dieser Szenarien überprüfen. Damit steht der Kulturgüterschutz in der Pflicht, seine Massnahmen in periodischen Übungen auf ihre Tauglichkeit hin zu testen.

Im Laufe jeder seriösen Einsatz- oder Notfallplanung lernen die verantwortlichen Partner (Eigentümer, Objektverantwortliche, Blaulichtorganisationen, in- und externe Fachkräfte usw.) sich gegenseitig und miteinander das Schutzgut eingehend kennen. Wenn den Beteiligten bekannt ist, dass am Ende einer Notfallplanung die Überprüfung durch eine realitätsnahe Einsatzübung steht, lassen sich alle Aspekte und deren Konsequenzen klar erkennen und bewerten. In diesem Prozess entsteht auf natürlich Art eine Übungsanlage: Begründung, Thema, Annahme, Beteiligte, Ziel, Zonen, Ablauf, Zeitraster, Material, Abstraktionsgrad, Verantwortlichkeiten, Sicherheits- und allgemeine Übungsregeln, Kontrolle, Erfassung, Auswertung und Vermittlung der Erkenntnisse werden so zu Bausteinen einer szenisch aufgebauten Übung. Dabei muss allen Beteiligten bewusst sein, dass eine Übung immer nur ein Fragment des Gefahrenspektrums abbildet und der Prozess zur Erlangung und Optimierung der Einsatzfähigkeit nie abgeschlossen ist.

Zwei Klöster als Standorte inszenierter Notfallübungen

Ausgangslage waren zwei historische Klosterbrände. Am 11. April 1507 und am 29. August 1729 brannten die Klosteranlagen in Wettingen und Engelberg. Die Ursachen dieser Ereignisse hatten mit Inszenierungen im eigentlichen Sinne zu tun – mit Feuerwerk! Beide Male führte nämlich das Hantieren mit Feuerwerk zu Grossbränden, die sich tief ins kollektive Bewusstsein brannten. Ungefähr 500 respektive 300 Jahre später erinnerten sich die Kulturgüterschutzverantwortlichen der Kantone Aargau und Obwalden an diese Szenarien und organisierten unter Einbezug aller Partner Notfallplanungen.

In engster Zusammenarbeit zwischen Objektverantwortlichen, Blaulichtorganisationen, Fachberatern und lokalem Kulturgüterschutz konnten am 11.9.2010 in Wettingen und am 17.9.2016 in Engelberg zwei simulierte Klosterbrände als inszenierte Übungen an den originalen Schauplätzen durchgeführt werden.

Sensibilisierung der Objektverantwortlichen

Im Laufe der Jahrhunderte entwickelten sich beide Klöster unterschiedlich. Während das 1120 gegründete Benediktinerkloster Engelberg, begünstigt durch seine geschützte Lage, sich bis heute eine erstaunliche Kontinuität bewahrte, rang das Zisterzienserkloster Wettingen seit 1227 immer wieder um seine Existenz und ging schliesslich 1841 als säkularisierte Anlage in die Hände des noch jungen Kantons Aargau über. Für den Kulturgüterschutz sind beide Anlagen hervorragende Beispiele der Klosterkultur. In der Konzeptphase zur Notfallplanung zeichneten sich bald die unterschiedlichen Historien beider Orte ab. Während das Kloster Wettingen durch Eigentümerschaft und Nutzung eng in die Strukturen des Kantons Aargau eingebunden ist, trägt die Klostergemeinschaft der Benediktiner von Engelberg weitgehend autonom die Verantwortung und die Auslegungshoheit für ihr kulturelles Erbe.

Entscheidend für die Akzeptanz der Notfallkonzepte und der damit verbundenen Massnahmen war die Sensibilisierung der Direktverantwortlichen. Der Eigentümer ist in Wettingen durch die kantonale Liegenschaftsverwaltung definiert, in Engelberg ist es die Klostergemeinschaft der Benediktinerabtei. Im Kanton Aargau strukturierte sich der KGS aus dem kantonalen Denkmalschutz und dem Zivilschutz. In Obwalden führt der Leiter des Amtes für Kultur, in welchem die Denkmalpflege angesiedelt ist, zusammen mit den Leitern der Kulturgutinstitutionen die KGS-Formation aus Fachpersonal und Angehörigen des KGS im Zivilschutz.

