

Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch

Band: 26 (1951)

Artikel: Die Sulzersche Rotfarb und Kattun-Druckerei zu Aadorf

Autor: Knoepfli, Albert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-699602>

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: 19.01.2026

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

Die Sulzersche Rotfarb und Kattun-Druckerei zu Aadorf

Von Albert Knoepfli

Immer mehr entschwindet der Erinnerung unseres Thurgauer Volkes die Kunst der Rotfärberei und des Zeug- oder Baumwolldruckes, eines Gewerbes, das einst Hunderten von Männern, Frauen und Kindern über

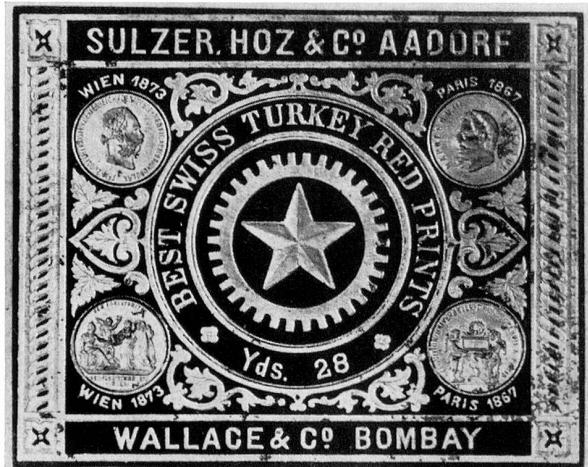
Druckwerken über unser Thema und was an Sammlungsmaterial ähnlicher Textilien vorhanden war. Die Mühe lohnte sich sehr, entdeckten wir doch im Zürcher Kunstgewerbemuseum die verloren geglaubten Muster-Collectionen der Islikoner und Frauenfelder Druckereien und Färbereien aus der entsprechenden Zeit.

Weil die Aadorfer Fabrik die längere Zeit als Rotfarb allein und in der von uns umgrenzten Epoche nur wenige Jahre zusätzlich als Druckerei betrieben wurde, wenden wir uns zunächst der Geschichte der Türkisch-rotfärberei auf Baumwolle zu; hierauf wollen wir die technischen Wandlungen des Zeugdruckes kennenlernen und erst dann mit den gewonnenen Begriffen auf die Schicksale des Sulzerschen Unternehmens eintreten. So aufschlußreich die Schilderung der Lohn- und Arbeitsverhältnisse, die Darlegung der von Krisen aller Art heimgesuchten internationalen Handelsbeziehungen und Angaben über Geschäftsgang, Absatzgebiete, Mode, Währungsschwankungen, Zollschikanen usf. wären, so müssen wir doch darauf verzichten, um im Rahmen einer Jahrbucharbeit zu bleiben. Wir beschränken uns auf eine kartographische Übersicht der Handelsplätze und Absatzgebiete und verweisen für allgemein ökonomische und soziologische Fragen auf bestehende Schriften. Dagegen glaubten wir auf eine stilkritische Würdigung der verwendeten Muster um so weniger verzichten zu dürfen, weil weder für den Thurgau im besondern noch überhaupt für diese Periode uns greifbare Vorarbeiten bestehen und wir somit hier noch mehr als in den übrigen Kapiteln Neuland betreten haben.

Plakette der Firma (um 1886)

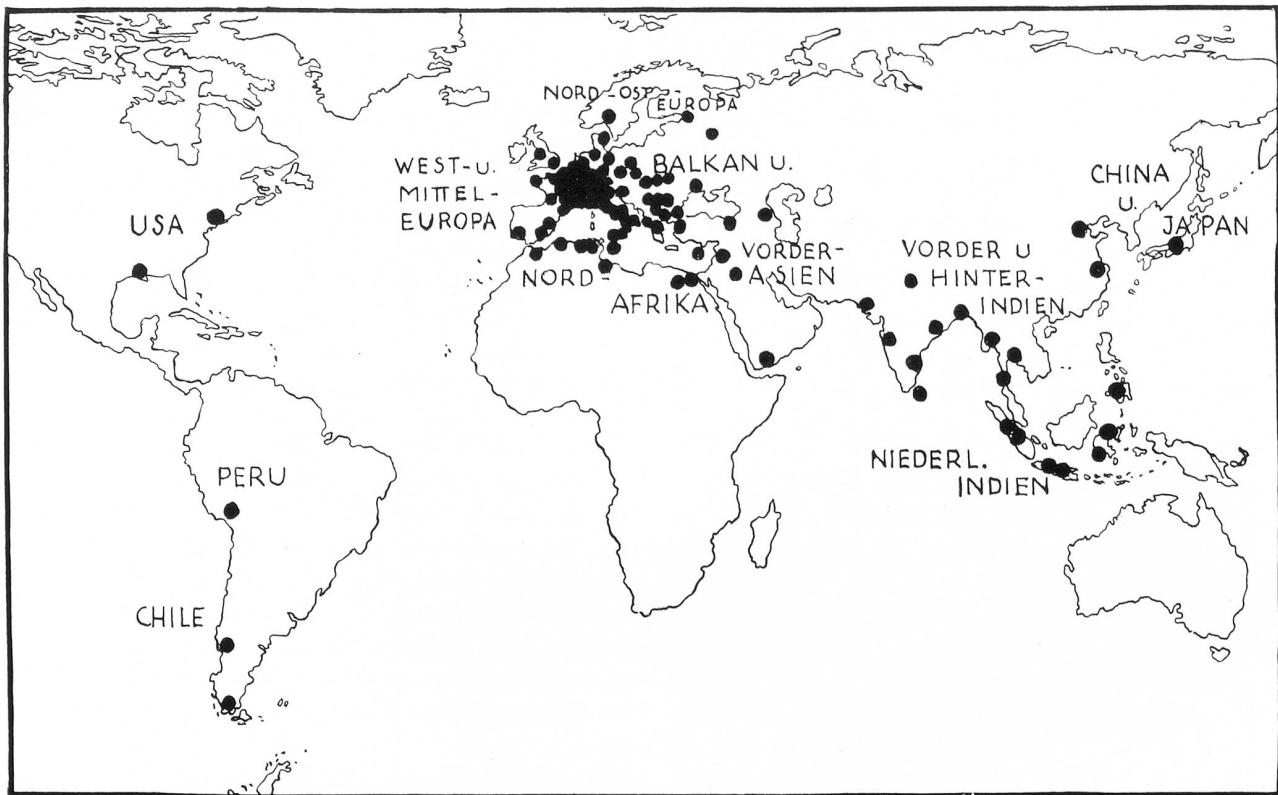
Jahrzehnte ihren Verdienst gab und dessen vortreffliche Erzeugnisse in aller Welt Absatz suchten und fanden. Als uns die Familie Hugo Sulzer-Stierlin in Aadorf unbeschränkten Einblick bot in den Nachlaß der von ihren Ahnen betriebenen Rotfarb und Kattundruckerei, wagten wir es, alles Wesentliche aus der Geschichte dieses Unternehmens und des ganzen Industriezweiges im 19. Jahrhundert der Vergessenheit zu entreißen. Die Quellen dazu könnten uns nämlich eines Tages nicht mehr so umfänglich und gut greifbar zur Verfügung stehen.

