

KGS Forum 30/2018: Textilien und Kulturgüterschutz

Christoph Flury: Editorial. Textilien und Kulturgüterschutz.....	2
Birgitt Borkopp-Restle: Lehrstuhl für die Geschichte der Textilen Künste an der Universität Bern.....	3
Bettina Niekamp, Caroline Vogt: Zur Geschichte der Textilrestaurierung in der Schweiz	5
Anna Jolly: Der Hang zur Exotik – Europäische Seiden des 18. Jahrhunderts	8
Sibyll Kindlimann: Glarner Tüechli – einst weltweit präsent, heute Kulturgut und Inspiration	10
Silvia Gross: Innovation und Tradition. Eine kurze Geschichte der Ostschweizer Textilwirtschaft.....	14
Werner Merz: Historisches Archiv SEFAR. Ein Firmenarchiv im KGS-Inventar 2009	16
Camille Jéquier, Sarah Besson-Coppotelli: Konservierung von Spitzen im Schloss und Museum von Valangin	19
Lisa Laurenti: Indiennes made in Neuchâtel?	19
Therese Schaltenbrand Felber: Industrielles Erbe lebendig erhalten. Seidenbandweberei und das Projekt «Webstuhlrattern».....	20
Susan Marti: In die Kiste oder aufhängen? Der Umgang mit mittelalterlichen Bildteppichen in Bern in der Langzeitperspektive	22
Rino Büchel im Interview mit Peter Netzer: Handstickmaschinen im St. Galler Rheintal	24
Agnes Ziegler: Osmanische Teppiche in Siebenbürgen	26
Wanderungen zu Kulturgütern: Unterwegs auf dem St. Galler Textilweg	29
NIKE: Europäische Tage des Denkmals «Ohne Grenzen»	30

Christoph Flury: Editorial. Textilien und Kulturgüterschutz

Liebe Leserinnen, liebe Leser

Als gebürtiger St. Galler und als Historiker habe ich gleich zwei enge Bezugspunkte zum Thema Textilien. Seit frühester Kindheit bin ich mit der St. Galler-Stickerei vertraut – mit Stolz wurden uns schon in der Schule und am traditionellen Kinderfest die Bedeutung und der internationale Ruhm dieses Schweizer Kulturguts und Exportschlagers vor Augen geführt.

Im Rahmen meines Geschichtsstudiums beschäftigte ich mich auch mit der Wirtschafts- und Sozialgeschichte, die in der Schweiz jahrhundertlang stark durch die Textilindustrie geprägt war. Gerade für die Ostschweiz war sie sehr lange ein bedeutender Faktor. Das 20. Jahrhundert beschleunigte mit der Weltwirtschaftskrise und den beiden Weltkriegen den Niedergang der Textilindustrie – nicht zuletzt dürfte dies damals für die grosse Abwanderung und den Bevölkerungsrückgang in den Ostschweizer Kantonen mitverantwortlich gewesen sein. Erst in jüngeren Zeiten wurde Schweizer Textilgut als Nischen- und Luxusprodukt für die Mode vermehrt wiederentdeckt.

Textiles Handwerk gehörte in der Schweiz also während langer Zeit zu den wichtigsten Erwerbszweigen. Nicht umsonst figurieren in der Liste der Lebendigen Traditionen mit den Neuenburger Spitzen (Dentelles), der Zürcher Seidenindustrie, der St. Galler Maschinenstickerei sowie der Basler Seidenbandweberei gleich vier bedeutende Einträge. Und auch in der weltweiten UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes finden sich zahlreiche Beispiele für Stickereien oder Webereien in unterschiedlichsten Ländern.

Auch für den Kulturgüterschutz ist die Thematik von grosser Bedeutung. Im KGS-Inventar befinden sich etliche Bauten – von Posamentenhäusern und Webkellern über Textilfabriken mit Tröcknetürmen bis hin zu Fabrikantenvillen –, daneben zahlreiche Sammlungen in Museen oder Archiven. In der Kulturgüterschutz-Ausbildung werden öfters textile Sammlungen inventarisiert, fotografiert und dokumentiert – es bestehen deshalb, wie für andere Bereiche auch, spezielle KGS-Merkblätter zu diesem Thema.

Während die Bedeutung der Textilindustrie mit der Zeit stetig abnahm und in den Krisenjahren 1930–1940 einen Höhepunkt mit zahlreichen arbeitslos werdenden Heimarbeiterinnen und -arbeitern erreichte, profilierte sich die Schweiz zunehmend im Bereich der Sammlung und Konservierung von Textilien. Diesem Umstand trägt das vorliegende Heft mit mehreren Beiträgen denn auch speziell Rechnung. Museen und Archive, von denen einige Beispiele vorgestellt werden, sind auf einem sehr guten konservatorischen Stand – und mit der 1961 durch das Ehepaar Werner und Margaret Abegg-Harrington gegründeten Abegg-Stiftung verfügt die Schweiz mittlerweile über ein weltweit beachtetes Kompetenzzentrum erster Güte. Neben dem Sammeln, Ausstellen und Erforschen von Objekten hat sich diese Institution insbesondere auch der Konservierung und Restaurierung von Textilien verschrieben und bildet entsprechende Fachleute auf Hochschulstufe aus. Seit 2009 besteht zudem am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern ein eigener Lehrstuhl für die Textilien Künste, was im internationalen Vergleich einzigartig ist.

Das vorliegende Heft will mit Hilfe von Beiträgen zur Forschung und Lehre, zur Ausbildung und Praxis sowie zur Vermittlung, Archivierung und Konservierung von Textilien einen möglichst guten Einblick in unterschiedliche Aspekte des Schwerpunktbereichs geben. Dass dabei weitere wichtige Themen und Institutionen nicht berücksichtigt werden konnten, ist bedauerlich, liegt aber in der Natur einer solchen Zeitschrift.

So besitzt etwa das Schweizerische Nationalmuseum in Zürich wohl die umfassendste textile Sammlung der Schweiz (Flachtextilien, Bekleidung, Trachten, Paramente, Fahnen usw.). Den unumgänglichen Verzicht auf solche wichtigen Themenbereiche hat die Redaktion in Form einer Linkliste sowie mit Hinweisen auf Publikationen oder Ausstellungen auszugleichen versucht.

Insgesamt ist dennoch ein schöner Überblick zu Textilien und Kulturgüterschutz entstanden, der das Thema aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet und abrundet. Wir hoffen, dass Sie an den spannenden Beiträgen Gefallen finden und wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre.

Birgitt Borkopp-Restle: Lehrstuhl für die Geschichte der Textilen Künste an der Universität Bern

Im Jahre 2009 wurde am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern die Abteilung Geschichte der Textilen Künste (Abegg-Stiftungs-Professur) und mit ihr ein international einzigartiger Schwerpunkt in Forschung und Lehre begründet. Die Abegg-Stiftung, die ihren Sitz in Riggisberg im Kanton Bern hat, ist ein Museum, ein Forschungszentrum und eine Ausbildungsstätte für RestauratorInnen/KonservatorInnen; im Zentrum ihrer Aktivitäten steht die Erhaltung und Erforschung historischer Textilien (siehe auch die Beiträge von Anna Jolly, Bettina Niekamp und Caroline Vogt in diesem Heft).

Die Stiftung einer Professur an der Universität Bern zielte darauf ab, die textilen Künste auch im Kontext der universitären Kunstgeschichte zu verankern; ein spezialisiertes Masterprogramm soll die Studierenden in die Geschichte der textilen Künste einführen und sie zu eigenständigen Forschungen in diesem Feld befähigen. Ein entsprechendes Promotionsprogramm ermöglicht ihnen die weitere Qualifikation mit einer Perspektive auf eine wissenschaftliche Laufbahn. Im Rahmen der Graduate School of the Arts (GSA) – einer Kooperation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern – besteht schliesslich auch eine Promotionsmöglichkeit für TextilrestauratorInnen/-konservatorInnen.

Ausbildungsziele

Das Mono-Masterprogramm Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Geschichte der textilen Künste vermittelt vertiefte Kenntnisse der spezifischen medialen Eigenarten, technischen Bedingungen und gestalterischen Möglichkeiten der verschiedenen textilen Künste (vorrangig: Seidenweberei, Stickerei, Tapiserie und Kostüm) und soll die Studierenden mit den Methoden der wissenschaftlichen Untersuchung und der Diskussion textiler Kunstwerke vertraut machen. Dabei geht es nicht allein um das Studium von Einzelwerken und Ensembles mit ihren materiellen Eigenschaften; im Fokus stehen auch Funktionen und Wirkungen von Objekten sowie deren Bedeutung in grösseren situativen und performativen Kontexten – in Politik, Wirtschaft und Religion. Zugleich wird die Einbindung textilhistorischer Forschung in das Methodenspektrum der Kunstgeschichte aktiv eingeübt. In übergreifenden Studien gehören neben den textilen Künsten auch andere Gattungen des Kunsthandwerks (Möbel und Raumkunst, Glas, Porzellan und Keramik, Goldschmiedekunst) sowie deren Funktionen in Interieur, Tafelkultur, Liturgie und Zeremoniell zu den Forschungsgegenständen, welche in Vorlesungen, Seminaren und Übungen thematisiert werden. Die historische Spanne umfasst den Zeitraum vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart. Dabei wird ein weiter geografischer und kultureller Raum in den Blick genommen: Motivische Übernahmen aus dem Nahen und Fernen Osten in das Musterrepertoire der europäischen Seidenweberei, Vergleiche zwischen orientalischen und abendländischen vestimentären Praktiken, Produktion und Gebrauch von Teppichen in ihren orientalischen Herkunftsländern und ihre Rezeption im Westen seien hier beispielhaft als Forschungsfelder genannt, in denen Optionen und Strategien des Kulturtransfers in der textilhistorischen Forschung analysiert werden. Ausbildungsziel ist die selbstständige wis-senschaftliche Arbeit – auch im Team mit RestauratorInnen oder

TechnikerInnen und mit WissenschaftlerInnen anderer Disziplinen (Anthropologie, Geschichte, Theater-, Musik- und Literaturwissenschaften).

Nicht nur Theorie, sondern auch Praxis

Exkursionen und Museumspraktika stellen einen wesentlichen Teil des Studienprogramms dar; Besuche in Museen für Werke der textilen Künste und des Kunsthandwerks (musée des Tissus und musée des Arts Décoratifs, Lyon; Musée de la mode de la Ville de Paris – Galliera; Victoria and Albert Museum, London; Grassi – Museum für Angewandte Kunst, Leipzig u.a.) und natürlich in der Abegg-Stiftung, Riggisberg, geben den Studierenden Gelegenheit zur intensiven Auseinandersetzung mit historischen Originalen, eröffnen ihnen die aktive Teilnahme an aktuellen Forschungsdiskursen und fördern einen professionellen Zugang zu Fragen der Erhaltung, Präsentation und Vermittlung von Werken des historischen Kunsthandwerks.

Jährlich veranstaltet die Abteilung das Berner Forschungscamp zur Angewandten Kunst, das NachwuchswissenschaftlerInnen eine Plattform bietet, auf der sie ihre aktuellen Forschungsarbeiten zu Themen der angewandten Künste präsentieren und in einem kleinen Kreis von Experten intensiv diskutieren können. Seit einigen Jahren wird die Veranstaltung durch eine internationale Ausschreibung, die DoktorandInnen anderer Universitäten zur aktiven Teilnahme einlädt, bekannt gemacht. Langfristig ist damit der Aufbau eines Netzwerkes verbunden, das den wissenschaftlichen Austausch junger ForscherInnen koordinieren und fördern soll. Dieses Netzwerk bezieht auch AbsolventInnen der Abteilung, die eine professionelle Laufbahn – etwa an einem Museum – begonnen haben, weiterhin ein. Die Möglichkeit, nach einem Masterabschluss berufliche Erfahrung zu sammeln und erst zu einem späteren Zeitpunkt eine Weiterqualifikation – beispielsweise im Rahmen eines Promotionsprojekts – anzustreben, soll damit ausdrücklich eröffnet und unterstützt werden.

Mitarbeit in Museen ermöglichen

Gelegentlich ermöglichen Kooperationen mit Museen den Studierenden die aktive Mitwirkung an Forschungs- und Ausstellungsprojekten: Im Musée gruérien in Bulle bearbeitete 2013 eine Seminargruppe die historischen Herrenwesten des Museums und bereitete sie für die Ausstellung «DressCode. Le vêtement dans les collections fribourgeoises» vor. In den letzten Jahren wirkte ein Arbeitsteam an der Erforschung einer Gruppe von Tapissereien aus der Zeit um 1600 mit und beteiligte sich auch an der Vorbereitung der Ausstellung, die derzeit im Museum Haus Löwenberg in Gengenbach (D) gezeigt wird. Fünf Tapissereien, welche die Stationen der Passionsgeschichte darstellen, werden in diesem Museum aufbewahrt; verwandte Stücke, die zweifellos in derselben Werkstatt am Oberrhein entstanden, sind in verschiedenen europäischen Sammlungen, aber auch im Metropolitan Museum of Art in New York erhalten. Ihre Untersuchung erlaubte es einerseits, das Arbeitsverfahren der Entwerfenden, welche die Elemente aus unterschiedlichen grafischen Vorlagen kompilierten, nachzuvollziehen, andererseits zeigte sie die ausserordentliche technische Meisterschaft der Wirker, die den Bildern differenzierte dreidimensionale Effekte verliehen. Mit der Arbeit an diesem Projekt unternahmen die Studierenden erste Schritte in einem Netzwerk der Forschung, aber auch im Hinblick auf die geteilte Verantwortung für das kulturelle Erbe.

Verantwortung für Kulturgut übernehmen

Die Arbeit der Abteilung, in der Forschung und Ausbildung Hand in Hand gehen, zielt darauf hin, jungen WissenschaftlerInnen das Rüstzeug zu geben, mit dem sie Verantwortung für die Bewahrung des kulturellen Erbes übernehmen können. Wir sind davon überzeugt, dass die Erforschung und Publikation von Kunstwerken einen wichtigen Beitrag dazu leistet, sie in Wert zu setzen und ihre Bedeutung einer grösseren Öffentlichkeit zu vermitteln. Kenntnis und Wertschätzung von

Kunstwerken aber sind Voraussetzungen für ihre Erhaltung. Dies gilt für Objekte wie historische Textilien in besonderem Masse: Einerseits sind sie als Zeugnisse einer hochstehenden Kunstproduktion – gerade im Verhältnis zum Rang, der ihnen in vergangenen Jahrhunderten zukam – häufig noch immer unterschätzt, andererseits stellen Bewahrung und Präsentation der nicht selten fragilen Objekte besondere Ansprüche. Beides gilt es sowohl innerhalb der Gemeinschaft der Forschenden wie auch einem allgemeinen Publikum zu vermitteln.

Bettina Niekamp, Caroline Vogt: Zur Geschichte der Textilrestaurierung in der Schweiz

Das Bernische Historische Museum (BHM) sowie das Schweizerische Nationalmuseum (SNM) in Zürich beherbergen kostbare Textilien aus der Zeit vor 1500 – unter anderem einen weltweit einzigartigen Bestand an mittelalterlichen Fahnen und Bannern –, aber auch eine Vielzahl an Militäruniformen und Trachten, um nur einige zu nennen. Das Museum in Bern wurde im Oktober 1894 für das Publikum geöffnet, jenes in Zürich im Juni 1898.

Am Beispiel dieser Museen soll aufgezeigt werden, welche Personen seit den Anfängen für die Erhaltung historischer Textilien zuständig waren und welche Schutzmassnahmen ergriffen wurden. Jahresberichte beider Museen, vor allem aus den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, dienen dabei als Informationsquelle.