In der Begründung der Notwendigkeit von Kulturgüterschutzmassnahmen half es immer wieder, die historischen Ereignisse anzuführen. Dabei stand in Engelberg der heute noch stark präsente Einschnitt in die Klostergemeinschaft von 1729 im Vordergrund, während in Wettingen brandschutztechnische Argumente zu überzeugen vermochten. Anfänglich überwogen bei allen Verantwortlichen die Vorbehalte bezüglich eines Feuerwehreinsatzes in der Nähe der sensiblen Kulturgüter. Auch bei den zuständigen Feuerwehren war zu Beginn noch die Diskrepanz zwischen einem entschlossenen und massiven Eingreifen und der Hemmung, dabei grösseren Schaden anzurichten, stark spürbar.

Die Abläufe und Massnahmen im Einsatz von Feuerwehr und KGS liessen sich am überzeugendsten durch bildlich dargestellte Szenarien vermitteln. Dies erlaubte es den Verantwortlichen, aus unterschiedlichsten Blickwinkeln eine Vorstellung des Geschehens zu entwickeln und dabei ihre individuellen Bedürfnisse in das Gesamtbild einzubringen.

Sicherheit geht vor

Früh war klar, dass die Übungsanlage möglichst realitätsnah am und im eigentlichen Kulturgut entwickelt werden sollte. Dabei wurden mögliche Beeinträchtigungen der Originalsubstanz mit höchster Aufmerksamkeit registriert, angesprochen, beurteilt und abgewehrt. Die auffälligsten Sicherheitsrisiken waren:

- Erhöhte Frequentierung (Übungspersonal, Besucher);
- Abrieb-, Schleif- und Schlagschäden (Schuhwerk, Schläuche, Geräte);
- Wassereinsatz (Flutungen, Feuchtigkeit, Wasserdruck);
- Rauch (Niederschlag von Rückständen);
- Kontamination (Verunreinigung oder Befall);
- Manipulationsschäden (unsachgemässer Umgang mit Originalsubstanz);
- Reputationsschäden (Transportieren von ungewollten oder falschen Informationen).

Für diese Risikogruppen wurden u. a. folgende Abwehrstrategien entwickelt:

- **Frequentierung:** Die Übungsteilnehmer wurden stufengerecht und schrittweise via Infoveranstaltung, Stabsübung, Kaderübung bis zur Hauptübung an ihre Aufgaben und das Objekt herangeführt. Medien und Besucher wurden in Gruppen zusammengefasst und eng begleitet. Übungsbestimmungen wurden klar vermittelt und durchgesetzt.
- **Abrieb-, Schleif- und Schlagschäden:** Heikle Zonen wurden abgesperrt und sensible Objekte erhielten Abdeckungen. Geräte und Kulissen wurden mit Polster und Trennschichten vom Schutzgut isoliert.
- **Wassereinsatz:** Wasser wurde nur im Aussenbereich eingesetzt. Löschtechniken, Anwendungszonen und Einsatzwinkel wurden durch die Übungsleitung eng geführt.
- **Rauch:** Die Verrauchung musste von gebrauchstüblichen Paraffinverrauchungen auf eine rückstandsfreie Glucosevernebelung umgestellt werden.
- **Kontamination:** Heikle Zonen und Räume mussten ausgeschieden oder abgedeckt werden. Direkte Berührung mit unbeweglicher Originalsubstanz wurde, wenn immer möglich, vermieden. Bewegliche Objekte wurden durch möglichst materialidentische Nachbildungen oder Platzhalter ersetzt.
- **Reputationsschäden:** Durch Medienmitteilungen konnten schon im Vorfeld die wesentlichen Inhalte implementiert werden. Heikle Szenen mit mutmasslichen Kulturgutschäden, religiösen Objekten oder verletzten Personen wurden im Vorfeld angesprochen, hinterfragt und erläutert.

