Zeitschrift: Itinera : Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte = supplément de la Revue suisse d'histoire = supplemento della Rivista storica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Geschichte

Band: 23 (1999)

Rubrik: Visualisierung von Geschichte(n)

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Teil 4

Visualisierung von Geschichte(n)

Bildergeschichten zur geschichtlichen Bildung

Sambal Oelek (alias Andreas Müller)

Die Zeichnung auf dem Umschlag meines Comicalbums (Fig. 1) lässt schon den Inhalt anklingen. Dufours Lebensweg, den ich von der Jugend bis zum Sieg im Sonderbundskrieg 1848 nachzeichnete, sollte keine Aneinanderreihung militärischer Leistungen sein, sondern disziplinübergreifend u.a. eine Verbindung herstellen zwischen seinem zivilen Beruf als Bauingenieur (er schuf die erste permanente Drahtseilbrücke auf dem europäischen Kontinent) und seiner Vorgehensweise im Sonderbundskrieg.

Ich habe nicht Geschichte, sondern Architektur studiert. Das erklärt mein Interesse für die Technikgeschichte, die heute meiner Meinung nach zu Unrecht immer noch vernachlässigt wird; denn die technische Methodik, die sich in Dufours Jugend auszubreiten begann, prägt heute unsere Denk- und Handlungsmuster in einem nicht immer genügend bewussten Ausmass.

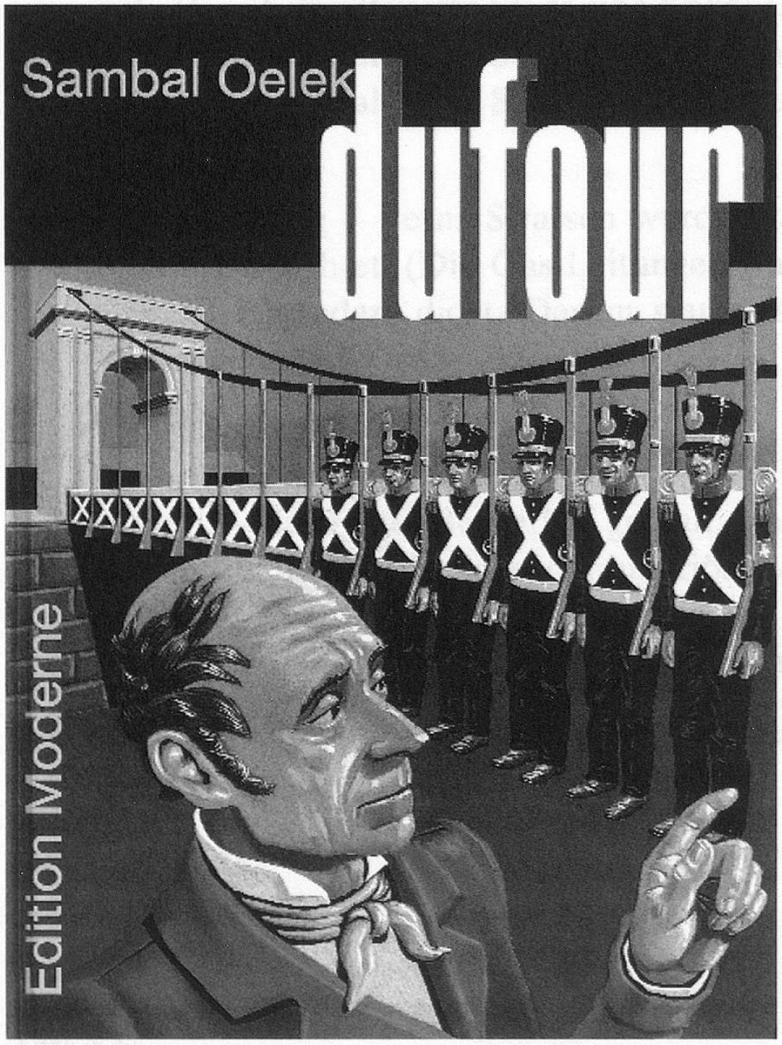


Fig. 1:
Umschlag des besprochenen Comicalbums:
Eine diskrete Inhaltsangabe.

Wer sich vornimmt, Geschichte im Comic oder in einem andern visuellen Medium darzustellen, darf die Anstrengung nicht scheuen. Vor genau 50 Jahren schuf der Direktor des Zürcher Schauspielhauses Oskar Wälterlin ein Dufour-Drama. Er scheiterte, weil er sich, statt die Primärquellen neu aufzuarbeiten, lediglich auf die Biographie von Edouard Chapuisat abstützte.

Wie beeinflusst das Medium das Quellenstudium? Und welchen Stempel drückt es dem geschichtlichen Stoff auf? Der Comic, das Theaterstück und der Spielfilm unterscheiden sich grundsätzlich von anderen visuellen Medien: Während beim illustrierten Buch, bei der Ausstellung, beim Ausstellungskatalog oder Dokumentarfilm das Erzählkontinuum nach wie vor durch den Text konstituiert und das Bild zur Präzisierung oder Illustration eingesetzt wird, ist bei den erstgenannten Medien das Verhältnis gerade umgekehrt: Das narrative Kontinuum wird durch die Bildfolge erzeugt, die Präzisierung erfolgt durch den Text in der Sprechblase, im Dialog der Figuren.

Historische Bildquellen aus ihrem Schattendasein befreien

Wer eine historische Bildvorlage in eine ganze Bildsequenz verwandeln, ja, wer sie im Schweisse seines Angesichts auch noch eigenhändig nachzeichnen muss, der ist gezwungen, sie mit durchdringenderem Blick zu betrachten als die konventionelle Forschung, die in ihrer Textlastigkeit visuelle Quellen wenn nicht ausblendet, so doch vernachlässigt. Dabei lassen sich aus Bildern mitunter ganze Anekdoten und Charakterstudien ableiten – wie aus der Daguerreotypie, die das Photoatelier Humnicki vom General 1848 in Bern anfertigte (Fig. 2).

Fig. 2:
Die Daguerreotypie des Generals:
Verrät mehr, als man denkt.

Anders als die Photographie bildet die Daguerreotypie seitenverkehrt ab, da die mit Silberjodid beschichtete Kupferplatte direkt belichtet wird. Und in der Tat, die Kokarde, die auf dem Offiziershut rechts sitzen muss, sitzt nun auf der Daguerreotypie erwartungsgemäss auf der falschen Seite, nämlich links, was ein Horror für jeden Militärkopf gewesen sein muss. Aber Dufour, der die Naturgesetze als Pragmatiker und als Ingenieur zu respektieren

wusste, akzeptierte diese Irregularität. Bemerkenswerterweise sitzt jedoch der Orden links, d.h. an der korrekten Stelle. Mit anderen Worten: Der General nahm sich vor der Aufnahme die Mühe, die Auszeichnung auf die rechte Seite umzustecken, damit sie im Abbild richtig, nämlich links über dem Herzen, sass. Woraus wir zum einen das Verhalten des Ingenieurs ablesen, der weiss, dass eine ganze, noch so genau berechnete Brückenkonstruktion zusammenbrechen kann, wenn das entscheidende Detail nicht stimmt. Und ein entscheidendes Detail war für ihn zum andern der Orden: Es ist das Offizierskreuz der französischen Ehrenlegion, gestiftet von Napoleon I., den Dufour offenbar auch 1848 noch tief verehrte. Diese kleine Anekdote erzähle ich u.a. auf den letzten zwei Seiten des Comic (Fig. 3).

Alltagsgeschichte, Dramatisierung, Originalzitate

Diese letzten zwei Buchseiten, die den Triumph des Generals und den Kult, der mit ihm getrieben wurde, aufzeigen, können zugleich als Illustration für einige weitere Beispiele dienen, wie der Comic die Geschichtsdarstellung strukturiert. Ich wollte das Ständchen, das zur Feier des Generals vor dem Hotel «Falken» gegeben wurde, schildern und zu diesem Zweck eine Handharmonika abbilden. Aber schon kam die Frage: Gab es damals überhaupt schon das Schwyzerörgeli? Recherchen auf einem Nebenschauplatz waren nötig, diese ergaben: Das Schwyzerörgeli existierte noch nicht, wohl aber sein Vorläufer, das hier abgebildete Langnauerli. Weiter: Das Hotel Falken ist längst aus dem Berner Stadtbild verschwunden. Ich musste also die entsprechende historische Photographie auftreiben etc. Mit anderen Worten: Die als Bildergeschichte aufbereitete Geschichte zwingt dazu, dem Alltag eine grössere Bedeutung beizumessen, womit elegant eine Forderung der «Annales»-Historiker erfüllt wird.

Da sich die Erzählung im Comic als Folge von Szenen abspielt, muss der geschichtliche Stoff dramatisiert werden: Das bedeutet zum einen, dass rasante Handlungen eher zum Zug kommen als langsame historische Prozesse. Ferner sind als Protagonisten der Historie lebendige Personen viel attraktiver als abstrakte Strukturen. Und zu guter Letzt überwiegt der Dialog in der Regel bei weitem die kommentierende, aufklärende Begleitstimme. Das mag man bedauern. Auf der andern Seite eröffnet sich so die Möglichkeit, den Figuren Originalzitate in den Mund (d.h. in die Sprechblase) zu legen und so der Darstellung ein historisches Kolorit zu verleihen, wie es andere Medien nicht vermögen. Voraussetzung ist natürlich eine gute Quellenlage. Und die war hier gegeben, denn Alt-Ständerat Olivier Reverdin, Genf, der Besitzer der Archives Dufour, gewährte mir u.a. grosszügig Einblick in die Originalbriefe, die der General seiner Frau geschrieben hat.

Fig. 3: Die letzte Bild-Doppelseite des Buches: Dufour-Kult.

Das Bild zwingt zu einem ganzheitlichen historischen Ansatz

Die Kunst besteht nicht nur darin, das visuelle Material zu interpretieren, man muss auch die aussagekräftigsten Bilder finden. In der herkömmlichen, an textlichen Quellen orientierten Geschichtsschreibung kommen nonverbale Gegebenheiten oft zu kurz. Figur 4 zeigt die Genfer Stadtbefestigung, ein gigantisches Werk barocken Zuschnitts, das damals so omnipräsent war wie heute etwa die Autobahnen und wie diese keinen ihrer Bedeutung gemässen Niederschlag in der Geschichtsschreibung findet. Eine Omnipräsenz, die hingegen der Comic zwanglos, ohne viele Worte machen zu müssen, aufzeigen kann.

Der Festungsring bestimmte damals in hohem Masse das individuelle und kollektive Verhalten der Genfer und Genferinnen, vor allem aber bestimmte er den Werdegang Dufours, der als Kantonsingenieur für seinen Unterhalt verantwortlich zeichnete. Als seine liberalen Freunde (z.B. Pictet de Rochemont) in den 1820er Jahren den Abbruch forderten, um der in ihrer baulichen Entwicklung buchstäblich strangulierten Stadt Luft zu verschaffen, stemmte er sich erfolgreich dagegen. Er sicherte sich so nicht nur seinen Arbeitsplatz, sondern eröffnete sich auch neue Beschäftigungsmöglichkeiten: Er baute drei bahnbrechende Hängebrücken über die Festungsgräben,

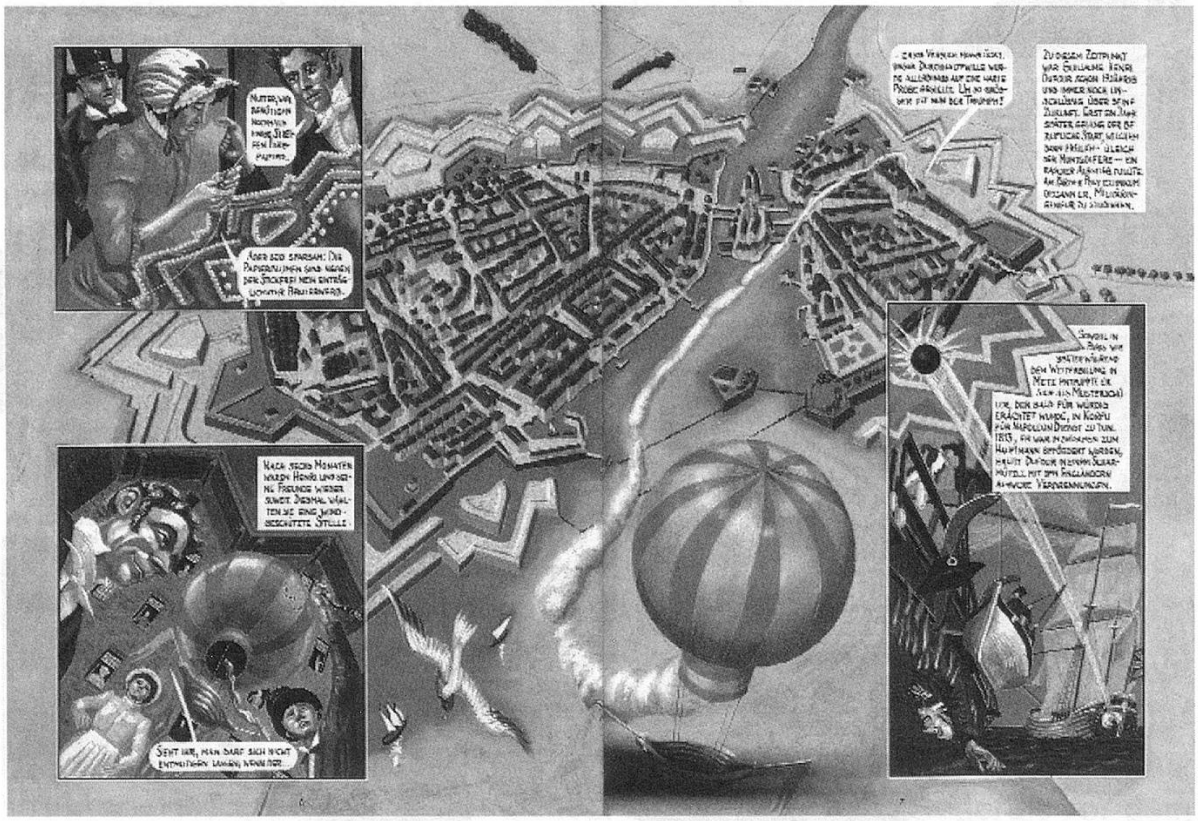


Fig. 4: Die zweite Doppelseite: Wahl des aussagekräftigsten Bildmaterials.

Fig. 5: Unmittelbar vor Kriegsbeginn. Verzahnung von Bildelementen.

um die im Verkehr erstickenden Stadttore zu entlasten, und beteiligte sich sowohl als Aktionär wie als Kantonsbeamter an der Neuplanung und Verdichtung der Stadtmitte, da Genf nun statt nach aussen nach innen wachsen musste.

Die bildliche Darstellung ist nicht analytisch, sondern synthetisch. Das heisst, sie ist zwangsläufig interdisziplinär: Schon nur die Festungsproblematik beeinhaltet Elemente der Städtebau-, der Technik- und der politischen Geschichte. Sie erfüllt die Forderung nach einem ganzheitlichen historischen Ansatz in hohem Mass.

Mehrdeutigkeit des Bildes – Appell an die Mündigkeit

Viele Bilder sind mehrdeutig, lassen verschiedene Interpretationen zu, enthalten einen Rest des Noch-nicht-Gedeuteten oder sagen je nach Kontext etwas anderes aus. Damit kann der Zeichner oder die Zeichnerin natürlich spielen. Figur 5 zeigt (was übrigens auch für alle andern Bildseiten gilt), wie Elemente der Einzelbilder gleichzeitig Bestandteile einer die ganze Doppelseite überspannenden zentralen Gestalt sind. Es ist Annette, die älteste Tochter Dufours, die sich vehement gegen die Beteiligung ihres Vaters an dem ihrer Meinung nach ungerechten Krieg aussprach und den General kurz vor Kriegsbeginn in seinem Hauptquartier aufsuchte. Dass ihr Schirm sich in der den Kriegsplan darstellenden Karte, ihr Hut in den Mörsern, ihr Schal im Truppenaufmarsch fortsetzt, kann man als Einmischungsversuch Annettes lesen. Ich ziehe eine andere Interpretation vor: Während des ganzen Feldzugs fand der General, der ein Heer von fast 100'000 Mann kommandierte, noch die Zeit, jeden Tag einen Brief an seine Frau oder seine Töchter (zu seinem Bedauern besass er keinen Sohn) zu senden, worin er immer wieder über seine Bemühungen im Vermeiden von Blutvergiessen und Minimieren der Verluste auf der eigenen und der gegnerischen Seite schrieb. Mit anderen Worten: Er legte vor seiner Familie Rechenschaft ab über sein Tun und Lassen. Die zentrale Gestalt im Bild repräsentiert also quasi das weibliche Über-Ich, das sein Handeln leitete.

Unsere Eltern haben uns immer gewarnt: Hütet euch vor Comics, denn sie verdummen! Aber ist es nicht umgekehrt? Während ein Text die Denkbewegung genau vorspurt, lässt das Bild dem Leser die Freiheit, selber zu denken und zu interpretieren. Und gerade in dieser Hinsicht hat der Comic gegenüber andern visuellen Medien grosse Vorteile. Beim Film und Theaterstück rasen die Bilder in vorgegebenem Tempo vorüber, die Comicleserin jedoch kann den in ihrem Kopf ablaufenden Film unterbrechen, zurückblättern, ein Detail nochmals betrachten – und sich dazu ihre eigenen Gedanken machen. Zudem erlaubt die Buchform dem Autor, der Bildergeschichte

einen wissenschaftlichen Apparat anzufügen, der unverbindlich zu vertieftem Studium einlädt.

Der Comic setzt also eine mündige Ansprechpartnerin, einen Leser mit Köpfchen voraus und eignet sich deshalb auch sehr gut für den Geschichtsunterricht, weshalb ich den Dufour-Comic besonders den Lehrerinnen und Lehrern empfehlen möchte.

Reaktionen auf das «Comic»-Album

Das Album erschien in einer deutschen und einer von Ariel Herbez sehr kompetent übersetzten französischen Ausgabe (Comics lassen sich mit weit geringerem Aufwand übersetzen als konventionelle Bücher) – gerade recht zum Comicfestival in Sierre, wo die Originalzeichnungen gezeigt wurden. Während die Ausstellung sehr gut besucht war und am Festival überdurchschnittlich viele Bücher verkauft werden konnten, verläuft der Absatz im Buchhandel eher enttäuschend. Warum? Vielleicht gibt die folgende Anekdote eine Teilantwort:

Das Bundesamt für Kultur bat mich, den sieben BundesrätInnen, dem Bundeskanzler und den VizekanzlerInnen je ein Buch zu schenken – eine Bitte, der ich postwendend entsprach. In meinem Begleitbrief schrieb ich u.a.: «Natürlich hoffe ich sehr, dass die Regierungsmitglieder das Werk trotz knapper Zeit werden lesen können. Ein Comic ist übrigens ein ideales Medium für Leute in Zeitnot: Man kann es viel schneller konsumieren als ein geschriebenes Buch gleichen Umfanges. Weshalb die Regierung sich vielleicht überlegen sollte, künftig alle amtlichen Verlautbarungen in Comicform zu verabreichen ...»

Die Vizekanzlerin, Frau Dr. Hanna Muralt Müller, kam in einem Dankesbrief freundlicherweise auf meinen Vorschlag zurück: «Der Comicstrip als ein ausgezeichnetes Kommunikationsmittel wird natürlich auch in verschiedenen Publikationen der Bundesverwaltung eingesetzt: gezielt und dosiert, damit einem nicht das Lachen vor lauter Lachen vergeht...»

So sehr ich es schätze, dass die vielbeschäftigte Frau Muralt sich die Mühe nahm, das Geschenk zu verdanken, scheint mir doch ihre Antwort ein in der Deutschschweiz weitverbreitetes Missverständnis widerzuspiegeln: Comics wollen trotz ihres komischen Namens keinesfalls immer nur die Lachmuskeln strapazieren. Wer das fordert, wird natürlich den Dufour-Comic nicht kaufen. Aber in einer nicht zu fernen Zukunft, so hoffe ich, wird man/frau auch hierzulande entdecken, dass die «bandes dessinées», wie sie die französische Sprache viel zutreffender nennt, durchaus auch ganz seriös die Gehirnwindungen stimulieren und zum Beispiel einen durchaus ernstzunehmenden und fesselnden Beitrag zur Geschichtsdarstellung liefern können.

«Femmes Tour»: Visualisierung von Geschichte(n) im städtischen Raum

Sabine Lorenz, Kathrin Schafroth

«W. ist eine Zeitstadt, das Wandern durch seine Strassen eine Zeitreise. Wohin man kommt, haftet den Orten die Aura des ‹Hier ist es gewesen!› an. Keiner Erinnerung kann man sich indessen ganz ungestört hingeben. Immer wieder überlagern sich die Zitate der Vergangenheit und brechen sich im Lichte verschiedener Epochen. Die Schwierigkeit, sich zu erinnern, liegt in W. buchstäblich auf der Strasse.»[1]

Im Rahmen des schweizerischen Bundesstaates haben rund 50 Historikerinnen in neun Städten die Gelegenheit ergriffen, die Geschichte von Frauen zwischen Helvetik und Bundesstaatsgründung auf der Grundlage von Quellenstudien zu untersuchen und in Form von Stadtrundgängen einem breiten Publikum zu vermitteln. Sie hatten es sich zur Aufgabe gemacht, das Wissen über Frauen aufzuarbeiten und der «Schwierigkeit sich zu erinnern» mit den Forschungsergebnissen der Frauen- und Geschlechtergeschichte entgegenzuarbeiten. Die Intention dieser Visualisierung von Geschichte(n) im städtischen Raum war es, den Orten die Aura des «Hier ist es gewesen!» zurückzugeben und an historisch vermeintlich unwichtigen Orten Erinnerungsarbeit zu leisten und Erkenntnisprozesse bei den BesucherInnen auszulösen. Bestehende und neu geschaffene Frauenstadtrundgänge in den Städten Aarau, Basel, Bern, Freiburg, Genf, Luzern, Winterthur, Zug und Zürich schlossen sich im Projekt «Femmes Tour» zusammen und vernetzten sich. An den Führungen von «Femmes Tour» nahmen während des Sommerhalbjahres 1998 über 7000 Besucherinnen und Besucher teil. Der grosse Andrang wie auch das breite Echo in den Medien zeigen, dass ein starkes Interesse an visuell vermittelter Geschichte besteht.

«Femmes Tour» hat die Jubiläen 1798–1848–1998 zum Anlass genommen, die Unsichtbarkeit von Frauengeschichte in der Stadt zu thematisieren und das offizielle Geschichtsbild zu hinterfragen. Die Rundgänge waren so angelegt, dass sie historisches Orientierungswissen vermittelten und das Wissen über Frauengeschichte in der Stadt verorteten. «Femmes Tour» wollte keine akademischen Vorträge auf die Strasse verlegen, sondern dem Thema gemässe Formen der Umsetzung und Visualisierung finden. Es wurde Wert darauf gelegt, den BesucherInnen die Ergebnisse der historischen Recher-

1 Aus: *Weimar 1999 – Kulturhauptstadt Europas GmbH.*

che mit Hilfe unterschiedlichster Inszenierungselemente so zu vermitteln, dass über Kommunikation und Interaktion Erkenntnisprozesse in Gang gesetzt wurden. Ziel dabei war es, die BesucherInnen für geschlechtergeschichtliche Themen zu sensibilisieren, ihre historisch-politische Vorstellungswelt zu erweitern und damit Anknüpfungspunkte für ein persönliches Nachdenken über die Historizität von geschlechterspezifischen Identifikationen zu bieten.[2]

Solche Überlegungen gingen konkret in die Präsentation von Rundgängen ein. So erläuterten z.B. die Historikerinnen in Bern ihrem Publikum vor dem Stadtarchiv, wie sie bei ihren Recherchen vorgegangen waren. An diesem spezifischen Standort erzählten sie mit Hilfe von Büchern und Archivschachteln, wie sie Fragestellungen formulierten, mit Hilfe welcher Quellen sie diesen Fragen nachgingen und wie sie dann im Verlauf der Forschungen ihre Fragestellung und den Blickwinkel weiterentwickelten bzw. änderten. Dabei gelangten sie von der vergeblichen Suche nach der «schweizerischen Olympe de Gouges» zur Rekonstruktion von Handlungsspielräumen von Berner Frauen verschiedener sozialer Schichten im 19. Jahrhundert.

Historische Stadtrundgänge arbeiten immer mit vielfältigen Vermittlungs- und Visualisierungsformen. Die finanzielle Mitunterstützung des Projektes «Femmes Tour» durch das Bundesamt für Kultur hat wesentlich dazu beigetragen, dass 1998 in diesem Bereich intensiver experimentiert werden konnte als bisher. Ausgehend von einigen allgemeinen Überlegungen möchten wir im folgenden anhand konkreter Beispiele zeigen, welche Visualisierungs- und Vermittlungsformen die Historikerinnen von «Femmes Tour» erarbeitet und entwickelt, welche Themen sie wie verortet und damit Gedächtnisorte geschaffen haben.

Das Projekt «Femmes Tour»

«Femmes Tour» knüpfte an die in verschiedenen Städten seit Anfang der 1990er Jahre bereits bewährte Tradition der Frauenstadtrundgänge an.[3] Mit «Femmes Tour» haben Historikerinnen eine neue Form der Zusammenarbeit unter den Stadtrundgängen geschaffen. Neun lokale Projekte arbeiteten erstmals auf nationaler Ebene zusammen. Die Rundgänge in Aarau und Winterthur wurden neu initiiert und werden auch nach 1998 weiterbestehen.

2 Michael W. Schlicht und Siegfried Quandt (Hg.), *Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Gespräche mit Volker Braun u.a.* Marburg 1989 (*Geschichte, Grundlagen und Hintergründe,* hg. von S. Quandt, Bd. 2), S. 7.

3 In Basel entstand 1990 der erste Frauenstadtrundgang in der Schweiz, nachdem die Idee zuvor an einer schweizerischen Historikerinnentagung vorgestellt worden war. Bis 1995 entstanden Rundgangprojekte in folgenden Städten: Basel, Bern, Friburg, Genf, Luzern, Zug und Zürich.

Die Rundgänge wurden in den städtischen lokalen Gruppen selbständig erarbeitet, wobei an drei Vernetzungstagungen die grundlegenden Ziele und Aussagen des Gesamtprojektes diskutiert wurden. Darüber hinaus hatten regelmässige Sitzungen der Delegierten und das nationale Koordinationsbüro eine wichtige Funktion für den Austausch und die Vernetzung der neun Rundgänge.