Bernisches Historisches Museum 1894–1958

Verantwortlich für die Reparaturen, Restaurierungen und Installationen war in den Anfangsjahren der technische Konservator Eduard von Jenner. Sein Nachfolger, Schreinermeister Albert Hegwein, wurde ab 1902 von ihm in diese Aufgaben eingearbeitet. Seine Berufsbezeichnung war «technischer Hilfsarbeiter». Die berufliche Vorbildung der technischen Mitarbeiter an Museen war häufig eine handwerkliche oder künstlerische; die benötigten Verfahren und Handgriffe im musealen Kontext wurden autodidaktisch erlernt. So war es die Zürcher Trachtenforscherin Julie Heierli, die in den Jahren 1900, 1901 und 1904 neben den Trachten auch die mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Kostüme in der Dauerausstellung montierte. Dafür war es notwendig, das sogenannte Reisläuferkostüm des Andreas Wild von Wynigen «sorgfältig auszubessern».

Das BHM besitzt eine ausserordentlich grosse Sammlung von Kriegsfahnen und Bannern aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Im Jahresbericht von 1904 werden über 160 genannt. Viele von ihnen waren in der Waffenhalle dekorativ zur Schau gestellt: frei hängend an ihren Fahnenstangen und ungeschützt. Die gleiche Art der Ausstellung war im SNM in Zürich zu sehen, die der Kunsthistoriker Alfred Lichtwark nach einem Besuch 1912 folgendermassen kommentierte: «Die Schweiz hat gut zu bewahren verstanden. In Leipzig haben sie eine echte alte Fahne aus dem Mittelalter, hier ist ein ganzer Saal voll. Aber wie lange werden die früher wohlverwahrten Fahnen die Wirkung von Luft und Licht aushalten? Unsere Enkel werden sie nicht mehr vorfinden». Tatsächlich finden sich Einträge in den Jahresberichten des BHM von 1904, 1910 und 1911, denen zufolge Erhaltungsmassnahmen ergriffen wurden. Zur Anwendung kamen die Netz- und Tüllkonservierung sowie Klebemethoden. Im Jahrbuch von 1911 wird bereits das grosse Schadenspotenzial der Netzkonservierung benannt: «Der grosse Nachteil dieses Verfahrens besteht darin, dass sich die Knötchen in den Maschenecken des Netzes allmählig durch die Seide des Fahnentuches durchdrücken und so eine weitere Zerstörung eigentlich herbeiführen». Die Zürcher Stickerin Fanny Lichti führte über Jahrzehnte die Netz- wie auch Tüllkonservierung an verschiedensten Museen und Zeughäusern der Schweiz an Fahnen und Bannern aus.

Mechthild Lemberg, die erste am BHM angestellte Textilrestauratorin, entwickelte ab 1957 eine neue Konservierungsmethode für die Fahnen, indem sie die von den Altrestaurierungen befreiten

und gereinigten Fahnenblätter «unter Verzicht auf die ohnehin neuen Schäfte» auf mit Stoff bezogene Holzbretter platzierte und durch aufgelegte Glasscheiben sicherte. Sie verstand diese Montage als «provisorische Lösung», die «eine gute Magazinierung des konservierten Fahnenblattes», aber auch dessen Ausstellung ermöglichte.

Schweizerisches Nationalmuseum in Zürich 1898–1969

Die Situation in Zürich scheint bei der Behandlung der Fahnen und Militäruniformen ziemlich vergleichbar zu derjenigen in Bern gewesen zu sein. Gerade die aus Wollstoffen hergestellten Uniformen und Kleidungsstücke waren durch Mottenfrass stark gefährdet. Der Jahresbericht des BHM von 1911 enthält Informationen über die präventiven Massnahmen des SNM. Dort hatte es sich gezeigt, «dass die giftigen Substanzen weniger den Motten schadeten als dem Personal, das damit umzugehen hat». Im Museum in Bern versuchte man deshalb, vor allem mittels «gründlicher Durchsicht und Reinigung der ausgestellten und magazinierten Uniformen, Kostümstücke und Textilien, der Verheerung durch Motten Einhalt zu tun».

Die Jahresberichte des SNM zeigen einen Entwicklungsschritt im Umgang mit den Sammlungen an, denn ab 1945 enthalten sie im Bereich Konservierungen Informationen, wonach chemisch-naturwissenschaftliche Kenntnisse des Personals vonnöten sind, um den «vielen Untersuchungen und Konservierungs-arbeiten eine andere Richtung zu geben. Vor allem bringen auch neue Werkstoffe und ihre Anwendung bei der Konservierung mancherlei Probleme mit sich». So bestätigt der folgende Eintrag im Jahresbericht von 1945 die andauernde Suche nach Bekämpfungsmitteln gegen Motten: «Von grundsätzlicher Bedeutung waren Versuche und die Einführung der von der schweizerischen chemischen Industrie erzeugten DDT-Präparate für die Bekämpfung tierischer Schädlinge, namentlich bei Textilien. Unter ihnen eignet sich besonders Trix für Kleidungsstücke und Uniformen. Weil der starke Geruch der bisher üblichen Schutzmittel wegfällt und die Aufbewahrung unter Luftabschluss nicht mehr nötig ist, scheint das Mittel geeignet, eine wesentliche Vereinfachung der Museumsarbeit zu bewirken». Aufgrund der Verwendung von Bioziden – nicht nur an Textilien – besteht seither ein grosses Gefahrenpotenzial für die mit den behandelten Objekten in Kontakt kommenden Personen.

In den Jahren nach 1945 wurden die Konservierungsmethoden also mit Hilfe der Einrichtung eines chemischen Labors modernisiert, in dem systematische Versuchsarbeiten durchgeführt wurden, u.a. zur «Reinigung und Konservierung von Textilien, wobei die Erhaltung der Fahnen die Hauptsorge bildet[e]». 1949 wurde am Museum schweizweit das erste Atelier für die Konservierung von Textilien eingerichtet, das von Verena Trudel als freiberuflich tätiger Textilrestauratorin geführt wurde. 1956 wurden erste Versuche zur Klebekonservierung von Fahnen unternommen. In den folgenden Jahren wurden seitens des chemisch-physikalischen Labors unter der Leitung des promovierten Naturwissenschaftlers Bruno Mühlethaler – und seit 1964 gemeinsam mit dem Textilrestaurator Peter Mäder, teilweise in Zusammenarbeit mit der Eidgenössischen Material- und Forschungsanstalt (EMPA) in St. Gallen, – zwanzig verschiedene Produkte auf deren Eignung für die Klebekonservierung von Textilien getestet. Ausschlaggebender Faktor war, dass die verwendeten Materialien zu jeder Zeit schadenfrei vom historischen Textil wieder entfernbare sein sollten. Die Konservierungsforschung des SNM stand im Einklang mit Bestrebungen anderer Museen weltweit. Deren Vertreter stellten 1964 an der vom International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) organisierten Tagung in Delft, Niederlande, damals aktuelle Textilkonservierungsmethoden vor und diskutierten diese kritisch. Die Tagung wird rückblickend als erste Fachtagung der wissenschaftlichen Textilkonservierung bezeichnet. 1968 wurde die Klebekonservierung erstmalig am «grossen und kostbaren Fahnenbestand des Museums» angewendet und bereits im Jahresbericht von 1969 ist zu lesen, dass zwölf Fahnen vor dem Zerfall gerettet wurden.

Ausblick: Zukunft der Fahnenrestaurierung

1977 fand ein internationales Symposium über die Konservierung von Fahnen am Rijksmuseum in Amsterdam statt, an dem eine Standortbestimmung unter Einbezug der am SNM gemachten Erfahrungen vorgenommen wurde. Weitreichende offene Fragestellungen wurden formuliert. 1993 veranstalteten der Verband der Museen der Schweiz (VMS), die Schweizerische Sektion des International Council of Museums (ICOM), der Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR) in Zusammenarbeit mit der damaligen Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE; heute Informationsstelle für das Kulturerbe) und der Abegg-Stiftung eine zweitägige Fachtagung in Riggisberg. Ziel der Veranstaltung war die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Projekts zur Erhaltung des Fahnenbestandes vor 1500. Eine Projektskizze für den Durchführungszeitraum 1995–1999 wurde diskutiert. An der Tagung wurde deutlich gemacht, dass die mittelalterlichen Fahnen ein reiches und interdisziplinäres Forschungsgebiet sind. Die Realisierung des Projekts kam in der Folge jedoch nicht zustande. In den Depots der Museen und Zeughäuser liegen die Fahnen bis heute verwahrt, Handlungsbedarf besteht aber weiterhin. Die offenen Fragen von 1977 und 1993 sind weitestgehend unbeantwortet geblieben. Die heute auf Fachhochschulniveau ausgebildeten KonservatorInnen-RestauratorInnen sind bestens vorbereitet auf eine interdisziplinäre Zusammenarbeit, wie sie in einem solchen Fahnenprojekt notwendig ist. Es ist nicht nur wünschenswert, sondern in manchen Fällen auch dringend notwendig, die Realisierung des schweizerischen Projekts zur Erhaltung und Erforschung des weltweit einmaligen mittelalterlichen Fahnenbestandes wieder in Angriff zu nehmen.

Die Ausbildung in Textilkonservierung und -restaurierung an der Abegg-Stiftung

Konnten die ersten TextilrestauratorInnen in der Schweiz ihren Beruf nur auf Umwegen erreichen, führen heute ein Bachelor- und Masterstudium angehende Fachleute zum Ziel. Der Masterabschluss bietet dabei die für eine selbstständige Berufsausübung nötige Qualifikation und neuerdings auch die Möglichkeit zur Promotion in diesem Fach. Schon bei der Gründung der Abegg-Stiftung (1961) erkannten die Verantwortlichen, dass die fragilen Textilien nur über entsprechend ausgebildete Fachleute langfristig erhalten und für die weitere Forschung zugänglich gemacht werden können. Mangels entsprechender Fachleute galt es gerade auf diesem Gebiet, den Nachwuchs zu fördern.

Die Anfänge

Mechthild Flury-Lemberg, ab 1962 Textilrestauratorin an der Abegg-Stiftung, erlernte den Beruf im Bayerischen Nationalmuseum in München bei Sigrid Müller-Christensen, die mit der Bearbeitung der Gewänder aus dem Grab des Papstes Clemens II. († 1049) in Bamberg exemplarisch aufzeigte, welche Bedeutung der Textilrestaurierung zur Erhaltung und Erforschung historischer Textilien zukommt. In diesem Sinne bot die Abegg-Stiftung ab 1962 eine drei Jahre dauernde Ausbildung an. Das praktische Rüstzeug erlangten die Auszubildenden, indem sie in die Tätigkeiten des Textilkonservierungsateliers für den eigenen Museumsbetrieb und die externen Projekte miteinbezogen wurden. Kontinuierlich wurde die Ausbildung unter Beiziehen interner Wissenschaftler und externer Dozierender um Kurse zur Analyse von Gewebebindungen, in Kunstgeschichte und zu naturwissenschaftlichen Themen erweitert und in den 1990er-Jahren entsprechend den Entwicklungen und Erfordernissen des Berufes auf vier Jahre verlängert.

Der Studiengang

Mit der Gründung der Fachhochschulen in der Schweiz bot sich 1997 die Gelegenheit, die Ausbildung an die Berner Fachhochschule (BFH) anzugliedern und ein vierjähriges Diplomstudium in Übereinstimmung mit den Studiengängen an der damaligen Hochschule für Gestaltung, Kunst

und Konservierung (HGKK) zu strukturieren. Die Studierenden besuchen seither einführende Kurse zur präventiven Konservierung, Chemie und Kunstgeschichte in Bern, während die spezialisierten Lehrveranstaltungen zu textilen Themen sowie die praktische Ausbildung weiterhin in Riggisberg stattfinden. Nahezu gleichzeitig mit der Verleihung der ersten Fachhochschuldiplome (2001) kündigten sich mit der Bologna-Studien-reform von 1999 nächste Änderungen an. In der Folge wurde die Ausbildung ab 2005 in ein dreijähriges Bachelorstudium in Konservierung und in ein daran anschliessendes zweijähriges Masterstudium in Konservierung und Restaurierung gegliedert; es ist Teil des Swiss Conservation-Restoration Campus (Swiss CRC). Nach wie vor sind die Studierenden für die praktischen Ausbildungsanteile in die vielfältigen Tätigkeiten des Instituts miteinbezogen. In ihrer Beständigkeit ist die Ausbildung an der Abegg-Stiftung europa-, vielleicht weltweit, die älteste ihrer Art. In einzigartiger Weise verbinden sich hier seit den Anfängen Forschung, Praxis und Lehre.

Anna Jolly: Der Hang zur Exotik – Europäische Seiden des 18. Jahrhunderts

Die Seidengewebe des frühen 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine Vielfalt exotischer Muster aus. Illustrierte Reiseberichte mit Darstellungen fremdartiger Pflanzen sowie Importwaren, die über den Seehandel vom Nahen und Fernen Osten nach Europa gelangten, regten die Phantasie europäischer Textildesigner an. Unter diesen Einflüssen entstanden neuartige Gewebemuster, welche bis dahin unbekannte exotische Motive oder Kompositionsformen aufweisen. Die aktuelle Ausstellung der Abegg-Stiftung zeigt solche farbenprächtigen Seidengewebe sowie daraus gefertigte Damen- und Herrengewänder, deren Eleganz auch heute noch fasziniert.

Inspiration aus Asien

Die im frühen 17. Jahrhundert in England und den Niederlanden gegründeten ostindischen Handelskompanien förderten durch ihren Handel mit den Ländern entlang der fernöstlichen Seeroute die Produktion von Exportwaren für den europäischen Markt. Schiffe der britischen East India Company und der niederländischen Vereenigten Oostindischen Compagnie verkehrten regelmässig zwischen Europa und Asien. Der Grossteil der nach Europa verschifften Güter bestand zwar nicht aus Textilien, sondern aus Tee, Gewürzen und Porzellan; doch gemusterte, bestickte oder bemalte Seidengewebe aus China sowie bedruckte und bemalte Baumwollstoffe aus Indien zählten auch dazu. Die importierten Waren wurden auf öffentlichen Auktionen in London und Amsterdam versteigert und gelangten so in den Handel oder an neue Besitzer.

Im Juli 1656 trafen Gesandte der niederländischen ostindischen Gesellschaft mit reichen Geschenken am chinesischen Hof in Peking ein. Sie hofften, sich durch einen Vertrag freien Zugang zum chinesischen Markt zu sichern, doch der chinesische Kaiser billigte ihnen nur sehr eingeschränkte Rechte zu. Johan Nieuhof, der an der Reise teilnahm, veröffentlichte 1665 einen reich bebilderten Bericht über das Land und dessen Bewohner. Seine Illustrationen waren eine Inspirationsquelle für europäische Chinoiserien.

Seidenproduktion in Europa

Die Textilindustrie war damals in Europa ein bedeutender Wirtschaftszweig. In vielen Ländern gab es Seidenmanufakturen, deren Produktion der internationalen Mode folgte. Doch nur wenige Städte galten als stilbildende Produktionszentren. Dazu zählten in erster Linie Lyon, Venedig, London und Amsterdam. Diese Orte zeichneten sich durch die Förderung professioneller Entwurfszeichner, eine hochentwickelte Herstellungstechnik und ein effizientes Vertriebssystem wie auch eine anspruchsvolle Klientel aus.