Alle diese Massnahmen entwickelte die Übungsleitung in enger Zusammenarbeit mit den Eigentümern, Nutzern, Teilnehmern und Fachexperten.

Das Szenario

Jede Prävention bedarf eines möglichen Schadensszenarios. In der Risikoanalyse werden Art, Wahrscheinlichkeit und Intensität der mutmasslichen Gefährdungen ermittelt. Daraus entstehen orts- und objektbezogene Schadensannahmen, aus welchen sich wiederum die entsprechenden Gegenmassnahmen entwickeln lassen. Dabei erhalten die Notfallplaner Bilder des Geschehens, die sich aneinandergereiht zu szenischen Abläufen zusammenfügen. Man ist versucht, von einem kreativen Prozess zu sprechen. Dies darf aber nicht der Leitgedanke sein. Vielmehr müssen Plots geschaffen werden, welche durch das Handeln der Akteure immer wieder zu neuen und manchmal auch unvermuteten Situationen führen können. Dies ist umso schwieriger, als das hochsensible Umfeld die Übungsleitung immer wieder zu kontrollierten Abläufen zwingt.

Aus historischer und technischer Sicht drängte sich in Wettingen und Engelberg der Brand als Szenario auf. Von einer schnellen Ausbreitung musste ausgegangen werden. Russ-, Brand- und Feuchtigkeitsschäden am Kulturgut waren die logischen Konsequenzen.

Zentral ist und bleibt das grundlegende Prioritätenschema jedes Notfalleinsatzes: Retten und Schützen von Leben, Schützen der Umwelt, Verhindern der Ereignisausdehnung. Das Schützen von Sachwerten wie Kulturgut folgt erst an vierter Stelle. Es sollten deshalb keine Notfallübungen ohne eine Personenrettungsaktion (Evakuierung, Bergung) stattfinden. Die historischen Teile der Klosteranlagen werden in Wettingen als Kantonsschule und in Engelberg als Wohn- und Aufenthaltsbezirk der Klostersgemeinschaft genutzt. Während in Wettingen Schüler und Lehrer bedroht sind, sind es in Engelberg zumeist betagte Mönche. Im Schulbetrieb ist die Personenbelegung weitgehend durch die Stundenpläne vorgegeben. Im aktiven Kloster hingegen beträgt sie 365 Tage à 24 Stunden.

Gebäudevolumen, räumliche Dimensionen und Bausubstanz stellen an beiden Orten sehr hohe Herausforderungen an die Einsatzkräfte. Es galt, aus diesen Umständen eine für die Einsatzkräfte

anspruchsvolle, realistische und dennoch zu bewältigende Situation zu kreieren. Dabei ist die Platzierung und Beschreibung des Brandausbruches jeweils das zündende Element im szenischen Ablauf. Dieser muss zudem technisch plausibel, taktisch anspruchsvoll und didaktisch ergiebig gestaltet sein.

Im Kloster Wettingen sah das Szenario einen Kurzschluss in einem Hohlraum über dem Kreuzgang, in unmittelbarer Nähe der weltberühmten Glasbilder, vor. Der Brand drohte die Überdachung durchzubrennen und über höherliegende Kirchenfenster und die Dachuntersicht auf die Klosterkirche überzugreifen.

Im Kloster Engelberg drohte ein Kabelbrand in einer Steigzone zwischen Klosterkirche und Bibliothek die Dachkonstruktion der beiden Bereiche zu erfassen und unter den Holzböden über der Bibliothek ausser Kontrolle zu geraten. In beiden Fällen waren die Zufahrt und der Löscheinsatz stark erschwert.