Verbindliche Basis für alle Rundgänge war die Fokussierung auf denselben historischen Zeitraum und die gemeinsamen theoretischen Prämissen. In enger Zusammenarbeit entstanden «Fenster», die Ausblicke in und Einblicke aus anderen Städten gewähren wollten. Die «Fenster» hatten die Funktion, die inhaltliche Vernetzung der beteiligten Städte auf jedem einzelnen Stadtrundgang szenisch zum Ausdruck zu bringen. Die Vernetzung wurde über die Rundgänge hinaus auf zwei weiteren Ebenen materialisiert. Die «Fenster» wurden auf der Stadtkarte graphisch umgesetzt.[4] Ausgewählte Themenschwerpunkte der einzelnen Rundgänge wurden in der auf deutsch und französisch erschienenen Publikation «Mit Geld, Geist und Geduld»/ «Pognon, Piété, Patience» vertieft.[5]

Theoretische Voraussetzungen und Ziele

Den theoretischen Rahmen für die Arbeit von «Femmes Tour» bildeten die Prämissen der Frauen- und Geschlechtergeschichte einerseits und das Konzept der Gedächtnisorte andererseits. Die Historikerinnen befragten Quellen unterschiedlichster Art danach, welche sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Handlungsspielräume von Frauen in der Zeit der Bundesstaatsgründung bestanden, welche in der Zeit erweitert bzw. beschränkt wurden und wie das Geschlechterverhältnis gestaltet war. Die Recherchen förderten Erkenntnisse der bislang in der Schweiz noch wenig bearbeiteten Geschichte von Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ans Licht.[6]

4 Femmes Tour (Hg.), Stadtkarte, 1998.

5 Femmes Tour (Hg.), *Mit Geld, Geist und Geduld. Frauen und ihre Geschichte zwischen Helvetik und Bundesstaat,* Bern 1998. Femmes Tour (Ed.). *Pognon, Piété, Patience. Les femmes suisses et la naissance de l'Etat fédéral,* Genève 1998. In Aarau und Luzern entstanden zwei weitere Publikationen: Verein Frauenstadtrundgang Luzern (Hg.), *Mit Pfeffer und Pfiff. Luzernerinnen zwischen 1798 und 1848,* Luzern 1998. Verein Frauenstadtrundgang und Fachstelle für die Gleichstellung von Frauen und Männern des Kantons Aargau (Hg.), *Was Männer wollten und Frauen taten. Erster historischer Frauenstadtrundgang Aarau 1998. Beiträge zur Frauen- und Geschlechtergeschichte im Aargau zwischen Helvetik und Bundesstaat (1798–1848),* Baden-Dättwil 1998.

6 Die für uns wichtigste vorliegende Literatur war: Beatrix Mesmer, *Ausgeklammert – Eingeklammert. Frauen und Frauenorganisationen in der Schweiz des 19. Jahrhunderts,* Basel 1988. Elisabeth Joris und Heidi Witzig, *Brave Frauen – Aufmüpfige Weiber. Wie sich die Industrialisierung auf Alltag und Lebenszusammenhang von Frauen auswirkte (1820–1940),* Zürich 1992. Eva Sutter,

Neben der Kategorie Geschlecht spielten die soziale Herkunft, Generation, Zivilstand und Mobilität sowie regionale Besonderheiten in bezug auf Recht, Wirtschaft, Politik, Kultur und Religion eine wichtige Rolle bei der Analyse. Mit Blick auf den Prozess der Bundesstaatsgründung war ausserdem die Frage nach Fortschritt und/oder Rückschritt für Frauen und Frauengruppen im gesellschaftlichen Gefüge bedeutsam.

Hinsichtlich der Vermittlung der Recherchen war das von Pierre Nora entwickelte Konzept der Gedächtnisorte[7] im Sinne der Aneignung konkreter Räume wie der Räume historischer Erkenntnis theoretischer Ausgangspunkt für «Femmes Tour».

Einerseits zielte «Femmes Tour» darauf ab, mit spezifischen, in der Regel unbekannten Geschichten von, mit und über Frauen neue Gedächtnisorte zu schaffen bzw. bestehende Gedächtnisorte zu dekonstruieren. Andererseits erfüllten die Rundgänge aber auch eine identitätsstiftende Funktion, indem sie das Bedürfnis von Frauen unterschiedlicher Herkunft und Alters befriedigten, etwas über ihre «eigene Geschichte» zu erfahren und sich Raum in der Stadt selbstbewusst aneignen zu können.[8]

Vielfalt von Orten und Inszenierungsformen zur Visualisierung von Geschichte(n)

Auf einem Historischen Frauenstadtrundgang wandern Historikerinnen (und gegebenenfalls SchauspielerInnen) mit einer Gruppe gemeinsam durch die Stadt und machen an etwa acht bis zehn Stationen halt, die frauen- oder geschlechtergeschichtliche Bezugspunkte bieten. Die Festlegung der Route und die Auswahl der einzelnen Standorte ist abhängig vom Konzept («roter Faden») des einzelnen Rundganges, den inhaltlichen Zielen und den Vermittlungsformen. Ort, Thema und Inszenierung sind im Idealfall jeweils eng miteinander verknüpft. Bei der Wahl des Themas wird darauf geachtet, wie dieses sich an einen konkreten Ort im städtischen

«Ein Act des Leichtsinns und der Sünde». Illegitimität im Kanton Zürich. Recht, Moral und Lebensrealität (1800–1860), Zürich 1995. Annemarie Ryter, *Als Weibsbild bevogtet. Zum Alltag von Frauen im 19. Jahrhundert. Geschlechtsvormundschaft und Ehebeschränkungen im Kanton Basel-Landschaft.* Liestal 1994. Brigitte Schnegg und Christian Simon, «Frauen in der Helvetik. Die Helvetik in frauen- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive. Überlegungen zu einem brachliegenden Forschungsgebiet», in *Dossier Helvetik* 2, Basel 1997, S. 131–149.

7 Pierre Nora, *Les lieux de mémoire,* Paris 1984.

8 Vgl. Anne-Marie Käppeli, «Die Gedächtnisorte der historischen Frauenstadtrundgänge», in *Orte der Geschlechtergeschichte. Beiträge zur 7. Schweizerischen Historikerinnentagung*, hg. von Franziska Jenny, Gudrun Piller und Barbara Rettenmund, Zürich 1994, S. 307–320. Eine gekürzte französische Version erschien in *traverse* 2, 1994 (Stadt entziffern/Déchiffrer la Ville), S. 122–126. Susanne Dul-Lüthi, *Die Stadt als Lern- und Erfahrungsraum für Erwachsene*, Diplomarbeit an der Akademie für Erwachsenenbildung Luzern, 1998 (unveröff. Manuskript).

Raum anbinden lässt. Umgekehrt beeinflusst ein Ort mit einer engen Verknüpfung zur Frauen-/Geschlechtergeschichte (z.B. eine ehemalige Töchterschule) seinerseits die Setzung von Themenschwerpunkten bzw. den Routenverlauf. Einige Orte können auch als fiktive Kulisse für eine erzählte Geschichte dienen. Sie verweisen darauf, dass der konkrete historische Ort nicht mehr existiert.

Konkrete Standorte der «Femmes Tour»-Rundgänge waren Orte in der Altstadt wie Wohnhäuser von Frauen, das Rathaus oder der Landsgemeindeplatz, Gerichte, wo Frauen angeklagt worden waren, ehemalige Armenhäuser oder Spitäler, Töchterschulen, Kirchen und Ursulinenklöster. Standorte mit symbolischem Charakter waren Brunnen, auf denen beispielsweise eine Justitiafigur stand, oder Denkmäler, etwa für Heinrich Zschokke oder Jonas Furrer. An der ehemaligen Stadtgrenze wurde eine Station zum Thema Heimatrecht verortet, und aus einer modernen Buchhandlung trat eine Käuferin eines Ratgebers für die gute Hausfrau und trug die massgeblichen bürgerlichen Anweisungen vor.

Für die Ausarbeitung der einzelnen Rundgangstationen ebenso wie für die Konzeption und Komposition des Gesamtrundganges sind bestimmte Kriterien zu berücksichtigen, um dem Publikum eine Präsentation von inhaltlicher und ästhetischer Form zu bieten, «die es schafft, dass wir von einer Sache mehr wahrnehmen, als wir wahrgenommen haben, bevor wir sie in dieser Form gesehen haben».[9] Stehen ein Thema und ein Standort einmal fest, folgen Überlegungen über Aufbau, Struktur und Pointierung des Themas bzw. der Geschichte und über die Art der Inszenierungsmittel. Wie muss eine Geschichte aufgebaut sein, damit sie gut vermittelbar ist?

Eine wichtige Erfahrung historischer Frauenstadtrundgänge ist, dass es wirkungsvoll ist, von einem konkreten Beispiel ausgehend auf Strukturen und Zusammenhänge zu verweisen. So lassen sich beispielsweise Geschichte(n) gut am Beispiel einzelner Personen vermitteln. Auch im «Femmes Tour»-Projekt wurde deshalb oft mit Biographien gearbeitet. Es war eine Absicht des Projektes, Namen von Frauen aus dem frühen 19. Jahrhundert zu lancieren, jedoch in Verbindung mit dem Anliegen, von Einzelbiographien zu strukturellen Einsichten zu gelangen und diese als bedeutsam für alle Frauen oder eine bestimmte Gruppe von Frauen aufzuzeigen. So wurde etwa in einer Station des Zürcher Rundganges «Das Recht der Weiber» die Geschichte der Eheanbahnung des liberal-konservativen Juristen Johann Caspar Bluntschli und der Emilie Vogel erzählt. Dabei wurde gezeigt, wie Bluntschli aufgrund des bürgerlichen

9 Gespräch mit Margret Dietrich (Theaterwissenschafterin), in Schlicht/Quandt (Hg.), Szenische Geschichtsdarstellung, a.a.O., S. 30.

Familienideals dazu veranlasst wurde, in seinem Privatleben die Zürcher Bürgerstochter mit hauswirtschaftlichen Tugenden der intellektuellen Rheinländer Adligen Clementine von L. vorzuziehen. Dieses Ideal schreibt er gleichzeitig in sein zürcherisches Staats- und Privatrecht ein, wo es dann als rechtliche Norm (eheliche Vormundschaft) für alle verheirateten Frauen jener Zeit bestimmend wurde. Diese Einbettung von biographischen Geschichten in politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Strukturen und Zusammenhänge war wichtig, um zu verhindern, dass blosse Anekdoten oder einfache «Opfer-» bzw. «Heldinnengeschichten» erzählt wurden.

Parallel zur Erarbeitung des Inhalts einer Station verläuft die Suche nach den Inszenierungselementen für den «Vortrag» (d.h. die visuelle und akustische Gestaltung) einer Station. Strukturierungselemente des Textes sind Zitate in zeitgenössischer Sprache, Kommentare von ZeitgenossInnen, Interpretationen, fiktive Texte. Transportiert werden sie in Form von Vorträgen, Dialogen und Spielszenen. Neben Auszügen aus der Forschungsliteratur zog «Femmes Tour» verschiedenste Quellentexte bei, z.B. (auto)biographische Texte, Gerichtsakten, Zeitungsartikel, Petitionen, Gesetzestexte, Texte aus Schul- und Bildungsinstitutionen, Lieder, Parlamentsdebatten etc.

Um diese textuelle und inhaltliche Ebene zu strukturieren, einzelne Elemente hervorzuheben, einen Rhythmus zu erzeugen oder Gesagtes zu veranschaulichen, werden Bilder, Musikeinlagen, Spielszenen, Kostüme und Requisiten eingesetzt. Mit bildhaften Beschreibungen und Bildern wie Porträts oder historischen Plänen sowie mit Musik können Stimmungen, Geräusche, Gerüche, Licht- und Raumverhältnisse evoziert werden. Oft sind wenige Requisiten oder geringfügige Veränderungen des Standortes bereits durchaus effektvoll. An der alten Eingangstüre des Obergerichtes in Zürich wurde beispielsweise ein zeitgenössisches Plakat aufgehängt, welches den Prozess gegen die Heilerin Dorothea Trudel im Jahre 1861 ankündigte, welcher Thema der Station war.

Um diese vielfältigen Inszenierungsformen schliesslich auch wirkungsvoll einsetzen zu können, arbeiteten einige Rundgangprojekte mit Theaterfachfrauen zusammen. In Genf haben BerufsschauspielerInnen mit Hilfe von Szenenmontagen in der authentischen Sprache des 19. Jahrhunderts geschlechtergeschichtlich relevante Plätze und Innenhöfe der Altstadt auf den Spuren der Malerin Amélie Munier-Romilly in Bühnen verwandelt. In verschiedenen andern Städten schlüpften die Historikerinnen selber in die eine oder andere Rolle, in Winterthur etwa in die der Fabrikantin Katharina Sulzer, die Rückschau auf ihr Leben hält, oder in diejenige des Mädchenschuldirektors Konrad Kroll, der seine Prinzipien der Töchtererziehung erläutert. Zum Teil wurde auch das Publikum einbezogen: So wurden Besu-

cherInnen des Freiburger Rundganges «Les Fribourgeoises dans les remous du Sonderbund» Rollen in einem Gerichtsprozess gegen eine ledige Mutter zugewiesen.

Ein spezifisches inhaltliches und formales Element der Rundgänge im Rahmen des Jubiläums waren die bereits erwähnten «Fenster», die aus der Idee der nationalen Vernetzung heraus entstanden sind. «Fenster» machten die Verknüpfung verschiedener Geschichten, die in einzelnen Städten vermittelt wurden, möglich. So konnte sichtbar gemacht werden, dass einige Frauen, wie etwa die Erzieherin und Publizistin Josefine Stadlin, in mehreren Städten gewirkt haben. Oder es konnten Unterschiede und Gemeinsamkeiten der rechtlichen Situation gezeigt werden: Während z. B. in Bern und Luzern die Geschlechtsbeistandschaft für nicht verheiratete Frauen abgeschafft wurde, blieb sie in Basel bestehen. Mit Hilfe der Fenster konnten auch Ansätze von überregionalen Netzwerken von Frauen aufgezeigt werden, wie etwa die Kontakte der «Pfefferfrauen» in Luzern zu Frauen im Kanton Bern.

Ein Fenster war zum Beispiel eine Spielszene, wie die fiktive Geschichte einer Berner Dienstbotin, die sich überlegt, nach Zürich auf Arbeitssuche zu gehen, da sie dort mehr Arbeitsmöglichkeiten hatte, insbesondere diejenige, als Arbeiterin in einer der neuen Fabriken zu arbeiten. Fenster konnten aber auch klar als solche deklarierte vorgetragene Vergleiche sein, die äusserlich mit einem Requisit, wie etwa einem aufklappbaren Fensterrahmen, gekennzeichnet wurden.

Mittels dieser verschiedenen Visualisierungs- und Inszenierungselemente wurden bewusst alle Sinne der BesucherInnen angesprochen, sie wurden auf eine «Zeitreise» geschickt, auf der sie gleichermassen intellektuell und emotional angesprochen wurden. Das Publikum äusserte denn auch Betroffenheit, Empörung oder Heiterkeit, begann eigene Vergleiche zur Gegenwart oder näherer Vergangenheit zu ziehen, brachte also eigene Erinnerungen und Erfahrungen ein. Dabei entstanden Gespräche sowohl unter den BesucherInnen als auch zwischen den Historikerinnen und dem Publikum. Dieser direkte Austausch hob schliesslich die Einseitigkeit des Lernprozesses auf: Auch die Historikerinnen profitierten von den persönlichen Erinnerungen der BesucherInnen.

Durch die Anbindung von Themen an spezifische Orte entstanden Gedächtnisorte, und entlang der begangenen Route des Rundganges wurde dabei eine unsichtbare imaginäre Spur gelegt, die sich in den Köpfen des Publikums als Erinnerung festsetzte.

Schaffung von Gedächtnisorten aus frauengeschichtlicher Sicht

Frauenstadtrundgänge zielen auf die Konstituierung bzw. die Dekonstruktion von Gedächtnisorten ab. Dies bedeutet einerseits, die Unsichtbarkeit von Frauen im städtischen Raum sichtbar zu machen, und andererseits, bewusst neue Gedächtnisorte zu setzen. Gedächtnisorte sind dabei immer sowohl geographische als auch thematische Orte, an denen Erinnerung anknüpft. Einige der wichtigsten Themen, die auf «Femmes Tour»-Rundgängen auf spezifische Art und Weise verortet worden sind, sollen im folgenden vorgestellt werden.

Ein wichtiges Ziel von «Femmes Tour» war es, sichtbar zu machen, dass die Geschichte von Frauen zur Zeit der Bundesstaatsgründung weitgehend unerforscht und entsprechend unsichtbar ist. Darum sind im kollektiven Gedächtnis kaum Namen und Geschichten von Frauen jener Zeit präsent. Am ehesten haben sich wohl noch Bilder von mit Mistgabeln bewehrten «Amazonen» aus den Schlachten am Grauholz und in Stans in den Köpfen festgesetzt.[10] Damit korrespondiert, dass die Geschichte von Frauen auch im städtischen Raum unsichtbar ist, dass es keine Orte (Denkmäler, Namen von Plätzen und Strassen etc.) gibt, die mit Frauen aus dem frühen 19. Jahrhundert verbunden sind.

Diese Unsichtbarkeit von Frauen haben die Basler Historikerinnen in ihrem Rundgang «Was Frauen machen, wenn Männer Staaten gründen» folgendermassen im Raum verankert: Zur Halbzeit des Rundganges, nachdem das Publikum bereits verschiedene Baslerinnen des frühen 19. Jahrhunderts (z.B. Anna-Maria Preiswerk-Iselin und Elisabeth Burckhardt-Vischer) kennengelernt hat, sucht eine Rundgängerin auf der Strasse vergebens mit dem Stadtplan nach deren Namen. Sie zeigt damit den BesucherInnen, dass diese Frauen in der heutigen Öffentlichkeit nicht präsent sind.

«Femmes Tour» hat sich auch mit bestehenden Gedächtnisorten auseinandergesetzt. Der Jubiläumsanlass «150 Jahre Bundesstaat» rückte die beiden Daten 1798 und 1848 in den Vordergrund. Das offizielle Jubiläum besetzte diese beiden Daten als Gedächtnisorte mit dem Inhalt: *«Grundstein für eine demokratische und freiheitliche Staats- und Gesellschaftsordnung», «Schaffung eines demokratischen Staatswesens»* oder *«Verwirklichung der Rechtsgleichheit».*[11]

«Femmes Tour» relativierte diese Gedächtnisorte aus frauengeschichtlicher Sicht durch die Frage, was die Gründung des Bundesstaates für Frauen gebracht hat. Damit wiesen die Rundgängerinnen darauf hin, dass *1798*

10 Vgl. z.B. die Erzählung «Elsi die seltsame Magd» von Jeremias Gotthelf.

11 Botschaft über die Gestaltung und Finanzierung des Jubiläums 150 Jahre schweizerischer Bundesstaat – 200 Jahre Helvetische Republik vom 1. März 1995 (95.020), in BBL 1995 II, S. 942–958, S. 946/8.

und *1848* auch für den Ausschluss der Frauen von den neuen Errungenschaften wie etwa dem allgemeinen Wahlrecht stehen. Der liberalen Erfolgsgeschichte *1798–1848* wurde damit der politische Ausschluss der Frauen gegenübergestellt.[12]

Diese Auseinandersetzung mit den offiziellen Gedächtnisorten fand in den meisten Städten in der Eingangsstation statt. Im Zürcher Rundgang «Das Recht der Weiber» war dies der Standort vor dem Rathaus, wo 1831 die neue liberale Kantonsverfassung diskutiert wurde: Mitten in den Vortrag der liberalen Erfolgsgeschichte, die sich an den Etappen 1798, 1830/31 und 1848 orientierte, platzte «Helvetia» und verwies darauf, dass die liberalen Errungenschaften für Frauen nur beschränkt galten, weil sie von den politischen Rechten selbstverständlich ausgeschlossen wurden; dass Frauen sich im frühen 19. Jahrhundert aber auch nicht für diese politischen Rechte wehrten.

In andern Städten wurde diese Aussage *(1848 = politischer Ausschluss der Frauen)* ebenfalls an repräsentativen öffentlichen Gebäuden (z.B. auf dem Landsgemeindeplatz in Zug), vor dem Denkmal eines liberalen Vordenkers oder Politikers (z.B. Jonas Furrer in Winterthur) oder an einem Ort, der die Gerechtigkeit symbolisiert (z.B. Justitiabrunnen in Aarau), festgemacht. Damit wurde ein Ort, welcher vorher nicht mit der Geschichte von Frauen in Zusammenhang stand, zu einem Gedächtnisort der Frauengeschichte. Das Rathaus wurde nun z.B. neu verbunden mit der Erinnerung: «Da erhielten Frauen weder 1798 noch 1848 Zutritt.»

Bestehende materielle und immaterielle Gedächtnisorte der politischen Geschichte wurden so aus frauen- und geschlechtergeschichtlicher Sicht umbesetzt. Gleichzeitig wurden die beiden Daten 1798 und 1848 als politikgeschichtliche Zäsuren kenntlich gemacht, die sich aus frauengeschichtlichem Blickwinkel kaum als Epochengrenzen eignen. Dies kam auch in der chronologischen Bandbreite der «Femmes Tour»-Rundgänge zum Ausdruck. Zeitlich bewegten sie sich zwischen dem ausgehenden 18. Jahrhundert, wo ein kleiner Kreis von Frauen an Debatten zur entstehenden, politischen Öffentlichkeit teilnahm sowie erste Töchterschulen entstanden, und den Anfängen der Frauenbewegung am Ende der 1860er Jahre, als Frauen vermehrt begannen, die Rechte einzufordern, die ihnen 1848 vorenthalten worden waren.

Die Feststellung des politischen Ausschlusses und der Tatsache, dass Frauen im frühen 19. Jahrhundert sich nicht für ihre politischen Rechte wehrten, sollten nicht die einzigen Gedächtnisorte bleiben. Mit *1798* und *1848*

12 Dabei mussten allerdings die offiziellen Gedächtnisorte, insbesondere 1798, im Rahmen der Rundgänge zuerst kurz erklärt werden, da sie kaum im kollektiven Gedächtnis verankert sind und deshalb bei den BesucherInnen nicht vorausgesetzt werden konnten.

sollte aus frauengeschichtlicher Perspektive nicht allein *Ausschluss* und *Absenz* verbunden werden. «Femmes Tour» wollte neue eigene Gedächtnisorte der Frauengeschichte schaffen, indem die Rundgänge konkrete soziale, politische, wirtschaftliche und räumliche Handlungsspielräume sowie Netzwerke von Frauen in dieser Zeit sichtbar machten. «Femmes Tour» zeigte, wo der Aufbau des Bundesstaates für einzelne Frauen und Frauengruppen Fortschritt und wo er Rückschritt bedeutete, wo gesellschaftliche Grenzen für Frauen mit der Nationalisierung von Recht, Politik und Wirtschaft verschwanden und wo neue Grenzen entstanden. Jede Stadt veranschaulichte anhand spezifischer Geschichten, wo Frauen im Alltag ihre Handlungsspielräume erweitern konnten und wo ihre Handlungsräume beschränkt wurden. So standen z.B. Josefine Stadlin in Zug und Rosette Niederer-Kasthofer in Bern als Beispiele für bürgerliche Frauen, die sich als Erzieherinnen und Gründerinnen von Schulen neue Handlungsspielräume eröffneten, welche über die von der bürgerlichen Geschlechterideologie festgeschriebenen Grenzen des «häuslichen Wirkungskreises» hinausreichten.

Als Beispiel für die Einschränkung von Handlungsspielräumen stand die Situation nicht verheirateter Mütter, die zur gleichen Zeit durch die liberale Gesetzgebung stärker diszipliniert wurden, indem sie neu allein verantwortlich gemacht wurden für ihre nicht ehelich geborenen Kinder. Im Zuger Rundgang «Wenn Gleiche nicht gleich sind» wurde das Publikum vor dem Wohnhaus der Katharina Lutiger zuerst Zeuge des während der Geburt abgehaltenen Geniessverhörs, um anschliessend über die Hintergründe und Zusammenhänge von Unehelichkeit, Armut und Heimatrecht informiert zu werden.

Einige Frauen wehrten sich aber auch erfolgreich gegen privatrechtliche Beschränkungen ihrer Handlungsfreiheit. Dies wurde auf den Rundgängen in Bern, «Frauenlos – Der Rundgang zum Jubeljahr», und Luzern, «Mit Pfeffer und Pfiff», veranschaulicht am Beispiel der von Frauen erfolgreich eingereichten Petitionen zur Abschaffung der Geschlechtsbeistandschaft für nicht verheiratete Frauen. Auf der Gasse wandten sich die «Petentinnen» direkt ans Publikum und erzählten «ihre» Geschichte: In Luzern sammelte die Frau Unterschriften für ihre Petition; die Bernerin war auf dem Weg zum Amtsnotar, der ihre Petition schubladisiert hatte.

Die Handlungsspielräume von Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich nur erfassen, wenn die Dichotomie Öffentlichkeit-Privatheit aufgebrochen wird. «Femmes Tour» zeigte, wie auch bürgerliche Frauen in der «Öffentlichkeit» wirkten und verwies auf die Eingebundenheit der Männer in die «privaten» Beziehungsnetze. Die Aarauer Historikerinnen wählten in ihrem Rundgang «Was Männer wollten und Frauen taten» den Standort hinter dem Denkmal von Heinrich Zschokke, um die Ge-

schichte von Nanny Zschokke-Nüsperli zu erzählen. Als ideale Ehefrau hielt sie ihrem Mann den Rücken frei für sein politisches Engagement, wofür sie jedoch kein Denkmal erhielt.

Gedächtnisorte im Raum einer Stadt verankern heisst auch, die Veränderungen des Raumes und der Raumnutzung zu thematisieren. Gerade die bürgerliche Trennung von Privatraum und Öffentlichkeit spiegelt sich in der gebauten Stadt. An der Zürcher Brunngasse wurde bildhaft vorgeführt, wie sich unter der Einwirkung der liberalen Gesetzgebung die Ausdifferenzierung von Öffentlichkeit und Privatheit im Raum materialisierte und dabei Frauenarbeiten wie das Waschen und Wäschetrocknen aus dem öffentlichen Raum ins Haus verdrängt und unsichtbar wurden. Die Regulierung des Abfuhrwesens – die «Kotkübel» durften nur noch unmittelbar vor der Ankunft des Abfuhrwagens auf die Strasse gestellt werden – hatte Einfluss auf die Gestaltung des Tagesablaufs von Frauen.