In zentralistischen Ländern wie Frankreich war die Herstellung von Seidengeweben durch strenge Vorschriften reguliert; Länder mit einer liberaleren Wirtschaftsordnung, etwa England oder die Niederlande, liessen den Manufakturen grössere Freiheiten in Bezug auf die Eigenschaften ihrer Produkte. Der aufwendige Herstellungsprozess sowie die Kostbarkeit der in den Geweben verarbeiteten Materialien – häufig wurden auch Gold- und Silberfäden eingewebt – spiegelten sich im hohen Preis der Stoffe. Nur die Aristokratie und die oberste Bürgerschicht konnten es sich leisten, solche Luxusgewebe zu erwerben und sich darin zu kleiden. Üblicherweise erwarb man mehrere Meter einer Seide von einem spezialisierten Händler und schickte sie dann zu einem Schneider, der daraus das gewünschte Gewand fertigte.

Der Schnitt der Damen- und Herrengewänder wandelte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts kaum. Doch für die darin verarbeiteten Stoffe wurden zu jeder Saison neue Muster entworfen. Im Gegensatz zu heute kam der Wechsel der Moden weniger in den Schnittformen, sondern in den Seidenmustern zum Ausdruck. Die Kunst des Musterentwerfens für die Seidenindustrie blühte und brachte international verbreitete Stilformen hervor. Jede Stilrichtung war etwa 15 Jahre lang en vogue und wurde dann vom nächsten Musterstil abgelöst. Modebewusste Personen wurden dadurch verleitet, regelmässig neue Stoffe zu erwerben, um sich daraus ein Kleid oder einen Anzug schneidern zu lassen. Bei der Verbreitung der aktuellen Mode spielten die fürstlichen Höfe, allen voran der französische Königshof, eine Vorreiterrolle.

Bizarre Muster und «persiennes»

Um die Wende zum 18. Jahrhundert entstanden Seidengewebe, die zum Exotischsten gehören, was europäische Seidenindustrien jemals hervorgebracht haben. Ihre Muster sind zum Teil so fantasievoll gestaltet, dass sie kaum mit Worten zu beschreiben sind. Sie werden daher seit dem 20. Jahrhundert «bizarre» Seiden genannt. Die Herkunft der Motive wird in asiatischen Kunstformen vermutet, ohne dass bisher exakte Vorbilder dafür identifiziert werden konnten. Nicht nur die einzelnen Motive wirken fremdartig. Auch ihre dynamischen Kompositionen dürften auf östliche Einflüsse zurückzuführen sein.

Nach den bewegten Entwürfen der bizarren Seiden wechselte die Mode zu symmetrischen Mustern mit filigranen Netzstrukturen, die an flämische Spitzen erinnern. Der Kontrast zwischen farbigem Grund und hellen Mustereffekten verleiht diesen Kompositionen einen grafischen Charakter. Vorbilder für ihre durchbrochenen Ziermuster sind jedoch weniger in europäischen Spitzen, sondern in orientalischer Ornamentik zu suchen. Auch sie können demnach als Ausdruck des damaligen Exotismus interpretiert werden. Einige französische Entwurfszeichnungen für solche Muster tragen bezeichnenderweise die Aufschrift «persienne». Erst in späterer Zeit gab ihnen die Kunstgeschichte den Namen «Spitzenmuster».

Nicht nur Damen trugen modische Seidengewebe mit raffinierten Mustern. Auch die Herren folgten dem jeweils modernen Stil. Dabei verstärkte der Schnitt eines Gewandes mitunter den exotischen Charakter des Seidendekors. Der einem Kaftan oder Kimono entlehnte Schnitt des Hausmantels (engl. banyan) zeugt vom verbreiteten Interesse an orientalischen und fernöstlichen Modeströmungen. Hausmäntel wurden in privater Umgebung als Obergewand über Kniehose und Hemd getragen. Der durch seinen weiten Schnitt besonders bequeme Mantel diente bei Tätigkeiten im Sitzen, zum Beispiel bei Schreibarbeiten, oder auch beim Empfang von Besuch als zwangloses und dennoch elegantes Kleidungsstück.

Chinoiserien aus Amsterdam

In Amsterdam spezialisierten sich einige Seidenfabrikanten auf die Produktion von Stoffen mit Chinoiserie-Mustern. Karpfen, aus denen Stauden mit exotischen Früchten wachsen, und

aufgeschlagene Bücher mit asiatischen Schriftzeichen vor stilisierten Blütenzweigen beleben die hier abgebildete Seide. Die Schriftzeichen auf den Buchseiten sind nicht entzifferbar, sie verleihen dem Muster lediglich einen exotischen Touch. Die Niederlande waren eines der ersten europäischen Länder, das Seidengewebe aus Fernost importierte und dem europäischen Markt zuführte. Die Händler waren daher bestens mit den Eigenschaften chinesischer Seiden vertraut und kopierten in ihren Stoffen sowohl asiatische Motive wie auch die aussergewöhnlich grosse Webbreite dieser Seiden von 78–80 cm. Mitunter führte dies in Europa sogar zur Verwechslung solcher Stoffe mit originalen fernöstlichen Seiden. Niederländische Seidenproduzenten waren zudem sehr geschickt in der Vermarktung ihrer Stoffe. Sie erkannten die verbreitete Nachfrage nach exotischen Seiden und richteten ihre Produktion danach aus.

Interessant ist auch der damalige Handelsname «indiennes» für die in Amsterdam hergestellten Seiden mit Chinoiserie-Motiven. Heute wird der Begriff gemeinhin für bemalte und bedruckte Baumwollstoffe aus Indien und deren europäische Nachahmungen verwendet. Die Bezeichnung der Seiden aus Amsterdam als «indiennes» zeigt, dass sich die Bedeutung von Stoffnamen mit der Zeit wandeln kann. Ursprünglich wurde damit offenbar ein im weiteren Sinne ostindischer Stil der Gewebemuster bezeichnet. In der Meissener Porzellanmalerei beispielsweise wurden zur gleichen Zeit nach asiatischen Vorbildern sogenannte «indianische Blumen» gemalt. Die Kunden in Europa hatten wohl keine präzise Vorstellung davon, aus welchem der Länder, die von den ostindischen Handelskompanien angesteuert wurden, die exotischen Waren kamen – ob nun aus China, Indien oder Indonesien.

Perspektivwechsel

In einzelnen Fällen lässt sich auch ein Einfluss europäischer Stilformen auf die fernöstliche Seidenproduktion belegen. Beim rotgrundigen Gewebe mit Blumenmuster handelt es sich um eine chinesische Imitation einer europäischen Seide. Stil und Komposition zeigen Ähnlichkeit mit englischen Seiden im naturalistischen Stil. Die grosse Webbreite sowie die eingewebten Seidenfäden mit vergoldetem Papier-Lahn anstelle des in Europa üblichen Metall-Lahns zeugen jedoch von einer chinesischen Herkunft des Gewebes. Auch die Verarbeitung zu einem dekorativen Panel mit Abschlusskanten und einer seidenen Schleife in der oberen rechten Ecke deuten auf seine asiatische Herkunft.

Zudem sind in der Sammlung des Palastmuseums in Peking Seidengewebe mit dem gleichen Muster erhalten, die in der kaiserlichen Hofmanufaktur in Peking entstanden sein sollen. In Umkehrung der europäischen Chinoiserie könnte man in diesem Fall von einer chinesischen «Européennerie» sprechen. Am chinesischen Hof wurden auch aus Europa importierte Seidengewebe geschätzt und gesammelt. Sie wurden dort unter anderem zu Satteldecken und Taschen für Pfeil und Bogen verarbeitet. Die Künstler an den chinesischen Hofwerkstätten liessen sich also ihrerseits von den aus dem Westen importierten Seiden inspirieren.

Ausstellung: Der Hang zur Exotik – Europäische Seiden des 18. Jahrhunderts. 29. April –11. November 2018, täglich 14.00–17.30 Uhr.

Sibyll Kindlimann: Glarner Tüechli – einst weltweit präsent, heute Kulturgut und Inspiration

Rote Glarner Tüechli waren und sind als beliebte Taschentüchlein («Fazonetli») in der Schweiz bekannt. Doch nur wenige wissen, dass Glarner Tüechli und Glarner Tuch einst in die ganze Welt exportiert wurden.

Wer heute durchs Glarnerland wandert, trifft an vielen Orten auf ein bestimmtes Kaschmir-Muster aus einem Glarner Tüechli. Es ist zum touristischen Kennzeichen – aber auch zum Hinweis auf eine eindrückliche Periode der Glarner Industriegeschichte geworden und hat sich sogar zum Symbol für ein wachsendes Gemeinschafts- und Wirtschaftsbewusstsein in der gegenwärtigen Situation entwickelt.

Ursprünglich keine heimische Tradition

Das Exportieren von Produkten in fernste Destinationen war von den Voraussetzungen her kein naheliegendes Ziel für das abgelegene karge Bergtal gewesen. Die Glarner lebten ursprünglich vom Getreideanbau auf dem schmalen Talboden und von der Alpwirtschaft.

Für die Entwicklung von Exportmöglichkeiten brauchte es über das enge Tal hinausreichende Erfahrungen, welche die Glarner auf unterschiedliche Weise gewannen.

Als die Erträge aus dem Getreideanbau als Existenzgrundlage nicht mehr ausreichten, verlegte man sich auf Graswirtschaft und Viehzucht. Das Vieh zogen die Glarner aber nicht nur für den Eigenbedarf auf, sondern trieben ganze Herden über die Gebirgspässe, um sie auf den oberitalienischen Märkten zu verkaufen. Oberitalienische Märkte waren damals keineswegs nur Viehmärkte, sondern Plattform für alles, was es an Produkten zu kaufen gab – sie boten einen anregenden Einblick in das Funktionieren des europäischen Handels. Zugleich gaben sie den Anstoss dazu, weitere eigene Produkte – wie zum Beispiel in Heimarbeit hergestellte Textilien oder sogar Schiefertische – in den Handel einzubringen. So entstanden erste Handelsgesellschaften, die mit der Zeit eigene Handelsstützpunkte in Italien einrichteten.

Vom Solddienst zum Textilhandel

Wichtige zusätzliche Erfahrungen stammten aus dem Solddienst in Frankreich und Italien, der für etliche arme Familien in einer Zeit demografischen Wachstums eine existenzielle Notwendigkeit war und von den vornehmen Herren des Tals als Offiziere unternehmerisch organisiert wurde. Im Solddienst übten die Glarner aber nicht nur das Kriegshandwerk, sondern lernten auch andere Lebensbedingungen sowie wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen kennen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist bis heute der Bau des Freulerpalasts in Näfels, der von Oberst Freuler, Gardekommandant des französischen Königs, im 17. Jahrhundert im Stil eines französischen Schlosses erbaut wurde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor der Solddienst seine Bedeutung und fiel als wichtiger Teil der Existenzgrundlage armer Familien sowie als zusätzliche Einkommensquelle der Handelsherren weg. Letztere suchten zum Ausgleich nach anderen wirtschaftlichen Möglichkeiten. Als sich am Anfang des 19. Jahrhunderts – befeuert durch eine generell stark steigende Nachfrage nach bedruckten Textilien – ein neues Geschäftsfeld öffnete, griffen sie rasch zu. Von den technischen Voraussetzungen her konnten aber bedruckte Textilien nicht mehr in Heimarbeit hergestellt werden, sondern erforderten nunmehr eine industrielle Produktion in Fabriken. Unternehmerisch denkende Glarner Herren, die bisher Heimarbeit und Solddienst organisiert hatten, erkannten diese neuen Chancen und Anforderungen. Aus eigener Initiative oder nach Vorschlägen aus ihren Handelsstützpunkten in Italien, bauten sie die ersten Textildruckereien mit charakteristischen «Hänggitürmen» als typische frühe Glarner Industriebauten.

Geschäftsreisen in ferne Länder

Am Beispiel der Firmen «Gebrüder Streiff» in Glarus und «P. Blumer & Jenny» in Schwanden lässt sich ablesen, wie vor allem ausgehend von den Stützpunkten in Triest und Ancona immer weitere

Exportkreise erschlossen wurden. Es kann aber auch klar dokumentiert werden, dass der wachsende Export von Beginn weg bewusst kundenorientiert gesteuert wurde. Grundlage dafür war das Wagnis, schwierige und oft gefährliche Geschäftsreisen in Kauf zu nehmen sowie ein Netz von «Agenten» in nahen und fernen Ländern aufzubauen, die den Handel vor Ort beobachteten und bei Bedarf eingriffen.

Für beide Standorte an der Adria lag zunächst Südosteuropa in Reichweite; Gebiete wie Griechenland, Rumänien und andere standen im beginnenden 19. Jahrhundert unter osmanischer Herrschaft. Dort trugen die Frauen Kopftücher mit einheimischen traditionellen Mustern, deren Motive vor allem aus Rosen in verschiedensten Farbstellungen und gestalterischen Kompositionen bestanden. Diese Rosen-Tücher wurden ursprünglich im Land selber produziert, doch gewobene Produkte waren relativ teuer. Die Glarner Fabrikanten übernahmen deshalb die traditionellen Muster gemäss ihren Kundenwünschen, druckten sie auf Baumwolle, was mit geringerem Kostenaufwand möglich war und während vieler Jahrzehnte von der treuen Kundschaft akzeptiert wurde.

Der islamische Teil der Bevölkerung – sowohl Frauen wie auch Männer – bevorzugte Tücher aus feinstem Gewebe, mit Bordüren aus Blumen und arabischen Schriftzeichen in Koranversen, sogenannte Yasmas. Rasch wurden diese zum festen Exportanteil von Glarner Firmen, insbesondere jene der Gebrüder Streiff.

Kaschmir und Batik

Von den Stützpunkten an der Adria unternahm man früh Vorstösse um Südosteuropa herum und erforschte und erschloss das östliche Mittelmeergebiet für Exporte. Auch dabei handelte man wieder kundenorientiert und stellte sich ganz auf das in den Ländern an den Küsten des östlichen Mittelmeers verbreitete Kaschmir-Motiv ein. Dieses hatte sich aus der Darstellung eines eingerollten Palmblatts entwickelt. Kaschmir-Tücher konnten in das gesamte Osmanische Reich um das östliche Mittelmeer herum, in den Nahen Osten bis hinüber in den Iran und Irak geliefert werden. Das Osmanische Reich wurde so zum eigentlichen Handelspartner für das Glarnerland und damit zu einem riesigen Handelsraum, in dem damals die Glarner Fabrikanten Handelsverbindungen aufbauen konnten.

Immer auf der Suche nach neuen, noch weiter entfernten Destinationen für den Export, schlossen sich mehrere Glarner Firmen zur India-Gesellschaft zusammen, um die Geschäftsbeziehungen auch nach Asien erweitern zu können. 1840/41 unternahm Conrad Blumer (1817–1882) seine grosse Orientreise, die ihn über Indien bis nach Java (heute der Inselstaat Indonesien) führte. «Man muss dem Markt den Puls fühlen», war seine Überzeugung. Unterwegs prüfte er an den Küsten Indiens alle Häfen und schickte in Briefen Beurteilungen über vorhandene Marktmöglichkeiten, Qualität der gehandelten Produkte, Chancen für den Aufbau von Handelsbeziehungen mit Agenten sowie auch schon erste Bestellungen an die Firma Blumer nach Schwanden. Im damaligen Java begegnete Conrad Blumer den einheimischen Stoffen für Sarongs mit Batik-Mustern, die ihn stark beeindruckten. Batik-Muster enthalten geometrische Elemente, die den Stoff gliedern, Symbol-Tiere, die Glück bringen können, und die ganze asiatische Pflanzenwelt.