Umfang und Ziele

Jede Übungsanlage muss auf klar formulierte Ziele ausgelegt sein. Diese Ziele müssen immer einen genauen Adressaten haben. Der wichtigste Akteur im Brandfall ist die lokale Feuerwehr. In beiden Beispielen reichten die Einsatzmittel der zuständigen Ortsfeuerwehren nicht aus. In solchen Fällen werden Elemente der benachbarten Feuerwehren oder schwere Mittel der Stützpunktfeuerwehren angefordert. In Wettingen wurde zusätzlich die Stützpunktfeuerwehr Baden in die Übung integriert. In Engelberg ergab sich die Gelegenheit, kantonsübergreifend auch die benachbarte Feuerwehr Wolfenschiessen (NW) und die Stützpunktfeuerwehr Stans (NW) in die Übung einzubinden.

Die KGS-Formation der Zivilschutzorganisation (ZSO) Baden übernahm im Kloster Wettingen den Lead und konnte dabei die wenigen KGS-Spezialisten aus Wettingen unterstützen.

Die sehr gut aufgestellte KGS-Formation aus Obwalden wird von den offiziellen KGS-Verantwortlichen (Amtsleiter Kultur, Denkmalpfleger, Leiter Staatsarchiv, Leiterin Historisches Museum und Leiter Kantonsbibliothek) geführt. Dazu kommen eigens rekrutierte und ausgebildete Angehörige der ZSO OW sowie Spezialisten aus zusätzlich aufgebotenen Fachfirmen.

Es versteht sich, dass bei unterschiedlichen Strukturen und Möglichkeiten die Ziele des KGS angepasst formuliert werden mussten.

Bei den Feuerwehren lassen festgelegte Normen, Strukturen und der erreichte Ausbildungsstand weitgehend einheitliche Zielforderungen zu.

Bei den Zielsetzungen des KGS kommt es im Wesentlichen auf den Kompetenz- und Kapazitätsstand der involvierten KGS-Organisation an. Wird bei der Feuerwehr kein Kompromiss bei den Zielen «Retten, Löschen, Sichern» gemacht, müssen die Ziele beim KGS «Schonen, Sichern, Stabilisieren» vorläufig noch den individuellen Fähigkeiten der KGS-Formationen angepasst werden.

Nutzen der Übungen für die Öffentlichkeitsarbeit des KGS

In erster Linie sollten inszenierte Übungen der Sicherheit des Objekts, der Sensibilisierung der Verantwortlichen und dem Training der Einsatzkräfte dienen. Der grosse Aufwand und die anschauliche Darstellungsweise rechtfertigen es jedoch, weitere Kreise sowie die Öffentlichkeit bei solchen Anlässen auf die Anliegen des Kulturgüterschutzes aufmerksam zu machen.

In Wettingen galt es, vor allem Exponenten aus Verwaltung und Politik der Gemeinden und des Kantons Aargau zu informieren und zu sensibilisieren. Der Anlass im Kloster Engelberg diente dem

2005 durch ein Hochwasser und den damit einhergehenden Kulturgutschäden schwer getroffenen Kanton Obwalden dazu, das seither Erreichte im Bereich des Kulturgüterschutzes einer breiten Öffentlichkeit zu veranschaulichen. Das Einbinden der lokalen Verantwortlichen in die Übungsanlage, die Präsenz ausgewählter Gäste und die Aufmerksamkeit der Medien half, diese Botschaften gesamtschweizerisch zu vermitteln. Eine anschauliche Dokumentation durch Übungsberichte, Fotos und Film ermöglicht es, die Erkenntnisse aus diesen Anlässen weit über die Übungsanlagen hinaus vermitteln und nutzen zu können.