Da machten sich in gewichtigen Reihen die hauptsächlichsten, großen und dickleibigen Geschäftsbücher in einem Zimmer des Dachgeschosses breit, da lagen die Inventarien und Lohnlisten, die Laboratoriumsjournales und eine Anzahl verschiedenartigster Mödel. Schränke bargen eine kostliche Sammlung von Stoffproben und Musterbüchern, die weniger die feurig leuchtenden Unirot-Gewebe, als die merkwürdigeren, bedruckten Erzeugnisse betrafen. Endlich machte uns eine umfängliche Literatur mit der damaligen Entwicklung des Färbe- und Druckereiwesens bekannt. Dennoch holten wir zur Schaffung einer tragfähigen Grundlage noch weiter aus und zogen bei, was an



Vom Pflanzenfarbstoff zum chemischen Alizarin

Die Kunst des Färbens mit Rotholz, Cochenille, Kermes und Krapp war der ostschweizerischen Leinenindustrie seit dem Spätmittelalter ebenso geläufig, wie die Verwendung des Indigo. St. gallische Leinwand-Färber kannten dieses schon 1511, und beizten außerdem Campeche und Gelbholz mit Eisensalzen und Alaun, was ihnen Blau-, Schwarz- und Gelbfärbungen ermöglichte. Und wie noch im vergangenen Jahrhundert, erzeugten sie tiefschwarze Töne durch Galläpfel oder Sumach mit Eisensalzen. Auch die Baumwollfärber und Kattundrucker geboten im 17. und 18. Jahrhundert über eine reiche Skala von Tinturen. Eines aber blieb dem Orient als lange erfolgreich ge-



Handels- und Absatzgebiete der Firma Sulzer 1833-1900

Frühzeit: Hauptsächlich Mitteleuropa und Nordamerika; nach 1860 sprunghafte Erschließung der Mittelmeerländer und erweiterter Export nach dem fernen Osten

hütetes Geheimnis: die Türkischrot-Färberei, welche mit ihrem einzigartig leuchtenden, echten Krapprot alle den Europäern zugänglichen Rottönungen weit übertraf. Die Heimat der Türkischrotfärberei liegt in Indien. Die Technik drang dann über Persien und die Türkei im 17. Jahrhundert bis nach Griechenland vor. Daher die verschiedenen Bezeichnungen: rouge des Indes, rouge d'Adrianople oder rouge ture. 1747 gelang es nach heißem Bemühen, griechische Färber zur Niederlassung in Frankreich zu bewegen und zwei Betriebe aufzutun. Zur Belebung der Wirtschaft gab die französische Regierung, welche unterdessen das Fabrikationspatent erworben hatte, die Rezepturen 1765 öffentlich preis. In der Schweiz entstand die erste Türkischrotfarb 1784 im Drahtschmiedli bei Zürich.

Ausgangsprodukt auch der neuen, orientalischen Methode bildet der Farbstoff, der in den Wurzeln mehrerer Arten der Rubiaceengattung sich vorfindet. Diese Pflanzen gehören zu den uns wohlvertrauten Labkrautgewächsen: Nennen wir als Verwandte des Krapps unsren einheimischen Waldmeister, den China- oder Fieberrindenbaum oder die unentbehrliche Kaffestauda. Der südeuropäische Krapp (*Rubia tinctorum* oder Färberröte) formt eine 60 bis 90 Zentimeter hoch aufschießende Futterstaude mit dornigem Stengel, gel-

ben Blüten und schwarzen Beeren. Den begehrten Farbstoff liefern aber die 20 bis 30 Zentimeter langen, 5 bis 12 Millimeter dicken, blutroten Wurzeln. Die Provence, besonders die Gegend um Avignon, eignete sich besonders zum Anbau vorzüglicher Qualitäten. Von Firmen der französischen Päpstestadt bezog auch die Rotfarb Aadorf die beiden Hauptsorten Krapp Rosé (angebaut auf Kalkboden) und Krapp Palud (auf Sumpfboden gepflanzt), die als gemahlenes Pulver in den Handel kamen. Krappkultur und -färberei erlangten in Frankreich bald einen derartigen volkswirtschaftlichen Rang, daß Louis Philippe zu ihrer Förderung den roten Uniformstoff für seine Truppen einführte. Auch in der Schweiz hoffte man mit Krappanbau die bäuerlichen Verhältnisse zu bessern, und deswegen versuchte Johann Rudolf Tschiffeli in Kirchberg, ein Berner Chorschreiber und Patrizier, der daneben in Landwirtschaft experimentierte, Krapp in unsren Gegenden einzuführen. Bei Tschiffeli lernte Heinrich Pestalozzi 1767/68 den «Garancebau» kennen und er ahmte diesen 1770 bei Nülligen nach. Damals bestand aber die Türkischrotfärberei im Drahtschmiedli noch nicht und als sie 1784 den Betrieb eröffnete, beschränkte sie sich auf die Garnfärberei. Zehn Jahre später begannen Lutkens und Rosier im Auftrage des Genfers Le Guy de

Ferriers am rechtseitigen Mühlekanal in Frauenfeld (heute Areal alte Schuhfabrik) unter widrigen Umständen Garn türkischrot zu färben, fanden sich aber damit



Model, geschnitten und mit Stiften sowie Metall-Lamellen versehen

nicht zurecht. Ihr mangelhaftes Produkt wurde vom Handel zurückgewiesen, und das Unternehmen ging nach zweijährigem Laborieren wiederum ein. Ein weiterer Versuch durch den Frauenfelder Bürger C. Bäumer, der mit dem Färbmeister der liquidierten Firma, Forestier, die Türkischrotfarb an anderer Stelle und in bescheidenerem Umfang weiter betreiben wollte, blieb in den Plänen stecken. Die Türkischrotfärberei nicht nur der Garne, sondern auch der Stückware, das heißt der Tücher, fand erst 1811 durch Daniel Köchlin (Mülhausen) in der Baumwollindustrie Eingang. Wann und wo thurgauische Rotfarben damit folgten, darüber sind die Nachrichten vage und widersprechend geblieben, es dürfte mit einiger Sicherheit erst im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gewesen sein. Wahrscheinlich ging der aus der Befreiungsgeschichte des Thurgaus rühmlich bekannte Hauptwiler Färber Joh. Joach. Brunschweiler 1823 als erster dazu über. Er war 1787 von Riedt-Erlen nach dem Textildorf Hauptwil gezogen und hatte dort eine Couleurfabrik für Garne errichtet. Seit 1790 schon verarbeitete er Krapp. Bernhard Greuter, der 1765 mit einer bescheidenen Blau- oder Indigofärberei in Kefikon angefangen und seine ansehnlichen Berufskenntnisse in Glarus und Herisau sowie in den Niederlanden geholt hatte, war aus der Firma ausgeschieden, als diese zur Rotfärberei schritt. Die Greuterschen Fabriken hatte man damals schon nach Islikon und Frauenfeld verlegt, und man bringt die Aufnahme des neuen Färberei-

zweiges mit den Neubauten in Zusammenhang, welche um 1824 am Mühlebach und Klosterweg geschaffen wurden.