Hergestellt wurden Batik-Muster durch die Einheimischen im Handwerk, jedoch sehr kunstvoll, indem Stellen, die von einer Farbe nicht getroffen werden sollten, mit Wachs abgedeckt wurden. Der gleiche Vorgang, wiederholt mit anderen Farben, ergab wunderbare feine Muster mit starken, durchdringenden Farben für Stoffe, die auf beiden Seiten gleich schön leuchteten, was bei einem normalen Druckverfahren nicht der Fall ist. Das Verfahren war aber sehr aufwendig und teuer; deshalb konnte es sich nur die reiche Schicht der Bevölkerung leisten. Conrad Blumer erkannte, dass auch Leute aus einfacheren Verhältnissen gerne Batik-Sarongs tragen würden und dass für eine

weniger teure, aber ebenso perfekte Variante durchaus Kundschaft vorhanden wäre. Er nahm originale Muster mit und überlegte auf der Heimreise, wie er mit dem Model-Druckverfahren, das im Glarnerland üblich geworden war, eine vergleichbare Qualität erzielen könnte. Er fand eine Lösung und begann sofort nach der Heimkehr, Stoffe mit spiegelbildlichen Modellen auf beiden Seiten zu bedrucken, was hohe Präzision in allen Stufen des Verfahrens verlangte, aber zu sehr guten (und doch billigeren) Resultaten führte. Batikstoffe aus dem Glarnerland wurden von den Einheimischen in Java rasch akzeptiert und als «qualitätsmässig ebenbürtig» bewertet. Dies war entscheidend, denn Batik war für sie nicht einfach ein farbiger Kleiderstoff, sondern ein bewusst gestaltetes Element mit tragendem Bezug zum Weltbild und zu den Gottheiten. Batik machte in der Folge einen starken Anteil des Glarner Exports nach Asien aus und konnte später auch nach Afrika geliefert werden.

Bildertücher

Trotz dieser starken Ausrichtung auf ferne Destinationen wurden auch europäische Kunden stets in den Handel miteinbezogen. Im 19. Jahrhundert, als es noch keine Verbreitung von Informationen durch Fotos in Zeitungen gab, war ein reges Interesse nach Bild-Information vorhanden. Während einiger Zeit befriedigten Bildertücher diese Neugier. Dank ihnen konnte man erfahren, wie Bauwerke – z.B. der Eiffelturm oder das Bundeshaus in Bern – konkret aussahen, wie eine Kriegsszene in der Schlacht von Solferino verlief oder wie Neuerungen im Umfeld – etwa eine Bar – gesellschaftliche Formen veränderten. Es ist wirklich erstaunlich, welche Sujets damals auf solchen Bildertüchern dargestellt wurden.

Die vielseitige und intensive Verbreitung durch Export trug zum «Glarnerischen Wirtschaftswunder» bei, wie der Wirtschaftshistoriker Walter Bodmer die industrielle Entwicklung im Kanton Glarus des 19. Jahrhunderts bezeichnete.

Neue Herausforderungen

Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts brach die Textilindustrie im Glarnerland ein. Die erstarkenden Kolonialstaaten gingen zu einer protektionistischen Handelspolitik über und liessen nur noch eigene Landsleute in ihrem Kolonialbereich Handel betreiben. Im Ersten Weltkrieg brach das Osmanische Reich zusammen – damit verschwand auch der grosse Handelsraum für die Glarner Textilindustrie. Der möglich werdende maschinelle Druck mit künstlichen, chemisch entwickelten Farben wurde zur Konkurrenz und verdrängte in Grossbetrieben den traditionellen Handdruck.

Die Glarner Firmen liessen sich aber – wie schon früher in der Geschichte – nicht unterkriegen, sondern suchten nach neuen Lösungen. Im technischen Bereich des Textildrucks bezogen sie Neuerungen betreffend Druckverfahren mit Walzen, Schablonen und fotografischen Verfahren ein und versuchten zudem, ihre erworbenen industriellen Erfahrungen generell und innovativ auf neue Branchen zu übertragen: auf den Bau elektrischer Apparate über Ski-Fabrikation bis hin zur Chocolaterie und zum Helikopterbau.

Das Glarner Wirtschaftswunder und dessen Weiterentwicklung bis in die Gegenwart sind gekennzeichnet durch Risikobereitschaft, innovatives Experimentieren für ausserordentliche Präzision in der Produktion sowie ganz bewusste Kundenorientierung. Dies kann das Glarner Wirtschaftsarchiv mit einer grossen Menge an ausserordentlich vielfältigen Archivalien dokumentieren und in Ausstellungen und Führungen für die Öffentlichkeit veranschaulichen. Die vom Glarner Wirtschaftsarchiv aufbewahrten Kulturgüter zeugen von wirtschaftlicher Qualität aus früheren Zeiten, die auch heute dringend nötig ist. Sie können so – trotz aktueller wirtschaftlicher Schwierigkeiten – das Selbstbewusstsein heutiger Generationen stärken, ihnen Mut für innovatives Handeln machen und anspornende Inspiration für die Zukunft des Glarnerlandes sein.

Silvia Gross: Innovation und Tradition. Eine kurze Geschichte der Ostschweizer Textilwirtschaft

Ob auf dem roten Teppich, der Konzertbühne oder vor dem Altar: Der grosse Auftritt ist ihr sicher, denn die Damen der Gesellschaft – Michelle Obama, Amal Clooney oder Beyoncé – schätzen die edle Stickerei aus St. Gallen. Dies gilt auch für die renommierten Haute Couturiers, die den filigranen Stoff heute wie einst in atemberaubende Kreationen verwandeln. Bereits im 19. Jahrhundert eroberte die St. Galler Spitze die Modewelt und wurde so früh zum Synonym einer Erfolgsgeschichte, die sich bei näherer Betrachtung als wechselhaft erweist.

Eine erste Blüte erlebte die St. Galler Textilwirtschaft bereits im Mittelalter. Die klimatischen Bedingungen der Bodenseeregion liessen Flachs hervorragend gedeihen und Leinenproduktion und -handel florieren.

Weisses Gold

Dank strenger Qualitätskontrollen genoss die St. Galler Leinwand einen hervorragenden Ruf und wurde europaweit exportiert, was dem Wohlstand der Stadt sehr zugutekam, sodass man vom weissen Gold sprach. Der wirtschaftliche Erfolg spiegelte sich in der Architektur der Stadt, die wegen der auf den Wiesen vor der Stadt zu Bleichen ausgelegten Leinenbahnen auch als weisse Stadt bezeichnet wurde.

Die Baumwollzeit

Doch die Zeiten änderten sich: Aus Indien und der Levante importierte Baumwolle – leicht zu verarbeiten und gut zu veredeln – gewann im Vergleich zu den heimischen Rohstoffen Wolle und Leinen an Bedeutung und überflutete im 18. Jahrhundert, von England herkommend, den Kontinent. Ein Pionier war Peter Bion, der bereits 1721 die Baumwollverarbeitung in der Ostschweiz aufnahm und Barchent, ein Mischgewebe aus Baumwolle und Leinen, produzierte. Trotz anfänglichen Widerstands liess sich der Siegeszug der Baumwolle auch im ehemaligen Leinwandgebiet St. Gallen nicht aufhalten und im Umland der Stadt setzte die Produktion reiner Baumwolltücher ein. Ausgesprochen populär war auch ein feines, halbdurchsichtiges Gewebe, das in Anlehnung an die irakische Stadt Mossul «Musselin» genannt wurde, ursprünglich aber aus Ostindien stammte.

Neben der Herstellung von Garnen und Geweben gewann die Veredlung der Stoffe an Bedeutung. Dies galt sowohl für den Textildruck wie auch für die Handstickerei, die schnell Verbreitung fand. Waren um 1760 noch 6000 Frauen damit beschäftigt, so arbeiteten dreissig Jahre später bereits über 30'000 Stickerinnen aus der Region in Heimarbeit für Stickereihandeshäuser. Und wieder war es die hohe Qualität der Ostschweizer Ware, die ihren Handelserfolg begünstigte.

Die industrielle Revolution

Ende des 18. Jahrhunderts kündigte sich erneut eine Zeitenwende an, welche die Produktionsprozesse und somit auch die Arbeitsroutinen und das soziale Gefüge nicht nur in der Ostschweiz massgeblich verändern sollte. Und auch dieses Mal ging die Entwicklung von England aus, wo die industrielle Revolution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Erfindung der Dampfmaschine und der mechanischer Spinn- und Webvorrichtungen ihren Anfang genommen hatte. Der hohe Konkurrenzdruck, verschärft durch politische Umwälzungen in Folge der französischen Revolution, erforderte auch in der Schweiz eine Umstellung der Produktion von der manuellen auf die industrielle Fertigung. Von 1800 bis 1820 zog zunächst die mechanische Baumwollspinnerei in die Textilregion Ostschweiz ein, ab Mitte des 19. Jahrhunderts intensivierte sich die Mechanisierung der Weberei und Stickerei. Besondere Bedeutung kam einer Erfindung des

Elsässers Josua Heilmann zu, der im Jahr 1829 eine Stickmaschine konzipierte, die der St. Galler Unternehmer Jacob Bartholome Rittmeyer zusammen mit seinem Sohn Franz Elisäus Rittmeyer und dessen Mechaniker Franz Anton Vogler zur Marktreife entwickelte und somit ab 1850 die Grundlage für den (vorerst) unaufhaltsamen Siegeszug der Handstickmaschine schuf. In der Zeit von 1872 bis 1890 nahm die Zahl der in den Kantonen St. Gallen, Appenzell Ausserrhoden und Thurgau installierten Stickereimaschinen von ca. 6000 auf fast 20'000 zu. In diesen Zeitraum fallen zwei wesentliche Weiterentwicklungen der Handstickmaschine: Isaak Gröbli erfand 1883/84 die Schiffli-Stickmaschine, die sein Sohn Josef 1896 zum Schiffli-Stickautomaten mit Lochkartensteuerung ausbaute.

Die soziale Frage

Der technologische Fortschritt steigerte den Warenausstoss und das Handelsvolumen der Ostschweiz, die zu einer der führenden Textilregionen Europas avancierte, enorm. Aber nicht alle am Produktionsprozess Beteiligten profitierten gleichermassen von den ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit; die zunehmende Industrialisierung liess auch in der Schweiz die soziale Frage aufkommen. Obwohl so viele Menschen in Lohn und Brot standen wie nie zuvor und die durchschnittliche Lebenserwartung u.a. dank besserer Ernährungslage und Hygiene stieg, waren die Arbeitsbedingungen in den Textilfabriken – nicht nur aus heutiger Sicht – verheerend: Mangelnde Sicherheitsvorkehrungen, täglich bis zu dreizehn Stunden Arbeit im Akkord, Kinderarbeit sowie kaum soziale Absicherung waren die Regel. Noch desaströser gestaltete sich die Situation der Heimarbeiter, die in hohem Masse von den Textilindustriellen abhängig waren; jene stellten die Produktionsmittel zur Verfügung und diktierten die Preise. Um den Lebensunterhalt zu sichern, waren ganze Familien gezwungen, bis zu fünfzehn Stunden täglich im hauseigenen Stickereilokal zu arbeiten, wobei die Bedienung der Maschine Sache des Mannes war und Frau und Kinder Zuarbeiten wie das «Fädeln» übernahmen. Auch das eidgenössische Fabrikgesetz von 1877, zu dessen Errungenschaften das Verbot der Kinderarbeit, die Begrenzung der Arbeitszeit sowie die Einführung einer Unternehmenshaftpflicht bei Unfällen gehörten, konnte die Situation der Lohnsticker nicht verbessern, denn die gesetzlichen Vorgaben galten nur für die in den Fabriken angestellten Arbeiter. Gravierend gestaltete sich die Lage der Heimarbeiter, die das Gros der in der Branche Tätigen ausmachten – insbesondere in Zeiten ökonomischer Krisen, welche die stark exportorientierte Textilindustrie in regelmässigen Abständen heimsuchten.

St. Galler Stickerei

Trotz der sehr wechselhaften Geschäfte – was internationalen Entwicklungen, sich ändernden Moden, aber auch Versäumnissen der hiesigen Industrie geschuldet war – erlebte die Ostschweizer Textilwirtschaft bis zum Ersten Weltkrieg einen kometenhaften Aufstieg und eroberte internationale Märkte. Als Verkaufsschlager erwiesen sich u.a. St. Galler Stickereien wie die Broderie Anglaise oder die Guipure. Bei ersterer handelte es sich um eine Form der Lochstickerei, die ursprünglich aus England in die Schweiz kam, wo St. Galler Unternehmer die Technik kongenial auf der Handstickmaschine umsetzten und die Massenproduktion der exquisiten Stickerei lancierten. Im Jahr 1883 entwickelte der Textilfabrikant Charles Wetter-Rüsch ein Verfahren zur Herstellung der Guipure oder Aetzstickerei, die unter dem Namen St. Galler Spitze weltweit Furore machte. Hier wurde das Motiv maschinell auf einen Stoff oder ein Vlies, den sogenannten Stickgrund, aufgebracht, der im Anschluss unter Verwendung von Chemikalien weggeätzt wurde. Stehen blieb ein filigranes Fadengebilde, das eine Spitze imitiert. Spitzen, die bereits ab dem 15. Jahrhundert aufwendig in Handarbeit gefertigt wurden, waren sehr wertvoll und standen lange nur ausgewählten Gesellschaftsschichten wie dem Adel oder dem Klerus zur Verfügung. Die St. Galler Spitze hingegen, die sich gestalterisch an historischen Vorlagen orientierte, wie sie in den Sammlungen des Textilmuseums oder auch den Privat- und Firmensammlungen der Unternehmer zu finden sind, konnte dank der weitgehend maschinellen Fertigung vergleichsweise günstig in grossen Mengen

produziert werden, ohne den Hauch der Exklusivität zu verlieren. Sie war vielseitig in der Mode einsetzbar, was ihre nach wie vor andauernde Beliebtheit erklärt, auch wenn die St. Galler Stickerei schon lange nicht mehr in Massen vertrieben wird. Die wenigen in der Ostschweiz verbliebenen Stickereibetriebe arbeiten heute vorwiegend für die Haute Couture, Prêt-à-porter und Lingerie, wo man bereit ist, hohe Preise zu zahlen, anstatt auf billige Ware aus Asien zurückzugreifen.

Heimliche Helden

Die Fokussierung auf qualitativ hochwertige und entsprechend hochpreisige Ware – sei es nun im gestalterischen oder im funktionalen Bereich – erwies sich für die von den Folgen der Globalisierung gebeutelte Ostschweizer Textilindustrie als gangbarer Weg. Auch wenn St. Gallen heute vorwiegend mit textilem Luxus – historische Stoffe ebenso wie aktuelle Produktionen – assoziiert wird, darf man doch nicht vergessen, dass Ostschweizer Textilunternehmen ihr Geld immer auch mit durchschnittlicher Massenware machten. Wem es nicht gelang, rechtzeitig profitable Nischen zu identifizieren, unterlag dem zunehmenden Preisdruck durch die Konkurrenz aus den Billiglohnländern, wohingegen andere Betriebe auf Innovation, verbunden mit traditioneller Expertise, setzten und so neue Marktsegmente erschlossen. Dies galt nicht nur in rein äusserlichen Fragen des Designs, immer wichtiger wurden die «inneren Werte» der Stoffe. Denn die heimlichen Helden der Schweizer Textilwirtschaft sind heute die technischen Textilien. Während die glamouröse Stickerei aus St. Galler Provenienz die Titelblätter der Hochglanz-Magazine zierte, erobern die technischen Textilien unser aller Alltag. Sie finden Anwendung im Fahrzeug- und im Flugzeugbau, in der Medizintechnik, in der Architektur, im Bereich der Schutz- und Funktionskleidung. Technische Textilien sind oft unscheinbar oder uns zu vertraut, als dass wir sie bewusst wahrnehmen würden, doch ihr Potenzial ist enorm und ihre Bedeutung wird in Zukunft noch zunehmen.