Es ist nicht einfach zu ermessen, ob und wie die vermittelten Gedächtnisorte in der Erinnerung des Publikums hängen geblieben sind. Die Wirkungen der Rundgänge auf das kollektive Gedächtnis müssten speziell evaluiert werden. Die oft gehörte Aussage von RundgangbesucherInnen, dass sie nach einem Frauenstadtrundgang «mit andern Augen» durch die Stadt gingen, macht aber deutlich, dass Orte tatsächlich anders betrachtet und mit anderen Erinnerungen verknüpft wurden. Die gedankliche Verknüpfung von den gehörten und erlebten Geschichten auf dem Rundgang mit einem Ort in der Stadt ermöglicht es, das «Hier ist es gewesen!» zu denken und mit neuen Inhalten und Bildern zu füllen. Das bedeutet, dass der Anspruch auf Rückgewinnung der Stadt und deren Aneignung durch Identifikation eingelöst wurde.

Von Zielgruppen und Zielkonflikten

Zu zwei Zuger Ausstellungsprojekten

Michael van Orsouw*

Zwei Ausstellungsprojekte im Kanton Zug erregten Aufsehen über die Kantonsgrenzen hinaus: Nicht etablierte, nicht institutionell gebundene Teams visualisierten Geschichte mit Hilfe des klassischen Marketinginstrumentariums.[1]

Viele Geschichtstraumas

Die Ausgangslage ist die folgende: Wir Historikerinnen und Historiker wissen immer mehr über historische Zusammenhänge; das grosse Publikum aber zeigt sich ziemlich immun dagegen. Der Spillover des an Universitäten erarbeiteten Wissens zur Bevölkerung findet nicht statt. Am Anfang der Debatte über die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg hatte ich den Eindruck, dass ein Teil des akademischen Wissens nun doch ins kollektive Gedächtnis übergehen würde. Mittlerweile muss ich, als einer, der auch in der Erwachsenenbildung tätig ist, erkennen, dass ich mich getäuscht habe. Dass *Geschichte* zum grossen Medienthema geworden ist, bedeutete keineswegs, dass auch *Geschichtsinhalte* zum Medienthema geworden wären. Im Gegenteil, die permanente Präsenz, die ja von aussen gefördert wurde und nicht einem inneren Bedürfnis entsprungen ist, hat sogar zu einem Überdruss geführt. Eine solche Ausgangslage ist eine grosse Herausforderung, wenn man diesem Überdruss und dem oftmals traumatisierenden Geschichtsunterricht zum Trotz Geschichte und Geschichtsinhalte vermitteln will.

Im Kanton Zug wollten wir das. Das bedingt dreierlei. Zum ersten eine klare Zielgruppendefinition. Wen will ich überhaupt mit meinen Aktivitäten ansprechen? Und zur zweiten Grundfrage: Wie und mit welchen Inhalten spreche ich meine Zielgruppen an? Wie spreche ich die an, welche sich mit Geschichte gar nicht befassen. Und wie die anderen, welche sich damit

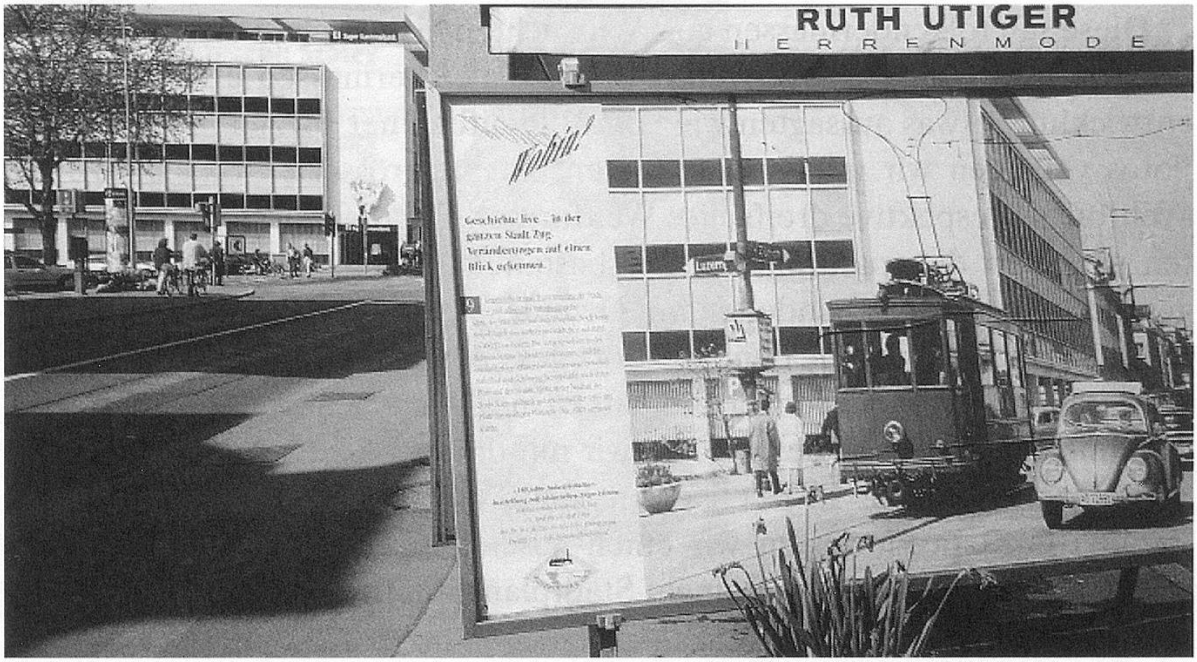
* Der Autor, promovierter Historiker, arbeitet selbständig als Geschichtsumsetzer (Ausstellungen, Bücher, Auftragsforschung, Lehrerfortbildungen, Führungen, Broschüren, journalistische Texte) in Oberwil-Zug und ist Inhaber der Firma «geschichte-texte.ch».

1 Verschiedene Textebenen, wie sie mit Lauftext und Fussnoten entstehen, verunklären mehr als sie klären. Im Sinne einer modernen Leseführung verzichte ich deshalb ganz bewusst auf Fussnoten und versuche, das im Lauftext zu sagen, was zu sagen ist.

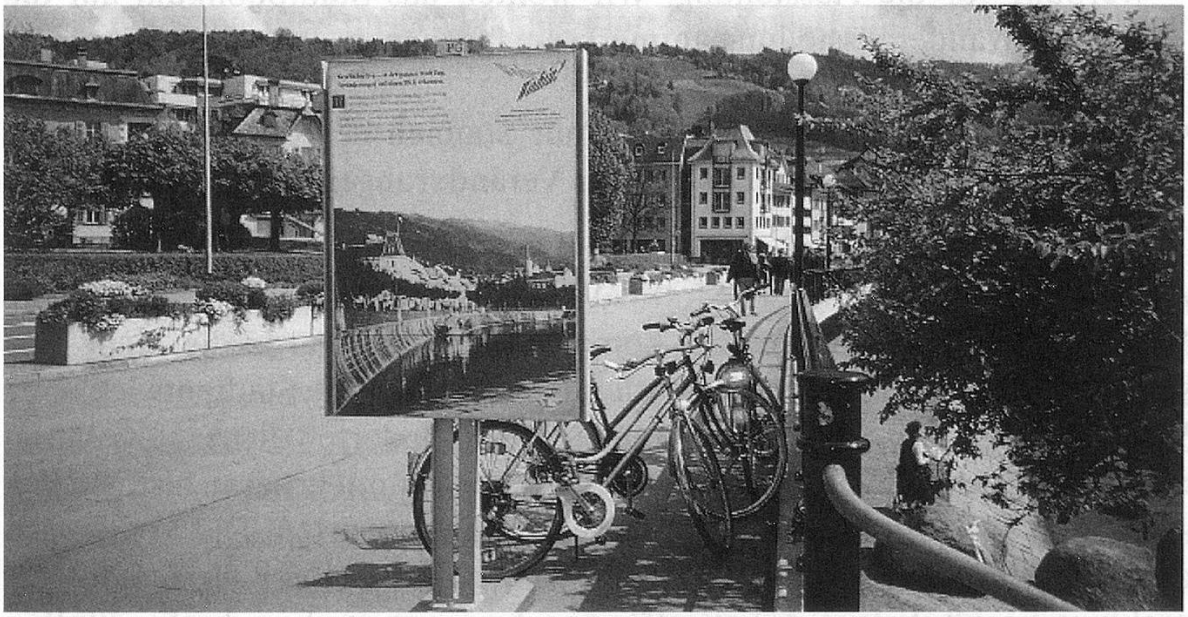
befassen wollen. Das Angebot muss ausdifferenziert werden, damit keine unüberbrückbaren Zielkonflikte entstehen. Schliesslich die letzte Frage: Welches ist das richtige Medium für welchen Inhalt?

Vom «Datenfriedhof» zur Publikumsaktion

Es ist ja noch nicht so lange her, da wäre ich an einer Historikertagung bei der Verwendung der Wörter «Zielgruppe», «Zielkonflikt» und «Angebotssegmentierung» seltsam angeschaut und zum Aussenseiter geworden. Ich



Grossflächiges Plakat am Zuger Postplatz: Vergangenheit und Gegenwart auf einen Blick.
Foto: Dieter Müller.



Historie im öffentlichen Raum: Gestern und heute an der Zuger Vorstadt.
Foto: Dieter Müller.

denke, das hat sich verändert. Und zum Glück hat sich das verändert. Im Rahmen des Bundesprojektes «150 Jahre Bundesstaat – 150 Jahre Industriekultur» kam eine Ausstellung nach Zug, welche mit Daten und Fakten vollgepfropft war. Ein Kantonsschullehrer sprach mir gegenüber von einem «Datenfriedhof». Ganz so schlimm und nekrophil war es nicht. Doch für uns vom Zuger Verein Industriepfad Lorze hiess das: Nur ja nicht noch mehr überfrachten, nicht noch mehr Daten und Fakten präsentieren. Weil wir auf Führungen entlang unseres Pfades und auch in der Stadt Zug gute Erfahrungen mit dem Zeigen von auf Karton aufgezogenen Bildern hatten, kamen wir auf die Idee, eine Plakataktion zu lancieren.

Diese sah folgendermassen aus: Wir suchten historische Fotos, die inhaltlich wie formal interessant waren, die also gleichermassen über die Stadtentwicklung etwas aussagten wie vom Bildaufbau her speziell waren. Diese Fotos versahen wir mit kurzen Texten und vergrösserten das Ganze auf Weltformat respektive dreifaches Weltformat. Für die Plaktaktierung wählten wir nicht die traditionellen Werbestandorte der Allgemeinen Plakatgesellschaft, sondern handelten mit Grundeigentümern, Bauamt und Stadtpolizei Standorte aus, die dem Standort des damaligen Fotografen möglichst nahe kamen. «Veränderungen auf einen Blick erkennen» lautete der Untertitel unserer Aktion – dies wollten wir mit dieser besonderen Auswahl der Standorte erreichen. In der ganzen Stadt verteilten wir dazu 36 Sujets. Parallel dazu produzierten wir einen 40seitigen Prospekt, der die Fotos nochmals kurz erklärte, auf einem Stadtplan situierte und eine Rundgangroute vorschlug.

Damit wollten wir zwei Dinge erreichen:

- Werbung für die Ausstellung: Wir wollten das Stadtpublikum auf die Bundes-Wanderausstellung aufmerksam machen, welche in der Kantonsschule gezeigt wurde.
- Etwas auslösen: Wir wollten nicht nur Staunen hervorrufen. Nicht nur Erinnerungen auffrischen. Nicht nur Veränderungen aufzeigen. Sondern zum Nachdenken anregen.

Auf jedem Plakat stand unser Motto «Woher? Wohin?». Daran knüpfen eine Vielzahl von Fragen an. Woher kommen wir? Wie wurde die Stadt Zug so, wie sie heute ist? Welche Veränderungen prägten die Stadtentwicklung? Wie wandelten sich die Arbeitsstätten? Wie veränderten die Arbeitsstätten die Stadt? Zu den Fragen zum «Woher?» gaben wir mit unseren historischen Ansichten und den kurzen Erklärungen auch Antworten. Die Frage nach dem «Wohin?» war ungleich schwieriger. Wohin führt uns diese Stadtentwicklung noch? Welche Arbeitsplätze sind morgen noch in der Stadt? Wie sieht die Stadt der Zukunft aus? Wie die Stadt Zug? Wie weit steigt noch

Moderne Umsetzung alter Inhalte: Das Plakat zur Ausstellung im Museum in der Burg in Zug. Gestaltung: Ueli Kleeb.

unser Mobilitätsgrad? Wer und was bleibt dabei auf der Strecke? Die Antworten dazu konnten wir mit unseren historischen Ansichten nicht liefern. Aber eines machten unsere Plakate klar: Gegenwart und Zukunft sind nicht aus dem Moment heraus zu bewältigen, sondern können nur im Bewusstsein der Langzeitdimension gemeistert werden.

Ausstellung für die Interessierten

Das Fachpublikum, welches sich explizit mit Geschichte befassen wollte, haben wir mit einer Ausstellung zum Thema «200 Jahre Helvetik, 150 Jahre Bundesstaat» ins Museum gelockt. Die Abbildung auf dieser Seite zeigt eines der Plakate für die Ausstellung im Museum in der Burg. Es sieht anders aus als die herkömmlichen Plakate dieses Museums. Ganz bewusst.

Mit der aggressiven Gestaltung und dem provokativen Titel «Der gefährlichste Mensch für Religion und Vaterland!» transportierten wir bereits einen anderen Umgang mit Geschichte. In der Ausstellung nahm dieser etwas respektlose Umgang seinen Fortgang: Immer ausgehend von der Wirkung,

Neuer Umgang mit Exponaten in der Ausstellung über Georg Joseph Sidler: Um die Gesamtwirkung eines Raumes geht es, nicht um ein Einzelstück.
Foto: Christof Borner-Keller

habe ich mit meinem Team versucht, in jedem Raum eine Stimmung zu schaffen, welche die zu transportierenden Inhalte unterstützt. Dazu arbeiteten wir mit Videobeamer, Diaüberblendungen, sich verändernden Klanginstallationen, Weihrauchduft und mit einer Pappmaché-Sau. Wir stellten dabei nicht das Einzelexponat in den Mittelpunkt, das kraft seiner Ästhetik oder Aussagekraft wirken sollte, sondern eine Grundaussage pro Ausstellungsraum, der wir alles unterordneten. Das war für das Museum und seine angestammte Besucherschaft neu. Neu war auch, dass wir neben den gewohnten Führungen drei Begleitveranstaltungen organisierten, pfannenfertige didaktische Unterlagen produzierten und spezielle Einführungen für Lehrpersonen durchführten – neuartig ist solcherlei nicht, doch im Museum in der Burg pflegte man bis dahin diese Zielgruppen kaum.

Überdurchschnittlich besucht

Die Rezeption der beiden Projekte muss man differenziert betrachten. Die Publikumszahlen allein besagen noch nichts über die Wirkung der Aktionen und Massnahmen. Bei der Plakataktion, die von der regionalen Presse extrem gut aufgenommen und begleitet wurde, konnte man vor den Plakaten verschiedentlich Trauben von Menschen erblicken, die miteinander ins Gespräch kamen.

Das ist sicher löblich. Ob sie dabei Vergangenheitsverklärung oder Geschichtsreflexion betrieben haben, weiss ich natürlich nicht. Dass die Leute sich durchaus vertieft mit den Plakatthemen auseinandersetzen wollten, zeigt die Tatsache, dass der dazu produzierte Prospekt bereits eine Woche vor Abschluss des Projektes restlos weg war. Und die Ausstellung in der Kantonsschule, welcher wir mit der Plakataktion mehr Publikum zuhalten wollten, war mit 1400 Besucherinnen und Besuchern überdurchschnittlich gut besucht.

Die Ausstellung über Georg Joseph Sidler im Museum in der Burg war mit 3300 Besucherinnen und Besuchern ebenfalls gut frequentiert – im Vergleich mit den üblichen Publikumszahlen während der Ausstellungsdauer war dies überdurchschnittlich. Doch diese Zahlen spiegeln wiederum nur den quantitativen Aspekt. Aber auch die qualitative Resonanz kann positiv gewertet werden. Viele Fachleute fanden die Ausstellung betont anders, betont spannend. Wir vom Ausstellungsteam gingen sogar so weit, dass wir unsere Ausstellungsposition an einem Werktstattgespräch transparent machten und zur Diskussion stellten – die teilweise kontrovers verlief, was wir als bereichernd empfanden.

Fazit

Für mich zeigt die Erfahrung mit den beiden Ausstellungen: Es lohnt sich, als Historiker sich temporär von den Inhalten zu entfernen und Absicht, Ziel und Zielgruppen vor Augen zu halten. Das Publikum wird es Ihnen zu danken wissen und damit ein kleines Stück des zu Anfang erwähnten Geschichtstraumas abbauen.

L'Europe et la Suisse autour de 1848: la question de l'imagerie politique

Philippe Kaenel

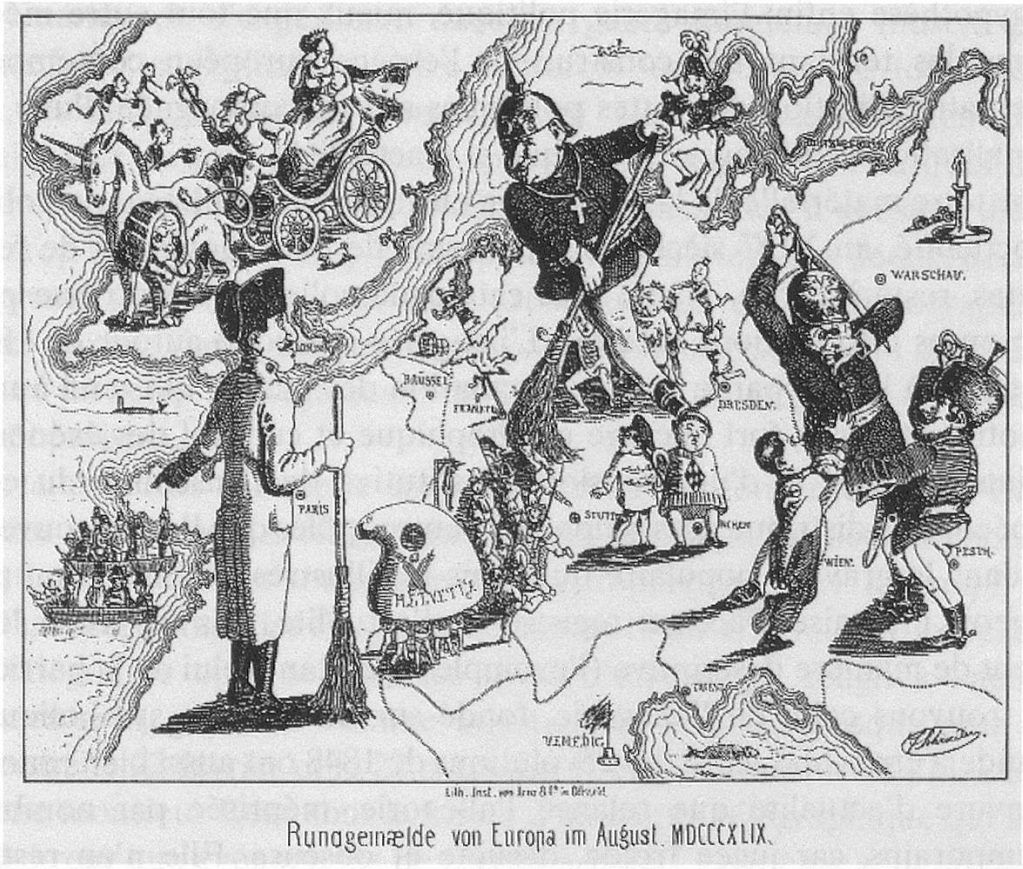
«In der Schweiz handelt's sich für uns, für die Grossmächte, ganz und gar nicht um Rechte oder Unrecht in der Eidgenossenschaft, gar nicht um Jesuiten und Protestanten [...] sondern allein darum: ob die Seuche des Radikalismus, dass heisst einer Sekte wissentlich vom Christentum, von Gott, von jedem Rechte, das besteht, von göttlichen und menschlichen Gesetzen abgefallen, los und ledig ist, ob diese Sekte die Herrschaft in der Schweiz durch Mord, Blut und Tränen erringen und so ganz Europa gefährden soll *oder nicht.» (Lettre de Frédéric-Guillaume IV à Bunsen, 4.12.1847)*

De l'Europe...

Les révolutions de 1848: l'Europe des images[1] est le titre d'une exposition itinérante accompagnée d'un catalogue en trois langues, née de rencontres avec des collègues historiens de l'art de France, de Belgique, d'Italie et d'Allemagne dès 1992–1994. Il s'agissait d'établir un forum de discussion international sur l'imagerie politique européenne autour de 1848, avec une hypothèse de travail faite de constats et d'une série de questions.

Les constats d'abord: en 1848, l'Europe s'embrase, de Paris à Poznan et Bucarest, du Holstein à la Sicile, en passant par Vienne, Neuchâtel, Milan, Naples, Venise, Rome, Francfort, Berlin, Stuttgart ou Dresde. Les émeutes, les insurrections, les révolutions sont suivies par une phase de réaction qui frappe à peu près les mêmes villes, les mêmes lieux. Les révolutions marquent une étape importante dans la formation des différents Etats nationaux. Ce mouvement européen, qui oscille entre révolution et réaction, coïncide avec un essor exceptionnel de l'imprimé sous toutes ses formes, et en particulier de l'édition illustrée, de la caricature et de l'image populaire – bref, de l'imagerie politique et d'actualité.

1 Philippe Kaenel, Ségolène Le Men, Rosanna Maggio-Serra, Nicole Moulonguet, Rainer Schoch, *Les révolutions de 1848: l'Europe des images,* Paris, Assemblée nationale, 4.II.1998–30.III.1998 – *Le Revoluzioni del 1848: l'Europa delle immagini,* Torino, Museo del Risorgimento, 15.IV.1998–31.V.1998 – *Les révolutions de 1848: l'Europe des images,* Prangins, Musée national suisse, 19.VI.1998–30.VIII.1998 – *1848: Das Europa der Bilder,* Bd. 2: *Der Völker Frühling,* Nürnberg, Germanisches National Museum, 7.X.1998–20.XII.1998. Avec des contributions de Thomas Gretton, Catherine Horel, Philippe Kaenel, Ségolène le Men, Michel Melot, Rosanna Maggio Serra, Nicole Moulonguet, Philippe Régnier, Rainer Schoch, ainsi que Yasmin Doosry et Alessandro Vivanti.



Ferdinand Schröder, *Panorama de l'Europe en août 1849 (Rundgemaelde von Europa im August MDCCCXLIX)*, lithographie, Düsseldorf, 1849.
Cette célèbre lithographie allemande montre l'Europe en pleine réaction, après l'échec des révolutions de 1848. A gauche, la France, sous les traits du futur Naopléon III exile les opposants politiques. A droite, un cosaque russe et l'Autriche casquée s'apprêtent à frapper la jeune Hongrie. Au centre, le roi de Prusse, d'un coup de balai, chasse les révolutionnaires badois qui vont se cacher sous le bonnet de la liberté helvétique. La Suisse, au cœur de l'Europe, est en effet un lieu de refuge politique.

Les questions ensuite: l'Europe de 1848 a-t-elle pour pendant une Europe des images? Quels sont les centres et les périphéries de cette production européenne? Comment les motifs circulent-ils? Comment sont-ils repris et réinterprétés par rapport aux attentes de différents publics? Les styles et l'iconographie ont-ils tendance à s'uniformiser? Peut-on évaluer l'assimilation et la résistance face aux modèles? Dans quelle mesure leur diffusion massive est-elle propre à l'imagerie politique en 1848? Autrement dit, le «printemps des peuples», rupture majeure au niveau politique et idéologique, correspond-il à un «printemps» de la gravure politique et satirique européenne? De ce point de vue, peut-on appliquer la belle formule d'Eric John Hobsbawn: «l'année des révolutions demeure seule, telle une ouverture d'opéra coupée de l'œuvre qu'elle annonce, comme une porte d'entrée dont le style architectural ne correspond pas à celui qu'on s'attend à trouver une fois qu'on l'a franchie»[2]?

2 Eric John Hobsbawn, *L'Ere du capital,* Paris 1978 [1975], p. 27 (voir le chapitre premier intitulé «Le printemps de peuples»).

L'hypothèse enfin: l'imagerie politique, mieux que tout autre médium, exprime les tensions qui construisent l'espace européen contemporain. L'internationalisation des luttes politiques s'est accompagnée d'une internationalisation de l'imagerie politique et d'actualité.

L'histoire matérielle de la circulation européenne de l'imagerie politique et d'actualité, au XIXe siècle, sous la forme de périodiques ou de feuilles volantes, reste à écrire, même si le catalogue collectif y contribue par de nombreuses informations inédites. L'imagerie politique autour de 1848 se caractérise à la fois par la grande circulation des motifs, qui tend à unifier les motifs, et par le fort ancrage géographique et culturel des événements dépeints. Il s'agit là d'une tension constitutive de l'ensemble du corpus européen. Il se distribue aussi selon deux autres pôles que l'on retrouve aussi bien dans la gravure populaire que dans les illustrés destinés à un public bourgeois plus aisé. Face au registre de l'actualité, mis en scène le plus souvent de manière descriptive (l'exemple type étant celui de la barricade), nous trouvons celui de l'allégorie, fondé sur un langage symbolique qui demande à être «lu». Ainsi, les révolutions de 1848 ont aussi bien renouvelé la gravure d'actualité que relancé l'allégorie, méprisée par nombre de contemporains, car jugée froide, désuète et obscure. Elle n'en reste pas moins l'instrument privilégié du discours politique par l'image.