Der überwiegende Teil der thurgauischen Rotfarben tat die Tore in der Zeitspanne zwischen 1820 und 1840 auf, in der Zeit des Aufblühens mechanischer Baumwollspinnerei und -weberei. Der Wunsch bestand dort sehr lebhaft, die Garne nicht mehr auf eine fast einjährige Reise zur Ausrüstung nach Rouen, Triest oder Marseille senden oder überhaupt von dort beziehen zu müssen. Neben den Rotfarben in Hauptwil und Islikon-Frauenfeld arbeiteten Aadorf seit 1833, Güttingen seit 1835 und Bürglen seit den frühen vierziger Jahren. Kleinere Betriebe eröffneten Wiedenkeller in Arbon und J. J. Heß in Amriswil, ferner bestanden Rotfärbereien in Bischofszell (1836), Luxburg und Staubisshub bei Egnach, in welchem Farbhaus ein Werkführer aus Elberfeld sich betätigt haben soll, der 1824 bei Frei in Kappel eintrat und die Türkischfärberei ins Toggenburg verpflanze. Ob Pupikofer recht hat, wenn er J. J. Strauß in Arbon neben seiner Indiennefabrik auch die Rotfarb betreiben läßt, wissen wir nicht, auch nicht, welche von den Etablissements, die er unter dem Sammeltitel Blau-Rot- und Buntfärberei zusammenfaßt, wirklich Türkischrot gefärbt haben (Egg, Buchackern, Erlen, Weinfelden).

Der technische Hergang trug überall noch durchaus handwerkliches Gepräge und begriff eine Folge von mindestens 17 verschiedenen Arbeitsgängen, welche insgesamt 7 bis 8 Wochen beanspruchten. Die erst in den fünfziger Jahren aufkommenden Färbemaschinen vereinfachten den Prozeß lediglich nach seiner mechanisch-manuellen Seite hin, und bis zur Einführung der Teerfarbstoffe und des sogenannten Türkischrot-Öles nach 1870 blieb das von Köchlin schon 1811 ausgearbeitete Verfahren im wesentlichen immer dasselbe.

Aus den Drogen-Inventaren, aus Geschäfts- und Laboratoriumsbüchern können wir das in Aadorf zur Anwendung gebrachte System in den Hauptzügen zusammenreimen: Für das *Bleiche-Abkochen der Rohbaumwollgewebe* verwendete man in früheren Zeiten Pottasche, später in zunehmendem Maße Soda, erst ab 1861 für die Weißbleiche gewisser Waren auch Chlorkalk. Nicht ganz klar ist es, ob die Säuerung (Salzsäure ab 1858 nachgewiesen) nach dem Kochen in Soda geschah oder der Nachbehandlung vorbehalten blieb. Dann erst folgte das *Beizen der Tücher*, durch welches man die Fasern mit farbanziehenden Lösungen durchtränkte, einem Verfahren, das nach Plinius schon den Ägyptern des ersten nachchristlichen Jahrhunderts bekannt gewesen sein mußte. Im Beizebad konnten aber auch – und besonders da unterschieden sich die Verfahren der einzelnen Firmen – schon Bestandteile der schließlichen Farbe enthalten sein oder Stoffe, welche die Farbpigmente erst aktivierten. Man begann mit der

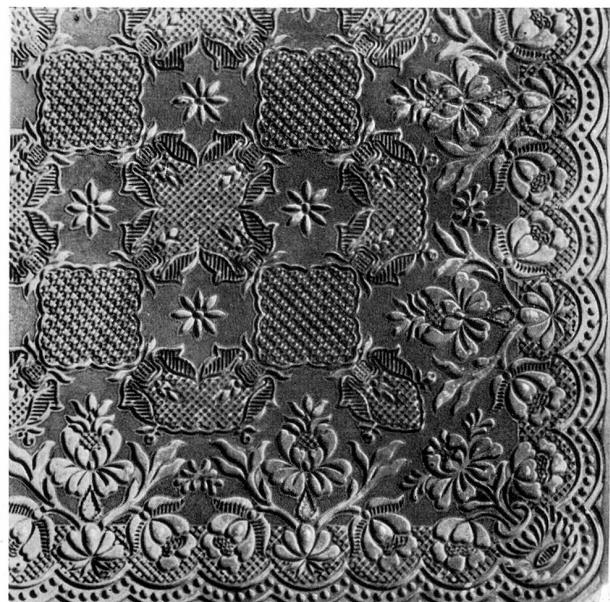
sogenannten *Ölbeize*, einem Gemisch von Tournant- oder Gallipoli-Öl (ranziges Olivenöl) und Pottasche oder Soda, dem immer Schafmist und zuweilen auch Schwefelsäure beigegeben waren. Nach diesem unsren Appetit kaum anregenden Bade gelangten die Tuchbahnen in die Warm- und zur Oxydation in die schattige Lufthänge. Die *Lauterbeize* (auch Weißbad genannt) schwemmte ein erstes Mal das unverbunden gebliebene, also überschüssige Öl mit Pottasche aus. Dann hatten die geplagten Gewebe (nur widerstandsfähige, gute Ware kam in Betracht) noch die *Tonerdebeize* zu erdulden. Der Färber versetzte Alaun mit Kristallsoda und erhielt auf diesem Wege die gewünschte Metallbeize. Erstmals 1868 kam statt seiner schwefelsaure Tonerde in Gebrauch, die vordem im geforderten Rein-zustand nicht zu kaufen gewesen war. Erneutem Waschen und Trocknen folgte ein *Kreidebad*. Das nachfolgende *Farbbad* bestand aus Krapplösung (Färber-röte), Sumach, Gallus oder Tannin und Ochsenblut. Sumach von *Rhus coriaria*, bei Tiroler und veneziani-schen Sorten von *Rhus cotinus* gewonnen, enthielt wie der schwarze und der chinesische Gallus und ihr in Aadorf ab 1873 angewandter Extrakt (Tannin) eine fixierende Gerbsäure. Das Frischblut, seit 1869 durch die Trockenform Albumin ersetzt, verhinderte wie Kreide, Weizenstärke und Kleie das Aufziehen unerwünschter, aber ebenfalls anwesender Farbspuren. Die Nachbehandlung bestand im *Avivieren*, einem Erhitzen in geschlossenen Metallkesseln, durch welchen Prozeß überschüssige Fette entzogen werden sollten: ein erstes Mal mit Kristallsoda und Seife, ein zweites Mal mit Seife und Zinnsalzzusatz. Am Ende der Kur standen weitere Veredlungen: Säurenachbehandlung, Glyzerinappretur und das Felden, d. h. Ausbreiten auf dem Wiesenplan. Wenn schon diese Reihe von Arbeitsprozessen durch den einen oder andern Kunstkniff etwas gekürzt werden konnte, so ergaben sich doch nur un wesentliche Zeit- und Kostenersparnisse.