Zusammenfassend lässt sich festhalten:

- Inszenierungen im Rahmen des Kulturgüterschutzes sollten nie Selbstzweck sein.
- Die Sensibilisierung und der enge Einbezug aller Partner sind Voraussetzung.
- Der KGS sollte nur im Verlauf einer Notfallplanung eine Einsatzübung anstossen.
- Übungen ohne Kontakt zum Ort sind unbedenklich, aber auch objektfern.
- Erst im Prozess der Notfallplanung entsteht ein realistisches Übungsszenario.
- Nur reale, mögliche und wahrscheinliche Szenarien bilden seriöse Übungsgrundlagen.
- Der Umfang der Übung wird durch die Situation, das Szenario und die Mittel der Einsatzkräfte definiert.
- Geschichte, Struktur, Nutzung und Organisation eines Kulturgutes sind zu berücksichtigen.
- Die Ziele sind immer an einen genauen Adressaten und nach dessen Fähigkeiten zu formulieren.
- Keine Übung ohne eine integrierte Personenrettung.
- Sicherheit geht vor. Nie darf das Risiko grösser sein als der Nutzen.
- Die direkten Objektverantwortlichen befinden schlussendlich immer über Art und Umfang der Aktion.
- Die Dokumentation und die Aufarbeitung des Übungsgeschehens verleihen jenem erst die entsprechende Nachhaltigkeit.
- Inszenierungen schaffen immer Bilder, die auch nach aussen wirken. Eine sorgfältige Kommunikation trägt dazu bei, dass sie die richtige Wirkung erzielen.

Wanderung zu Kulturgütern. Vom swissminiatur in Melide zum Parco Scherrer in Morcote (TI)

Viele Lesende haben swissminiatur – die kleine Schweiz – wohl schon in Zeitschriften, im TV, bei einem Familienausflug oder gar auf einer Schulreise kennengelernt. Seit über 50 Jahren gehört diese Anlage in Melide zu den touristischen Highlights im Kanton Tessin. Uns dient sie als idealer Ausgangspunkt für unsere Wanderroute, die im Zusammenhang mit dem Schwerpunktthema Inszenierung von Kulturgut steht. Der Weg führt im schattigen Hang oberhalb des Sees nach Morcote, wo weitere Kulturgüter, zum Schluss etwa der Parco Scherrer, zu besichtigen sind.

Über 90% der 128 Modelle von Schweizer Denkmälern, Bauten und Transportmittel, die es im swissminiatur zu entdecken gilt, stehen auch im KGS-Inventar von 2009. Die meisten davon sind standesgemäss sogar A-Objekte, also von nationaler Bedeutung. Es tummelt sich hier die «Crème de la crème» der touristisch interessantesten Bauten, sozusagen die «Must-sees» der Schweiz. So findet man im Massstab 1:25 etwa die Stiftskirche St. Gallen, die Kathedrale von Fribourg, die Altstadt von Stein am Rhein mit den bemalten Häusern, das Basler und das Berner Münster, den Zytgloggeturm, das Bundeshaus ohnehin, den Stockalperpalast, Schlösser wie Sargans, La Sarraz oder Burgdorf, die Burgen von Bellinzona und natürlich Telledenkmal, Tellsplatte oder die Luzerner Kapellbrücke, um nur einige dieser «Points of Interest» zu nennen. Dazwischen drehen

Modelleisenbahnen und Schiffe ihre Kreise und mit einem filigranen Modell des Mailänder Doms hat vor wenigen Jahren auch das benachbarte Ausland Einzug in der Anlage gehalten. Es handelt sich hier in der Tat um die Inszenierung einer Bilderbuch-Schweiz mit ihren bekanntesten und schönsten Bauwerken. Um dies entsprechend zu unterstreichen, wurde 2009 eine Beleuchtungsanlage installiert, die nun auch Events und Vorführungen am späteren Abend ermöglicht.

Wer hat's erfunden?