D'un point de vue formel ou stylistique, on note de grandes différences «qualitatives» entre la production parisienne et les œuvres des cités italiennes ou germaniques. Paris, en concurrence immédiate avec Londres, est certes une ville pilote dans le domaine des beaux-arts, et particulier dans le secteur des arts graphiques. Les raisons de cette hégémonie sont à la fois démographiques et économiques. L'attrait exercé par la capitale française entraîne une augmentation de la population artistique qui vient alimenter les rangs de ce l'on appelle alors la «bohème». Le coût de la vie à Paris, la rareté des places dans les institutions et les expositions, le nombre limité de commandes ou de postes rémunérateurs dans la profession oriente la foule des artistes en herbe vers les éditeurs de journaux et de livres illustrés.[3]

Les historiens de l'art considèrent souvent que les différences formelles et «qualitatives» qui distinguent les œuvres expriment simplement un écart entre centres et périphéries, et résultent de l'absence de professionnels de l'illustrations satirique et politique dans la plupart des villes de l'Europe. Selon Georg Pilz, par exemple, les artistes allemands dessinent infiniment moins bien que les français, non parce qu'ils ne sont pas doués, mais parce

3 Sur ces conditions économiques et sociales, voir Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes,* Paris 1991 [1965]; Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830–1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré,* Paris 1996.

qu'ils manquent d'expérience dans un genre longtemps muselé par la censure.[4] Cette explication prive toutefois les artistes de tout droit au choix, comme si Daumier ou Gavarni étaient nécessairement l'idéal inatteignable de tout dessinateur «provincial» vers 1848. Pourquoi ne pas imaginer des résistances personnelles ou locales face à certains modèles jugés trop étrangers ou trop cosmopolites? La netteté des détails découpés à la plume (qui s'oppose au «flou artistique» du crayon lithographique), le tracé parfois rigide des personnages pourraient traduire un désir de lisibilité et un refus d'allégeance à la virtuosité et la «légèreté» proverbiale du goût parisien.

Certains motifs comme le coup de pied au derrière traversent l'Europe avec des variations. Le télégraphe devient une sujet particulièrement emblématique à l'âge des communications européennes.[5] *Der Telegraph* est le titre d'une caricature des *Fliegende Blätter* en 1848.[6] Elle montre les réactions d'un télégraphe optique sous les traits d'un roi qui réagit à l'actualité européenne et gesticule comme une poupée affolée, presque jour après jour, entre le 22 février et le 22 mars. En 1849, Nadar reprend l'idée et met en scène monsieur Réac sous la forme d'un pantin télégraphique qui assiste avec horreur aux événements de février à Paris.[7] Le thème général du télégraphe fou remonte probablement à *Monsieur Pencil* (1840) de Rodolphe Töpffer qui décrit le déclenchement d'une révolution lorsqu'un bourgeois dérègle cette mécanique moderne en voulant récupérer son chien haut perché. Il faut citer les cas exemplaires des *Rois allant à la dérive*, en pleine tempête révolutionnaire, un sujet paru dans le *Punch* de Londres le 1er avril 1848, repris dans le *Charivari* parisien le 18 avril puis dans le journal vénitien *Sior Antonio Rioba*, le 11 octobre, et le thème du *serpent de mer*, montrant les monarques européens horrifiés à la vue d'un serpent affublé d'une tête féminine coiffée d'un bonnet phrygien (*The Punch*, 29 octobre 1848, *Le Charivari*, 23 décembre, *Illustrirte Zeitung* de Leipzig, 30 décembre).

Dans le cas du thème du télégraphe, il est difficile d'affirmer la connaissance par les artistes de prototypes déterminés. Mais l'influence attestée des histoires en estampes du Genevois Töpffer sur la production satirique

4 Georg Pilz, *Geschichte der europäischen Karikatur,* Berlin 1976, p. 153.

5 Prenons l'exemple d'un pays central d'un point de vue topographique, comme la Suisse. De manière générale, les nouvelles étrangères, suivant les villes de la Confédération, prennent ainsi trois ou quatre jours de Paris, quatre à cinq de Londres, trois de Francfort, quatre ou cinq de Vienne, neuf à onze de Rome ou onze de Varsovie (selon Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848,* Bâle 1927, p. 134).

6 Reproduit dans le chapitre consacré à 1848 dans *Ereignis Karikaturen. Geschichte in Spottbildern 1600–1930,* Münster 1983, p. 204–206.

7 Sur Nadar et Réac, voir David Kunzle «Cham, the ‹popular› caricaturist» in *Gazette des beaux-arts,* décembre 1980, p. 213–224, et plus récemment le chapitre 3 de David Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century,* Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.

Francesco Redenti (Cesare Vienna), *Etat politique actuel de l'Europe*, xylographie parue dans *Il Fischietto*, Turin, 13 décembre 1849. Turin, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano. L'Europe est enceinte d'idéaux républicains. Louis-Napoléon, armé d'une hache, s'acharne contre les républiques déjà nées, tandis que la Russie portant une ceinture, tente d'empêcher l'accouchement. L'Autriche, armée d'un éteignoir, étouffe les flammes qui sortent de la tête de la malheureuse, saisie à la gorge par le pouvoir clérical.

parisienne (à travers Cham ou Nadar) et allemande (à travers Ferdinand Schröder), de même que la reprise presque certaine, par un dessinateur parisien, du motif télégraphique publié dans les *Fliegende Blätter* de Munich, remet en question l'idée selon laquelle les innovations partent nécessairement des centres (comme Londres ou Paris) en direction de périphéries «en retard» sur les premiers.[8]

Parmi les thèmes marquants ou nouveaux de l'imagerie politique vers 1848, à côté de l'iconographie de la femme révolutionnaire ou militante, des types nationaux ou des utopistes, les visions que l'on pourrait appeler *panoramiques* ou *cartographiques* occupent une place très particulière. Plusieurs cartes de l'Europe, plus ou moins fidèles ou partielles, servent de toile de fond aux acteurs de la révolution et de la contre-révolution.

Tant du point de vue de l'histoire que des arts graphiques, 1848 n'apparaît pas comme une «parenthèse» au milieu du XIXe siècle. Selon E. J. Hobsbawn,

8 Voir à ce propos Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», in *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 40, 1981, p. 51–72 (version nouvelle de «Centro e periferia», paru dans le premier volume *[Questioni e metodi]* de la *Storia dell'arte italiana,* Turin 1979).

«1848 ne fut pas qu'un épisode sans lendemain. [...] Les défenseurs de l'ordre social durent apprendre la politique du peuple. Ce fut là la principale innovation qu'apporta 1848. Cette année-là, même les plus réactionnaires des junkers prussiens admirent la nécessité d'un journal capable d'influencer ‹l'opinion publique› – en soi une idée directement liée au libéralisme et incompatible avec la hiérarchie traditionnelle.»[9] Cet essor de la *publicité* au sens premier, qui se traduit en allemand par la notion d'«Öffentlichkeit», est aussi la grande révolution de 1848.[10]

... à la Suisse

L'autre exposition, également accompagnée d'une publication en trois langues, *1848: Le carrefour suisse. Le pouvoir des images*[11] ne formait à l'origine que le complément helvétique destiné à accompagner le passage de l'exposition européenne en Suisse, au château de Prangins – Musée national suisse, au moment de son inauguration en juin 1998. A la demande de la Confédération et du comité d'experts désigné pour soutenir les projets liés à la commémorations de 1998, ce complément se transforma en une exposition itinérante présentée au printemps à Bellinzone, en été à Prangins et en hiver à Schwyz.

La période considérée était plus large que celle de l'exposition européenne. Comme l'écrit avec justesse Jean Sigmann: «De 1830 à 1831 la Suisse accomplit, sur le plan cantonal, sa ‹Révolution de 1848›.»[12] En effet, la Suisse est en révolution depuis les années trente. La guerre civile de 1847, la guerre du Sonderbund, est suivie avec grande attention par les autres nations.

9 Hobsbawn, op. cit., p. 45–46.

10 «En examinant de près les adresses des éditeurs, il devient facile d'imaginer l'extraordinaire champ de diffusion des images. De grands éditeurs de lithographies parisiens comme Goupil et Vibert, Bulla et Jouy, ont leurs succursales ou leurs correspondants à Londres (Gambart et Colnaghi), à New York (parfois Knoedler), à Berlin; on peut citer telle planche de Goupil et Vibert, un portrait de Garibaldi, qui a été publié simultanément dans les quatre villes [...]. A l'inverse, ce sont parfois des documents d'origine étrangère qui nous renseignent sur les événements de la France: des caricatures sur le coup d'Etat du 2 décembre sont éditées en Belgique, quelques jours après; en Angleterre, l'*Illustrated London News,* auquel collaboraient de graveurs français, publie des planches sur le même sujet. [...] Les pays étrangers observent entre eux les mêmes lois d'échange. [...] De tels faits contribuent à évoquer la quasi simultanéité des mouvements révolutionnaires qui secouent, à ce moment, l'Europe toute entière.» (François-Louis Bruel, *Un siècle d'histoire de France par l'estampe 1770–1871. Collection de Vinck,* Paris 1995, tome 7, p. XV).

11 Philippe Kaenel (dir.), *1848: Drehscheibe Schweiz. Die Macht der Bilder – 1848: Il crocevia svizzero. Il potere delle immagini – 1848: Le carrefour suisse. Le pouvoir des images,* Chronos Verlag, Editions Payot, Dadò Editore, 1998 (Prangins, Musée national suisse, 19.VI.–31.VIII.1998; Bellinzona, Castelgrande, 9.IV.–31.V.1998; Schwyz, Forum der Schweizer Geschichte, 15.X.1998–14.II.1999); avec des contributions de Carlo Agliati et Lucia Pedrini Stanga, Ernst Bollinger, François de Capitani, Sylvie Henguely, Philippe Henry, Philippe Kaenel, Georg Kreis, Martin Leuenberger et Hans Rudolf Schneider; avec une chronologie et une bibliographie.

12 Jean Sigmann, *1848. Les révolutions romantiques et démocratiques de l'Europe,* Paris 1970, p. 91.

Der Postheiri. Illustrirte Blaetter für Gegenwart, Oeffentlichkeit und Gefühl, lithographie, Soleure, 1850.
Voici le *Postheiri*, ce personnage qui se présente parfois sous le pseudonyme d'Henri de la Poste ou d'Enrico della Posta. Il est l'incarnation de ce journal soleurois de tendance libérale qui, chose exceptionnelle en Suisse, paraît durant trente ans, de 1848 jusqu'à 1875. Autour de lui s'agitent des diablotins et des lutins, symboles de la satire et de l'humour. Au bas de la lithographie sont réunis en cortège quelques types sociaux de la Suisse: le bourgeois conservateur, coiffé d'un bonnet de nuit, le jésuite jouant un air de flûte machivélique, le vagabond, le soldat ou le paysan armé de sa fourche.

L'Helvétie, traditionnelle «terre de liberté», est en effet perçue tantôt comme un modèle tantôt comme un foyer révolutionnaire, du début de la Régénération en 1830, jusqu'à l'«affaire de Neuchâtel», vers 1856: premier geste marquant de la nouvelle Confédération face aux pressions étrangères.

L'exposition comporte trois parties principales. Après une courte introduction sur la presse illustrée autour de 1848, suit le premier volet: *La Suisse en révolution 1830–1846*, qui souligne combien la vision touristique d'une Suisse idyllique et «sans histoire» est une illusion. *De la guerre civile aux révolutions européennes* montre la coïncidence entre la guerre du Sonderbund à la fin 1847 et la vague de révoltes qui envahit l'Europe à partir de février 1848. La haine des jésuites, le culte qui se développe autour du général Dufour, les disputes à propos des monnaies du nouvel Etat fédéral, les tensions sociales et politiques de ces années sont mis en scènes dans l'imagerie. *Le temps de la réaction: face aux puissants voisins*, dernier volet de l'exposition, dresse un premier bilan de l'aventure de 1848. Ce chapitre illustre les violentes polémiques sur la présence de réfugiés en Suisse, et s'attache à deux dossiers particulièrement révélateurs: le cas du Tessin et ses implications dans les révolutions italiennes, et la question de Neuchâtel, canton revendiqué par la Prusse, ce qui provoque en Suisse une mobilisation générale par les armes, mais aussi par les images.

Pourquoi l'intituler «le carrefour suisse»? Parce que la Confédération, dans ces années là, est une plaque-tournante au centre de l'Europe: lieu d'immigration internationale, tremplin d'actions révolutionnaires menées en Savoie, en Italie ou en Allemagne, mais aussi centre d'édition et de diffusion de publications politiques dirigées contre les régimes conservateurs des puissants voisins.

Pourquoi insister sur le «pouvoir des images»? Parce que l'actualité brûlante se traduit dans l'imagerie, qu'elle soit satirique ou «sérieuse» (dans le cas de l'image du général Dufour ou de la figure d'Helvetia). Grâce au régime libéral de la Régénération, la lithographie, puis la xylographie deviennent en dix ans l'instrument de prédilection de la lutte politique, particulièrement dans les mains des journalistes de gauche, radicaux, socialistes, sympathisants républicains. Comme l'écrit Alexis de Tocqueville en 1836: «Les Suisses abusent de la liberté de la presse comme d'une liberté récente; les journaux sont plus révolutionnaires et beaucoup moins pratiques que les journaux anglais.»[13] En 1849, le comte de Salignac-Fénelon, premier secrétaire de l'ambassade de France à Berne, et futur ministre plénipotentiaire, dira de la presse helvétique qu'elle est «la plus mal élevée de l'Europe».[14] L'ambassadeur de France en Suisse, Charles-Edmond de Bois-le-Comte, une douzaine de jours avant la révolution parisienne, relève surtout de la part de radicaux «un art singulier d'agir sur la presse et par la presse» et leur «parfaite appréciation de cette force principale de notre temps».[15] Comme le note déjà la *Neue Zürcher Zeitung*, le 10 novembre 1841, à propos du *Schweizerischer Bilderkalender* (1839–1845): «Disteli hat an seinem Kalender eine Waffe in den Händen.» Il est vrai que le *Distelikalender* atteignait alors des tirages records de vingt mille exemplaires.

Il s'agissait de montrer combien la Suisse est impliquée dans le nouvel horizon médiatique qui caractérise ces années et dans quelle mesure les emprunts formels ou iconographiques s'effectuent dans les deux sens. D'une part, les cantons pionniers de la nouvelle presse illustrée et caricaturale, Vaud, Berne et Soleure en particulier, sont les plus directement influencés par l'exemple de la France. *La Caricature, Le Charivari* et leurs artistes. Honoré Daumier et surtout J.-J. Grandville sont littéralement pillés par leur homologues helvétiques, tels Martin Disteli ou Heinrich von Arx. Même un Zurichois plutôt conservateur comme Johann Jakob Ulrich ne manque pas de puiser dans ce répertoire iconographique qui va façonner de manière

13 Alexis de Tocqueville, *Œuvres complètes,* vol. 8, p. 455, cité dans Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848*, Bâle 1927, p. 36,

14 Lettre de Salignac à Drouyn de Lhuys, 24.4.1849, citée dans Hans Bessler, *La France et la Suisse de 1848 à 1852,* Neuchâtel 1931, p. 94.

15 Ibid., p. 19.

François Bocion, *Les occupations de Mr Thiers à Vevey [...]*, lithographie, 24,5 x 36,6 cm, parue dans *La guêpe*, Lausanne, 8 septembre 1852. Collection particulière.
Suite au coup d'état de Louis-Bonaparte, le journaliste, historien et ministre Louis Adolphe Thiers devient le plus célèbre réfugié en Suisse. Le Conseiller fédéral Henry Druey ne l'aime pas et veut l'interner, comme l'exige l'arrêté du 13 février 1851, au nom du principe de l'égalité de traitement pour tous les immigrés...

significative le monde de l'illustré satirique au XIXe siècle, de l'Angleterre à l'Italie, en passant par l'Allemagne. D'autre part, la Suisse a contribué de manière déterminante à l'histoire de l'imagerie européenne vers 1848, à travers la personnalité déjà évoquée de Rodolphe Töpffer (1799–1846). Ses «histoires en estampes», comme l'*Histoire d'Albert,* ont fait le tour du Continent, et ses techniques de mise en pages seront reprises au lendemain des révolutions française et germaniques par Nadar dans *La vie publique et privée de Mossieu Réac* (1849) et par Adolf Schrödter dans les *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer – Abgeordneten zur constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt* (1848–1849).[16]

16 Sur Töpffer, voir l'ouvrage collectif *Töpffer,* Genève, Skira, 1996, et sur les relations entres les albums de Töpffer et la politique, voir le chapitre sur Töpffer dans David Kunzle, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century,* Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, et Philippe Kaenel, «La morale politique de Töpffer: à propos de l'*Histoire d'Albert* (1845)», in *Les Cahiers Robinson,* Université de Lille, 1998, p. 49–72.

Ces années marquent un tournant dans la représentation de l'histoire en Suisse. Jusqu'à la Régénération, dans le domaine de la gravure, le passé reste le plus souvent assimilé à la Suisse primitive. C'est alors que la presse satirique et l'almanach de Disteli introduisent l'image d'actualité. Voici une révolution dont l'importance n'a pas encore été pleinement mesurée, bien qu'il ne s'agisse pas d'une invention du XIXe siècle. L'illustration de la contemporanéité existe depuis les premières chroniques suisses. Elle a donné lieu à des pamphlets illustrés sous la Réforme, sous la Révolution française et durant l'épopée napoléonnienne.

Le changement qui s'opère dans les années 1840 est à la fois d'ordre quantitatif et qualitatif. L'essor des techniques d'impression, la libéralisation de l'édition favorisée par l'absence de toute censure préventive, l'extension du public lettré ou mal-lisant stimulé par l'illustration expliquent l'apparition d'imprimés populaires, diffusés par les libraires, les kiosques, les services postaux, et qui vont donner le coup de grâce au colportage.[17]

La mise en scène de l'actualité dans le paysage urbain ou rural de la Confédération réunit deux genres d'imagerie, la touristique et l'historique, et c'est une nouveauté. En effet, depuis le dernier tiers du XVIIIe siècle, la première a fait oublier la seconde, confortant l'idée d'un pays sans histoire – illustration naturelle des poèmes élégiaques d'Albrecht von Haller ou des récits sentimentaux de Jean-Jacques Rousseau. Mais avec la montée du radicalisme, avec l'activisme des réfugiés, les révoltes et les révolutions de la Régénération, avec l'éclatement de la guerre civile en 1847 puis des révolutions européennes, tout change. L'Histoire fait son entrée dans le paysage rural et urbain de la Confédération, transformé en champ de luttes autour de 1848.

Ces gravures et illustrations occupent la place de l'art monumental, de la peinture d'histoire, de la sculpture patriotique qui, à quelques exceptions près, verront le jour grâce à la mise en place d'une politique fédérale dans le domaine des beaux-arts vers la fin du siècle. Depuis la Régénération, les artistes intéressés par l'histoire se sont en effet heurtés au caractère aléatoire du mécénat public, comme le montre l'exemple de Martin Disteli, peintre frustré. La guerre du Sonderbund crée une première vague d'œuvres historiques qui vient s'échouer sur le rivage encore incertain de la nouvelle Confédération. Pour Ludwig Vogel, Martin Disteli, Hieronymus Hess, Heinrich Jenny, Heinrich von Arx, Gottlieb Emil Rittmeyer, Eduard Steiner, Julius Sulzer, Henri Hébert et tant d'autres, la gravure reste le principal moyen, en Suisse, pour vivre de son art, acquérir une certaine notoriété, quitter le genre inférieur du portrait et le ghetto de l'iconographie touris-

17 Selon Karl Weber, *Die Schweizerische Presse im Jahr 1848*, Bâle 1927, p. 134.

tique. Leur engagement graphique signale un fait souvent trop négligé: l'illustration, la caricature, la gravure en général sont le substitut de la peinture d'histoire au XIXe siècle. Ils ont introduit l'actualité et la vie moderne dans les beaux-arts en Suisse. Ils ont en partie réalisé le rêve de Disteli: «ein Nationalwerk zu gründen und die schöne Kunst allem Volke geniessbar zu machen».[18]

Illustrations Ph. Kaenel

18 *Solothurner-Blatt*, 28.10.1838, cité dans Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentodt. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurich 1973, p. 38.

Die Schweiz und die Fremden

Helena Kanyar Becker

Die Ausstellung *Die Schweiz und die Fremden* ist als ein Beitrag der Universitätsbibliothek Basel zur Diskussion über die Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung konzipiert worden.[1] Sie illustrierte anhand von konkreten, oft lokalbezogenen, positiven und negativen Beispielen das Verhältnis von Schweizerinnen, Schweizern und den Fremden seit der Entstehung der Helvetischen Republik bis zur Gegenwart. Sie wollte keine Schwarzweissmalerei betreiben, sondern multikulturelle Beziehungen stärken. Ihre wichtigsten Ziele waren der Abbau von Intoleranz, Fremdenfeindlichkeit und Alltagsrassismus.

Identität, Fremdbild, Akzeptanz

Wer ist fremd? Nicht nur Ausländer sind fremd. Auch Andersdenkende und Andersliebende. Und die Ausgestossenen. Wer unbekannt, zugezogen, andersartig und andersgläubig ist, verwirrt. Wer anarchistisch, kommunistisch, nationalistisch gesinnt ist, irritiert. Wer im Lande herumzieht, wie die Jenischen, Roma und Sinti, statt in Wohnungen zu leben, stellt eine ständige Provokation dar. Manche fühlen sich schlicht überfremdet.

Dem Fremden können die Alteingesessenen entweder gleichgültig, freundlich oder misstrauisch begegnen. Amor alieni oder horror alieni nannten die antiken Autoren die Fremdenliebe oder den Fremdenhass, weil das Unvertraute nicht nur Zuneigung und Neugier, sondern auch Angst und Ablehnung weckt.

Die Schweiz mit ihren vielfältigen Kulturen, unterschiedlichen Landessprachen und ihrer Mehrkonfenssionalität ist weder toleranter noch gerechter als andere Nationen. Gerade in diesem Jahr der Jubiläen wurden die Schweizer mit der eigenen verdrängten Geschichte konfrontiert. Die Fremden stellen den Mythos vom schweizerischen Zauberland in Frage, die Einheimischen tun sich mit der Verarbeitung der ungewohnten Lage schwer.

1 Die Ausstellung *Die Schweiz und die Fremden* ist von Dr. Helena Kanyar Becker (UB Basel) unter Mitarbeit von Patrick Kury (Historisches Seminar Bern), Lukrezia Seiler-Spiess (Riehen), Dr. Gudrun Schubert (UB Basel) und Dr. Hermann Wichers (Staatsarchiv Basel) konzipiert worden. Mitgewirkt haben MitarbeiterInnen der Universitätsbibliothek Basel, der Plakatsammlung Basel, des Historischen Seminars der Universität Basel, des Historischen Seminars der Universität Zürich, des Bundesarchivs, der Landesbibliothek, der Stadt- und Universitätsbibliothek Bern, des Staatsarchivs Basel, des Landesmuseums Zürich, des Museums Stans und vieler anderer Institutionen.

Die Ausstellung *Die Schweiz und die Fremden* suchte Antworten auf aktuelle Fragen. Mit schriftlichen Dokumenten, Büchern, Bildern und Gegenständen, mit Fotografien und Videos. Die ausgestellten Quellen, Sekundärliteratur und dreidimensionalen Objekte stammten aus dem Bücherfundus der Universitätsbibliothek, aus Schweizer Archiven, Bibliotheken und Museen sowie aus inländischen und ausländischen Privatsammlungen.

Die Videoproduktion bestand aus vier Dokumentarfilmen. Zwei davon drehte der Regisseur Hüseyin Akin in Basel. *Kinder in Bläsi* (1996) ist ein Film über die jüngste Ausländergeneration in Kleinbasel. *Zwischen Basel und Babylon* (1998) ist ein kritischer Beitrag über Integration und Ausgrenzung jugendlicher Ausländer. Der Filmregisseur Hüseyin Akin ist ein engagierter Kenner der ethnischen Problematik. Als Tscherkesse bringt er Erfahrungen einer Minderheit unter Minderheiten mit. Die zwei weiteren Dokumentarfilme setzen sich mit dem Zweiten Weltkrieg auseinander. Sie waren beide für die Reihe *Spuren der Zeit* vom Schweizer Fernsehen DRS gedreht worden. Regisseur Samuel Plattner thematisiert in *Zigeunerleben – Zigeunertod* (1998) die heikle Frage des Holocausts der Roma und Sinti. An mehreren Einzelschicksalen dokumentiert er die offizielle Flüchtlingspolitik der Schweiz und ihre fatalen Folgen – bis in die Gegenwart. Auch die umstrittene Praxis der Entschädigung überlebender Opfer wird erörtert. Der andere Film, *Die Fluchthelfer von Diepoldsau* (1997) von Hansjörg Zumstein, schlägt ein weiteres verdrängtes Kapitel aus dieser Zeit auf. Der Regisseur stellt die Geretteten und ihre Helfer vor. Ohne heroische Ambitionen erzählen die ehemaligen Schlepper und Flüchtlinge ihre Geschichten. Die Videoprojektion bildete einen festen Bestandteil der Ausstellung. Sie lief in einer sogenannten «unendlichen Schlaufe» direkt im Ausstellungsraum.

In das Ausstellungsprojekt war eine Fotoinstallation von Andri Pol und Dominik Labhardt integriert. Die Fotografen wählten ein Verfremdungsverfahren. Grossformatige Farbaufnahmen von technischen Details ausländischer Personenwagen hingen zwischen den Stockwerken des Treppenhauses der Universitätsbibliothek, zudem ein Transparent mit Automarken und deren Ursprungsländern sowie den Verkaufszahlen dieser «Lieblingsausländer» in der Schweiz. Die kommentarlos präsentierten Fotobilder und statistischen Angaben wirkten befremdend. Sie weckten Neugier und Ablehnung. Nur eine kleine Tafel gab Auskunft: *25 Ausländer (aus der Serie: Das Sauberland Schweiz).*

Im Treppenhaus war ein Zeitungstisch mit Artikeln zum Fremdsein installiert. Die Zeitungsbeiträge stammten entweder aus der Schweizer Presse oder waren ausgewählte Beiträge aus diversen Publikationen, die ins Zeitungsformat layoutiert wurden. Die fingierten und echten Zeitungen wurden fleissig gelesen.

Der sozialhistorische Kern des Projekts befand sich hinter der verglasten Front des Ausstellungsraums, so dass alle Ausstellungsteile als ein Gesamtwerk wahrgenommen werden konnten. Die Vitrinen-Ausstellung war chronologisch und thematisch gegliedert, wobei der Akzent auf dem 20. Jahrhundert lag.