Seit etwa 1870 überstürzten sich dann die Ereignisse, welche der Türkischrotfärber eine völlig andere, aber in verschiedener Hinsicht für sie gefährliche Wendung gaben. Es gelang nämlich den deutschen Chemikern Karl Graebe (1841 bis 1927) und Karl Liebermann (1842 bis 1914) die bisher von der Krappf pflanze bezogene Färber röte (oft auch, nach dem Portugiesischen, Alizari geheißen) 1868 aus Steinkohlenteer künstlich darzustellen. Dem Chemiebeflissen sei der Prozeß kurz skizziert: Anthrazen wird durch Oxydation in Anthrachinon überführt, dieses sulfoniert, wobei Anthrachinon-Sulfo-Säure entsteht, die man mit Ätznatron in den begehrten Farbstoff verwandelt. Mit dieser Erfindung wurde dem Krappanbau und der klassischen Türkischrotfärber eine sicheres Grab bereitet.

Während J. J. Brunschweilers Witwe 1873 an der Weltausstellung in Wien mit alizingefärbten Garnen

brillierte und dafür die Fortschrittsmedaille errang, war es die Sulzersche Rotfarb in Aadorf, welche auf dem Gebiet der Stückfärberie mit bedeutenden Alizarinabschlüssen voranging und dadurch bahnbrechend in der Schweiz wirkte. Aus den exakt und ausführlich in den sogenannten Probebüchern niedergelegten Experimenten geht hervor, daß die ersten Versuche mit dem «Neurot», damals noch Anthrazenrot genannt, schon im Mai 1870 einsetzten, zunächst aber negativ verliefen. Die von Gessart in Elberfeld bezogenen Muster kosteten gegenüber dem Altrot nicht nur siebzehnmal mehr, sondern taugten wenig. Vielleicht aber nur deswegen, weil Sulzer, der ein gewiefter Chemiker war, sich zunächst darauf versteifte, das Neurot bloß als Zusatz zu pflanzlichem Krapp oder seinem Extrakt zu verwenden, was wegen der verschiedenenartigen Reaktionen beider Stoffe mißlingen mußte. Trotzdem gibt Sulzer die Sache nicht auf. Er bezieht durch Bosch und Denner wiederum aus Elberfeld neue Drogen und benützt zu deren Prüfung im Januar 1873 einen Versuchsapparat eigener Konstruktion. Über die Einführung des Alizarins und seine Preisgestaltung geben die Inventarien einigen Aufschluß: Es kosteten

1872	41 Pfund noch vorrätiges Alizarin	je Fr. 24.45
1873	31 Pfund	Fr. 7.50
1874	250 Pfund	Fr. 5.03
1875	370 Pfund	Fr. 3.45–5.15
1876	2440 Pfund	Fr. 2.40



In Buchsbaum geschnitzter Model

1877 stellen wir ein steiles Ansteigen der Alizarin-Bestände fest, doch überwiegen immer noch die Krapp-Vorräte. Ein Jahr darauf führt Sulzer neben dem deutschen auch englisches Alizarin ein. 1880 herrscht das

Teerfarbenrot vor und 1881 verschwindet die Anwendung des pflanzlichen Farbstoffes vollständig. Die Umstellung auf chemische Färberei, deren fernere, rasende Entwicklung wir hier nicht mehr verfolgen können, war durch eine weitere Erfindung beschleunigt worden. An Stelle der alten Ölbeize behandelte man die Stoffe mit Türkischöl, einem Produkt, das durch die Einwirkung von Schwefelsäure auf Rizinusöl entstand, durch welches der Färbeprozeß von 7 bis 8 zunächst auf 3 bis 4 Wochen und schließlich auf 3 bis 4 Tage gedrosselt werden konnte. Sulzer zog sich diese riesige Ersparnis an Zeit, Arbeitskraft und Material zunutze, sobald das Türkischöl im Handel auftauchte. In Stichworten sei nun das neue Verfahren umrissen, wobei die in Klammern gesetzten Zahlen die erstmalige Verwendung in Aadorf angeben: Zweimalige Behandlung in Türkischöl (1876), Trocknen, Beize mit essigschwefelsaurer Tonerde, erneutes Trocknen, Fixieren in Wasserglas (1871), Kuhkot- und Kreidebäder, oft gleichzeitig mit der Alizarinfärbung (1872), der Calciumazetat, Essigsäure (1876), Leim (1884) und wieder Türkischöl (1882 mit Ammoniak versetzt) zugegeben waren. Dann folgte zur Avivage eine Türkischölbehandlung (Zusatz von durch Ammoniak neutralisiertem Zinnsalz, Oxalsäure und arsensaurem Natron). Zum Schluß wurde nochmals aviviert mit Zinnsalz und Seife.