...ein Schweizer? Nicht ganz, denn das Vorbild stammt aus dem niederländischen Den Haag, wo 1952 der Miniaturpark Madurodam eröffnet worden war. Ein ähnlicher Ort sollte 1959 aber auch in der Schweiz entstehen, dies war nun die Idee des Wallisers Pierre Vuigner aus Grimisuat, der mit 32 Jahren sein Land im Kleinformat realisieren wollte. Nachdem er zunächst vergeblich Standorte in Küsnacht, Pratteln oder Thun gesucht hatte, konnte er angeblich in einer Rekordzeit von 3 Wochen, gemeinsam mit den Verantwortlichen der Gemeinde Melide, die Grundlagen zum Bau des Parks schaffen. Mit etwas Verspätung wurde die Anlage im Juli 1959 eröffnet und erwies sich sogleich als Volltreffer. In den 1960er- und 70er-Jahren soll swissminiatur eine wahre Goldgrube gewesen sein. Der Besitzer war ein PR-Profi, der den Namen des Parks durch TV-Sendungen und Einbezug von Prominenten wie Caterina Valente, Lys Assia oder Vico Torriani auch über die Schweizer Grenzen hinaus bekannt machte.

Heute sind die Zeiten – auch wegen der Stärke des Schweizer Frankens – etwas rauer geworden; dennoch zählt swissminiatur nach wie vor zu den touristischen Highlights dieser Gegend.

Wanderung durch schattigen Waldhang

Die anschliessende Wanderung führt allmählich in die Stille der Natur. Über einen schattigen Waldweg oberhalb des Sees verläuft die Route im Hang zunächst angenehm flach, dann in einem etwas ruppigen Aufstieg nach Vico Morcote hinauf. Diverse Villen machen hier deutlich, dass man sich wieder in der Zivilisation befindet. Im Abstieg geht es sodann hinunter nach Morcote. Zum Schluss lohnt sich dort die Besichtigung einiger Kulturgüter von nationaler Bedeutung aus dem KGS-Inventar.

Da wäre zunächst der Cimitero monumentale, der zum einen nochmals an das Thema von KGS Forum 28 anknüpft, zum andern aber mit seinen grossen Grabmälern selber eine Art Inszenierung darstellt. Hier haben sich bedeutende Tessiner Familien mit den von weither sichtbaren Grabstätten im wahrsten Sinne des Wortes ein Denkmal gesetzt.

Direkt anschliessend folgen die Pfarrkirche Santa Maria del Sasso, das Oratorio des heiligen Antonius von Padua, eine weitere Kapelle und die über 400 Treppenstufen zählende Scalinata. Die Pfarrkirche prägt das Erscheinungsbild der Region und dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, dass Morcote im Rahmen einer Umfrage einer Zeitschrift 2016 zum schönsten Schweizer Dorf gekürt wurde.

Wer nach Bewältigung der coupierten Wanderung sowie der 404 Treppenstufen, die ins Dorf hinunter führen, noch über genügend Kondition verfügt, sollte unbedingt den Parco Scherrer, ein weiteres KGS-A-Objekt, besuchen. Dieses Grundstück samt zugehörigem Haus hatte 1930 der Textilkaufmann und Kunstliebhaber Hermann Arthur Scherrer erworben und in der Folge im Hang einen prächtigen Park anlegen lassen. Vegetation und Kunstwerke erinnern an Reisen, die Scherrer während seiner Berufszeit unternommen hatte. Das Konzept war insofern nicht neu, als schon früher bedeutende Personen Orte und Kunstwerke, die sie auf Reisen beeindruckt hatten, in einer Art Mikrokosmos zu sich nach Hause holten. Berühmtestes Beispiel dafür ist wohl die Villa Adriana, wo sich der römische Kaiser Hadrian im 2. Jahrhundert n. Chr. bei Tivoli einen Alterssitz errichten liess

und ihn mit Nachbildungen zahlreicher Bauten aus Griechenland und Ägypten versah. Diese Anlage wurde später vor allem auch zum Vorbild vieler barocker Gartenanlagen und dürfte nicht zuletzt auch Scherrer beeinflusst haben. Jedenfalls liess er zwischen Palmen, Zypressen und Bambusstauden nach originalen Vorbildern verschiedene Tempel und Bauten anlegen. Der untere Teil folgt dabei eher der mediterranen Tradition, weiter oben sind auch andere Einflüsse zu sehen, z.B. ägyptische oder indische.

Die Rückkehr erfolgt mit Postauto oder Schiff via Melide nach Lugano.