Flucht, Exil, Emigration

Den ersten Themenkreis bildete die Helvetische Republik, für deren Gründung die Fremden Pate standen. Positive und negative Folgen ihrer Wirkung in der Schweiz wurden punktuell belegt, wie z. B. die deutschen Flüchtlinge, die als Lehrer an der Universität Basel wirkten (u. a. Carl Gustav Jung [1794–1865], der Grossvater des berühmten Psychoanalytikers, als Professor für Anatomie).

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Schweiz zum Land der Asylsuchenden. Nach den Revolutionen in Neapel (1820), in Piemont (1821) und dem griechischen Unabhängigkeitskrieg (1821) sowie nach den russischen Restriktionen in Polen (1822) und später nach den polnischen Aufständen (1831/32) strömten Flüchtlinge in die Schweiz. Die neutrale Schweiz wurde zu einem Zufluchtsort auch nach den gescheiterten Revolutionen von 1848/49; diese relativ tolerante Tradition fand noch während des ganzen Jahrhunderts eine Fortsetzung. Allerdings sorgten die Polizeibehörden für die Abschiebung der Unruhestifter wie während der Flüchtlingswellen nach den Badischen Aufständen 1848/49. Willkommene Fremde waren dagegen Touristen und Studierende. Als an der Zürcher Universität das Frauenstudium bewilligt wurde (1867), pilgerten vor allem Russinnen nach Zürich. Sie studierten meistens Medizin, wie die spätere Revolutionärin Vera Figner, die 1881 ein Attentat auf Zar Alexander II. verübte. Zwischen 1905 und 1910 studierten neben den ca. 200 Schweizerinnen über 1'400 Russinnen im sogenannten «russischen Mekka».

«In Basel habe ich einen neuen jüdischen Staat gegründet», schrieb Theodor Herzl in sein Tagebuch im Frühherbst 1897. Die Schweiz wurde zum Zentrum des Zionismus und Basel zu seinem Kongressort. Einige Tausend von den über zwei Millionen Juden Osteuropas, die zwischen 1880 und 1930 gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen, gelangten in die Schweiz. Die Ausstellung legte den Schwerpunkt auf die Flüchtlingsfrage sowie die jüdische Migration und Zionismusbewegung. Nicht einbezogen werden konnten politische Organisationen und Parteien, die ab der Jahrhundertmitte ihre Tätigkeit von der Schweiz aus ausübten (Anarchisten, Sozialdemokraten, die späteren Bolschewiki usw.).

Eine international bedeutsame Institution wie das Schweizerische Rote Kreuz konnte im Ausstellungskonzept nicht übergangen werden. Ihre positive, aber auch umstrittene Rolle während des Zweiten Weltkriegs wurde kurz aufgezeigt, ebenso die durchaus positive Arbeit des SRK im Ersten Weltkrieg. Auch das humanitäre Engagement der Schweiz, ihre Hilfe für Kinder, Frauen und Internierte von 1914 bis 1918 wurde einbezogen und mit der Problematik der Internierungslager im Zweiten Weltkrieg konfrontiert. Diese Themen bildeten den Auftakt zum «Block» über die Flüchtlingspolitik in diesem Jahrhundert, der in der Ausstellung eine zentrale Bedeutung einnahm.

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme setzten sich die Schweizer Frauen für die Flüchtlingskinder ein. Sie gründeten im Juni 1933 das *Schweizerische Hilfswerk für Emigrantenkinder* (SHEK, Leiterin Nettie Sutro) und betreuten die vornehmlich jüdischen Kinder. Während des Bürgerkriegs in Spanien half die *Ayuda Suiza (Schweizer Hilfe für Spanien)* v.a. bedrohten Kindern. Sie wurden mit dem berühmten Camion «Nansen» aus den Kampfgebieten evakuiert, so aus Madrid oder Valencia. Die Gründung einer weiteren Hilfsorganisation, der *Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für Spanienkinder (SAS),* veranlasste der Berner Mathematiklehrer Rodolfo Olgiati. Er wurde 1940 Zentralsekretär der *Schweizerischen Arbeitsgemeinschaft für kriegsgeschädigte Kinder (SAK).* Nachdem diese Organisation vom Schweizerischen Roten Kreuz übernommen wurde (Dezember 1941), musste Olgiati zahlreiche Konflikte austragen, die 1943 schliesslich mit seiner Entlassung endeten. Olgiati wurde jedoch vom Bundesrat beauftragt, die neu gegründete *Schweizer Spende* zu leiten (1944), die die gleiche karitative Mission wie die amerikanische UNRRA ausübte. Nach dem Kriegsende führte Rodolfo Olgiati noch die Schweizerische Europahilfe (1948).

Das humanitäre Engagement der schweizerischen Hilfswerke verlief auf freiwilliger Basis. Nach dem Ende des Bürgerkriegs in Spanien (1939) verlagerte sich die Hilfstätigkeit nach Südfrankreich, wo die spanischen Flüchtlinge interniert wurden. In den Internierungslagern wurden ebenfalls Juden, Roma und Sinti untergebracht. In diesen Sammellagern lebten sie unter schwierigen Bedingungen. Die freiwilligen Helferinnen und Helfer der SAK versuchten, das Elend zu mildern. Unter Leitung von Maurice Dubois (seit 1940) bewahrten sie zahlreiche Menschen vor dem Hungertod, pflegten die Kranken und sorgten für die Kinder. Sie retteten zahlreiche Juden vor Transporten in die deutschen Vernichtungslager. Die Krankenschwestern Friedel Bohny-Reiter, Elisabeth Eidenbenz, Elsbeth Kasser, Elsa Ruth und die Sozialarbeiter und Lehrer August Bohny, Sebastian Steiger, um nur einige zu nennen, riskierten ihre eigene Existenz, um helfen zu können.

Nach der Fusion der SAK mit dem SRK weigerten sie sich, der offiziellen Doktrin «der Nichteinmischung» zu folgen. Einige von ihnen wurden suspendiert und zurück in die Schweiz geschickt. Erst kürzlich entschuldigte sich das SRK für dieses Vorgehen. Die Rehabilitation erfolgte jedoch meist erst postum. Hunderte von damals geretteten Kindern melden sich jetzt bei ihren Rettern.

Dieses Kapitel der freiwillig helfenden Schweiz wurde verdrängt und erst wieder 50 Jahre nach Kriegsende wahrgenommen – nicht zuletzt dank den Dokumenten, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden. Wie z. B. das Tagebuch von Friedel Bohny-Reiter aus dem Internierungslager Rivesaltes, das unter dem Titel *Vorhof der Vernichtung* zuerst auf Französisch (1993), dann auf Deutsch (1995) erschienen ist und nach dessen Vorlage ein mehrmals ausgezeichneter Dokumentarfilm gedreht wurde. Beachtenswert sind ebenfalls die Erinnerungen von Sebastian Steiger *Die Kinder vom Schloss La Hille* (1992). Die Helfer aus den Lagern und Heimen in Elne, Gurs, La Hille, Rivesaltes u. a. gehören zu den 18 *Gerechten Schweizern,* die von Israel ausgezeichnet wurden. Die Ausstellung holte die in Vergessenheit geratene Geschichte hervor und veranschaulichte sie mit zahlreichen Foto-, Bild- und Schriftdokumenten aus den Archiven der einstigen HelferInnen.

Einen wichtigen Komplex im Rahmen der Flüchtlingsproblematik bildet die Lokalgeschichte. Die Autoren des Dokumentarbuchs *Fast täglich kamen Flüchtlinge* (1996), Lukrezia Seiler-Spiess und Jean-Claude Wacker, verarbeiteten die vielschichtige Geschichte der Flüchtlinge an der deutsch-schweizerischen Grenze in Riehen und Bettingen. Lukrezia Seiler-Spiess wertete dieses Thema für die UB-Ausstellung im Rahmen der gesamtschweizerischen Flüchtlingspolitik aus. Sie konzentrierte sich auf drei Bereiche: Die Abwehr und Ausweisung der Flüchtlinge, die offizielle Flüchtlingsaufnahme und die freiwillige Flüchtlingshilfe seitens der Bevölkerung. Sie legte die humanitäre Initiative der Privatpersonen wie auch die zwiespältige Rolle der Behörden dar. Als Gegengewicht zur Tätigkeit von Heinrich Rothmund, dem Chef der Polizeiabteilung des EJP, hob sie das menschenfreundliche Engagement des sozialdemokratischen Regierungsrats Fritz Brechbühl hervor. Brechbühl, der seit 1935 Vorsteher des Polizeidepartements des Kantons Basel-Stadt war, versuchte, die restriktiven Vorschriften der Flüchtlingsaufnahme zu umgehen. Es war ihm tatsächlich gelungen, die Auslieferung zahlreicher Flüchtlinge zu verhindern. Lukrezia Seiler-Spiess fand in staatlichen und privaten Archiven etliche schriftliche und gegenständliche Zeugnisse zu diesem Zeitabschnitt. Diese drei lokalbezogenen Vitrinen weckten besonderes Interesse. Auch die Geschichte der Schweizer Flüchtlingspolitik vom Kriegsende bis zur Gegenwart wurde in der Ausstellung erfasst.

Fremdenhass, Rassismus, Integration

Ein weiterer Themenkreis war der Überfremdungsproblematik gewidmet, die schon im Zuge der ersten Fremdarbeiterwelle implizit vorhanden war, als der grosse städtebauliche und infrastrukturelle Ausbau in der Schweiz im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Zehntausende von ausländischen Arbeitern und Arbeiterinnen anzog. Für den Tunnelbau, aber auch für die expandierende Industrie wurden in der Regel italienische Fremdarbeiter geholt. Die ersten Hetzkampagnen gegen diese Fremden entstanden während des Ersten Weltkriegs. In den 20er Jahren nutzte u. a. die radikaldemokratische Partei die Losungen über die wirtschaftliche und kulturelle Überfremdung in ihrer Wahlpropaganda. Die sogenannte Bewahrung der nationalen Identität wurde dann im Verlauf der 30er und 40er Jahre politisch geschickt als eines der Argumente gegen die Flüchtlingsaufnahme eingesetzt. Das Gespenst der Überfremdung wurde wieder während der Hochkonjunktur Mitte der 60er Jahre aus der Versenkung geholt. Die zwei Überfremdungsinitiativen von James Schwarzenbach waren Vorboten der Fremdenängste, die seit dem Anfang der 80er Jahre durch die Flüchtlingswellen hervorgerufen wurden und in unserem Jahrzehnt erneut kulminieren. Der gegenwärtige Fremdenhass hängt mit dem neu auflebenden Antisemitismus zusammen. Salonfähig wurde der Judenhass mit der Aufdeckung der Affäre um die nachrichtenlosen Vermögen auf Schweizer Banken. Die internationale Kritik der schweizerischen Finanzpolitik während des Zweiten Weltkriegs und die daraus folgende Debatte über die Holocaustopfer bewirken positive wie negative Reaktionen in der Schweiz.

Mit dem Fremdenhass und dem Antisemitismus setzte sich auch die Ausstellung auseinander. Zu den Holocaustopfern zählten ebenfalls Roma und Sinti. Die «herumziehenden Zigeuner» wurden während der 30er und 40er Jahre aus der Schweiz ausgewiesen. Nicht nur die «Illegalen», sondern auch die in der Schweiz lebenden Sippen. Die meisten sind in den KZs umgekommen. Die Ausstellung brachte Dokumente zu Einzelschicksalen Ermordeter und Überlebender. Sie verfolgte die schweizerische Politik gegen diese «artfremden Asozialen». Rassenbiologie wurde in der Schweiz seit der Jahrhundertwende betrieben. Die psychiatrischen Kliniken erforschten das anthropometrische Signalement der «Zigeunerplage». 1907 wurden Jenische, Roma und Sinti neu registriert. Die Polizeibehörden beauftragten mit dieser Aufgabe die Irrenanstalten. Die rassistischen Schriften sind bis jetzt in den öffentlichen Bibliotheken ausleihbar. Die «Heimatlosen und Fahrenden» wurden zum erstenmal 1853 bis 1855 landesweit polizeilich registriert und zwangseingebürgert oder auch ausgeschafft. Schon vor dem Revolutionsjahr 1848/49 steckte man die «Vagantenkinder» in Erzie-

hungsanstalten oder Pflegefamilien, um aus ihnen «ordentliche Bürger» zu machen.

An diese diskriminierende Zigeunerpolitik knüpfte die Stiftung *Pro Juventute* um die Mitte der 20er Jahre an. Sie lancierte das *Hilfswerk Kinder der Landstrasse,* das 1926 bis 1973 für die «Bekämpfung der Vaganität» sorgte. Der Leiter dieser Aktion, Alfred Siegfried, war als Lehrer am Basler Kohlenberggymnasium wegen pädophiler Veranlagung entlassen worden. Als Vormund sorgte er dafür, dass die jenischen und Sinti-Kinder ihren Eltern weggenommen, in Heime und psychiatrische Kliniken eingewiesen oder an Pflegeeltern abgegeben wurden. Als Erwachsene liess er sie bevormunden oder präventiv in Straf- und Psychiatrieanstalten bringen. Viele wurden als «psychopathisch veranlagte Minderwertige» sterilisiert. Über alle «Opfer der Landstrasse» wurden Akten nach rassenbiologischen Kriterien geführt. Die Ausstellung thematisierte das Geschick dieser Fremden im eigenen Land, samt der Aufdeckung dieser menschenverachtenden Leidensgeschichte durch den Journalisten des damaligen *Schweizerischen Beobachters,* Hans Caprez (1973). Sie dokumentierte auch den heutigen Alltag dieser grössten schweizerischen sozio-kulturellen Minderheit. In der Schweiz leben heute etwa 35'000 Jenische und etwa 50'000 Roma und Sinti.

Als Fremde gelten auch unsere muslimischen Mitbürger: Albaner, Araber, Bosnier, Kurden, Türken u.a. Die Ausstellung gab einen kurzen Einblick in ihren Alltag in Basel, ihre Kultur in der Schweiz und machte einen Exkurs über den islamischen Glauben und die Traditionen in der schweizerischen Diaspora. Diese Exkurse sollten nicht nur informieren, sondern auch Vorurteile abbauen. Berücksichtigt wurde ebenfalls ein Integrationsprojekt mit ausländischen Jugendlichen in Basel. Junge arbeitslose Männer schmückten in offiziellem Auftrag diverse Objekte mit Graffiti. *Color Peace* (Leitung Thomas Erlemann) versuchte, die Jugendlichen auf der Basis ihrer Protestkultur in den Schweizer Alltag zu integrieren. Sie brachten z.B. überdimensionale Kleinbasler Ehrenzeichen an die Wände. Die Fotoaufnahmen, die in der Ausstellung gezeigt wurden, enstanden eine Woche vor der Vernissage.

Die Integration und Segregation der Ausländer in der Stadt Basel wird in einem Forschungsprojekt des Ethnologischen Seminars der Universität Basel untersucht. Dessen Leiterin, Rebekka Ehret, sowie der Beauftragte für ausländische Fragen des Kantons Basel-Stadt, Thomas Kessler, wirkten beratend bei der Entstehung der Ausstellung mit, ebenso die Flüchtlings- und Polizeibehörden (Basel-Stadt, Baselland, Bern, Zürich). Einen Einblick in deren Arbeit vermittelten Beispiele aus dem Durchgangszentrum für Asylbewerber Moosrain in Riehen.

Die Ausstellung Die *Schweiz und die Fremden* wurde vor allem für die junge Generation gemacht. Für mehr Verständnis und gegen das Vergessen.

Ihre offensichtlich politische und versteckt didaktische Botschaft kam an. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Unterrichtsfragen und LehrerInnenfortbildung Basel-Stadt und der Lehrerfortbildung Baselland wurden GeschichtslehrerInnen informiert. Sie besuchten mit ihren SchülerInnen die Ausstellung und regten Projekte zum Thema *Die Schweiz und die Fremden* an. Führungen durch die Ausstellung stiessen auf ein gutes Echo. Die Ausstellung weckte Emotionen, positive und negative. Die Besucher tauschten ihre Meinungen auf den Seiten des Gästebuchs aus, riefen an und schickten Briefe (auch anonyme Beschimpfungen).

Imaginierte Geschichte

Zum Projekt «Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik»

Peter Pfrunder

Die 150jährige Geschichte der modernen Schweiz deckt sich ungefähr mit der Zeitspanne, in der die Photographie ihre grösste gesellschaftliche Wirkung entfaltete. Dieser äussere Zusammenhang war der Anlass für ein Jubiläumsprojekt, mit dem die Schweizerische Stiftung für die Photographie und das Forum der Schweizer Geschichte einen Beitrag zum Gedenkjahr «150 Jahre Bundesstaat» leisteten (Projektleitung: Peter Pfrunder/Walter Binder). Unter dem Titel «Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik» ging es um das Verhältnis von Photographie und Geschichte, von Photographie und Wirklichkeit: Wie spiegelt sich die Geschichte der Schweiz im fast gleich alten Medium? Wie sind Photographien als zeitgeschichtliche Dokumente zu lesen? Wie können sie nutzbar gemacht werden für die Erfahrung, Darstellung und Vermittlung von Vergangenheit?

Das Projekt war auf drei Ebenen angelegt: Eine Ausstellung ermöglichte den unmittelbaren Zugang zu einer sorgfältig ausgewählten Reihe von originalen Bilddokumenten, eine begleitende Publikation stellte diese Bilder in ihren historischen Kontext, und eine auf demselben Material aufgebaute Tonbildschau ermöglichte eine assoziative Vertiefung und Verarbeitung der ausgestellten Objekte in Form einer achtzehnminütigen Reise durch 150 Jahre.[1]

Theoretische Voraussetzungen

Die Bereitschaft, photographischen Dokumenten einen hohen Wahrheitsgehalt zuzuschreiben, sie als objektives Abbild der Wirklichkeit zu betrachten, ist nach wie vor sehr hoch. Dabei zeigt jede nähere Beschäftigung mit Photographie, wie subjektiv und voreingenommen sie die Welt abbildet.

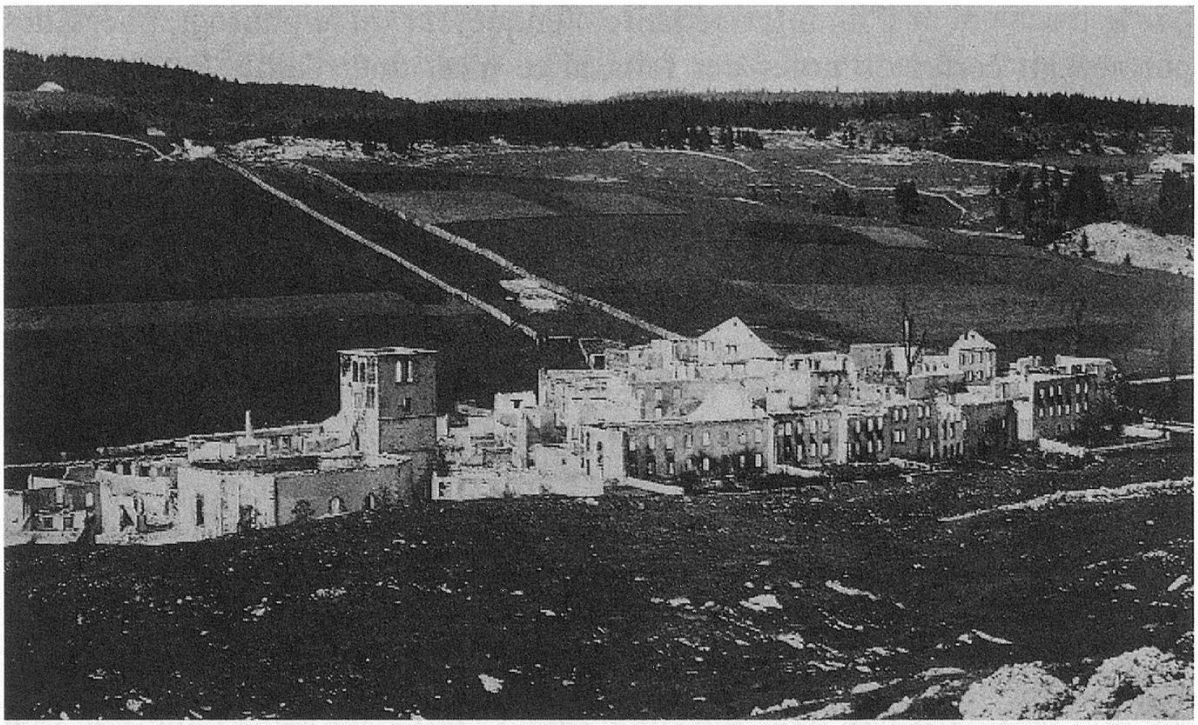
1 Das Projekt «Seitenblicke» wurde realisiert mit Unterstützung der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Rahmen des Jubiläums «150 Jahre Bundesstaat». Ausstellungsorte waren das Forum der Schweizer Geschichte, Schwyz (21.5. bis 13.9.1998), das Centre Culturel Suisse, Paris (25.9. bis 22.11.1998), die Maison Tavel, Genf (17.12.1998 bis 25.4.1999), das Museo Catonale d'Arte, Lugano (22.5. bis 11.7.1999) sowie das Schweizerische Landesmuseum, Zürich (30.7. bis 17.10.1999). Das Buch mit dem gleichen Titel erschien im Offizin Verlag, Zürich, herausgegeben von Peter Pfrunder und Walter Binder. Im Rahmen eines Projektseminars unter der Leitung von Walter Leimgruber und Peter Pfrunder beteiligten sich Studentinnen und Studenten des Volkskundlichen Seminars der Universität Zürich mit Recherchen, Texten und konzeptionellen Diskussionen am Projekt «Seitenblicke».

Schon in den siebziger Jahren hat die amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag den Mythos der photographischen Objektivität brillant demontiert. Photographien, so Sontag, können überhaupt keine Aussagen über die Wirklichkeit machen, weil sie diese auf beziehungslose, freischwebende Partikel reduzieren und atomisieren. Als winzige Informationssplitter kitzeln sie in erster Linie die Phantasie der Betrachter. Sie spiegeln ihnen nicht nur eine imaginäre Vergangenheit vor, sondern wecken auch das Bedürfnis, diese in Form einer schönen Sammlung verfügbar zu machen. Und schliesslich vermitteln sie gemäss Sontag auch noch das trügerische Gefühl, die Vergangenheit verstehen zu können. Doch «die ‹Realität› der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen, Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.» Susan Sontag zieht den lapidaren Schluss: «Genau genommen, lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.»[2]

Trotz dieser mittlerweile klassischen, radikal pessimistischen Einschätzung suchen Geschichts- und Sozialwissenschaften seit einiger Zeit wieder nach Möglichkeiten, Photographien als Quellen zu nutzen. Zu bedeutend und zu umfangreich ist das zumeist in unbekannten Archiven schlummernde visuelle Erbe, als dass man es einfach ignorieren könnte: Was sich seit fünf Generationen angehäuft hat, verlangt nun, angesichts der digitalen Neuorientierung des Mediums, immer drängender nach einem tieferen Verständnis, nach Konservierung, Deutung und Nutzung. Dabei bietet auch der Wandel, den die Geschichtsforschung selbst in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat, eine Chance: Die Abkehr von einer positivistischen Haltung (wie sie noch in der Einschätzung von Susan Sontag durchschimmert), das Interesse für «Mentalitäten» sowie zeitlich und kulturell gebundene Wahrnehmungen oder die Berücksichtigung «weicher» Daten (wie etwa der mündlichen Überlieferung) haben die wissenschaftliche Sensibilität gegenüber photographischen Quellen gesteigert.

Entscheidend sind dabei Fragestellungen, die der spezifischen Quellengattung «Photographie» gerecht werden. Ein Beispiel: Wenn etwa das *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* in Rom einen Bestand von Photographien untersucht, die für die italienische Landesausstellung 1911 zum Thema «cultura popolare» angefertigt wurden, so stellt sich nicht primär die Frage, wie «das Volk» damals wirklich gelebt hat; vielmehr versucht man, die «Zeitform des Sehens» zu rekonstruieren: Wie wollten die tonangebenden Schichten die Volkskultur sehen und ins Bild gesetzt haben?

2 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980, S. 28 (amerikanische Originalausgabe: New York 1977).



1858
Die Schreckensnachricht zirkuliert in Windeseile. Schon am nächsten Morgen macht sich der Fotograf mit seiner schweren Ausrüstung auf den 11 Kilometer langen Weg nach Le Lieu. Seit einigen Jahren schon betreibt der Uhrmachersohn Louis-Auguste Reymond in Le Brassus ein Atelier und fotografiert im heimatlichen Vallée de Joux. Am Ziel bietet sich ihm ein Bild der Zerstörung: In der Nacht von Samstag auf Sonntag, den 19. Juli 1858, hat ein Grossbrand in Le Lieu 34 Häuser zerstört. Die verheerenden Feuer nehmen seit Jahrzehnten zu, da dichter gebaut und gewohnt wird, während zugleich neue Gewerbe- und Industriezweige Gefahren schaffen. Auch die neuen Zündhölzchen sind, besonders in Kinderhand, eine häufige Brandursache, sofern diese überhaupt noch feststellbar ist. Zwar gibt es im Waadtland, wie in den meisten Kantonen, seit 1811 eine obligatorische öffentliche Anstalt für Feuerversicherung. Aber die Hausbesitzer versichern selten den vollen Wert. Mehr als 50 Familien sind obdachlos geworden im kleinen, kaum 1000 Einwohner zählenden Uhrmacherdorf. Nur ein Drittel des Schadens sei gedeckt, klagt ein Zeitungsbericht. Drei Jahre später, nach dem katastrophalen Brand von Glarus, der beinahe 600 Häuser zerstört, kommt es zu einer landesweiten Diskussion über die Mängel im Versicherungswesen. Feuer- und baupolizeiliche Vorschriften sowie eine verbesserte Feuerwehr leisten nun ihren Beitrag zur Prävention.

Mario König

Bildnachweis: Auguste Reymond (1825–1913), Ruines du village du Lieu après l'incendie du 18 juillet 1858. Daniel Aubert, Le Brassus.