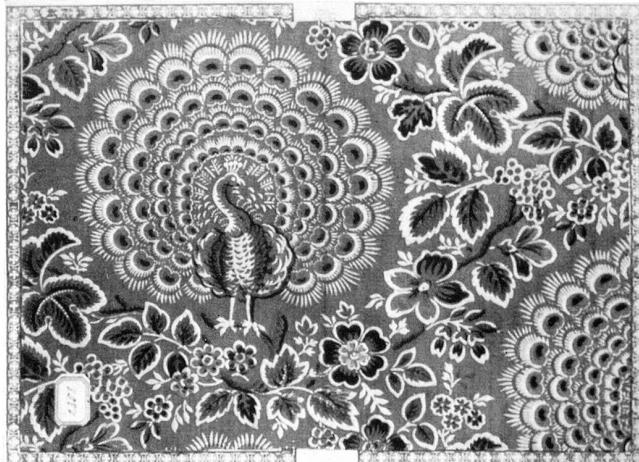
Wer diese Vereinfachung nicht annahm und weiter mit Naturkrapp färbte, dessen Geschäftsschicksal war besiegelt: viele Betriebe, die sich nicht umzustellen wußten, gingen damals ein. Bisher war die komplizierte Prozedur der Türkischrotfärberei den hiezu eingerichteten Spezialbetrieben vorbehalten geblieben. Nun hatte die Verwendung künstlicher Stoffe die Sache soweit vereinfacht, daß auch andere Fabriken den Türkischrotartikel in ihre Produktion aufnehmen konnten. Zudem bemächtigte sich jetzt der englische Walzendruck der ebenfalls keine ausführlichen Spezialkenntnisse mehr fordernden Bedruckung der nunmehr chemisch präparierten Rotböden. Und gegen die englischen Molochfirmen kamen die schweizerischen Kleinbetriebe nicht mehr auf, sofern sie sich nicht auf kompliziertere Fabrikate verlegten, welche nicht in Massen angefertigt werden konnten. War mit dem Einbruch der synthetischen Farben der Untergang der Rotfarben und Druckereien alten Stils eingeleitet, so griff nun auch stilistisch eine bedenkliche Verwahrlosung der Zeugdruckerei Platz, die uns im letzten Abschnitt beschäftigen wird.

Der Zeug- oder Kattundruck

Aus dem 35. Buch der *Historia naturalis* des Plinius läßt sich erschließen, daß der Zeugdruck den hellenistisch-frühchristlichen Kulturen des 1. bis 7. Jahrhunderts schon vertraut gewesen sein muß. Ob aller-

dings alle der ältest erhaltenen koptischen Stoffe, die man in oberägyptischen Gräbern des 4. und 5. Jahrhunderts ausgrub, Eigenfabrikat darstellen oder zu vorderindischer Importware gehören, dies wird ebenso schwer zu beantworten sein, wie die Frage nach der verwendeten Technik. Wurden Schablonen aufgelegt oder Reserven vorgedruckt? Bei Reservedruck trägt man das Muster in Form einer farbabstoßenden, pastosen Masse auf (sogenannter Schutzpapp), wobei die so behandelten «reservierten» Stellen nicht mehr auf die nachfolgende Färbung reagieren. Dieses Verfahren stammt wohl auch aus Indien, wo daneben die Knüpf- oder Bandanatechnik eine große Rolle spielte, bei welcher die geknüpften Stellen nicht vom Farbprozeß betroffen und nachher als weißgebliebene Stellen geöffnet werden. Jenny äußerte noch 1919, im Orient seien überhaupt keine Stempel und Mödel im Sinne des späteren europäischen Zeugdruckes verwendet worden, was man heute wiederum wohl mit Recht nicht glaubt. Ebenso wissen wir, daß der Zeugdruck zur islamitischen Epoche nicht von der Bildfläche verschwand. Hingegen ist nicht mit Sicherheit auszusagen, wer den Europäern dieses Kunstgewerbe vermittelt hat, und wir schließen die Möglichkeit nicht aus, der Zeugdruck sei in Europa neu erfunden worden. Soweit es möglich ist, in die Anfänge zurückzublicken, streben nämlich die seit dem 11. Jahrhundert bezeichnenderweise im Norden des Kontinentes auftauchenden Zeugdrucke einen Ersatz (aber keine Imitation) zu geben für die unerschwinglich teuren und seltenen italienischen Seidenstoffe. Ehrlicherweise verlangte man aber vom Zeugdruck damals nur das, was er mit den ihm typischen Mitteln zu geben imstande schien. Gedruckt wurde auf Leinwand mit ölfarbebestrichenen Holzmodellen. Als im 16. und frühen 17. Jahrhundert die gemusterten Seidengewebe immer billigeres Allgemeingut der Völker wurden, schwand der Bedarf an sie ersetzenden Zeugdrucken. Ihre Herstellung flüchtete sich aufs Land und in Klöster und beschränkte sich auf schwarz-weiße, volkskunstartige Muster. Hierauf verstanden sich aargauische und ostschweizerische Gebiete trefflich. Im fortgeschrittenen 17. und im 18. Jahrhundert setzte ein massenweiser Import bedruckter Tücher aus Indien und Persien ein, weil solche dem Modegeschmack der obren Stände entsprachen. Die europäische Industrie verstand es nun sehr bald, die orientalischen Kattune für den einheimischen Gebrauch nachzuahmen, nachdem es gelungen war, vom Leinöldruck abzugehen und gemusterte Färbungen nach indischer Art zu erzeugen. Die Ausfuhr in fremde Erdteile hielt sich aber in sehr bescheidenen Grenzen. Erst im 19. Jahrhundert überschwemmten die Waren der besser eingerichteten und billiger arbeitenden europäischen Manufakturen den Orient und verdrängten die formschönen, aber umständlich erzeugten, originalen Produkte der Ein-

geborenen. In der Imitation von Ornamentik und Technik indischer und persischer Stoffe für orientalische Kundshaft ging man zu Anfang des letzten Jahrhunderts so weit, die altindischen, weiß auf Rot getupften Bandana-Tücher, die küpenblauen und andere Sorten von bunten Stoffen nachzubilden.



Roter Stoff mit buntem Orientales-Muster

sucht, die Geheimnisse des Genfer Koloristen Fazy abzulauschen und auszuspähen. Dabei war er ertappt und zur Flucht genötigt worden. Bei den Druckherren Schieß und Merz in Herisau erwarb er sich dann soviele zusätzliche Kenntnisse, daß er 1765 nach Kefikon zurückkehrte und dort eine kleine Indigo-Lohnfärberei



Roter Stoff mit ausgeätzten Chinoiserien

Wennschon in England Stoffdruck-Patente 1619 für Leinen und schon 1634 für Baumwolle bestanden, so fällt doch die Gründung des ersten europäischen Fabrikbetriebes erst ins Jahr 1678 (Amsterdam). Nur wenig später fabrizierte auch Frankreich seine «Indiennes» (1683 bis 1688), und England, zuerst 1690 in Richmond, seine «Chints» («Chinesisch»), von welchem Namen sich im Deutschen die Bezeichnung «Zitze» für blumige Kattundrucke herleitet. Die rasch sinkenden Preise ermöglichten es auch gemeinem Volke, bunt gemusterte Baumwollstoffe zu tragen. Zum Anwalt der dadurch geschädigten Seidenindustrie machte sich der Staat, indem er die Einfuhr wie die Herstellung des Konkurrenzproduktes mit allen Mitteln unterband. Entweder belegte er die Fabrikate mit hohen Steuern und verbot gar das Tragen von Kattunkleidern oder er untersagte deren Einfuhr und Herstellung. Trotzdem eine Mode nie sicherer aufkommt, als wenn man sie verbietet, so mußte doch anfänglich die Baumwoll-Druck-Industrie in verbotfreie Länder abwandern, wie Holland und die Schweiz es waren.