Textilmuseum St. Gallen

Unter dem Titel «Neue Stoffe – New Stuff» widmete das Textilmuseum St. Gallen den technischen Textilien 2017/2018 eine eigene Ausstellung. Diese und andere Sonderausstellungen des im Jahre 1878 vom Kaufmännischen Directorium gegründeten Museums befassen sich mit ausgewählten Aspekten des nahezu unerschöpflichen Themas Textil, das eine (kunst-)historische, soziale und wirtschaftliche Kontextualisierung erfordert und Fragen nach Design- und Herstellungsprozessen aufwirft. Aktuell zu sehen ist die Ausstellung «Die totale Wohnharmonie?», die sich mit den textilen Konzepten von Verner Panton, Trix & Robert Haussmann sowie Jean-Philippe Lenclos befasst. Ergänzend zu den zwei Themenausstellungen pro Jahr zeigt das Textilmuseum St. Gallen die Dauerausstellung «Fabrikanten & Manipulanten», die sich der spannenden und spannungsreichen Ostschweizer Textilgeschichte – wie hier in aller Kürze skizziert – widmet.

Werner Merz: Historisches Archiv SEFAR. Ein Firmenarchiv im KGS-Inventar 2009

Die SEFAR Gruppe (www.sefar.com) ist ein international führender Hersteller von Präzisionsgeweben. Diese finden Verwendung in einem breiten Spektrum von industriellen Prozessen und Komponenten, von der Elektronik, Grafik, Medizintechnik, Automobil-, Lebensmittel- und Pharma-Industrie bis hin zur Rohstoffgewinnung und Architektur.

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die Gewebe aus Seide hergestellt, heute bestehen sie aus synthetischen Garnen, sogenannten Monofilamenten, vorwiegend aus Polyamid/«Nylon», Polyester, Polypropylen und weiteren Thermoplasten. Das Unternehmen beschäftigt weltweit rund 2600 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, davon rund 900 in der Schweiz.

Das Unternehmen

Die Ursprünge der SEFAR (Seiden-Fabrikanten Réunion) gehen zurück auf das Jahr 1830 und auf den Zürcher Seidenfabrikanten Heinrich Bodmer-Escher zur Arch (1786–1873). Dieser erteilte seinem Mitarbeiter Pierre Antoine Dufour (1797–1842) aus Lyon den Auftrag, eine Produktion von Seidenbeutelstuch (auch Seidengaze genannt) aufzubauen. Dieses Gewebe wurde für das Sieben und Klassieren von Mehl und Griess eingesetzt. Dufour wählte als Standort Thal, an der Mündung des Rheins in den Bodensee gelegen, und etablierte ein Netzwerk mit Hunderten von Heimwebern im Appenzeller Vorderland. Bereits 1833 trennte er sich von Bodmer und gründete sein eigenes Unternehmen. Nach seinem frühen Tod (1842) übernahm seine Witwe Anna Joséphine Dufour die Leitung.

Das Seidenbeutelstuch erfreute sich einer steigenden, weltweiten Nachfrage. So entstanden zwischen 1850 und 1899 weitere Firmen, die meisten gegründet von Zürcher Seidenfabrikanten und Seidenhändlern, die ebenfalls im Appenzeller Vorderland weben liessen. 1907 und 1912 schlossen sich die sieben Hersteller von Seidengaze zur heutigen SEFAR zusammen. Die Nachkommen aus diesen Unternehmerfamilien bilden heute noch das Aktionariat und stellen den Verwaltungsrat.

Entstehung des Firmenarchivs

Ein Unternehmen verfolgt in erster Linie einen wirtschaftlichen Auftrag: Es muss sich im Markt etablieren und gegen Konkurrenten behaupten, es muss die Gegenwart bewältigen und sich für die Zukunft so aufstellen, dass es im industriellen Wandel bestehen und zum Wohlstand seiner Beschäftigten, seiner Eigentümer und seiner Region beitragen kann. Der Grund, geschäftliche Unterlagen zu behalten, ergibt sich aus betrieblichen Bedürfnissen und Aufbewahrungspflichten. Mit der Zeit macht sich auch ein Sammeltrieb bemerkbar, der vielen Menschen eigen ist. Diese Sammeltätigkeit ist jedoch zufällig, sie erfolgt ohne definiertes Konzept und auch nicht im Auftrag der Geschäftsleitung. Langjährige Mitarbeitende legen Unterlagen und Erinnerungsstücke zur Seite, die für sie auch einen emotionalen Wert haben.

Wenn das Unternehmen ein gewisses Alter erreicht hat – und es sich leisten kann –, wird im besten Falle die Einrichtung eines Firmenarchivs beschlossen. Im Jahre 2005 feierte SEFAR das 175-jährige Bestehen. Aus diesem Anlass wurde eine umfangreiche Firmengeschichte publiziert. Als Grundlage dazu musste das historische Material, das über die Jahrzehnte hinweg angesammelt worden war, aufgearbeitet werden. Herangezogen wurden auch private Dokumente der Gründerfamilien. Die Arbeiten wurden fachtechnisch unterstützt vom Staatsarchiv des Kantons Appenzell Ausserrhoden. Den grössten Anteil an der Aufarbeitung des Materials haben aber die pensionierten Mitarbeiter John Böhi und Max Müller, deren Kenntnisse aus ihrer langjährigen Firmenzugehörigkeit von unschätzbarem Wert waren und immer noch sind.

Das so entstandene Archiv wurde in den folgenden Jahren weitergeführt. Da weit umfangreichere Unterlagen vorhanden waren als das für die Publikation 2005 verwendete Material, konzentrierte sich die Arbeit in den folgenden Jahren darauf, weitere Bestände aufzubereiten und zu verzeichnen. Das Archiv umfasst heute Dokumente in Papierform, eine digitale Sammlung von Fotografien und Filmen, Kataloge mit Gewebemustern, Fachliteratur sowie weitere Objekte. Der Hauptteil stammt aus den Jahrzehnten vor 1995, also aus dem «vor-elektronischen Zeitalter». «Am meisten Material haben wir von denjenigen Firmen erhalten, die selten umgezogen sind» erinnert sich John Böhi.

Zielsetzung und Herausforderungen

Das Firmenarchiv ist ein historisches Archiv. Es soll die Tätigkeit und Entwicklung des Unternehmens, seine Gründerfamilien und sein wirtschaftliches Umfeld dokumentieren. Es steht auch Dritten offen, die historische Recherchen betreiben wollen oder Dokumente und Exponate für eigene Ausstellungen benötigen. Das Archiv hat jedoch keine Funktion für die gegenwärtige oder zukünftige

industrielle Tätigkeit des Unternehmens. Anders als vielleicht bei den modischen Seidenstoffen sind diese Zeugen der Vergangenheit keine Quelle der Inspiration für neue Produkte oder Entwürfe.

Bei einem historischen Archiv eines aktiven und international expandierenden Unternehmens stellen sich eine Reihe von Herausforderungen:

- **Darstellung der Geschäftstätigkeit:** In den ersten 150 Jahren bestand das Unternehmen aus einer überschaubaren Zahl von Standorten in der Schweiz. Von hier aus wurden die Kunden in der ganzen Welt bedient. Heute verfügt SEFAR über mehr als zwei Dutzend Gesellschaften für Vertrieb und Produktion, verteilt auf sechs Kontinente; zwei Drittel der Belegschaft arbeiten nicht in der Schweiz. Das historische Archiv enthält nur Material, welches im Schweizer Stammhaus entstanden ist. Es dokumentiert zwar weitgehend die Geschäftstätigkeit der Gruppe, nicht jedoch das Innenleben der Tochtergesellschaften.
- **Vollständigkeit:** Das im Unternehmen anfallende Material resultiert teilweise aus definierten Prozessen und ist klar strukturiert: Geschäftsberichte, Jahresrechnungen, Protokolle der Sitzungen von Verwaltungsrat und Geschäftsleitung, Publikationen für Kunden und Mitarbeitende. In einem Unternehmen laufen aber zahlreiche Prozessen ab und deren Überlieferung ist oft zufällig. Festgehalten ist möglicherweise höchstens ein Beschluss in einem Protokoll oder ein Ergebnis in einem Geschäftsbericht. Die Vorarbeiten und Überlegungen, die zum Entscheid geführt haben und die Stimmungen, aus denen sie entstanden sind, werden oft nur in verkürzter Form dokumentiert. Eine klare Bewertungs- und Sammelstrategie existiert nicht, weder für Geschäftsakten noch für Fotografien und Objekte (Bilder, Gewebemuster, Bestandteile von Produktionsmitteln). Zudem lässt sich die einseitige Ausrichtung auf das Schweizer Stammhaus nicht wegdiskutieren: Schon nur wegen der Sprachbarrieren ist es undenkbar, dass Unterlagen aus Konzerngesellschaften wie Brasilien oder Türkei, Thailand oder China in das Archiv integriert werden können.
- **Elektronische Korrespondenz:** In den historischen Publikationen interessiert nicht nur die Beschreibung wichtiger Ereignisse; der Leser ist fasziniert von den Zitaten aus Briefwechseln und aus persönlichen Notizen. Gerade beim Schriftverkehr hat sich die Situation in den vergangenen dreissig Jahren in den Unternehmungen grundlegend gewandelt. Sowohl die innerbetriebliche Kommunikation als auch der Austausch mit allen externen Stellen laufen in der Regel elektronisch und dezentral ab. Die tägliche Postsitzung, bei welcher der Direktor früher die Eingangspost sichtete und verteilte, ist ebenso verschwunden wie die Unterschriftenmappe mit der Ausgangspost. Heute wird nur die geschäftsrelevante Korrespondenz mit Kunden, Lieferanten, Behörden usw. aufbewahrt – meist elektronisch, teilweise auch in Papierform. Was davon den Weg ins historische Archiv finden soll und in welchem Ablauf, ist eine noch offene Frage. Auch private Korrespondenz von Mitgliedern des Verwaltungsrats untereinander, aus denen sich in früheren Jahrzehnten wichtige Aufschlüsse über das Unternehmen ergaben, sind in elektronischer Form nicht mehr greifbar.

Ausblick

Wie geht es weiter? Die Unternehmensleitung hat grundsätzlich beschlossen, das historische Archiv weiterzuführen. Es soll sich weiterhin auf die im Stammhaus verfügbaren Dokumente konzentrieren. Gewisse Unterlagen sollen künftig laufend ins Archiv aufgenommen werden, nach Möglichkeit in digitaler Form. Dazu gehören Geschäftsberichte, Protokolle, Firmenpublikationen sowie Unterlagen zu grösseren Projekten.

In den vergangenen Monaten wurde das bereits zusammengetragene Material gemäss dem internationalen Archivstandard ISAD(G) in einer Archivdatenbank (docuteam curator) verzeichnet. Noch sind weitere Bestände aufzubereiten. Seit anfangs 2018 gibt es ein digitales Langzeitarchiv

(docuteam cosmos), mit welchem die Lesbarkeit und Nutzbarhaltung der digitalen Archivalien langfristig sichergestellt wird. Die zunehmende Komplexität und der Umstand, dass digitale Unterlagen nicht wie geduldige Papierdokumente über Jahrzehnte hinweg in einem Keller deponiert werden können, ohne damit die Gefahr eines Datenverlustes einzugehen, bewogen das Unternehmen dazu, externes Fachwissen beizuziehen. Dies kann auch als Chance gesehen werden, um das historische Archiv zu professionalisieren und die Gefahr einer Überlieferungslücke beim Übergang vom analogen zum digitalen Informationsträger zu vermeiden.

Camille Jéquier, Sarah Besson-Coppotelli: Konservierung von Spitzen im Schloss und Museum von Valangin

Das Schloss und Museum von Valangin verfügt in seinen Sammlungen über mehr als 5000 Objekte aus Spitze sowie Materialien, die für deren Herstellung benötigt wurden. In der Tat besitzt diese Institution sehr alte Spitzen aus dem frühen 17. Jahrhundert sowie andere seltene und aussergewöhnlich schöne Stücke.

Aus diesem Grund musste das Schloss und Museum Valangin im Laufe der Jahre Lösungen finden, um – mit vernünftigem Kostenaufwand – wirksam gegen die durch mehrere Faktoren verursachten Schäden vorgehen zu können. Solche Schäden können direkt mit der Handhabung oder Lagerung der Spitzen vor ihrer Ankunft im Museum zusammenhängen; aber einige natürliche, biologische oder chemische Vorgänge sind ebenso gefährlich für die Erhaltung der wertvollen Objekte.

Was sollen wir mit der Taufkappe des Grossvaters machen, die mit zarten und reinen Valenciennes aus dem 19. Jahrhundert gesäumt ist? Oder mit dem schönen Hochzeitskistchen der Urgrosstante, voller feiner Malines aus der Zeit von Ludwig dem XIV., die sorgsam aufbewahrt und von Generation zu Generation weitergegeben wurden?

Diese Objekte unseres Kulturerbes, die vergessen auf dem Estrich oder auf dem Boden eines Schrankes lagen, wurden vererbt oder zufällig in Schubladen gefunden. Dabei fehlte oft das Wissen über deren einstige Bedeutung und es bestand die Gefahr des Zerfalls, bevor man sich an sie erinnerte.

Einige der 5000 Stücke stammen aus dem 17. Jahrhundert und weisen einen Reichtum und «Finessen» auf, welche die Maschinen des 19. Jahrhunderts kaum erreichen konnten. In seinen Sammlungen führt das Museum auch eine Vielzahl von Spitzenkissen, die hauptsächlich aus der Region Neuenburg stammen, aber auch andere Exponate aus der Spitzenklöppeltradition aus ganz Europa können bewundert werden.

Auch die Klöppel, welche für die Herstellung der aufwendigen Spitzen notwendig waren, sind in den Kompaktusanlagen vorhanden.

Lisa Laurenti: Indiennes made in Neuchâtel?

Das Aufkommen von «Indiennes» zeigte eine klare Öffnung für neue Produkte, die im 17. Jahrhundert aus dem Fernen Osten importiert wurden. Sie wurden in den folgenden Jahrhunderten auch vor Ort produziert; einerseits wegen der Entwicklung von Manufakturen im europäischen Raum – insbesondere in Neuenburg – und andererseits dank dem Erscheinen erster Textildruckverfahren.

Diese Produkte spiegelten eine Vorliebe für «exotische» Motive, die schliesslich zur Massenproduktion und Massenvermarktung auf globaler Ebene führten.

Neuenburg positionierte sich in diesen internationalen Kreisen, indem es am Ende des 18. Jahrhunderts den grössten Teil seiner Produktion ins Ausland exportierte und fast 2000 Arbeiter in einem Dutzend Fabriken beschäftigte, die hauptsächlich in der Region des Sees angesiedelt waren.

Nach dem Studium der Sammlungen des Musée d'art et d'histoire in Neuchâtel sowie der Archive von Fabriken und Geschäftshäusern im Umfeld der Neuenburger «Indiennes» stellen sich einige Fragen: Wie beeinflussten die Trends in den angewandten Künsten des 18. und 19. Jahrhunderts die Neuenburger Industrie? Gab es eigenständige Kreationen in Neuenburg? Wie und in welchem Umfang berücksichtigten die Hersteller und Designer andererseits die finanziellen und wirtschaftlichen Zwänge, die ihnen von Händlern und Konkurrenten auferlegt wurden?