Welche Filter, welche Projektionen lassen sich – eventuell durch den Vergleich mit anderen Quellen – in den Photographien ausmachen?[3]

Auch die Erfahrungen, die man etwa bei *Oral history*-Projekten in bezug auf mündliche Quellen gewinnen konnte, ermöglichen einen neuen Zugang zu Photographien. Denn zwischen mündlichen und photographischen Quellen gibt es Verwandtschaften, wie die französische Historikerin Anne-Marie Granet-Abisset darlegt: «Toutes deux partagent une même logique, celle de la mémoire de l'oubli, celle de la présence de l'absence,

3 Reinhold Johler, «Fotografie und Volkskunde in Italien. Ein ‹versuchter› Überblick», in: *Fotogeschichte* 7, 1987, S. 61–65.

par le truchement d'un intermédiaire, l'enquêteur ou le photographe. Elles permettent certes de noter des faits, si ce n'est une réalité. Pourtant, ces sources sont surtout pertinentes pour saisir des représentations.»[4] So erweisen sich Photographien nicht nur als geeignetes Mittel, um Erinnerungen zu aktivieren. Gerade in ihrer bruchstückhaften Isoliertheit verlangen sie auch kontextuelle Ergänzungen und ein hartnäckiges Nachfragen, was die Forschenden wiederum in zentrale Problembereiche einer Zeit und einer Gesellschaft hineinführt. Wenn man sie nicht als Abbilder der Wirklichkeit, sondern als Zeugnisse einer bestimmten *Wahrnehmung* der Wirklichkeit interpretiert, so sind Photographien gerade deshalb aufschlussreich, weil sie mit Emotionen, Ideologie und subjektiver Bedeutung «aufgeladen» sind. Mit den Worten von Bruno Fritzsche: «So paradox es klingen mag: die Photographie, dieser (vermeintliche) Abklatsch der Wirklichkeit, sagt nichts aus über die historische Realität, erst in der Verbindung mit einem erklärenden Text gibt sie gewisse Informationen frei. Dagegen vermittelt sie eigenständig und besser als das Wort die Bilder, die sich die Vergangenheit von sich selber macht. Hier läge das eigentliche Explorationsfeld des Photohistorikers: in den für wahr gehaltenen, aber nicht begründbaren und auch nicht zu besprechenden Vorstellungen einer Gesellschaft, eben ihren Mythen.»[5]

Ein Konzept mit einkalkuliertem Risiko

Um das komplexe Verhältnis zwischen Photographie und Geschichte weiter auszuloten, wurde für das Projekt «Seitenblicke» ein sehr einfaches, bewusst riskantes Konzept gewählt: Für jedes Jahr zwischen 1848 und 1998 wurde eine Photographie ermittelt, die in der Schweiz gemacht wurde.[6] Die jeweiligen «Bilder des Jahres» sollten freilich nicht einfach die grössten und wichtigsten, die sogenannt «historischen» Ereignisse visualisieren – auf diese Weise wäre die Photographie einmal mehr zum Alibi, zur reinen Illustration einer standardisierten Chronistik degradiert worden. Vielmehr liessen sich die Projektverfasser, wo immer möglich, von einer spontanen und intuitiven Begegnung mit tausenden von unpublizierten und publizierten Photographien leiten, um schliesslich jene Aufnahmen herauszufiltern, die als «Zeitfenster» geeignet schienen: Sie sollten in photographisch interessanter Weise den Blick auf Alltägliches und vielleicht auch Unerwartetes freigeben.

4 Anne-Marie Granet-Abisset, «L'historien et la photographie», in *Le monde alpin et rhodanien* 23, 1995, S. 19–36.

5 Bruno Fritzsche, «Das Bild als historische Quelle», in Andreas Volk (Hrsg.), *Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis*, Zürich 1996, S. 11–24, hier S. 23f. Vgl. dazu auch: Peppino Ortoleva, «Photographie und Geschichtswissenschaft», in *Photographie und Gesellschaft* 1, 1989, S. 5–13, 2, 1989, S. 4–12, 3, 1989, S. 3–9.

6 In wenigen Fällen drängten sich Doppelbilder auf. In der Publikation wurde ausserdem ein Teil der Hauptbilder mit kleinformatigen Vignetten ergänzt.

Sie sollten aber auch aus verschiedenen Gegenden der Schweiz stammen und in der chronologischen Abfolge möglichst viele Facetten der vergangenen 150 Jahre sichtbar machen. So drängten sich jene zahllosen *faits divers* und kleinen Sensationen des Alltags in den Vordergrund, die den Zeitgenossen eben häufig «photogener» erschienen (und ihr individuelles Leben vielleicht auch stärker prägten) als die «historischen» Ereignisse und die «offizielle» Geschichte: zum Beispiel der Dorfbrand von Le Lieu 1858, eine Wirtshausszene aus La Punt 1866, Fabrikarbeit in der Schwerindustrie 1890, Frau

1932
Frauenturnen wird gerne verlacht, gilt in den Augen vieler als «Eselei städtischer Weibervölker». Es dauert lange, bis die Frauen ihr erstes Fest veranstalten können: 1932 werden in Aarau die 1. Schweizerischen Frauenturntage durchgeführt. Genau 100 Jahre früher war hier das erste Turnfest der Männer über die Bühne gegangen. Doch auch jetzt sind die Frauen den Männern nicht gleichgestellt. Denn an den Frauenturntagen gibt es keine Ranglisten und Lorbeerkränze. Wettkämpfe passen nicht zum Wesen der Frau, verkündet der Schweizerische Frauenturnverband. Es geht um die «Erhaltung der spezifisch weiblichen Art». Die Frau verausgabe sich im Wettkampf zu sehr, da sie «durch die Masslosigkeit in der Hingabe gekennzeichnet sei» und «Leistungshöhen erreichen wolle, die möglicherweise ihre körperlichen und seelischen Kräfte übersteigen». Angemessen sind Gymnastik und Spiele, die dazu dienen, das «ständige Ein- und Unterordnen» zu üben. Die Frau «ist verpflichtet, ihren Körper kräftig und gesund zu erhalten, um unserm Volk einen gesunden Nachwuchs geben zu können». Noch 1963 stehen die Frauenturntage unter dem Motto: «Gesunde Mütter – gesunde Kinder – gesundes Volk».
1972, ein Jahr nach der Einführung des Frauen-Stimm- und Wahlrechts auf Bundesebene, kommt es an den Frauenturntagen, wieder in Aarau, erstmals zum «Experiment von Wettkämpfen». (Alle Zitate aus Publikationen des Schweizerischen Frauenturnverbandes)

Walter Leimgruber

Bildnachweis: Hans Staub (1894–1990), Erste Schweizerische Frauenturntage, Aarau. Schweizerische Stiftung für die Photographie/ProLitteris, Zürich.

Müller in ihrem Auto 1911, die Putzequipe der Landesausstellung 1939, eine Theateraufführung von Gefangenen 1951 oder der Muezzin der Basler Moschee beim Ruf zum Abendgebet 1993. Jede Photographie diente überdies als Ausgangspunkt für Recherchen und Kommentare, die einen sinnvollen Kontext herstellen sollten.[7]

Dass die Auswahl der Bilder bei solchen Vorgaben nur sehr subjektiv und willkürlich erfolgen konnte, ist klar. Welche Aufnahme zum «Bild des Jahres» gewählt wurde, war nicht nur von den Zufälligkeiten der Überlieferung und Archivierung abhängig, sondern auch von persönlichen ästhetischen Kriterien und vom individuellen Blickwinkel. Ein wichtiges Kriterium bildete schliesslich auch die Abfolge der Photographien im chronologischen Raster. Gerade durch die Verdichtung von 150 Jahren auf 150 Momentaufnahmen, durch die Aneinanderreihung von an sich unzusammenhängenden Einzelbildern, sollten die Möglichkeiten und Grenzen der Photographie für die Imagination der Vergangenheit deutlicher hervortreten.

Hilfreich war in diesem Zusammenhang die von John Berger geleistete Vorarbeit. Die Vieldeutigkeit der Photographie ermöglicht nach Berger «eine andere Art zu erzählen».[8] Herausgerissen aus einem bestimmten Kontext, fordert jede Aufnahme den Betrachter heraus, ihr von einem anderen, späteren Blickwinkel aus einen neuen Sinn zu verleihen – indem er eine Dauer in sie hineinliest, die über den photographierten Augenblick hinausführt: «Die Photographie schneidet quer durch die Zeit und zeigt einen Querschnitt des Ereignisses oder der Ereignisse, die sich während dieses Augenblicks entwickelten. Wir haben gesehen, dass das Augenblickliche den Sinn vieldeutig macht. Aber der Querschnitt erlaubt uns, wenn er weit genug reicht und in Musse beobachtet werden kann, das Miteinanderverbundensein und die beziehungsvolle Gleichzeitigkeit von Ereignissen zu erkennen.»[9]

Im Projekt «Seitenblicke» wurden nun die photographischen Augenblicke so zusammengefügt, dass auch *zwischen* ihnen bedeutungsvolle Beziehungen entstanden; die Momentaufnahmen bildeten automatisch eine übergeordnete Erzählstruktur, die nur mit bewusster Gestaltung, mit einer reflektierten Dramaturgie zu kontrollieren war.

7 Anders als üblich wurden also zuerst die Bilder ausgewählt und dann erst deren Umfeld erforscht – ein Vorgehen, das nicht immer gleich ergiebig war, zuweilen aber doch zu überraschenden Entdeckungen führte. Für die Bildkommentare zeichneten Mario König, Walter Leimgruber, Peter Pfrunder und Hans Peter Treichler verantwortlich.

8 John Berger und Jean Mohr, *Eine andere Art zu erzählen*, München/Wien 1984 (engl. Originalausgabe: London 1982).

9 Wie Anm. 8, S. 120.

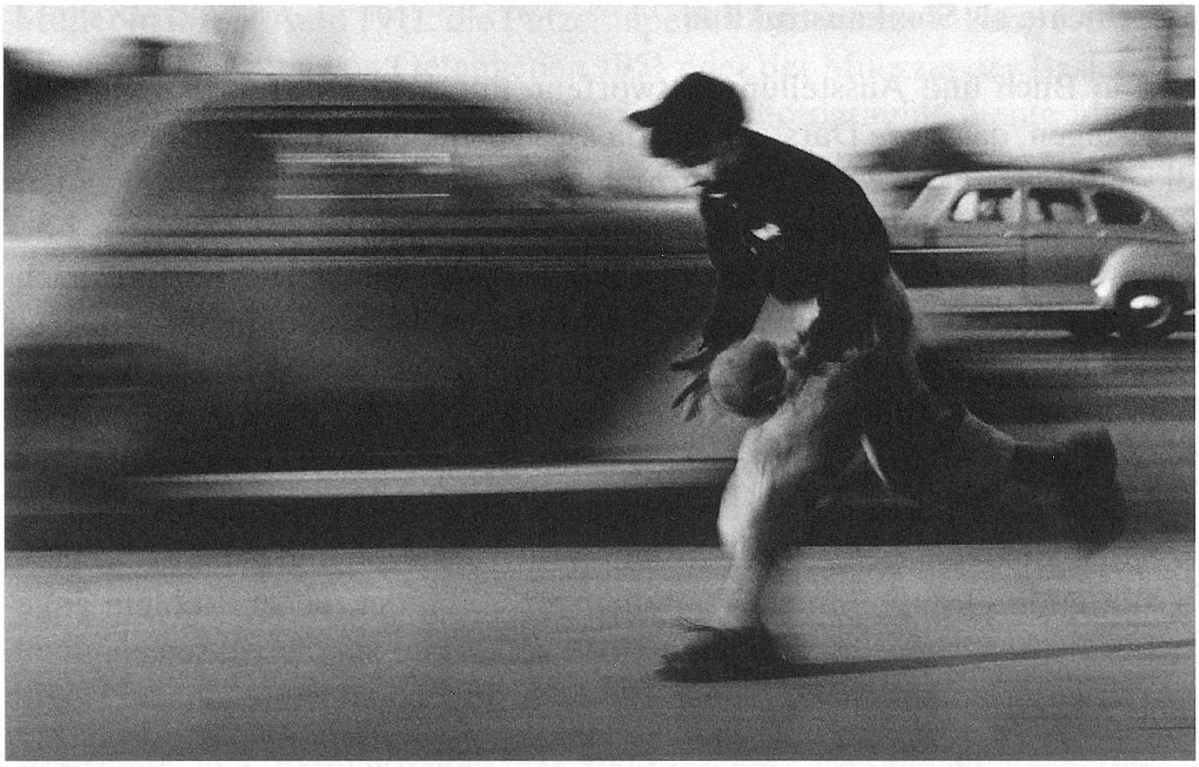
Geschichte als Sinnkonstruktion

Die in Buch und Ausstellung entworfene Photochronik führte denn auch vor Augen, dass *jede* Darstellung von Geschichte eine Sinnkonstruktion ist, die mitunter auf subjektiver Interpretation und Inspiration beruht. Insofern eignete sich die tollkühne Verdichtung von 150 Jahren auf 150 mehr oder weniger zufällig photographierte Momente ausgezeichnet, um darüber nachzudenken, ob und wie Geschichte begreifbar ist. Sie stellte in akzentuierter Weise die Frage nach den narrativen Mustern der Geschichtsschreibung – eine Frage, die seit einiger Zeit vor allem im Umkreis des amerikanischen *New Historicism* intensiv diskutiert wird. Gemäss den Vertretern des *New Historicism* bestehen historische Aussagen darin, dass man aus einer unendlichen Datenmenge einige Punkte willkürlich auswählt und diese nach einem bestimmten Ordnungsmuster miteinander verbindet. «Das Problem angesichts dieser Grundsituation lautet: Wie verknüpfe ich die Fakten zu einem legitimen Zusammenhang, der sie erst zu ‹historischen› Fakten macht? Denn nur in der Verknüpfung ergeben die positivistisch erhobenen Fakten Geschichte. Es handelt sich also um ein Vertextungsproblem.»[10] Auf dieses Problem hatte schon Robert Musil hingewiesen, in überspitzter Form und mit ironischem Unterton: Die sogenannte historische Distanz besteht nach Musil darin, «dass von hundert Tatsachen fünfundneunzig verloren gegangen sind, weshalb sich die verbliebenen ordnen lassen, wie man will».[11] Dieser provokative Satz trifft nun aber in besonderem Mass auf die «Seitenblicke» zu, wobei man «Tatsachen» getrost durch «Photographien» ersetzen darf. Die Folgerungen, die der *New Historicism* aus dieser Situation ableitet, lassen sich durchaus gewinnbringend auf den Umgang mit Photographien übertragen. «Der New Historicism [verbindet] die Ergebnisse intensiver Archivarbeit mit einer bewusst anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das Nicht-Systematische, Widersprüchliche, Kontingente, ja Zufällige betont wird. Statt Vereinheitlichung gelten Pluralität und Heterogenität (...), statt linearer Erzählung assoziative Montage, statt der Suche nach einem festen Bedeutungskern ein Spiel mit dem (...) Bedeutungsüberschuss symbolischer Sprache.»[12] Anton Kaes erwähnt sogar explizit die Möglichkeit, bestimmte Jahresdaten als «Ausgangspunkte für kulturgeschichtliche Momentaufnahmen» (!) zu benutzen und dabei insbesondere die Gleichzeitig-

10 Moritz Brassler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur,* Frankfurt am Main 1995, S. 11.

11 Zitiert nach Moritz Brassler, wie Anm. 10, S. 15.

12 Anton Kaes, «*New Historicism:* Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?», in Brassler (Hg.), wie Anm. 10, S. 251–267, hier S. 263. Der *New Historicism* orientiert sich stark an der vom Ethnologen Clifford Geertz entwickelten Methode der «thick description», ebenso an der Mikro-Historie von Sozialhistorikern wie Carlo Ginzburg.



1950
Mit rasender Geschwindigkeit nimmt die Motorisierung der Schweizer Bevölkerung in den fünfziger Jahren zu: Zwischen 1950 und 1960 verdreifacht sich die Anzahl der Personenwagen. Das Auto wird zum Schlüsselprodukt und zum Symbol für einen neuen Lebensstil, der sich in einer beispiellosen Steigerung von Konsum, Energieverbrauch und Mobilität äussert. Die Bedürfnisse der Motorisierten erhalten jetzt oberste Priorität, und die Strasse verwandelt sich von einem Ort des Spiels und der Begegnung in eine Gefahrenzone. 1950 verlieren 797 Menschen in der Schweiz ihr Leben auf der Strasse, 18 801 werden bei Unfällen verletzt. Aufgeschreckt von den steigenden Kosten, machen Versicherungen mit grossangelegten Kampagnen auf die Gefahren des Verkehrs aufmerksam. Die als Auftragsarbeit entstandene Photographie von René Groebli besticht denn auch durch eine neuartige, konstruierte Bildsprache, deren Botschaft unmittelbar verständlich ist.
Was die dargestellte Szene bedeutet, wird der Gesellschaft freilich erst Jahrzehnte später bewusst. Hauptverlierer im Kampf um den öffentlichen Raum werden die Kinder sein. Mit der Strasse verlieren sie einen der wenigen Lebensräume, in denen sie ohne Aufsicht von Erwachsenen soziale Erfahrungen sammeln konnten.

Peter Pfrunder

Bildnachweis: René Groebli (*1927), Ball-Spielender Knabe.

keit des Ungleichzeitigen zu berücksichtigen.[13] Genau darum ging es auch bei den «Seitenblicken». Die ausgewählten Photographien wurden wieder mit einem Teil der sozialen und kulturellen Energie aufgeladen, mit denen sie zu ihrer Zeit reichlich ausgestattet waren.[14]

Die *New Historicists* berufen sich nicht zuletzt auf Walter Benjamin, der die Photographie schon früh als kulturelles Phänomen ernstgenommen hat. In seinem *Passagen-Werk* plädierte Benjamin schon in den dreissiger Jahren für eine «gesteigerte Anschaulichkeit» bei der (marxistischen) Darstellung

13 Wie Anm. 10, S. 261f.
14 Wie Anm. 10, S. 16.

von Geschichte; damit nahm er den Ansatz des *New Historicism* in verblüffender Weise vorweg. In mancher Hinsicht treffen sich seine Überlegungen mit den Intentionen des Projekts «Seitenblicke». Benjamin schlug vor, «das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die grossen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen. Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur.»[15]

Das an ein breites Publikum gerichtete Unternehmen «Seitenblicke» vermittelte also, neben der inhaltlichen Ebene der einzelnen Photographien, auch eine Reihe von Meta-Botschaften, die sich etwa so zusammenfassen liessen:

- Photographie gibt nicht einfach die Realität wieder. Mit der Betonung der Subjektivität und Momenthaftigkeit der Photographie – rund 150 willkürlich ausgewählte Augenblicke mussten genügen, um 150 Jahre zu repräsentieren – war das Projekt geeignet, den Objektivitätsanspruch des Mediums von Anfang an zu problematisieren.
- Die Lektüre von Photographien ist kontextabhängig. Durch die Umkehrung der vorherrschenden Bild-Lese-Gewohnheiten – bei den «Seitenblicken» blieb das Bild immer primäres Medium – liessen sich wichtige Erfahrungen vermitteln. Die Vieldeutigkeit von Photographien öffnete gewissermassen einen historischen Assoziationsraum, durch den die Betrachtenden in eine persönliche Beziehung zur dargestellten Vergangenheit traten. Zuweilen wurde aber auch fast schmerzlich bewusst, dass das Lesen von Photographien zusätzlicher Informationen bedarf, die dem Bild selbst nicht zu entnehmen sind.
- *Die* Schweizer Geschichte gibt es nicht. Die Auswahl der Bilder und die Herstellung von Sequenzen provozierten Fragen und Widersprüche («weshalb gerade dieses Bild für jenes Jahr?»), die wiederum bewusst machten, dass jede Geschichtsdarstellung an eine bestimmte Perspektive gebunden ist.
- Geschichte ist nicht als linearer Prozess zu begreifen. Selbst der scheinbar unverfängliche chronologische Raster bedeutete in diesem Projekt nicht mehr als ein Hilfsgerüst, das durch die Bildabfolge recht fragil erscheinen musste. Bewusst wurde denn auch auf eine Periodisierung der behandelten Zeitspanne verzichtet. Die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, das Nebeneinander von Zufälligem und Zwangsläufigem rückten dadurch in den Vordergrund.

15 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk,* Frankfurt am Main 1983, Bd. 1, S. 575.

«Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt»

Beat Schläpfer und Harry Zaugg

«Eine Kultur beweist ihre Lebenskraft genau in dem Masse, in dem sie einen dauernden Dialog, das heisst die Offenheit und Neugier zur Anerkennung all dessen, was von aussen kommt, aufrecht zu erhalten vermag. Eine Kultur, die den Dialog verweigert, die glaubt, sich selbst genügen zu können, und die vorgibt, auf alles eine Antwort zu haben, hat ihr Todesurteil bereits unterschrieben.»

Denis de Rougemont

Die Ausstellung «Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt» präsentierte auf 800 m² Fläche 24 Themen aus den vergangenen 200 Jahren schweizerischer Kulturgeschichte. Sie wurde in Genf im Musée d'art et d'histoire vom 20. Februar bis 17. Mai 1998 auf französisch und englisch, in Zürich in den Museen Helmhaus und Strauhof vom 6. Juni bis 23. August 1998 auf deutsch gezeigt und wird 2001 im Tessin (Museo Vela, Ligornetto) auf italienisch präsentiert werden. Gleichzeitig mit den Präsentationen erschien das gleichnamige Buch in französisch und auf deutsch. Eine zweite Fassung der Ausstellung auf 75 Panneaux wurde auf CD-ROM digitalisiert und kann im Format 90 x 70 cm (oder je nach Bedürfnis auch kleiner) ausgedruckt werden. Es liegen vier Sprachversionen vor (deutsch, französisch, englisch und spanisch), die weltweit eingesetzt werden können.

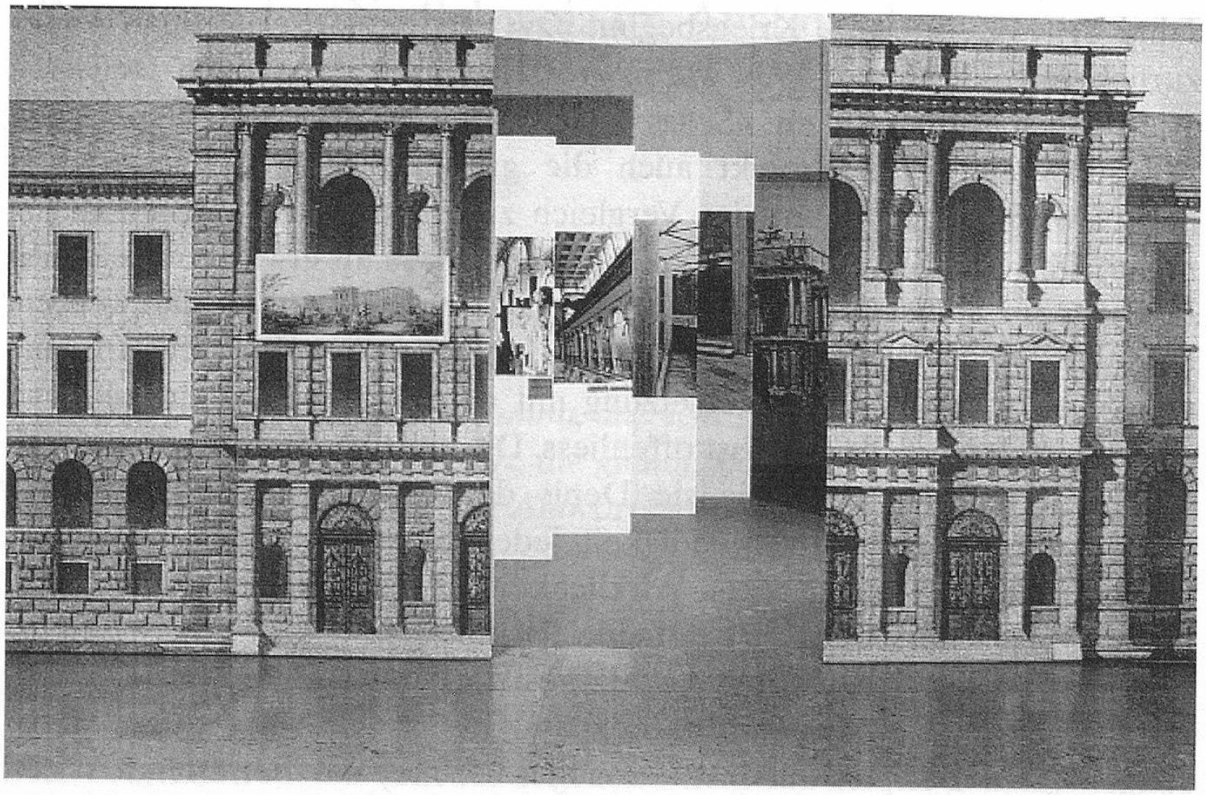
Die Grundanliegen des Projektes

Drei Überlegungen oder, wenn man anders will, Anliegen standen von Anfang an als geistige Leitlinien hinter «Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt». Ausstellung und Buch sollten erstens Bewusstseinsarbeit leisten für die Bedeutung des Welt-Bezuges im weiteren, des Europa-Bezuges der schweizerischen Kultur im engeren Sinn. Historische Einzelszenen und Entwicklungen, die den kulturellen Stoffwechsel über die Grenzen, an dem die Schweiz beteiligt war und ist, veranschaulichen konnten, sollten als Argumente für die gegenwärtige und zukünftige Gestaltung erlebt werden können. Mit dieser Setzung eines positiv bewerteten Osmose-Verhaltens stellte sich das Projekt bewusst in Opposition zu anderen Veranstaltungen früherer schweizerischer Jubiläumsjahre. 700

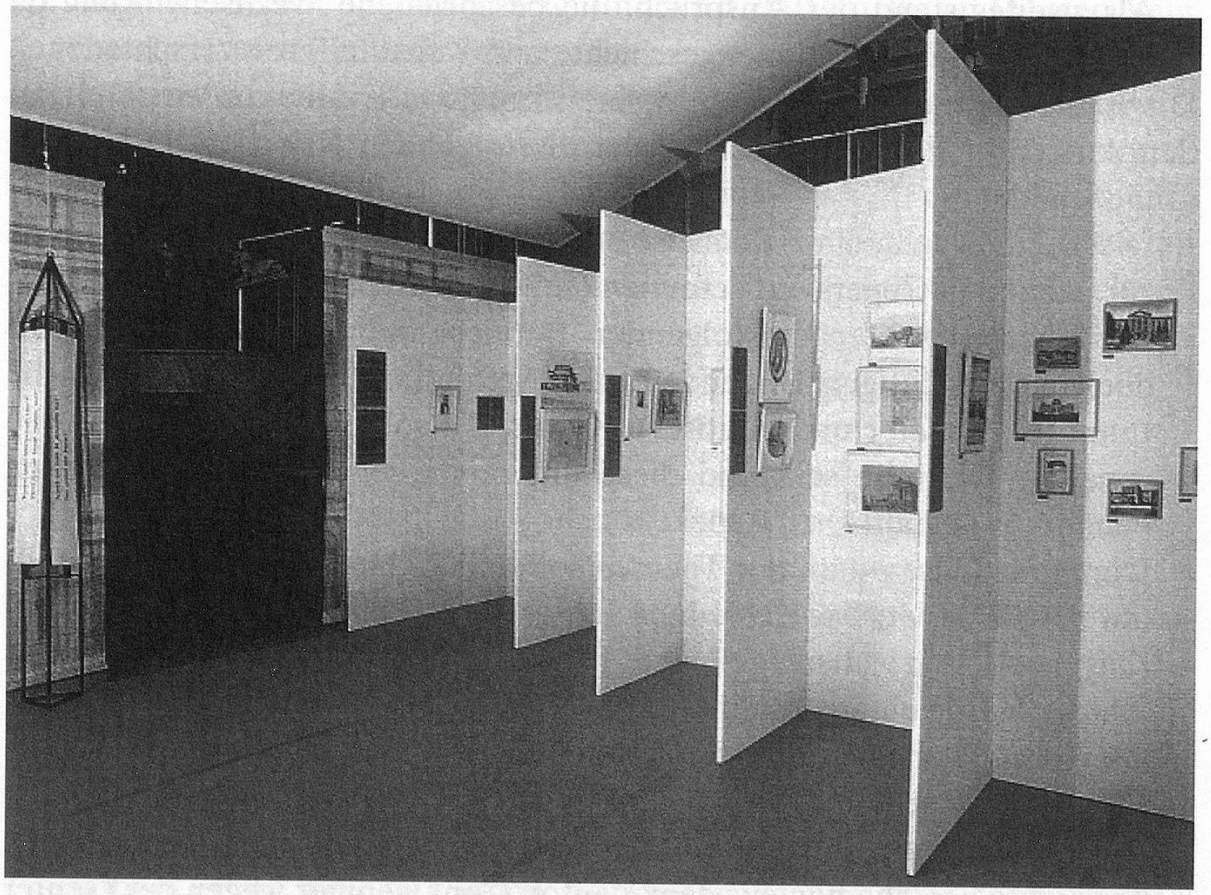
Jahre Schweiz, 50 Jahre Kriegsbeginn bzw. -ende oder, wenn man weiter zurückgreift, die Landi 1939 waren grösstenteils Anlässe einer isolierten Selbstbetrachtung. Indem «Swiss, made» den Aspekt der Nabelschau vermied, zeigte das Projekt auch die grundsätzliche Andersartigkeit des 1798/1848er Jubiläums im Vergleich zu jenem, das auf 1291 Bezug nahm. Obwohl «Swiss, made» den Kulturaustausch als etwas grundsätzlich Positives im Sinne einer Chancenhaftigkeit verstand, sollte klar werden, dass hier keine Vaterlandsvergoldung betrieben wurde, sondern eine möglichst offene Auseinandersetzung mit dem Thema, das auch Fragen zu- und Widersprüche bewusst offenliess. Die geistige Bereicherung durch Offenheit und Neugier, wie sie Denis de Rougemont im Motto der Ausstellung als Lebensnotwendigkeit jeden Staates erkannte, stand als Ideal vor einer geschichtlichen Wirklichkeit, die anders aussah. In «Swiss, made» wurde der Austausch in beide Richtungen, von der Schweiz ausgehend und diese beeinflussend, dargestellt, und zudem wurde immer wieder betont, dass die Rezeption später als positiv eingestufter Neuerungen (zum Beispiel auf institutioneller Ebene) zur betreffenden Zeit meist mehrheitlich gegen schweizerischen Widerstand zustandegekommen war.