Zum kleinern Teil Holland-Schweizer, hauptsächlich aber hugenottische Flüchtlinge aus Frankreich führten der Eidgenossenschaft den neuen Erwerbszweig zu; die Kantone nahmen die Fabrikation in der nachstehenden Reihenfolge auf: Genf 1698, Zürich 1701, Bern um 1710, Neuenburg um 1713, Basel und Aargau um 1716, Glarus 1740, St.Gallen und Appenzell um 1756 und, als letzter, der Thurgau um 1765. Bernhard Greuter aus Kefikon hatte in der Kattundruckerei des Landmajors J. H. Streiff zu Glarus gearbeitet und hier ver-

zu betreiben begann. Als jedoch sein ehemaliger glarnerischer Brotherr 1767 als thurgauischer Landvogt in bedrohlicher Nähe aufzog, wandte er sich nach Amsterdam. Während dieser Zeit vermochte der Bruder Konrad das kleine Gewerbe kaum zu halten. 1770 ergriff Bernhard wiederum die Zügel und mit Hilfe seines Gerichtsherrn, Hans Kaspar Escher, brachte er das Geschäft zu beachtlicher Höhe. 1773 siedelte er nach Islikon an die neu erbaute Überlandstraße und gründete 1805 ein Zweiggeschäft in Frauenfeld. Bei all seinen Unternehmungen kamen ihm die Beziehungen und Allianzen mit Winterthurer Handelsherren sehr zustatten. 1833 beschäftigte die Firma etwa 300 Arbeiter, vier Jahre später deren 400 an 150 bis 180 Drucktischen. 1860 wies das Geschäft mit 350 Drucktischen, fünf Rouleauxdruckmaschinen und vier Perrotinen die größte derartige Produktion in der Schweiz auf, wenngleich nach Kantonen geordnet, Glarus schon 1845 ebensoviel Ware druckte, wie die übrigen Kantone zusammen und der Wert glarnerischer Fabrikate 1864/65 auf 25 Millionen Franken gestiegen war gegenüber 8 bis 9 Millionen in der ganzen restlichen Schweiz. Nach dem deutsch-französischen Kriege von 1870/71 vermochte sich der Betrieb weder rechtzeitig und gründlich auf Alizarinfärberei umzustellen, noch war er der Übermacht deutscher und vor allem englischer Großdruckereien gewachsen. 1881 kam die unaufhaltbare Liquidation.

Außer dem überragenden Greuterschen Unternehmen reichte auch die Gründung einer Reihe von Arboner Kattundruckereien ins 18. Jahrhundert zurück.

So betrieb der Vater Joh. Hch. Mayrs («Jerusalem-mayr») schon 1773 eine Färberei und Druckerei von Indienne-Artikeln neben der Leinwand-Bleicherei. In der Mitte der neunziger Jahre beschäftigte der Sohn zwei bis drei Zeichner, einen Koloristen (Farbmeister) und vier bis fünf Drucker, die ausschließlich rote Taschentücher mit bunten Säumen herstellten. 1797 kam eine Filiale in Rheineck, die auch blau färbte, dazu, und 1799 befehligte Mayr über 130 Arbeiter. Es würde zu weit gehen, die sehr komplexen Gründe auszubreiten, welche 1825 zum völligen Zerfall der Firma führten, in deren Leitung sich nach Mayrs Rücktritt nacheinander Möhl, Wetler und Isler teilten und ablösten. Neben dem Mayrschen Etablissement besaß auch J. J. Strauß eine Indiennedruckerei und J. J. Kölliker verfügte 1837 über 60 Drucktische, an welchen etwa 120 Arbeiter ihr Brot verdienten. Doch schon 1862 finden wir nach dem Bruggerschen Adreßbuch nurmehr die Blaufarb des Sebastian Wiedenkeller erwähnt. Sie taucht noch 1866 in den Akten der thurgauischen Fabrikkommission auf, muß aber wenige Jahre darauf auch eingegangen sein. Nicht besser erging es der Türkischrot-Ätzdruckerei, die in Dießenhofen 1818 von R. Hanhart gegründet worden war und 1837 unter der Leitung von Friedrich Hermann etwa 110 Arbeiter beschäftigte. Sie gab die Fabrikation 1887/88 auf. Auch die Druckereien von Metzger (1837 mit 14 Drucktischen) und Dolder (12 Tische) in Hauptwil vermochten sich nicht zu behaupten.

So kommt es, daß nach 1890 von den thurgauischen Baumwolldruckereien nach über 120jährigem, recht wechselvollen Schicksalen keine mehr arbeitete. Dieser rasch aufblühenden, aber äußerst krisenempfindlichen Industrie hatten die Zickzacksprünge des Zoll- und Geldwesens, die Schwankungen der Mode, die mit ganz andern Mitteln und Maßstäben entwickelte ausländische Konkurrenz den Garaus gemacht. Auch gelang es den Kleinbetrieben nicht, sich in der Vielfalt neuer maschineller Möglichkeiten und chemischer Farben zu rechtfinden. Bevor wir uns aber mit dem thurgauischen Benjamin, der erst 1895 einer schon längst bestehenden Türkischrotfarb angegliederten Aadorfer Zeugdruckerei beschäftigen, seien noch ein paar Worte angefügt über die bei uns üblichen Maschinen und Techniken.