Wanderung: Kurzinfos

Route: Mit Bahn oder Bus via Lugano nach Melide swissminiatur, Besichtigung der Anlage. Anschliessend im schattigen Hang oberhalb des Sees zunächst flach, dann recht ruppig ansteigend nach Vico Morcote. Abstieg nach Morcote, mit Zwischenhalt beim Cimitero monumentale, bei der Kirche Santa Maria del Sasso und im Parco Scherrer. Mit Bus oder Schiff und Bahn via Melide zurück nach Lugano.

Strecke: ca. 8,5 km, 2 Std. 20 Min. 300 Hm Auf-, 300 Hm Abstieg. Zusätzlich je 1 Stunde für die Besichtigung von swissminiatur und Parco Scherrer einrechnen.

Hinweis: Das Begehen der Wanderung erfolgt auf eigene Verantwortung. Das BABS übernimmt keine Haftung!

Kulturerbejahr 2018

Die Schweiz beteiligt sich am Europäischen Jahr des Kulturerbes 2018. Ziel der Kampagne ist es, das Potenzial des Kulturerbes für die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben und für das Wohlbefinden aller Menschen sichtbar zu machen.

Trägerschaft und Partizipation

Alle sind eingeladen und aufgerufen, sich aktiv an der Gestaltung eines vielfältigen Kulturerbejahres zu beteiligen. Gesucht sind Initiativen und Projekte, die das Kulturerbe im weitesten Sinne zum Thema haben und Berührungspunkte mit dem gebauten oder archäologischen Erbe aufweisen. Eine Online-Plattform, die alle Veranstaltungen des Jahres aufnimmt und bekannt macht, befindet sich im Aufbau.

Die Kampagne wird vom Trägerverein Kulturerbejahr 2018 koordiniert. Informationen zum Stand der Arbeiten, zu Formen der Beteiligung sowie die Möglichkeit, sich für den Newsletter anzumelden, finden Sie auf der erwähnten Website.

Projekte des Bundesamtes für Kultur (BAK)

Das BAK unterstützt die Kampagne als Hauptpartner und beteiligt sich ausserdem mit folgenden Projekten daran:

Im Dezember 2017 lanciert das BAK einen öffentlichen Ideenwettbewerb. Jeder und jede ist eingeladen, Ideen zum Umgang mit dem materiellen oder immateriellen Kulturerbe einzubringen sowie die Ideen anderer zu bewerten, zu kommentieren und weiterzuentwickeln. Basierend auf den Resultaten dieser kollaborativen Ideensuche schreibt das BAK im Frühling 2018 einen Projektwettbewerb aus. Ab Herbst 2018 werden die Gewinnerinnen und Gewinner ihre Projekte mit Fördermitteln des Bundes umsetzen können.

Zum Auftakt des Kulturerbejahres organisiert die Schweiz vom 21.–22. Januar 2018 in Davos eine informelle europäische Kulturministerkonferenz. Thema ist die zentrale Rolle der Baukultur für eine hohe Lebensqualität in Europa. Die Schlussfolgerungen der Konferenz werden als Erklärung von Davos publiziert.

Das BAK organisiert zum Auftakt der Architekturbiennale in Venedig am Samstag, 26. Mai 2018 eine Podiumsdiskussion im Palazzo Trevisan degli Ulivi in Venedig. Die Veranstaltung nimmt das Thema der Kulturministerkonferenz von Davos auf: Wie können unter partizipativem Einbezug der Bevölkerung und mit angemessener Berücksichtigung des gebauten Kulturerbes gute zeitgenössische Lösungen gefunden werden?

Unterstützungsbeiträge

Die Finanzierung der Projekte zum Kulturerbejahr ist Sache der Teilnehmenden. Das BAK unterstützt die Gesamtkampagne und stellt spezifische Fördermittel zur Verfügung für die Realisierung der in den Wettbewerben prämierten Projekte. Es verfügt über keine zusätzlichen Sondermittel.