Als zweites stand der Anspruch, die beschriebene Wechselwirkung da zu zeigen, wo sie Institutionengeschichte und Kunst in ihren verschiedenen Disziplinen betraf. Das bedeutete eine sorgfältige Evaluation aus Dutzenden denkbarer Einzelthemen, bei der die folgenden Kriterien im Vordergrund standen:

- Die Themen sollten aus den letzten 200 Jahren, mit zunehmender Dichte zur nahenden Gegenwart stammen (zeitlicher Aspekt).
- Die Themen sollten die folgenden Bereiche wenn nicht umfassen, so doch berücksichtigen: Bildende Kunst, Architektur, Photographie, Musik, Literatur, Theater und politische Kultur. Sie sollten beispielhaft für die jeweilige Disziplin sein und diese untereinander möglichst paritätisch behandeln (inhaltlicher Aspekt).
- Durch die Gesamtheit der Themen sollte nicht bloss einer, sondern sollten möglichst viele verschiedene Landesteile vertreten sein. Die Forderung nach einer überregionalen Thematik, die keinen Landesteil ausschloss, wurde einerseits durch den Jubiläumsanlass und anderseits durch die Absicht verstärkt, dass die Ausstellung sowohl in der Suisse Romande wie der Deutschschweiz und dem Tessin gezeigt werden sollte. Bei der Auswahl nach regionalen Kriterien war es uns jedoch immer wichtig, beispielsweise Themen aus dem Kanton Genf weniger wegen des Genfer Publikums als für die Besucher beispielsweise in Zürich oder im Tessin auszuwählen und umgekehrt. Durch die Auswahl sollten dem einen Pu-



Gottfried Semper, ein europäischer Baumeister für die Schweizer Gründerzeit, prägt die erste in der Schweiz ausgebildete Architektengeneration.



blikum Aspekte des ferner liegenden Landesteiles nahegebracht werden (föderalistischer Aspekt).

Die in Befolgung dieser drei Kriterien getroffene Auswahl sollte auch als Plädoyer für eine Vielfalt der kulturellen Äusserungen verstanden werden können, ein Facettenreichtum an verschiedenen Identitäten und Ansprüchen, den nur der Föderalismus erfolgreich organisieren kann.

Neben diesen wichtigsten Auswahlkriterien standen andere: So achteten wir darauf, dass die Beispiele sich in Hinblick auf die Vektorrichtung des Austausches (in die Schweiz hinein, aus der Schweiz heraus) in etwa die Waage hielten. Die Themen sollten erzähltechnisch und visuell den Notwendigkeiten einer Ausstellung genügen. Sie sollten im weiteren, obwohl Teil der Historie, soviel potentielle Valenzen haben, dass ihre Aussage über die der geschichtlichen Wahrheit hinaus eine Sensibilität der Gegenwart ansprach. Verzichtet wurde auf Themen, die allzusehr auf der Hand lagen: Pestalozzis Wirken zum Beispiel war gerade ein Jahr zuvor, dem 250-Jahr-Jubiläum seiner Geburt, breite Aufmerksamkeit zuteil geworden und erübrigte sich aus diesem Grund.

Von Anfang an war sich das Projektteam darin einig, dass eine umfassende Übersichtsarbeit wie «Swiss, made» nur dann erfolgreich bestehen konnte, wenn es gelänge, einen breiten Kreis von kompetenten Fachleuten in das Projekt einzubeziehen. Es konnten in den zwei Jahren der intensiven Planungsarbeit (1996/97) über fünfzig Experten aus Hochschulen und Universitäten, Museen und Archiven, aus anderen Institutionen sowie Privatforscher für die Erarbeitung von Kriterien, die Themenauswahl und/oder die Konzipierung eines Einzelthemas bzw. eines Teilaspektes gewonnen werden. Die über dreissig Beiträge im Buch sind ein weiteres Ergebnis dieser Zusammenarbeit.

Der dritte der im Hintergrund stehenden Ansprüche könnte, vielleicht etwas pathetisch, am ehesten mit «Sinnstiftung durch Fragen» überschrieben werden. Bei diesem von uns auch «Ausstellung hinter der Ausstellung» oder «exposition cachée» genannten Aspekt ging es darum, auf einer weiteren Ebene die Frage nach den Grundlagen der schweizerischen Identität anzusprechen. Es sollte dabei suggeriert werden, dass Identität und Austausch, Identität und kultureller Facettenreichtum keine Widersprüche zu sein brauchen, sofern Austausch und Vielfältigkeit als Chance von Neugier und Offenheit verstanden werden können. Dieser dritte Aspekt wandte sich am stärksten an das Abstraktionsvermögen und die Phantasie der Besucher und Besucherinnen, denen die Ausstellung keine endgültigen und damit doktrinären Antworten verkaufen wollte. Ziel war es, auf Anhaltspunkte aufmerksam zu machen, von denen aus individuelle Gedankenfolgen einen Anfang nehmen konnten.

Realisierung: Geschichten und Überbau

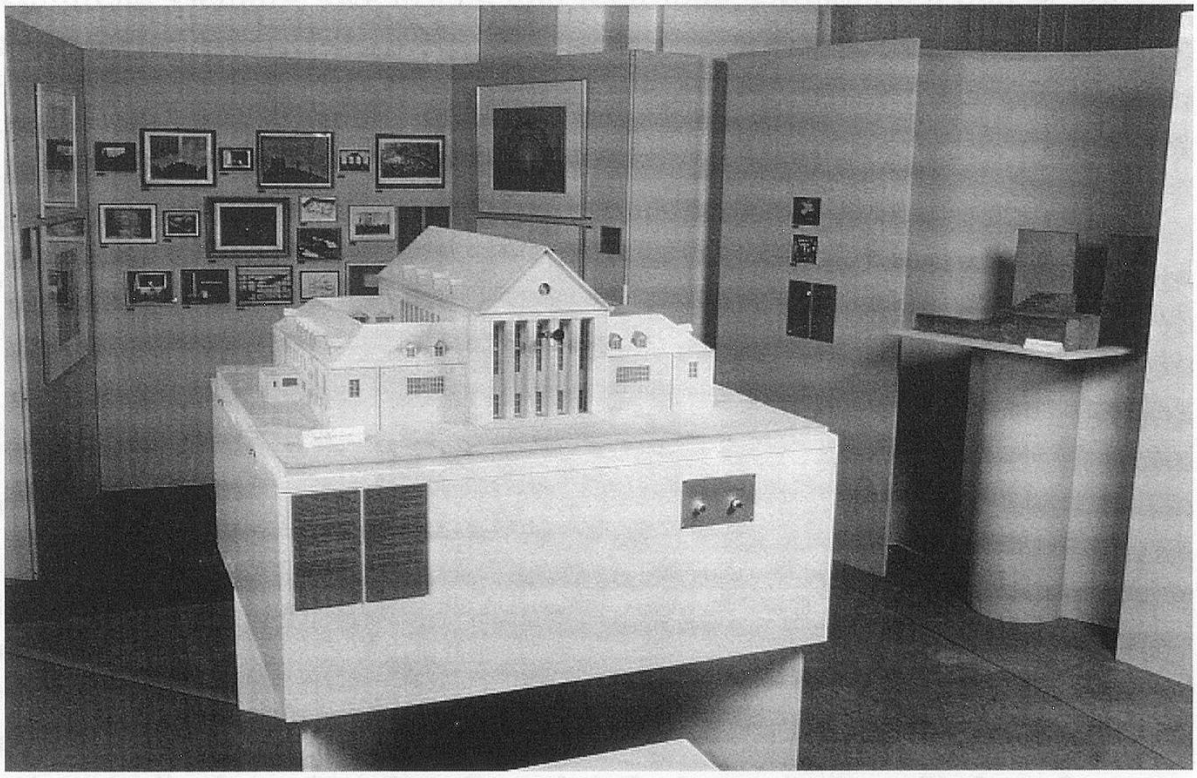
Als Ausdruck dieser undogmatischen Grundhaltung versuchten wir, die Besucher durch Geschichten zu gewinnen, indem wir diese erzählten und allenfalls so weit wie nötig dokumentierten, sie aber nicht kommentierten. Auch im Sinne des Satzes von Walter Benjamin, wonach heute fast alles der Information, doch kaum etwas der Erzählung zugute komme, mochten wir in unserer Ausstellung vor allem Geschichten erzählen.

Für die erste und zentrale Ebene der Ausstellung, die Themen, bedeutete dies zweierlei: Zum einen sind damit, auf jedes einzelne Thema bezogen, Strukturmerkmale bezeichnet: Im Zentrum vor allem das dramaturgische Strukturmerkmal der Gegensätzlichkeit, der spannungserzeugenden Antinomie und jenes eines Weges, einer Entwicklung. So wurde das Thema der Zensur im Ancien Regime vor 1798 aus der Sichtweise eines Adligen und eines Buchdruckers präsentiert, die durch die Besucher interaktiv befragt werden konnten. Vincenzo Velas doppelte Existenz als Verfechter des schweizerischen Bundesstaates und als imagestiftender Bildhauer des Risorgimento liess sich als Dreischritt in einem Triptychon visualisieren; Hodlers Monumentalbildnis vom «Aufbruch der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813» war als Entfaltung eines geschichtlichen Motives über Hodlers künstlerische Interpretation bis zum neuerlich historischen Aufbruch in den Ersten Weltkrieg 1914 und deren Rückkoppelung auf Hodler unter nationalistischem Donnergrollen zu erzählen, während sich im Fall des Schweizer Restaurators Karl Ludwig von Haller ein weiter wirkungsgeschichtlicher Bogen von der Ideologie des Berner Patriziers bis zum Wirken Gonzague de Reynolds und zur Feststellung Max Frischs aus den achtziger Jahren spannte, wonach wir die Wiederkehr des Ancien Regime erlebten. Eine Erzählung in anderer Form schliesslich war unter Beteiligung der Besucher durch diese selbst zu schaffen: Das interaktive «Föderalismus-Spiel», entstanden in Zusammenarbeit mit dem Institut für Föderalismus der Universität Fribourg, stellte die Interessierten vor jeweils eine Entscheidung, die praktische staatspolitische Antworten erforderte: Eine neue Situation entstand, je nach Publikumsreaktion auf dem Weg zu einer gütlichen Lösung der jeweiligen Minderheitenproblematik oder als Verschärfung einer Diskriminierung, die neue Konflikte aufwarf und ihrerseits gelöst werden wollte.

Neben Antinomie und Entwicklung bedeutet Geschichten-Erzählen auch den Verzicht auf vorwegnehmende Interpretation. Die Umsetzung der Themen kann nicht in der Illustration einer gegebenen These liegen. Auch visuell können unterschiedliche Themen nicht über einen Leisten geschlagen werden. Die Unterschiedlichkeit der Themen mit ihren verschiedenen Gattungszugehörigkeiten, der jeweils eigenen Art und Weise der Beeinflus-

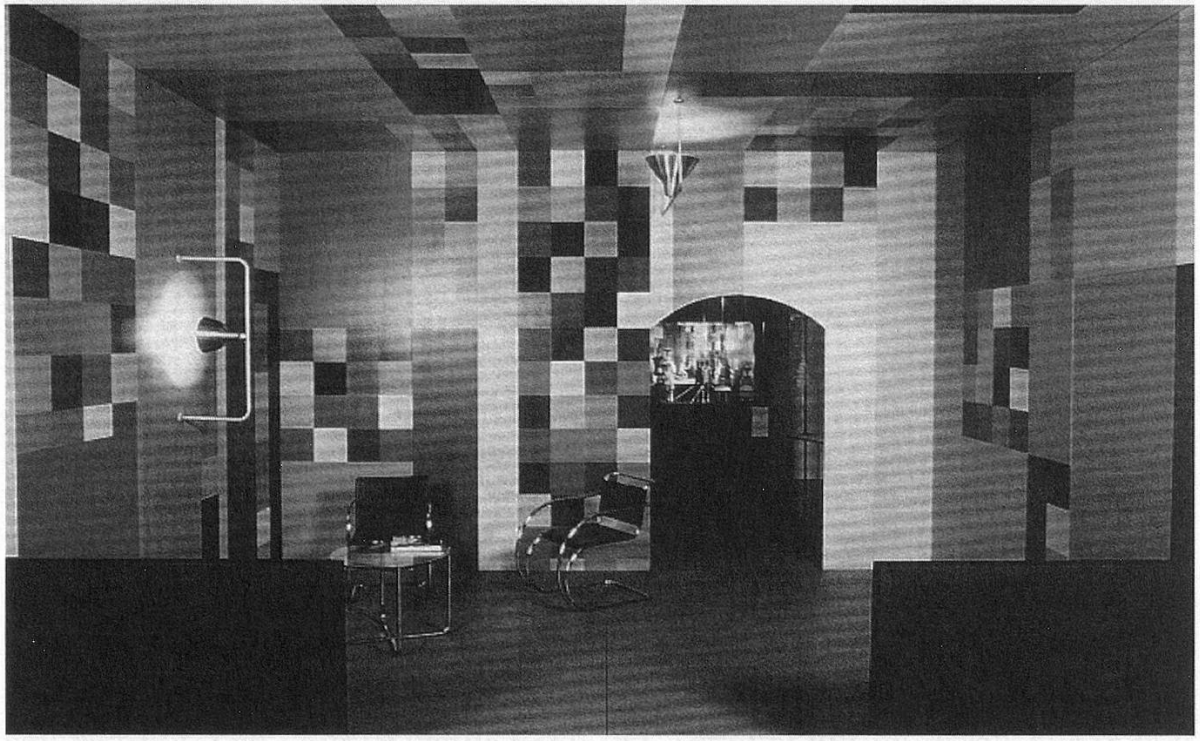
sung, den diversen Motiven, den wechselnden einbezogenen Landesteilen der Schweiz und den Ländern ausserhalb der Schweiz und manchen anderen Gesichtspunkten – dies alles bestimmt den Reichtum des Landes und sollte sich auch in der Ausstellung wiederfinden.

Aus diesen Grundüberlegungen leiteten wir die gestalterische Erscheinung der Ausstellung ab, was bedeutete, dass wir auf eine übergeordnete Form, auf ein übergreifendes optisches Schlagwort verzichteten und dafür für jedes Thema eine eigene visuelle (gelegentlich auch akustische) Sprache, entsprechend seiner Aussage und seiner Eigenheit, entwarfen. Jede Installation sollte sich dem Kern der Geschichte durch die Form so nah wie möglich annähern. Diese «Sprache» bezog sich auf alle wahrnehmbaren Elemente, also auf die Sorte der ausgestellten Objekte, auf Form, Perspektive und Materialien der jeweiligen Themenarchitektur, auf das Licht und – allenfalls – den Ton. (Anders als beispielsweise in einer Kunstausstellung war damit eine grosse Bandbreite von Objektsorten bereits gegeben. Sie erstreckte sich von Gemälden, Plastiken, Stichen, Photographien, Dias, Büchern, Manuskripten, gedruckten Dokumenten, Tondokumenten bis hin zu interaktiven Stationen und Hörstationen, wobei unverzichtbare Objekte bei schwerer Verfügbarkeit auch in Repliken, Modellen und Rekonstruktionen gezeigt wurden, alles in allem rund 600 Objekte, bei den 24 ausgewählten Themen also im Durchschnitt pro Thema knapp dreissig Objekte.)



Ein Revolutionär des Raums und des Lichts. Adolphe Appias Festspielhaus in Hellerau bei Dresden und die weltweite Wirkung seiner Arbeit als Bühnengestalter.

Es erwies sich als sinnvoll, für Themen wie Karl Ludwig von Hallers Restauration, Gottfried Semper als Präger des (deutsch-)schweizerischen Städtebildes, Sophie Taeuber-Arps Bedeutung für die Raumgestaltung des zwanzigsten Jahrhunderts jeweils eigene, aus dem Themencharakter hergeleitete Ästhetiken oder Vermittlungsformen zu finden. Im Fall von Sophie Taeuber war dies die erstmalige Rekonstruktion ihrer eindrücklichen Bar in der «Aubette» im Strassburg der zwanziger Jahre, für Sempers Weg vom demokratischen Barrikadenbauer in Dresden über seine Lehrtätigkeit in Zürich bis zum Baumeister des Kaiserforums in Wien fand sich die Form einer Rauminstallation mit Zitaten der Gassenbühne aus dem Theaterbau und seines Hauptwerkes in der Schweiz, des Polytechnikums in Zürich, in die Gottfried Kellers Albtraum von Sempers Tod als Tonspur eingeblendet wurde. Als düstere Charakterisierung von Hallers restaurativem Wirken schliesslich erfanden wir für dieses Themen den «Flüsterturm», eine hohes schwarzes Oktagon mit Bildern und Dokumenten – das darin vernehmbare unentwirrbare Flüstern evozierte eine Stimmung von Furcht und Beklommenheit, hervorgerufen durch den Eindruck, man werde bespitzelt und könne sich deshalb nicht trauen, laut zu sprechen. Aus grundsätzlichen Überlegungen, aber auch aus Gründen der Gesamtdimension übten wir Zurückhaltung bei der Anwendung der verwendeten Textmenge. Nebst einem Titel und den Legenden beschränkten wir uns auf einen kurzen Einführungstext («Signalement»), der auch Laien die nötigen Eckdaten zur Verfügung stellte.



Die Aubette-Bar von Sophie Taeuber-Arp: Rekonstruktion einer verlorengegangenen Ikone der Abstrakt-Konkreten.

Diese hier nur als Beispiele erwähnten Umsetzungen und andere zu weiteren Themen sind vom Publikum durchwegs sehr positiv aufgenommen worden. Als Kehrseite der guten Wahrnehmung von einzelnen Themen durch das Publikum bekamen wir jedoch, weniger bei Führungen als bei nachgelieferten Reaktionen von Einzelbesuchern, zu hören, dass über den Einzelthemen der Gesamtgehalt der Ausstellung zu oft in den Hintergrund trete. Die Wahrnehmung dieses Reichtums durch den Besucher, die Besucherin hatten wir nicht zum voraus mittels einer vorgegebenen Theorie interpretieren wollen. Es sollte dem Besucher überlassen sein, in individueller Interpretation zu Einsichten und Schlüssen zu kommen.

Die Frage nach dem Überbau, dem Zusammenhalt – oder wenn man so will –, dem roten Faden war bereits in der Konzeptphase diskutiert worden. Auf dieser zweiten Ebene wurde gegenüber den Themen-Geschichten mit ihrem sinnlich-emotionalen Zugang und geringen Abstraktionsgrad ein Gegengewicht geschaffen, das Hintergrundmaterial lieferte, Ansätze zur Interpretation zeigte und Thesen zur Diskussion stellte.

Die Ausstellung arbeitete hier mit zwei Mitteln: einerseits dem Buch, andererseits dem Element der «Denksteine». Indem sie Fragen stellten oder kurze, prägnante, gelegentlich auch provozierende Hinweise gaben, sollten die Denksteine den Besuchern helfen, Verbindungen zwischen den Themen herzustellen und immer wiederkehrende Leitmotive des Austausches zu erkennen und zu reflektieren. Stichworte hierzu waren «Beinflussung und kulturelle Vielfalt», «Kleinstaat und Identität», «Minderheit und Majorisierung», «Freiheitsrechte und ihre Verweigerung», «nachvollziehende schweizerische Innovation», «Tempo der Identitätsveränderung» etc. Auch hier wurde im Sinne der Mündigkeit der Besucher und Besucherinnen darauf verzichtet, fertige Rezepte abzugeben. Gestalterisch hoben sich die Denksteine von den Themeninstallationen durch betonte Kühlheit (Siebdruck auf Glas) ab. Eine ironisch-poetische Ebene schliesslich sollte die Verabsolutierung des Schweizer Selbstbezuges der Ausstellung weiter relativieren.

Zum Ergebnis der Ausstellung

Gemäss den Angaben der Museen in Genf und in Zürich besuchten in Genf 14'697 zahlende und ca. 6'000 Besucher und Besucherinnen mit Museumsabonnement, total also etwas über 20'000, die Ausstellung, in Zürich waren es gegen 4'000. Liegen die Zahlen im Falle von Genf im Rahmen dessen, was erwartet werden durfte, so ist für Zürich die Frage zu stellen, weshalb es nicht mehr waren. In den Analysen wurden mannigfaltige Einzelgründe erkannt, die den schwachen Besuch jedoch erst in ihrer Verknüpfung erklären können.

Einen wesentlichen Anteil haben sicher die unkonventionelle Themenstellung des Projektes sowie der Verzicht auf sensationelle Aufmachung und provokative Thesen. Berücksichtigt man, dass das durchschnittliche Zeitbudget eines Ausstellungsbesuchers inzwischen gegen die Halbstundengrenze hin absinkt, so bewegte sich «Swiss, made» gewiss auch ausserhalb dieses Trends. Dass komplexe Aussagen unumgänglich einen grösseren Aufwand seitens der Präsentation und des Engagements der Besucher erfordern, muss akzeptieren, wer ein simplifizierendes Vorgehen zum vornherein ausschliesst. In einer freimütigen Selbstkritik müssten wir uns trotzdem fragen, ob die Themenbreite nicht zu weit abgesteckt und zu komplex bemessen war und die Ausstellung die obere Grenze des möglichen Anspruches tangierte. Besucher mit genügend Zeit äusserten sich begeistert über die überraschende inhaltliche und gestalterische Fülle sowie die Gelassenheit der Präsentation – eine Überforderung des breiten Publikums (und vor allem von dessen Abstraktions- und Kombinationsfähigkeit) bleibt dennoch wahrscheinlich. Eine deutlichere Hilfestellung vor allem auf der Ebene des Überbaus («Denksteine») wäre im nachhinein allenfalls zu überlegen, auch wenn sie auf Kosten der Selbstentdeckungsmöglichkeiten der Ausstellung durch das Publikum gegangen wäre.

Da die Besucherzahlen in Genf und Zürich (bei gleich langer Präsentationsdauer und gegenläufig zu den Beurteilungen durch die Medien!) stark auseinandergehen, sind die Gründe auch ausserhalb der Ausstellung zu suchen. Ein Problemkreis liegt sicher bei der Terminierung. «Swiss, made» wurde in Zürich im heissesten Sommer seit langem gezeigt. Eröffnet kurz vor den Sommerferien, stand der erste Ausstellungsmonat in Kollision mit dem «Strassenfeger» der Fussball-WM in Frankreich. Die Sommer-Terminierung, die eine Beschäftigung der Schulen mit dem Thema verhinderte, ist aber vor allem deshalb ärgerlich, weil man damit eine Datenkollision mit der vorgesehenen Präsentation in Frankfurt vermeiden wollte und eine Präsentation zu den wesentlich besseren Monaten September bis November deshalb nicht in Frage kam. Erst im Juni 1998 zeichnete sich dann aber ab, dass die Ausstellung in Frankfurt nicht gezeigt werden konnte. Aus den genannten Gründen lässt sich zusammenfassend sagen, dass es in Zürich trotz guter Kritiken im Gegensatz zu Genf nicht gelungen ist, das Thema in der Öffentlichkeit zu verankern und die Ausstellung zu einem Ereignis zu machen – sicher wären dazu auch weitere Signale durch die Gestaltung der Eröffnung sowie eine effizientere PR nützlich gewesen.