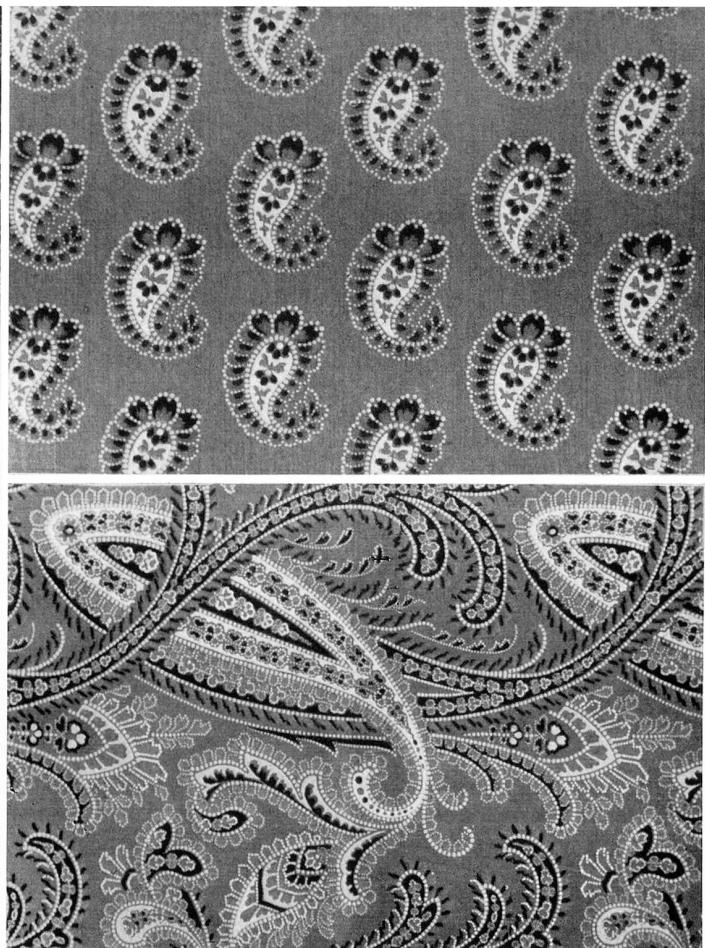
Die Grundlage bildet der gleich einem Stempel arbeitende Model, mit welchem von Hand Rapport neben Rapport gedruckt wird. Der Modelstecher übertrug die Zeichnung seiner Vorlagen auf Buchs-, Nußbaum- oder Birnbaumholz, schnitzte die Stellen aus, die weiß bleiben sollten oder setzte seit dem 17. Jahrhundert dem Grund die Zeichnung in Form von Metallzargen und punktförmig ansprechenden Messingstiften erhaben auf. Sehr oft kombinierte man beide Verfahren. Es handelt sich also um dieselbe Technik wie beim Holz-

und Metallschnitt auf Papier, die sowohl für die Bildvervielfältigung, wie für die Blockbücher und Einblattdrucke schon des 15. Jahrhunderts und auch für die frühen Tapetendrucke zur Anwendung gelangte. Während beim Buchdruck die Zusammensetzung der Zeilen und Seiten aus einzelnen Lettern seit Gutenberg üblich wurde, goß man in der Zeugdruckerei erst im 19. Jahrhundert Einzeltypen, die man zu Mustern zusammensetzte und dem Modelgrund aufmontierte. Immer wiederkehrende Ornamentgruppen wurden als Matrizen aus Bleilegierung hergestellt, was viel billiger zu stehen kam, wie Arbeiten in Messing oder Holz. Gußmodel wurden, besonders im Seiden- und Wollhanddruck, bis zum Aufkommen des Filmdruckes verwendet. Außerdem bürgerte sich der *Plattendruck* ein. Entsprechend dem beim Kupfer- und Stahlstich geübten Verfahren gravierte man das Muster auf Kupfer- oder Zinkplatten ein und rieb die abzuziehende Farbe in die Vertiefungen. 1834 erfand der Mechaniker Perrot zu Rouen die *Perrotine*. Diese Maschine arbeitete mit denselben Modellen, wie der Handdruck, ersetzt aber die Handgriffe des Einfärbens und Abdruckens auf die Stoffbahn durch sinnvolle mechanische Einrichtungen. Eine einfache Perrotine erreichte die Leistungsfähigkeit von zwölf Handdruckern, aber bei weitem nicht die einer *Walzen-* oder *Rouledruckmaschine*, deren Prinzip viel früher schon durch die kleinen tönernen Rollstempel des alten Mexiko oder der assyrischen Siegelstempel zur Anwendung kam. Mit der Walze, welcher das Muster aufgetragen ist, läßt sich dieses endlos abrollen. Die erste Maschine dieser Art wird 1699 in einem Werke von A. Glorez in Regensburg beschrieben, so daß hier der Zeugdruck ein System sehr früh kannte, welches der Buchdruck erst viel später, in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch die Einführung des Rotationsdruckes ausnützte.

Vor allem England verstand den Walzendruck zu vervollkommen (1770 Plombine, 1785 Rouleaux-Maschine des Thomas Bell) und entwickelte so die Grundlage zur Herstellung billiger Massenartikel durch eine Großindustrie. Hier war der Wettlauf schweizerischer Kleinbetriebe von allem Anfang an eine verlorene Sache. Sie mußten die einfache Meterware mit fortlaufenden Mustern meist preisgeben und sich auf die schwierigeren, eingepaßten Muster verlegen, für welche der Walzendruck sich wenig geeignet oder unrentabel erwies. Während man sich für die gewöhnlichen Stoffe ab 1869 beziehungsweise 1873 fast ausschließlich der Rouleau-Maschinen bediente, schätzte man die Perrotine bis weit übers Jahr 1900 hinaus für die Spezialität des Buntätzdruckes von Türkischrot-Tüchern und des Schutzpapp-Druckes von Indigo-Artikeln. Deswegen finden wir im Maschinenpark der Aadorfer Fabrik einzig die alttümliche Perrotine, und aus demselben Grunde schafften die Egg, Ziegler und Greuter in Frauenfeld-



Ende mit Borte einer Sarong-Stoffbahn



Indiennes und Orientales-Stoffe mit Caschmires-Mustern

Islikon in den fünfziger Jahren noch solche «mechanische Handdruck-Maschinen» an, obwohl diese Firma seit 1833 eine einhändige (das heißt für eine Farbe berechnete) Walzendruckeinrichtung besaß, 1850 zwei «Vierhändige» dazukaufte und schließlich mit fünf Rouleaumaschinen bis zu sechs Farben druckte, dieselbe Farbzahl, welche auch ihre Perrotinen erreichten. Aus den vielen variierenden Druckarten seien nur die hauptsächlich angewendeten herausgegriffen. Beim *Reservedruck* bleiben die Stellen weiß ausgespart, welche durch Aufdruck farbabstoßender Pasten vor dem nachfolgenden Färbeprozeß geschützt worden sind. Diese Muster können nachträglich durch Einpassen von Handstempeln oder auch Pinselauftrag mit vielen weiten Farbtönen bereichert werden. Beim *Ätzdruck*, dem zweiten wichtigen Verfahren, enthält die Musterfarbe, die man auf einfarbige Böden druckt, ätzende Stoffe (Ätzpapp), welche die Grundfarbe zerstört (Weißätze) oder durch andere Töne ersetzt (Buntätze). Für den Schwarzvordruck der Konturen und das nachträgliche Illuminieren kam schließlich noch die dritte Druckart, der direkte oder der *Tafeldruck* in Betracht. Hier ging es nicht um zwei von ein-

ander getrennte Operationen (Aufsetzen des Reserve- oder eines Ätzpappes und nachheriges Ausfärben in Blauküpe oder Krappbad), sondern um ein einmaliges Applizieren der Druckfarbe, welche sowohl aus färbenden wie aus fixierenden Stoffen zusammengemischt war. Auf die zahlreichen Verbindungen dieser drei Methoden können wir hier nicht eingehen.