Die Ausstellung «Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes» (7. Oktober 2018–20. Mai 2019) will unter anderem solche Fragen beantworten und der Öffentlichkeit dieses von internationalen Einflüssen geprägte, lokale Textilerbe vorstellen.

Therese Schaltenbrand Felber: Industrielles Erbe lebendig erhalten. Seidenbandweberei und das Projekt «Webstuhlrattern»

Seidenbänder aus Basel-Stadt und -Landschaft zierten einst weltweit modische Damenkleider. Die Seidenbandindustrie prägte das Leben der Menschen in der Region. In verschiedenen Museen sind mechanische Bandwebstühle aus dem 19. und 20. Jahrhundert erhalten. Das Projekt «Webstuhlrattern» setzt sich für die Sicherung und Vermittlung des Fachwissens rund um das Weben von Bändern ein: Es gilt dieses immaterielle Kulturerbe zu bewahren, damit die Bandwebstühle auch in Zukunft rattern!

Farbenprächtige und kunstvolle Seidenbänder waren einst als Schmuck für modische Damenroben und Hüte international gefragt. Das Weben dieser Luxusbänder – Posamenterei genannt – hat die Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Region Basel seit dem 18. Jahrhundert stark geprägt. Im frühen 20. Jahrhundert jedoch wurde die Seidenbandindustrie als Haupterwerbszweig dieser Gegend von der Basler Chemischen Industrie abgelöst, deren Anfänge auf die Produktion von künstlichen Farbstoffen für die Seidenbänder zurückgehen.

Seidene Bänder für die internationale Modewelt

Die modischen Seidenbänder wurden weltweit exportiert. Zur Blütezeit der Bandweberei, um das Jahr 1880, ratterten rund 5000 Webstühle in den Stuben von Baselbieter Heimarbeiterfamilien und in Fabrikgebäuden. Weitere 1000 Webstühle waren im Kanton Basel-Stadt und rund 400 in den angrenzenden Kantonen Solothurn und Aargau in Betrieb. Zudem beschäftigten etliche Bandfirmen Arbeiterinnen und Arbeiter in Filialbetrieben im nahen Ausland. Auf breiten Schaftwebstühlen entstanden einfach gemusterte Bänder. Die mittels Lochkarten gesteuerten Jacquard-Webstühle aber, die wegen ihrer Höhe nur in den Fabriken Platz fanden, boten die Möglichkeit, beliebig kompliziert gemusterte Bänder herzustellen.

Als sich in den 1920er-Jahren die Mode stark vereinfachte, verschwand das Band zunehmend von den Kleidern. Manche Betriebe mussten schliessen, andere stellten ihre Produktionsstrategie um: von den prachtvollen, bis 30 cm breiten Schmuckbändern aus reiner Seide hin zu schlichteren Mode- und Gebrauchsbändern. Die letzte Basler Bandfirma schloss ihre Fabrik im Baselbiet im Jahr 2001. Ehemalige Posamentenhäuser und Bandfabriken prägen heute noch das Ortsbild mancher Oberbaselbieter Gemeinde.

«Die einte mache Bündel» – wie lange noch?

Mit dem oben erwähnten Zitat besingt das Baselbieterlied in seiner dritten Strophe unsere Vergangenheit. Die Bandweberei ist immer noch vielen Menschen der Region in Erinnerung bzw. wichtig, da sie ein Gefühl von Identität und Kontinuität vermittelt. Dazu tragen auch das Museum.BL sowie einzelne Dorfmuseen bei: Gezielt haben sie Bandfirmen-Nachlässe, historische Webstühle, Webzubehör und andere materielle Zeugen aus jener Zeit bewahrt und vermitteln diese in Ausstellungen. Die sozialhistorischen Hintergründe der Seidenbandindustrie in der Region Basel hielt unter anderem Yves Yersin im faszinierenden und vielschichtigen Dokumentarfilm Die letzten Heimposamenter (1973) fest. Zudem findet man Seidenband und Bandweberei auf der Liste der erhaltenswerten lebendigen Traditionen des Bundesamtes für Kultur.

In dreizehn Baselbieter Museen stehen heute mechanische Bandwebstühle, die erfreulicherweise noch regelmässig in Betrieb genommen und vorgeführt werden. Denn Webstühle müssen rattern! Die Welt der Posamenterei erschliesst sich dem Publikum erst richtig über die sinnliche Erfahrung des Webens. Man muss die mächtigen Maschinen in Aktion sehen, sie hören und fühlen können. Ein laut ratternder Webstuhl mit zigtausend bunten Fäden verdeutlicht nicht nur die Technik des Webens. Er macht den Alltag der Posamenterfamilien rund um den Webstuhl nachvollziehbar; er lässt die Fingerfertigkeit und das Fachwissen der Frauen und Männer erahnen, die am Webstuhl arbeiteten, aber auch die Monotonie der Arbeit, des Webens oder des «Spüeli»-Machens (Spulen vorbereiten), das meist Kinderarbeit war.

Das spezifische Wissen um die ausgeklügelte Mechanik der historischen Schiffchen-Webstühle, um deren Unterhalt und Bedienung, lag bis vor kurzem nur noch bei wenigen, bereits pensionierten Fachpersonen und lief Gefahr, verloren zu gehen. Über kurz oder lang wären die Webstühle in den Museen endgültig stillgestanden. Deshalb war rasches Handeln angesagt. Im Jahr 2015 rief Archäologie und Museum Baselland zusammen mit dem Verein Textilpiazza ein Projekt mit dem Namen Webstuhlrattern ins Leben, das die umfassende, nachhaltige Dokumentation und Weitervermittlung des Fachwissens rund ums Weben von Bändern anstrebte.

Erhalten des Wissens zur Seidenbandweberei

Webstuhlrattern sah eine doppelte Sicherung des Erfahrungswissens der Webfachleute vor: einerseits durch direkte Schulung von jüngeren Personen, andererseits aber durch die Erarbeitung eines Handbuchs. Zudem waren Vernetzung und Weiterbildung von Webinteressierten geplant. Die Projektleitung übernahm der Verein Textilpiazza, der sich bereits Kompetenzen in industriegeschichtlichen Projekten zur Textilgeschichte erarbeitet hatte. Fachlich begleitet wurde das Projekt von Archäologie und Museum Baselland.

Das Projekt zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes stiess auf grosse Resonanz. Es fand innerhalb des Kantons Basel-Landschaft und über die Kantonsgrenzen hinweg sowohl finanziell wie auch inhaltlich beachtenswerte Unterstützung. Das Konzept konnte wie geplant umgesetzt werden: Drei Fachspezialisten im Bereich der Bandweberei bildeten 2016 ca. 20 jüngere interessierte Personen für den technischen Unterhalt der komplexen Webstühle aus und richteten mit ihnen die Museumswebstühle bedienerfreundlicher ein. Begleitend dazu wurde ein digitales Handbuch mit Filmaufnahmen und Illustrationen erstellt, welches das Erfahrungswissen der Spezialisten personenunabhängig via Internet öffentlich zugänglich macht. Mit Hilfe des neuen Handbuchs lernten zusätzlich 60 künftige Museumsweberinnen und -weber in Einführungskursen, wie man einen Webstuhl bedient. Im Rahmen des Projekts entstand ein Netzwerk von Webfachleuten, Kompetenzpartnern sowie Materiallieferanten. Das Fachwissen der angelernten Webstuhltechnikerinnen und Museumsweber wird seither in regelmässigen Treffen vertieft.

Die grosse Zahl von Textil- und Webtechnik-Begeisterten, welche sich für die Kurse meldeten, zeigte, dass das Projekt einem echten Bedürfnis entsprach. Nach Abschluss des Projekts im Frühjahr 2017

riefen zwei Kursabsolventinnen und ein -absolvent die Koordinationsgruppe Webstuhlrattern ins Leben. Diese fungiert als Ansprechstelle für die Webstuhlmuseen, für Interessierte sowie für die angelernten Weber und Webstuhltechnikerinnen. Zudem betreut sie die Internetsite des digitalen Handbuchs (<http://www.webstuhlrattern.ch>). Diese Internetsite bietet neben Anleitungen sowie Tipps und Tricks zum Bedienen und Unterhalten von Bandwebstühlen auch sonst viel Wissenswertes, beispielsweise eine Übersicht, wann und wo die Webstühle in Aktion bestaunt werden können. Auch die Organisation von Treffen zum Erfahrungs- und Wissensaustausch sowie von vertiefenden Ausbildungstagen liegt bei der Koordinationsgruppe. Denn die relativ kurze Ausbildung der Nachwuchs-Webstuhlfachleute konnte natürlich keineswegs eine Fachausbildung aufwiegen und schon gar nicht jahrzehntelange berufliche Erfahrung ersetzen. Aber sie war wertvoll, weil sie den Ausgebildeten Ideen zum Lösen von Problemen vermittelte und ihnen das nötige Selbstvertrauen verlieh, um selbst Hand am Webstuhl anzulegen.

«Webstuhlrattern hat neuen Wind in die Webstuhl-Landschaft gebracht, Interessierte mobilisiert und über die Kantonsgrenze hinaus neue Kontakte entstehen lassen», schreibt die Projektleiterin Céline Steiner. Auf dieser Basis wird es hoffentlich gelingen, das Wissen rund um die Bandweberei zu erhalten und die Zukunft des nicht kommerziellen Betriebs der Bandwebstühle zu sichern. Wir sind zuversichtlich, dass die historischen Bandwebstühle weiterrattern!

Susan Marti: In die Kiste oder aufhängen? Der Umgang mit mittelalterlichen Bildteppichen in Bern in der Langzeitperspektive

Seit über 500 Jahren befinden sich höfische Tapisserien aus dem späten 15. Jahrhundert in Bern in öffentlicher Obhut, zunächst in Kisten und Schränken im Rathaus aufbewahrt, später in der Sakristei des Münsters und seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als besondere Preziosen dauerhaft im Museum ausgestellt. Vereinzelt finden sich in den Quellen auch Hinweise zum Umgang mit diesen grossformatigen und fragilen Kunstwerken. Sie zeigen, dass sich über die Jahrhunderte hinweg wohl die konkreten Konservierungsmassnahmen verändert haben, nicht aber das Bewusstsein vom Wert und der historischen Bedeutung dieses Kulturerbes.

Im frühen 19. Jahrhundert, so erinnert sich um 1849 der Sohn eines Kirchmeiers am Münster in Bern, beschwerten sich die dortigen Siegriste über eine Neuerung in der Pflege des rund 15 Werke umfassenden Bestands von spätmittelalterlichen Bildwirkereien im Münster. Zu den Aufgaben der Siegriste hatte es gehört, die Tapisserien zu pflegen. Jetzt aber wurde neu eine Frau damit beauftragt. Sie hatte die kostbaren Textilien «Stück für Stück untersucht, im Klosterhof auf grosse Gerüste und auf Waschtische gehängt, und gründlich geputzt und ausgeklopft». Die Übertragung der Aufgaben an eine Spezialistin empörte die Siegriste, weil ihnen dadurch Trinkgelder entgingen.

Der Zwischenfall ist aufschlussreich – er zeigt sowohl die Sorge der bernischen Obrigkeit um eine fachlich adäquate Pflege des ihnen anvertrauten kulturellen Erbes als auch die Bereitschaft offenbar breiterer städtischer Kreise, dafür Geld zu spenden. Wären keine privaten Trinkgelder geflossen, hätten sich die Siegriste nicht beschwert. Aus heutiger musealer Perspektive kommt uns das bekannt vor: Gerade der Aufwand für die Pflege des so fragilen textilen Erbes ist hoch und bedarf öffentlicher wie privater Mittel sowie ausgewiesener Fachleute mit spezifischen Kenntnissen. Dass dies bereits vor 200 Jahren so war, ist uns weniger präsent.

Die Bildwirkereien im Mittelalter

Das Bernische Historische Museum (BHM) besitzt einen kleinen, aber wichtigen Bestand an mittelalterlichen Bildteppichen. Tapisserien waren im 15. Jahrhundert hoch geschätzte, exklusive Luxusprodukte für Fürsten und Könige. Sie waren teurer und begehrter als Gemälde von heute so berühmten Malern wie Rogier van der Weyden oder Jan van Eyck. Städte wie Brüssel, Tournai, Gent

oder Brügge in den damaligen burgundischen Niederlanden spezialisierten sich auf die Herstellung dieser Luxusgüter. Die Bildteppiche dienten als mobile Raumausstattung in den schlecht heizbaren fürstlichen Residenzen. Sie spendeten Wärme und Farbe, die dargestellten Geschichten beeindruckten und unterhielten die Besucher und vermittelten bei diplomatischen Treffen politische Botschaften.

Die burgundischen Herzöge, die reichsten europäischen Fürsten des 15. Jahrhunderts, besaßen Hunderte von Tapisserien – aber kaum etwas ist davon in den grossen Sammlungen Europas erhalten geblieben. Weltweit einmalig sind daher die rund 15 Tapisserien aus den burgundischen Niederlanden, die seit ca. 500 Jahren in Bern sind. Teile davon, etwa der berühmte Tausendblument Teppich, fielen den Bernern 1476 bei Grandson zu – nach dem unerwarteten eidgenössischen Sieg über Karl den Kühnen, der das damals mächtigste Heer Europas anführte (die «Burgunderbeute»). Andere Bildteppiche, so die vierteilige Serie der Cäsartapisserien, wurden 1537 nach Bern überführt, nachdem die Berner in Lausanne die Reformation durchgesetzt hatten. Da die reiche Ausstattung der Kathedrale nun nicht mehr für farbenprächtige Gottesdienste verwendet wurde, brachten die Berner die kirchlichen Kostbarkeiten ins Rathaus ihrer eigenen Stadt. Fortan hütete der Rat diese erlesenen kirchlichen und weltlichen Beutestücke. Regelmässig gebraucht wurden sie aber nicht mehr. Deshalb blieben sie besser erhalten als viele andere Bildteppiche, die durch langen Gebrauch vollständig zerstört wurden. Auch wenn die Tapisserien heute ausserhalb der Altstadt im Museum aufbewahrt werden, sind sie doch Teil des Weltkulturerbes und haben eine internationale Bedeutung.

Die «burgundischen Tapeten» in der Neuzeit

Während der Tausendblument Teppich von 1476 wohl bis kurz vor Einführung der Reformation von 1528 noch im Chor des Berner Münsters aufgehängt wurde, kamen die Cäsartapisserien – zusammen mit den anderen textilen Stücken aus dem Schatz der Kathedrale von Lausanne, also zum Beispiel mit zahlreichen kirchlichen Gewändern – von Anfang an ins Rathaus und lagen somit in der Verantwortung der bernischen Obrigkeit. Im Rathaus wurden alle Beutestücke im Obergeschoss in einem grossen Schrank aufbewahrt. Von Zeit zu Zeit, belegt etwa für 1729, wurden die «Tapisserien und burgundischen Tücher» in der Vennerstube zur Schau gestellt und ihr Erhaltungszustand kontrolliert. Bereits 1745 sorgte sich der Rat erneut um die Textilien und begutachtete sie. 1791 beschloss man, den gesamten Bestand in die Sakristei des Münsters zu überführen, weil es in den Rathausgewölben zu feucht sei und Motten oder Mäuse die fragilen Textilien schädigen könnten. Im frühen 19. Jahrhundert wurden die Tapisserien ab und zu als Schmuck für die eidgenössische Tagsatzung in die Heiliggeistkirche ausgeliehen, wobei explizit darauf hingewiesen wurde, dass sie Wandschmuck seien und keinesfalls wie Teppiche auf dem Boden ausgelegt werden dürften.