Schwer zu beurteilen ist die anlässlich einer Podiumsdiskussion im Landesmuseum aufgeworfene Frage, wieweit historische Ausstellungen generell (und solche in Zusammenhang mit einem historischen Jubiläum im speziellen) überhaupt auf ein breites Publikumsinteresse in der Schweiz zählen

könnten. Die Beschäftigung der Schweizer mit der eigenen Vergangenheit ist nicht nur im Zusammenhang mit der Geschichtsaufarbeitung des Zweiten Weltkriegs eine träge Angelegenheit. Sie ist aber dringend nötig, und es ist an ihr festzuhalten, auch wenn im konkreten Fall dem Vernehmen nach nahezu alle Jubiläums-Veranstaltungen besuchermässig unter den Erwartungen stattgefunden haben (z.B. auch die Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz» im Landesmuseum). Obwohl die Thematik von «Swiss, made» mit dem Bundesjubiläum nur am Rande zu tun hatte, konnte das Projekt vom Jubiläum jedoch auch stark profitieren. Ohne die Bundeskredite wäre eine Realisierung nur sehr schwer möglich gewesen, und die Publikationen des Bundesamtes für Kultur machten das Projekt unter den Interessierten (vielleicht aber nicht darüber hinaus?) zweifellos weitherum bekannt. Die Aktivität des Bundes ist deswegen einschränkungslos zu anerkennen – zu überdenken wäre allenfalls, ob derartige Projektförderungen nicht nur geballt bei thematischen Jubiläen (mit dem dann immer denkbaren Overkill-Effekt) getätigt werden sollten, sondern, weiterhin in dem Bemühung um Geschichtsaufarbeitung und -vermittlung, auch in breiterer Themenstreuung und terminlich weniger eng gefasst.

Als Bilanz lässt sich insgesamt ein positiver Schlussstrich ziehen. Als Gesamtprojekt lässt sich «Swiss, made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt» sehen. Auch bei nicht überwältigenden Besucherzahlen hat das Projekt ein Bewusstsein für eine offenere und tolerante Schweiz geweckt, die in einem steten kulturellen und politischen Kontakt mit dem Ausland entstanden ist. Ängste gegenüber Fremdem und Unbekanntem konnten damit zweifellos ein wenig verringert werden, ohne dass die Veranstaltung auf die bekannten masochistischen Reflexe schweizerischer Selbstverleugnung zurückgreifen musste. Einen wesentlichen Anteil an diesem Erfolg haben zweifellos die Berichterstattung und das Buch, dessen Langzeitwirkung nicht unterschätzt werden darf. Mit Spannung sehen die Träger und Projektentwickler der Präsentation im Tessin entgegen sowie dem Interesse, das der Digitalversion zuteil werden wird.

«schaffen»: Ein Wissen schaffendes Projekt zwischen Kunst, Bildung und Wissenschaft

Dani Geser und Martin Widmer

«Was heisst schaffen aus der Sicht von Jugendlichen, insbesondere von Lehrlingen?» Das war die Ausgangsfrage für das Projekt «schaffen». Zwei Ziele standen dabei im Vordergrund. Erstens: 150 Lehrlinge erforschen selbst nach dem Ansatz «Grabe wo du stehst» ihren Arbeits- und Lebensbereich zum Thema «Schaffen». Zweitens: Mit den Resultaten gestalten die Lehrlinge eine Ausstellung für ein breites Publikum. Beide Ziele standen vor einem kultur- und einem bildungspolitischen Hintergrund: Im Rahmen des Jubiläums «150 Jahre Bundesstaat» vergab der Kanton Zürich mit dem Projekt «schaffen» einen Forschungsauftrag direkt an Jugendliche. Das war ein kulturpolitischer Entscheid: Lehrlinge sollten als Forschende und Kulturschaffende ernst genommen werden. Im Jubiläumsjahr 1998 sollten auch andere Stimmen als die der professionellen AusstellungsmacherInnen zum Ausdruck kommen. Der Auftrag an die Lehrlinge hatte aber auch einen bildungspolitischen Hintergrund: Die Forderungen nach projekt- und lösungsorientiertem Lernen und Schaffen sollten an diesem Forschungs- und Ausstellungsprojekt praktisch umgesetzt werden.

Geschichtsforschung mit Laien, eine Halbfabrikatswissenschaft

Welches Verständnis von Geschichte stand dahinter? Welche Geschichten sollten vermittelt werden? Obwohl im Jubiläums-Rahmen «1798 – 1848 – 1998» angesiedelt, ging es nicht um eine Aufarbeitung des Themas «Schaffen» im ausgesteckten Zeitrahmen, nicht um eine Vermittlung von Bundesstaatsgeschichte im engeren Sinn. Sehr wohl aber um Bundestaats-Geschichten im weiten Sinn: Was «Schaffen» aus der Sicht von heutigen Jugendlichen heisst, war durchaus als «hintersinnige Jubiläumsgabe eines Wirtschaftskantons an Mutter Helvetia zu deren 150sten» gedacht, wie der *züritip* das Projekt in einem halben Satz zusammenfasste.[1]

Sinn entsteht beim Wählen aus Alternativen, sagt Niklas Luhmann in seinem Buch *Soziale Systeme*.[2] Die Wahlfreiheit von Lehrlingen, im Gegensatz zu MittelschülerInnen mit freiem Zugang zur Universität, ist beschränkt. Ebenso gross ist jedoch die Frage, welche Alternativen nach

1 *züritip* vom 18.9.98.
2 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main 1984.

einem Lehrabschluss bestehen, und immer weniger ist vorstellbar, wie ein Arbeitsplatz etwa in der Druck- oder Maschinenindustrie in fünf Jahren aussehen wird. Die Suchbewegungen nach Fixpunkten, um sich zu positionieren, sind immer auch Suchbewegungen zur eigenen Geschichte.

Geschichtsprojekte mit Laien in diesem weiten Sinn sind einerseits Versuche, wie sich die Beteiligten in «einer sozialen Umgebung vertikal und horizontal eingraben, dort Wurzeln schlagen und Beziehungen eingehen ... Suchbewegungen nach einer politisch-kulturellen Heimat».[3] Geschichtsprojekte mit Laien fördern andererseits Resultate an den Tag, die aus akademischer Perspektive nie aufgegriffen würden, und präsentieren diese in einer ganz anderen Sprache.

Das Verständnis von Geschichte und Geschichtsschreibung hinter dem Projekt «schaffen» ist nicht dasjenige der interpretierenden oder konstruierenden Wissenschaften, sondern vielmehr dasjenige der «gestaltenden Wissenschaften», worunter Dirk Siefkes die InformatikerInnen und die ArchitektInnen einreiht, aber auch die SozialwissenschafterInnen, JuristInnen und TheologInnen.[4] Oder gehören solche Projekte wie «schaffen» eher in den Bereich der «Halbfabrikatswissenschaften» oder denjenigen der «Abfallwissenschaften», in den Vilém Flusser die InformatikerInnen und KybernetikerInnen bzw. die ArchäologInnen und EtymologInnen einreiht? «Wir haben von diesen Disziplinen nicht nur neue Erkenntnisse, sondern auch neue Techniken zu erwarten», sagt der Philosoph und Kommunikationswissenschafter Flusser voraus.[5] Die «Barfussgeschichtsforschung» der 70er und 80er Jahre hatte ihr Selbstverständnis in der Geschichte von unten, im Verständnis der Geschichtswerkstätten, der Spurensicherung und der ökologischen Geschichte.[6]

Während der 90er Jahre haben wir bisher zwanzig Geschichtsprojekte mit Laien nach dem Ansatz «Grabe wo du stehst» durchgeführt. Je länger, je mehr verstehen wir diesen Ansatz als zwischen Kunst, Bildung und Wissenschaft stehend oder als gestaltende Wissenschaft bzw. nach Flusser als Halbfabrikatswissenschaft. Übereinstimmend mit den ursprünglichen Zielsetzungen von «Grabe wo du stehst» sind wir überzeugt, dass Geschichte, Kunst und Wissenschaft als Ort der Auseinandersetzung mit der eigenen wie fremden Kultur breiten Teilen der Bevölkerung offenstehen soll.

3 Paul Gerhard und Bernhard Schossig, «Geschichte und Heimat», in Paul Gerhard und Bernhard Schossig (Hg.), *Die andere Geschichte. Geschichte von unten, Spurensicherung, ökologische Geschichte, Geschichtswerkstätten*, Köln 1986.

4 Dirk Siefkes, *Formale Methoden und kleine Systeme. Lernen, leben und arbeiten in formalen Umgebungen*, Braunschweig/Wiesbaden 1992.

5 Vilém Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Mannheim 1995.

6 Berliner Geschichtswerkstatt (Hg.), *Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte*, Münster 1994.

Grabe wo du stehst

Die Idee «Grabe wo du stehst» orientiert sich am schwedischen Vorbild «gräv där du står», einer eigentlichen Volksbewegung in den 70er und 80er Jahren. Zehntausende von Laienforschungsgruppen haben den eigenen Arbeitsplatz erforscht. Auslöser für diese Forschungen waren oft Umstrukturierungen ganzer Wirtschaftsbereiche mit einem massiven Abbau von Arbeitsplätzen.[7] Als Resultat dieser Forschungen sind in ganz Schweden mehr als 5000 lokale Arbeitsmuseen entstanden. Zentrum ist das Museum der Arbeit in Norrköping, ein Museum, das keine Objekte sammelt, sondern Erinnerungen zum Thema Arbeit von weiten Kreisen und im weitesten Sinn. In einem riesigen umgenutzten Industriequartier Norrköpings, 200 Kilometer südlich von Stockholm, ist mit dem Museum der Arbeit eines der modernsten Museen entstanden, ein Ort, wo gestaltende Wissenschaften gelebt werden.

Den Ansatz «Grabe wo du stehst» haben wir auf schweizerische Verhältnisse übertragen. Als Volksbewegung wie in Schweden lässt sich Barfussgeschichtsforschung in der Schweiz nicht durchführen. Als GmbH initiieren und koordinieren wir «Grabe wo du stehst-Projekte» und suchen die nötigen Partner. In den letzten neun Jahren haben wir zwanzig Projekte durchgeführt, mit der Volksschule, der Volkshochschule, der Senioren-Universität, Museen, Gemeinden, Altersheimen, Vereinen und sozialpädagogischen Institutionen. Seit zwei Jahren steht die Zielgruppe Lehrlinge im Zentrum der durchgeführten Projekte, als jüngstes das Projekt «schaffen», das wir mit der Allgemeinen Berufsschule Zürich durchgeführt haben.[8]

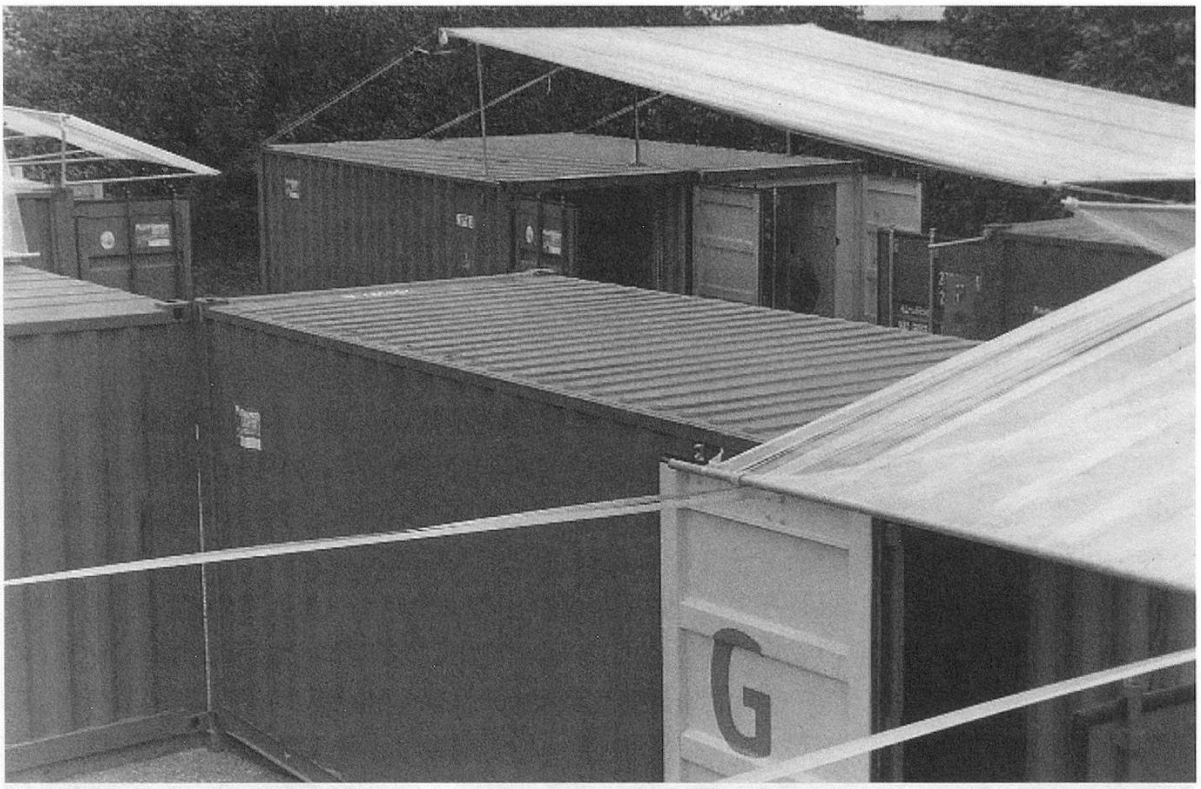
Geschichten und Erfahrungen aus der Sicht von Lehrlingen

Was heisst Schaffen aus der Sicht von Lehrlingen? 150 Lehrlinge, MalerInnen und FotografInnen, VerkäuferInnen und PolygrafInnen, KöchInnen und TheatermalerInnen, DekorationsgestalterInnen und GrafikerInnen aus fast ebenso vielen Betrieben waren in das Projekt miteinbezogen. Wir waren an subjektiven Geschichten und Erfahrungen zum Thema «Schaffen» interessiert, als Ergänzung zur akademischen Forschung zum Thema, und überliessen die genaue Fragestellung den Lehrlingen. Die Auftraggeber des Kantons, die LehrmeisterInnen und BerufsschullehrerInnen erwarteten eine Ausstellung zur Geschichte einzelner Berufe. Wir von der «Grabe wo du stehst GmbH» erhofften uns vielschichtige, erstaunliche, poetische und weit-

7 Sven Lindqvist, *Grabe wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte,* Bonn 1989.
8 Martin Widmer, *Grabe wo du stehst. Die Geschichte der eigenen Umgebung aufspüren,* Eigenverlag Grabe wo du stehst, Wila 1993. Vgl. weitere Projektdokumentationen.

«So cool, Theatermaler isch sicher en kreative Job.»

«Schaffen und Kreativität», das Thema des Ausstellungs-Containers der Theatermalerlehrlinge.

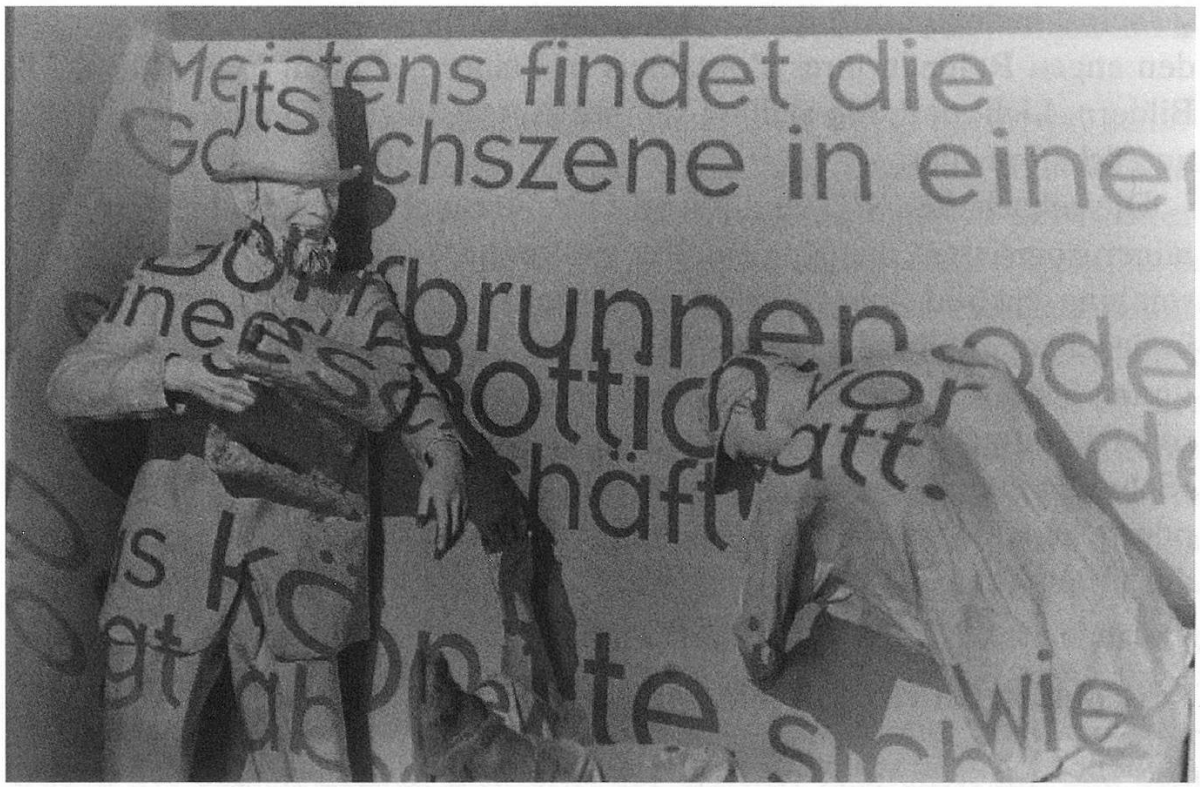


30 Ausstellungs-Container zum Thema «schaffen» mitten in Zürich, eine gewichtige Ausstellung von mehr als 100 Tonnen.

reichende Aussagen und Ansichten zum Thema von Jugendlichen aus ihrem Arbeits- und Lebensbereich.

Um die Intentionen des Projektes umzusetzten, galt es, die Rahmenbedingungen festzusetzen: Das Projekt «schaffen» war am Schnittpunkt zwischen der betrieblichen und schulischen Ausbildung angesiedelt, durch das Thema «Schaffen» und die zur Verfügung gestellte Ausbildungszeit: Die Betriebe stellten fünf Arbeitstage zur Verfügung, die Berufsschule neun Tage, und mindestens zwei Freitage gaben die Lehrlinge als ihren Zeitbeitrag. Der Forschungsauftrag war im betrieblichen wie im schulischen Teil mit Befremden aufgenommen worden. Lehrlinge sollten forschen, doch auf welchem Gebiet sind diese denn ExpertInnen? Selbst die Lehrlinge reagierten verwirrt auf diesen Auftrag, aber besser als Schule war es auf alle Fälle!

Es hat sich gezeigt, dass viele Lehrlinge nicht gewohnt sind, eigene Ideen zu entwickeln. Gewöhnlich arbeiten und lernen viele Lehrlinge gemäss Laufzetteln, ihre Arbeit wird von anderen geplant und vorbereitet. Wie das Projekt «schaffen» gezeigt hat, können Lehrlinge sehr wohl forschen, wenn sie dort ansetzen, wo sie stehen. Der Ansatz «Grabe wo du stehst» geht davon aus, dass alle dort, wo sie stehen, ExpertInnen sind. Wir erwarteten, dass die Lehrlinge an ihrem Arbeitsort zu forschen beginnen. Etwa die Hälfte der Gruppen tat dies auch. Die andere Hälfte der Gruppen fand, eine For-



Inszenierung einer Gautschszene zum Abschluss der Polygrafen-Lehre.

schungsarbeit an ihrem gewöhnlichen Arbeitsort sei ihnen zu langweilig und, so schimmerte durch, sie getrauten sich auch nicht, die interessanten Themen in ihren Betrieben aufzugreifen.

Die Lehrlingsgruppen haben in Grosskantinen, Theatern, Sportgeschäften, auf dem Flughafen oder im Fernsehen recherchiert. Mit journalistischen und soziologischen Methoden, als LebensforscherInnen und als HistorikerInnen sind die Lehrlinge vorgegangen, wie auch als HandwerkerInnen und GestalterInnen, denn die Gestaltung der Resultate beanspruchte im Gegensatz zur akademischen Forschung mehr als die Hälfte der zur Verfügung stehenden zeitlichen Ressourcen. So verstehen wir die Arbeit auch als gestaltende Wissenschaft.

25 Container zu Themen wie Zeit, Risiko, Füsse, Tod, Anschaffen

Jeder der zehn beteiligten Lehrlingsklassen standen zwei Übersee-Container von je 6 x 2,4 x 2,6 Metern oder 33 Kubikmeter zur Gestaltung ihrer selbst gewählten Themen zur Verfügung. Die von den Lehrlingen aufgegegriffenen Aspekte von «schaffen» waren von einer verwirrenden Breite und einer poetischen Dichte: Ausgehend von ihrem Arbeitsplatz untersuchten die Theatermaler-Lehrlinge die Frage, wie kreativ andere MitarbeiterInnen in den Theatern ihr Schaffen erleben und was kreativ arbeiten für

sie selbst bedeutet. Mit ihrem Theatermaler-Wissen sprengte diese Gruppe den engen Rahmen ihres Containers mit einer gemalten Perspektive. Mit Bildern, Licht und Ton stellten sie ihre Aussagen zum Thema «Kreativität und Schaffen» dar.

Die gekachelten WC- und Pissoir-Inszenierungen in einem anderen Container ironisierten die gängigen Frauen- und Männerbilder: Über dem Pissoir hing das Bild einer technisch versierten militärischen Motorradfahrerin, in der Damentoilette nebenan grüsste das Portrait des einzigen Arztgehilfinnen-Stifts der Schweiz. Und über Lautsprecher und auf dem Handtuchroller konnten deren Geschichten als Rollen-Sprenger abgespult werden. «Schaffen zum Leben oder Leben zum Schaffen», «Schaffen und Risiko» oder «Schaffen und Tod», «Anschaffen» oder «Blaumachen» waren einige der vielen Themen.

Präsentation auf vier Ebenen zwischen Kunst und Wissenschaft

«Quelle idée – faire vivre des containers» hat eine Besucherin ins Gästebuch geschrieben. Es ist gelungen, mit 150 Lehrlingen eine lebendige, anspruchsvolle und atmosphärisch sehr dichte Ausstellung zu gestalten. Mitten in Zürich beim Escher-Wyssplatz, wo die Veränderungen in der Arbeitswelt offensichtlich sind, war die Ausstellung mit den 30 Übersee-Containern während vier Wochen geöffnet. Das Interesse an der Ausstellung war auf Seiten der Kunstschaffenden deutlich grösser als auf Seiten der WissenschafterInnen oder der AusbildnerInnen. Das mag z.T. an der Ausstellungssprache der Jugendlichen gelegen haben, die nicht auf den ersten Blick lesbar, dafür jedoch um so poetischer und irgendwo zwischen Kunst und Wissenschaft situiert war. «Kleiner Raum und grosse Wirkung, viel Ideen, grosser Arbeitseinsatz, spannend, lustig, anregend, fragend», notierte eine andere Besucherin im Gästebuch, das auf dem Internet laufend publiziert wurde.

Neben der Ebene der 100 Tonnen schweren Ausstellung wurden die Resultate auf einer zweiten, virtuellen Ebene präsentiert. Ab Juni 1998 wurde der Prozess des Projektes on-line auf dem Internet dokumentiert. Während der Ausstellung und auch jetzt ist «schaffen» unter der Adresse http://www.grabe-wo-du-stehst.ch auf dem world wide web. Von Juni bis Ende Oktober wurden 126'150 Seitenanfragen registriert, 40 Prozent ‹interne Surfer› (Berufsschule und Ausstellungsort) sowie 60% ‹externe Surfer›. Wenn auch die Internet-Statistik nicht einfach zu interpretieren ist, zeigen die Zahlen, dass die am Projekt Beteiligten wie weitere Kreise ein hohes Interesse an einer solchen Art der Präsentation zeigten. Die vielen sehr positiven Echos auf die inhaltliche und gestalterische Qualität der

Präsentation bestärken uns, diese Form für zukünftige Ausstellungen intensiver zu nutzen.

Eine dritte Ebene der Präsentation gestalteten wir in Form von Schürfungen, die eine Schicht tiefer als die Ausstellung oder die Internet-Präsentation vorstossen sollten. Drei Rahmenveranstaltungen in der Ausstellung nahmen Themen auf, die die Lehrlinge bearbeiteten: «Schaffen & Pause» war ein Gespräch zwischen den drei Polygrafen-Lehrlingen Bruno Bischofberger, Mathias Bolli, Marcel Oetiker, Eberhard Ulich, Professor für Arbeitspsychologie, und Ursula Häberlin, der Jugendsekretärin der Gewerkschaft Bau und Industrie. Mit dem ‹eigenen› Container zum Thema im Rücken konnten die Lehrlinge ihre Perspektive sehr selbstbewusst in die Diskussion einbringen. So auch bei der zweiten Schürfung zum Thema «Schaffen & Kreativität» mit den Theatermaler-Lehrlingen und verschiedenen MitarbeiterInnen des Opernhauses oder bei der dritten Schürfung «Junge Frauen schaffen ihre Laufbahn»: Dekorationsgestalterinnen diskutierten vor ihrem Container «Das starke Geschlecht» mit weiteren Fachfrauen des Soziologischen Institutes, der Zürcher Kantonalbank und dem Grenzschutz.

Die vierte Ebene der Präsentation war diejenige der Medienberichterstattung, die sehr erfolgreich war. 50 Presse-, Radio- und Fernsehberichte sind zum Projekt «schaffen» zwischen November 1997 und Oktober 1998 erschienen.