Ab 1864 stellte man sie in den Sommermonaten im Erlacherhof, später in der Stadtbibliothek, öffentlich aus. Die wöchentlichen Pflegemassnahmen zum Schutz vor Schmutz und Motten wurden sorgfältig schriftlich festgelegt. Vor und nach den Präsentationen musste der Kirchmeier die Textilien jeweils mit Pfeffer und Alaun behandeln, was Ungeziefer abhalten sollte. Die Sorge um den Erhaltungszustand der monumentalen, aber sehr fragilen Bildwerke durchzieht die Geschichte der Objekte wie ein roter Faden. Feuchtigkeit und Ungeziefer liessen Bedenken aufkommen, ebenso aber auch die häufigen Objekt-Bewegungen, etwa das Abhängen und Zusammenfalten während der kalten Wintermonate, unaufmerksame Besucher, schlechte Luftzirkulation oder das Aufhängesystem. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden die Tapisserien schliesslich umfassend restauriert. Finanziert wurde das mehrjährige Projekt damals in erster Linie über Spenden der Berner Zünfte und Gesellschaften sowie durch private Beiträge, etwa jene von Berner Stadträten. Die Massnahmen standen im Zusammenhang mit der institutionellen Herausbildung eines historischen Museums in Bern, das zunächst ja als gesamtschweizerisches Geschichtsmuseum konzipiert worden war.

Die heutige Sorge um Kernstücke des Museums

Als 1894 am Helvetiaplatz das heutige Bernische Historische Museum eröffnet wurde, waren die flämischen Tapisserien die Prunkstücke im ersten Obergeschoss, dem «piano nobile». Die Höhe dieses Stockwerks war eigens auf die Masse der Tapisserien abgestimmt, der Bau also gewissermassen um die Objekte herum errichtet worden. Als Kernstücke der Museumssammlungen wurden sie fortan stets in den Dauerausstellungen präsentiert. Nach heutigen konservatorischen Erkenntnissen war vor allem das Tageslicht schädlich, obwohl man die Fenster extra auf der Nordseite angeordnet hatte, um direkte Sonneneinstrahlung zu vermeiden. Wie stark die Farben auf der Vorderseite ausgebleicht sind, zeigt ein Vergleich mit der Rückseite. Doch erst 1984 wurde das Tageslicht – und damit eine der wichtigsten Schadensursachen – ganz aus den Ausstellungssälen verbannt. Seit 1996 zeigt man einzelne Tapisserien nicht mehr frei hängend, sondern auf ganzflächiger Unterlage, eine Präsentationsweise, die mittlerweile in musealen und in historischen Räumen oft verwendet wird.

Bereits im Jahre 2010 startete ein Vorprojekt zur Konservierung der vierteiligen Serie der Cäsartapisserien, die ab 2012 dann in einem Schau-Atelier unter den Augen des Publikums umgesetzt wurde und seit 2017 in rückwärtigen Räumen fortgesetzt wird. Sie hat zum Ziel, als Referenzwert für die Zukunft erstmals detailliert den Erhaltungszustand der Objekte zu dokumentieren, ein ungenügendes älteres System von Stützbändern zu entfernen und die optimale zukünftige Präsentationsweise konservatorisch vorzubereiten.

Es ist aus Sicht der Überlieferungsgeschichte ein Glücksfall, dass in Bern über 500 Jahre hinweg dokumentiert werden kann, wie die Obrigkeit und damit die Öffentlichkeit mit fragilen Textilien umgegangen ist. So lassen sich Wandel und Kontinuität beobachten. Zum Wandel zählen die besseren Schutzmethoden: Gegen Ungeziefer gibt es heute wirkungsvollere Mittel als Pfeffer und Alaun. Manche – auch unsichtbare – Schadensursachen, etwa ultraviolettes Licht oder früher verwendete Pestizide, sind inzwischen bekannt. Ob wir hingegen potenzielle neue Schadensursachen, etwa neue Schadstoffe in der Luft, bereits ausreichend früh erkennen, bleibt fraglich. Ebenso ist unklar, ob die Konsequenzen heutiger Eingriffe tatsächlich in all ihren langfristigen Auswirkungen absehbar sind.

Zu den Kontinuitäten zählt auch die Erkenntnis, dass es schon immer des Zusammenwirkens von «besorgtem Eigentümer» und interessierter Öffentlichkeit bedurfte, um kostbares Kulturgut langfristig erhalten zu können. Nur solange in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Bedeutung von Kulturgut und ein Verständnis für dessen Symbolgehalt verankert ist, lässt sich Kulturerbe nachhaltig sichern. Das Präsentieren von Objekten, auch wenn ihnen dies aus konservatorischer Sicht oft schadet, ist daher in langfristiger Perspektive auch als Schutzmassnahme zu verstehen. Nur was in einer Gesellschaft wertgeschätzt wird und in unterschiedlichen Verwendungskontexten eine Bedeutung hat, bleibt jahrhundertlang erhalten.

Rino Büchel im Interview mit Peter Netzer: Handstickmaschinen im St. Galler Rheintal

Das nachfolgende Interview zeigt auf, wie die Handstickerei in St. Gallen im 19./20. Jahrhundert vor dem Einsatz der automatischen Maschinen funktionierte. Das Gespräch mit einem Direktbetroffenen, der als Kind selber für kleinere Arbeiten eingesetzt wurde, lässt in Streiflichtern die wirtschaftliche, soziale und regional-politische Bedeutung dieses Handwerks und die erforderlichen baulichen Vorkehrungen in den Gebäuden erahnen. Für viele Familien in der Ostschweiz war diese Arbeit ein wichtiger Neben-, wenn nicht gar Haupterwerbszweig.

Die St. Galler Stickerei ist weltbekannt; sie hatte ihren wirtschaftlichen Höhepunkt vor dem Ersten Weltkrieg. Sichtbarer Ausdruck der wirtschaftlichen Bedeutung St. Gallens im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert sind stattliche private sowie öffentliche Bauten der Post oder der Bahn, die noch heute das Stadtbild mitprägen.

Das Aufkommen der automatischen Maschinen wurde ab den 1970er-Jahren zur übermächtigen Konkurrenz und führte bei vielen Familien zur Aufgabe des Handwerks, zu wirtschaftlichen Problemen und zur Suche nach neuen Erwerbseinkommen.

Rino Büchel: Wer waren die Personen, welche die Textilprodukte herstellten?

Peter Netzer: Ich kann das nur aus der Sicht meiner eigenen Familie sagen. Mein Vater hatte in Savognin als Landwirt gearbeitet und im Sommer war er auf der Alp Flix. In den 1950er-Jahren kamen Agenten aus St. Gallen vorbei und wollten Handstickmaschinen ins Dorf bringen. Es gab eine Abstimmung, bei der dieses Ansinnen klar abgelehnt wurde. Mein Vater war aber fasziniert von der Technik; so reiste er nach St. Gallen, wo man ihm eine halbjährige Anlehre in der Stickfachschule anbot. Während zweier Jahre übte er dann die Tätigkeit im Toggenburg aus. Da das Haus dort nicht zu kaufen war, suchte er einen alternativen Standort. So zog die Familie 1961 ins St. Galler Rheintal, in die Nähe von Altstätten.

Im St. Galler Rheintal trifft man in älteren Wohnhäusern auf grosszügige Räume, welche als Sticklokal bezeichnet werden. Wie muss man sich solche Lokale vorstellen?

Wir hatten im Erdgeschoss zwei hohe, mehr als 10 Meter lange und 5 Meter breite Räume. In jedem dieser Lokale stand eine Stickmaschine. Es gab verschiedene Grössen – wir besaßen eines der grössten Exemplare. Die eine Handstickmaschine wurde durch unsere Familie betrieben, die zweite Stickmaschine im anderen Raum hatten wir dem Nachbarn, einem Landwirt, vermietet. Dieser Nachbar hatte ebenfalls die Stickfachschule besucht.

Woher kamen diese Handstickmaschinen? Wer stellte sie zur Verfügung?

Die Firma, welche die Stickmaschine lieferte, hatte ihren Sitz in St. Gallen. Die Maschinen wurden in der Regel vermietet. Wir arbeiteten exklusiv für dieses Unternehmen.

Was wurde mit welchem zeitlichen Aufwand hergestellt? Gab es klare Rollenteilungen bei der Arbeit?

In guten Zeiten konnte man von dieser Arbeit leben. An einem Arbeitstag konnte eine durchschnittliche Serie von ca. 150 Tüchlein bestickt werden. Aufwendig wurde es vor allem, wenn man viele Farbwechsel vornehmen musste. Der Vater hatte seitlich der Maschine auf einer Tafel den Plan des zu stickenden Sujets. Auf einem Schemel – halb stehend, halb sitzend – fuhr er auf dem Musterbrett die angeheftete Stickvorlage ab und mittels Pantograph wurden die Tüchlein nach links, rechts, oben oder nach unten bewegt. Die Bewegung der Nadeln nach vorne und nach hinten wurde mit Hilfe einer Kurbel sichergestellt und die Übergabe der Nadeln via Abtretvorrichtung mit den Füßen gesteuert. Nach einer Einführung durch den Vater übernahmen auch die Mutter und später ich – für kurze Zeit – diese Aufgabe.

Was war ansonsten die Aufgabe der Kinder?

Wir Kinder leisteten jeweils nach der Schule, zwischen 16.00 und 18.00 Uhr, sowie am Mittwochnachmittag Zusatzarbeiten im Sticklokal. Nadeln mussten vorbereitet, die Fäden eingefädelt oder die Fadenfarbe gewechselt werden. Später mussten die Fäden abgeschnitten und die Nadeln gereinigt werden. Auf der Maschine hatten in drei Lagen jeweils 156 Tüchlein Platz. Jedes

einzelne Tüchlein musste zuerst an vier Seiten in einen Rahmen eingespannt werden. Damit wurde sichergestellt, dass die Bestickung reibungslos funktionieren konnte. In einem zweiten Schritt wurden die gespannten Tüchlein in grössere Bahnen mit je 20 Tüchlein pro Rahmen eingepasst.

Diese Arbeiten hatten natürlich Auswirkungen auf die Freizeit: Ferien waren keine vorgesehen. Für die Bauernkinder in der Umgebung war die Situation ähnlich.

Wie weit war die Handstickerei verbreitet? Gab es Konkurrenz unter den Familien?

Im Hinterforst waren wir und der Nachbar die beiden einzigen Familien. Es gab jedoch in Altstätten weitere Familien, welche die Handstickerei betrieben. Verbreitet war diese Arbeit auch im Appenzellischen und im Raum Grabs/Buchs. In guten Zeiten beschäftigten meine Eltern zusätzlich bis zu vier Angestellte. Es waren Angelernte, meist Italiener. Im Raum Grabs wohnte der Agent, der jeweils die Ware und die Aufträge lieferte – er betreute mehrere Stickereien.

Hatten die Stickerei-Arbeiten negative Folgen für die Gesundheit?

Die Handstickerei hatte keine gesundheitlichen Folgen, da alles mit Muskelkraft betrieben wurde und keine gefährlichen Stoffe im Einsatz waren.

Wann und warum wurde die Handstickerei aufgegeben?

Der Untergang wurde mit dem Aufkommen der «Schiffli»-Maschinen eingeleitet. Die Halbautomaten wurden zu Beginn der 1970er-Jahre zur echten Konkurrenz.

Mein Vater suchte daraufhin eine neue Arbeit. Die Mutter führte die Stickerei vorerst fort, bis sie durch Erkrankung gezwungen war, diese Arbeit ebenfalls aufzugeben.

Herzlichen Dank für das Interview und die Einblicke in jene Zeit.

Agnes Ziegler: Osmanische Teppiche in Siebenbürgen

In Siebenbürgen (Transilvania, Erdély), einer historischen Region im heutigen Rumänien, zu dessen Bevölkerung mit den sogenannten «Siebenbürger Sachsen» auch eine deutschstämmige Gruppe gehört, hat sich ein seltener Textilschatz erhalten: in den lutherisch-evangelischen Kirchen werden über 350 osmanische Teppiche aufbewahrt. Es handelt sich um kleinformatige, handgeknüpfte osmanische Wollteppiche, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert nach Siebenbürgen gelangten und im Umfeld der evangelischen Kirchen bis ins 21. Jahrhundert bewahrt wurden.

Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts spielte die Region Siebenbürgen, dank Handelsprivilegien der türkischen Sultane und der ungarischen Könige, eine wichtige Rolle für den Orienthandel. So wurden über die Handelsorte Kronstadt (Braşov, Brassó), Hermannstadt (Sibiu, Nagyszeben) oder Klausenburg (Cluj, Kolozsvár) grosse Mengen an orientalischer Ware, Kleidung, Textilien, Gewürzen und auch Teppichen nach Europa eingeführt. Dank des Zollerhebungs- und des Stapelrechts konnten die Städte Teile dieser Ware für den Eigenbedarf zurückhalten – so geschah dies auch bei den erwähnten Teppichen. Einmal nach Siebenbürgen gelangt, wandelte sich die Nutzung der osmanischen Teppiche, die in ihrem Herkunftsland zum Auslegen in Zelten, zum Einhüllen der Toten, zum Gebet oder etwa auch in Dampfbädern benutzt worden waren. Vor Ort dienten sie typischerweise als Geschenke, welche die Stadt Herrschern oder städtischen Würdenträgern überbrachte, als Wand- oder Tischschmuck im häuslichen Umfeld oder im öffentlichen Raum, z. B. in Rathäusern. Oft wurden die Teppiche auch in Kirchen genutzt, was letztlich auch zur Überlieferung dieser im 17./18. Jahrhundert verbreiteten und allgemein geschätzten Objekte geführt hat.

Teppiche im Kirchenraum

In den Kirchen dienten sie dem Schmuck des Raums bei nicht alltäglichen Anlässen. Bei Gottesdiensten etwa wurden wichtige Orte im Kircheninnern (Altar, Kanzel, Taufbecken, Orgel, das Gestühl der Pfarrer und der Ratsherren) mit den Teppichen ausgelegt; so verlieh man ihnen einen zusätzlichen optischen Akzent. Teppiche waren auch ein Repräsentationsmittel der Gemeinschaft, indem sie von Zünften in ihrem Kirchengestühl ausgelegt wurden: die Zünfte erwarben Teppiche mit vereinten Mitteln oder erlangten sie – in selteneren Fällen – durch Stiftung einzelner Mitglieder oder aus der Erbschaft verstorbener Zunftmeister. Die Zunftmitglieder sorgten gemeinsam für die Instandhaltung und das Auslegen der Teppiche, versahen sie mit ihren Zeichen und schmückten bei kirchlichen Versammlungen damit ihr Gestühl. Zudem dienten Teppiche auch der Ehrerbietung bei kirchlichen Amtshandlungen. Die für die Schwarze Kirche in Kronstadt in reichlicher Masse schriftlich dokumentierten Bräuche dürfen wohl auch für die anderen siebenbürgischen Gotteshäuser als zutreffend angenommen werden. Demnach wurden die zur Taufe oder Trauung geschenkten Teppiche bei den Zeremonien auch ausgelegt, am häufigsten wurden sie jedoch bei der Aufbahrung der Toten in der Kirche über oder unter dem Sarg ausgebreitet. Die auf den Katafalk gelegten Teppiche gingen sodann in den Besitz der Kirche über und konnten nur in seltenen Fällen von den Hinterbliebenen wieder erworben werden. Hohen Würdenträgern, Pfarrern und Studenten breitete man bei der Aufbahrung kostenlos einen Teppich aus; Angehörige, die es sich nicht leisten konnten, einen Teppich zu stiften, konnten kostenpflichtig einen aus der Sammlung der Kirche ausleihen.

Diese Bräuche blieben bis weit ins 19. Jahrhundert bestehen; danach – mit dem allmählichen Schwinden der Zunftstrukturen und der veränderten Beerdigungspraxis – gerieten auch die Teppiche langsam in Vergessenheit.

Kunstgeschichtliches Interesse

Ihre Wiederentdeckung – im Zuge eines Paradigmenwechsels – erlebten die Teppiche im frühen 20. Jahrhundert, als sie, unter kunsthistorischer Anleitung aus Wien, erstmals in Kronstadt inventarisiert, gewaschen, repariert und dauerhaft in der Kirche ausgestellt wurden. Nach und nach gelangten die Teppiche so wieder in den Fokus des Interesses: 1914 wurden zahlreiche Exemplare bei der Landesausstellung in Budapest präsentiert, 1933 erschien ein erstes repräsentatives Album mit Farbfotos, welches die siebenbürgische Sammlung darstellte, gefolgt von grundlegenden Publikationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die frühen, 1898 getätigten Reparaturen wurden in späteren Jahrzehnten auch bei anderen Kirchengemeinden fortgesetzt; aus diesen frühen, von Laien vorgenommenen Konservierungsmassnahmen ist zum Beispiel die Restaurierungsaktion der Schässburger Schülerinnen im Rahmen ihres Handarbeitsunterrichtes in den 1940er-Jahren hervorzuheben. In den 1960er-Jahren sowie zwischen 1973 und 1999 arbeiteten ausgebildete Textilrestauratoren an der Aufbesserung des Bestands; diese erweiterten zugleich auch die in den Kirchen eingerichteten Dauerausstellungen der Teppiche.

Gefahren...

Der Erhalt dieser wertvollen Teppichsammlung geriet in den letzten Jahrzehnten in Gefahr. Am Ende des 20. Jahrhunderts änderte sich unter politischem Druck die Zusammensetzung der Bevölkerung der siebenbürgischen Ortschaften von Grund auf, vor allem infolge der massiven Auswanderung der Siebenbürger Sachsen. Die Menge der Gemeindemitglieder sank radikal, somit auch die Anzahl möglicher zuständiger Personen, die das Erbe vor Ort betreuen konnten. Dieser soziologische Aspekt fiel mit dem Umstand zusammen, dass die Objekte seit mehreren Jahrzehnten dauerhaft in den Kirchen gezeigt worden waren. Die historischen Textilien hatten in den offenen Kirchenräumen unter zum Teil extremen Schwankungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit sowie unter

Staubbelastung und Sonnenbestrahlung gelitten. Zudem waren sie gefährdet durch biologischen Befall sowie durch mechanische Beanspruchungen. Auf solche Einflüsse hatten sie mit Farb- und Substanzverlust, Verformung oder Faserveränderungen reagiert.

...und Schutzmassnahmen

Alarmiert durch das Erkennen dieser Risiken für die Teppichsammlung sowie dank dem konstruktiven Anstoss der Koordinierungsstelle für Ostmittel- und Südosteuropa am Museum Europäischer Kulturen (SPK) in Berlin, rief die Evangelische Kirchengemeinde A. B. in Kronstadt im Jahr 2008 ein umfassendes Projekt ins Leben. Damit wurden die Optimierung der Ausstellungsbedingungen sowie die Organisation der regelmässigen Pflege der Teppiche angestrebt.

Als erster Schritt des umfangreichen Projektes wurde im Jahr 2009 – mit Unterstützung des Deutschen Bundesbeauftragten für Kultur und Medien – eine Zentralisierung der Inventarinformationen und eine detaillierte Zustandserfassung der Objekte vorgenommen, wobei alle Beschädigungen, aber auch die früheren Konservierungseingriffe kartiert wurden. Diese detaillierte Analyse bildet bis heute eine unabdingbare Grundlage für das Monitoring des Zustands der Teppiche und ermöglicht eine Früherkennung von Veränderungen. Der nächste Schritt war 2010 die Durchführung eines interdisziplinären Workshops unter Teilnahme zahlreicher Fachleute aus den Bereichen der Textilrestaurierung, Kunstgeschichte, Denkmalpflege sowie von Vertretern der Besitzergemeinden in Kronstadt. Gefördert von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt (DBU) erarbeitete die im Workshop zusammengesetzte Gruppe Massnahmen für eine optimierte Ausstellung und Aufbewahrung der Teppiche, die derzeit umgesetzt werden. Dazu gehört eine Neukonzeption der Ausstellungen in den Kirchen, wobei man von einer vollumfänglichen Präsentation der jeweiligen Ortsbestände absieht und stattdessen eine repräsentative Auswahl zu zeigen versucht. In manchen Fällen geschieht dies durch Rotation der Exponate oder anhand eines zeitlich beschränkten Ausstellungsplans. Die Pflege der osmanischen Teppiche wird auf der Grundlage eines Zweipfeilersystems umgesetzt: Zum einen wird der Zustand der Objekte in den Kirchen mittels Messtechnik durch Verantwortliche vor Ort sowie durch Fachleute begleitete Kontrollrundgänge überprüft. Zum andern werden die Objekte bei konservatorischen Notsituationen in einem in Kronstadt eingerichteten Teppich-Kompetenzzentrum notwendigen Eingriffen unterzogen. Das von der Evangelischen Kirche A. B. in Kronstadt betreute Kompetenzzentrum ist zudem auch für die Erforschung der historischen Zusammenhänge der Bestände zuständig, berät und unterstützt die Gemeinden bei Aufgaben bezüglich deren Sammlungen und funktioniert auch als Anlaufstelle in Notsituationen.

Kontaminierung als Herausforderung

Die Antwort des 20. Jahrhunderts auf die immerwährenden Gefahren durch Schädlinge, hauptsächlich Motten und Teppichkäfer, war die Anwendung chemischer Mittel. Solche in mehreren Kampagnen angewendeten chemischen Schädlingsbekämpfungsmittel lagerten sich aber in den Fasern ein und verstärkten sich sogar gegenseitig in ihrer Wirkung, sodass die Teppiche heute in vielen Fällen einen hohen Grad an Kontaminierung aufweisen. Dieser kann sowohl für die Materialeigenschaften als auch für die mit ihnen in Berührung kommenden Menschen gefährlich sein. Zwischen 2013 und 2016 lief, mit Beteiligung der Evangelischen Kirche A. B. in Kronstadt, ein innovatives Projekt. Geleitet von den PAZ Laboratorien für Archäometrie und gefördert durch die Deutsche Bundesstiftung Umwelt (DBU) wurde der Kontaminierungsgrad einzelner Teppiche ermittelt sowie anschliessend Möglichkeiten zur Entfernung dieser Giftstoffe aus den Fasern gesucht.

Durch die eingeleiteten Massnahmen kann der Erhalt dieser wertvollen Objektgruppe auch in Zukunft nachhaltig gesichert werden.

Wanderungen zu Kulturgütern: Unterwegs auf dem St. Galler Textilweg

Seit dem Frühling 2016 haben Familien sowie Geschichts-, Kultur- und Architekturinteressierte in der Ostschweiz gleich zwei Angebote zum Thema Textilien sozusagen vor der Haustüre. Textilland Ostschweiz bietet in Zusammenarbeit mit St. Gallen-Bodensee Tourismus die beiden nachfolgend vorgestellten Erlebnisse an: Auf dem Textilweg St. Gallen und der Textilland Explorer Tour werden die prägenden Einflüsse der Textilwirtschaft in der Ostschweiz auf einfache und spannende Art erlebbar.

Der Verein Textilland Ostschweiz arbeitet in Kooperation mit den Tourismus-Destinationen, Swiss Textiles, dem Textilmuseum St. Gallen und weiteren Partnern daran, die Ostschweiz touristisch als «Textilland» zu positionieren. «Dazu gehört, einerseits die Innovationskraft der heutigen Textilindustrie, andererseits den Einfluss der Textilwirtschaft in der Ostschweiz auf die Architektur und die Entwicklung der Region sichtbar zu machen und Interesse für die textile Geschichte der Region zu wecken», erklärte Präsident Rolf Schmitter 2016.

Virtueller Textilweg, in die Natur gesetzt

Die zwei Textilwege Stadt St. Gallen und St. Gallen West sind individuell begehbar. Der Textilweg Stadt St. Gallen ist ein Rundgang entlang der herausragenden Gebäude der St. Galler Blütezeit, die zum Teil auch im KGS Inventar aufgeführt sind (Dauer ca. 5 km, 1–2 Std.).

Angereichert ist er mit Tipps zum Shopping oder zu Kaffee- und Essenspausen sowie für einen ausgedehnteren Spaziergang mit verschiedenen Abstechern. Der Textilweg St. Gallen West hingegen ist eine textile Zeitreise in die Natur: Der Weg führt ab Bahnhof St. Gallen entlang der Kreuzbleiche zum Tröckneturm und endet im Sitterwerk. Der Weg folgt den ausgeschilderten Jakobswanderwegen (ca. 6 km, 1,5 Std.). Shopping-Interessierte können auch Zwischenstopps in Fabrikläden unterwegs einlegen.

Beide Wege sind online unter www.textilweg.ch abrufbar: mit Detailbeschreibungen, Bildmaterial und Audiodateien.

Mehrwert für St. Gallen

Die Umsetzung des Textilwegs St. Gallens ermöglichte die Ortsbürgergemeinde St. Gallen. Sie unterstützte die Umsetzung mit einem namhaften finanziellen Beitrag. Darüber hinaus engagierte sich das Stadtarchiv der Ortsbürgergemeinde aktiv in der Erarbeitung der historischen Grundlagen. Arno Noger, Präsident der Ortsbürgergemeinde, begründete das Engagement anlässlich der Eröffnung 2016 folgendermassen: «Das Leitbild der Ortsbürgergemeinde St. Gallen hält fest: Wir leisten einen wesentlichen Beitrag zur hohen Lebensqualität der Bevölkerung und zur Weiterentwicklung von Stadt und Region. Wir bewahren und pflegen das historische Erbe der Stadt St. Gallen. Wir teilen verschiedene Aufgaben mit der Stadt (der politischen Gemeinde) und dem Kanton St. Gallen. Aus diesem Grund passt die Unterstützung des Projekts Textilweg sehr gut in unser Förderkonzept». Das Angebot soll von der Bevölkerung von Stadt und Region ebenso rege genutzt werden können wie von auswärtigen Gästen.

Neue Angebote für Selbstfahrer

Gleichzeitig mit dem Textilweg lancierte St. Gallen-Bodensee Tourismus zusammen mit Textilland Ostschweiz, der Region St. Gallen-Bodensee sowie den Tourismus-Destinationen Thurgau und beider Appenzell zwei erlebnisreiche Rundtouren für Kultur- und Touring-Fans, die mit dem Auto unterwegs

sind. Die Textilland Explorer Tour Nord widmet sich vorwiegend «edlen Stoffen und der internationalen Prominenz». Auf der südlichen Route stehen derweil die Themen «Brauchtum» und «malerische Landschaften» im Fokus. «Die Textilland Explorer Tour gibt der Grand Tour of Switzerland, dem Roadtrip-Angebot von Schweiz Tourismus, ein regionales Gesicht», freute sich Frank Bumann, Direktor von St. Gallen-Bodensee Tourismus bei der Eröffnung.

Kontakt

Kathrin Loppacher, Geschäftsstelle Textilland Ostschweiz, Tel.: +41 (0)71 992 66 00, M: +41 (0)79 814 21 28. www.textilland.ch, www.textilweg.ch

NIKE: Europäische Tage des Denkmals «Ohne Grenzen»

Weder Pass noch Visum sind nötig, um bei der diesjährigen Ausgabe der Europäischen Tage des Denkmals dabei zu sein. Wer im September 2018 die Reise wagt, gewinnt Einblicke hinter die Kulissen historischer Baudenkmäler der Schweiz. Ob Bewohnerin, Enthusiast, Fachperson oder Neugierige: Die Denkmaltage lassen Sie an rund tausend kostenlosen Führungen, Spaziergängen und Gesprächsrunden das vielfältige Kulturerbe der Schweiz erkunden.

Erweitern wir unseren Blick, besuchen wir uns gegenseitig! Nicht wie gewohnt an einem einzigen, sondern gleich an vier Wochenenden im September finden die Europäischen Tage des Denkmals dieses Jahr statt. Unter dem Motto «Ohne Grenzen» präsentiert jeweils eine Region ihr kulturelles Erbe und lädt Nachbarn aus dem In- und Ausland zu einem Besuch ein. Feierlicher Anlass für das einmalige Format sind der fünfundzwanzigste Geburtstag der Denkmaltage in der Schweiz sowie das Europäische Kulturerbejahr 2018. Patronatsherr ist wiederum Bundesrat Alain Berset.

Die Schweiz ist stark durch lokale Eigenheiten geprägt: Dialekte, Landschaften, Baustile und Bräuche sind aus unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsweisen der Menschen entstanden. An den vier Denkmaltage-Wochenenden bieten sich viele Gelegenheiten, regionale Besonderheiten kennenzulernen, aber auch neue, überraschende Zusammenhänge zu entdecken. Weinbau und damit verbundene Kulturlandschaften und Bräuche gibt es in jedem Kanton. Hotels aus der «Belle Epoque» im Tessin, im Berner Oberland oder im Wallis erzählen Geschichten von Gästen aus aller Welt. Das Chalet ist längst nicht nur auf die Bergregionen beschränkt. Noch wenig bekannt sind die vielen Bauten aus der Nachkriegszeit.

Das Thema «Ohne Grenzen» lädt Besuchende der Denkmaltage 2018 ein, Grenzen nicht nur geografisch, sondern auch sprachlich, chronologisch, materiell oder sozial zu überschreiten. Wie entwickeln wir unser Kulturerbe für künftige Generationen weiter? Wie gehen wir mit jungen Denkmälern um? Kann man materielles Erbe getrennt vom immateriellen betrachten? Was sehen Kinder oder MigrantInnen, wenn sie vor einem Baudenkmal stehen? Wer hört ihnen zu?

Ein Erbe gibt es nicht, vielmehr ist dieses vielfältig und einem steten Wandel unterworfen. Treibende Kraft sind dabei die Menschen, die mit ihren Interessen, ihrem Engagement und dem Umstand, dass sie – indem sie darüber sprechen –, kulturelles Erbe täglich neu schaffen und definieren.

Es gibt kein als Konzertraum genutztes Baudenkmal ohne musikalische Tradition und ohne Musikgesellschaften, keine Gebäuderestaurierung ohne überlieferte handwerkliche Fertigkeiten, keinen Alpen-Tourismus ohne Kulturlandschaften. Damit wird klar: Kulturerbe ist nicht von gestern. Es bringt die Menschen zusammen und ist damit fest in der Gegenwart und in der Gesellschaft verankert.

«Sharing Heritage» lautet das Motto des europäischen Kulturerbejahrs. Es fordert die Teilhabe breiter Bevölkerungskreise, um das Potenzial des Kulturerbes für gesellschaftlichen Zusammenhalt auszuschöpfen – nutzen Sie die Denkmaltage als Gelegenheit zur Teilhabe, laden Sie Freunde und Familie zu einem Ausflug ein und bestellen Sie heute die kostenlose Programmbroschüre auf hereinspaziert.ch!

Weiterführende Informationen

hereinspaziert.ch / kulturerbejahr2018.ch / sharingheritage.de