Aus der Geschichte der Sulzerschen Rotfarb und Kattundruckerei

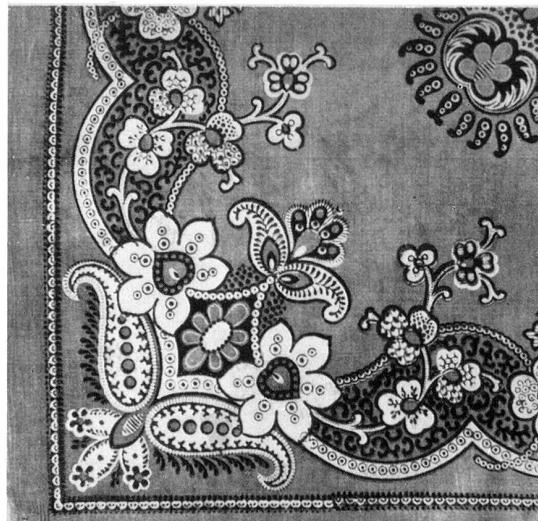
Der Vorläufer des Aadorfer Betriebes ist letzten Endes in der Farb und Druckerei zu suchen, welche der 1776 verstorbene Hs. Hch. Sulzer in seinem Haus zum «Adler» in Winterthur eingerichtet hatte und die Sulzer und Steiner nach 1820 im Haus zur «Schleife» als Türkischrotfärberei und Druckerei weiterführten. Um 1830 sah man sich zur Aufgabe des Geschäftes gezwungen, einsteils, weil es an Menge und Güte des Eulachwassers mangelte, andernteils weil sich im Geschäft mit dem Winterthurer Industriellen Baron von Claiß Differenzen ergeben hatten, welche nicht ohne Auswirkun-

gen blieben, da doch ohnehin für die Industrie eine Krisenzeit hereingebrochen war. Johann Heinrich Sulzer-Steiner (22. Februar 1805 bis 19. Juli 1876), der seine fachliche Ausbildung in Paris empfangen, sah sich deshalb nach einer neuen Existenz um. Er zog 1833 nach Aadorf, wo sein Schwager Jakob Ziegler zusammen mit Goldschmid aus Winterthur eine eben in den Jahren 1825/27 erbaute Spinnerei betrieb. Sulzer wohnte im kleinen Anbau im Süden der Fabrik zusammen mit seiner Gattin Maria Luise Steiner. Die ersten Rotfarbgebäude erstellte eine Firma Zehnder und Oswald zusammen mit Zimmermeister Lüthi. Das an der Lützelmurg gelegene Gewerbe kam zunächst mit wenigen Arbeitern aus. Die rasche Entwicklung des Unternehmens vermochte auch der Brand des Farbhauses und Laboratoriums (17. März 1836) nicht hintan zu halten, da glücklicherweise die Farbrezepte erhalten blieben und die damals schon 30 bis 40 Arbeitern Raum gewährenden Gebäulichkeiten zu 13 000 Gulden versichert gewesen waren. Nachdem Sulzer die Fabrik ungefähr im früheren Umfange unter Bezug von Zimmermeister Josef Tanner aus Aadorf und Mechaniker Jakob Hofmann aus Islikon (fürs Wasserwerk) hatte neu errichten lassen, schritt er 1839 zum Bau eines eigenen Wohnhauses «zur Glocke» (Jos. Tanner), dem später mit dem Anwachsen der Familien 1855, 1861 und 1866 weitere damit locker verbundene, villenähnliche Landhäuser in gepflegt zurückhaltendem, klassizistischen Stil folgten, die noch heute den Komplex des «Sulzerhofes» bilden. Daniel Sulzer in Winterthur und der Zimmermeister Josef Tanner konstruierten 1847 die neue Warmhänge. Im Ganzen verharrte man in der Färberei bei den von den Vätern übernommenen Ge pflogenheiten. Dies änderte mit dem Eintritt des Sohnes Jakob Heinrich Sulzer-Rieter (20. Mai 1830 bis 25. Januar 1894) ins väterliche Geschäft im Jahre 1853, dem er zwei Jahre später auch als Anteilhaber diente. Jakob Heinrich hatte im elterlichen Hause zunächst Privatunterricht genossen und dann die höhern Schulen Winterthurs besucht. 1848 war er in die Ecole centrale in Paris aufgenommen worden und hatte sie drei Jahre später mit dem Diplom eines Ingénieur Chimiste verlassen. In Gießen studierte er bei keinem Geringeren als Justus Liebig, von dessen Erfindungen die des Fleischextraktes die bekannteste und wohl praktisch bedeutendste gewesen ist. Der ehemalige Liebig-Assistent und ebenfalls ein sehr bedeutender Chemiker, August Wilhelm Hofmann, zog Sulzer auch noch nach London, so daß er wohl ausgerüstet seine berufliche Tätigkeit begann. Er ging sofort daran, die etwas patriarchalischen Verhältnisse im väterlichen Geschäft den Forderungen der Neuzeit anzupassen. Schon 1858 standen neben den alten Gebäulichkeiten der untern und obern Warm- und Lufthängen und einem zum Abbruch reifen Farbhaus neu eine Warmhänge, ein

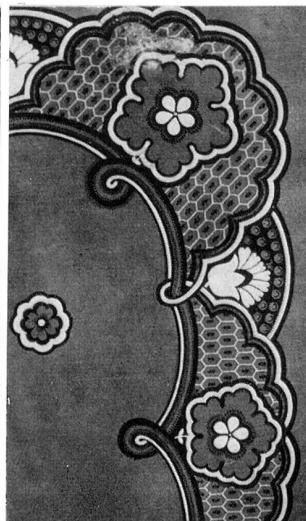
Farbhaus und ein Wasch- sowie ein Dampfkesselhaus. Dies letztere war mit einem Sulzer dampfkessel von 30 Pferdestärken ausgerüstet, dem 1864 zwei weitere von 40 Pferdestärken folgten. Die Dampfmaschine, Fabrikat Rieter, wurde 1859 erworben. Die Inventarien nennen ferner 1858 den Kauf eines gebrauchten Was serra des gleichfalls Rieterschen Systems, dann (zu zwei bestehenden) von vier neuen Farbrädern aus Föhren holz, die J. R. Eberhardt aus Lenzburg konstruiert hatte, von kupfernen und eisernen Farbkesseln, ferner von vier Avivierkesseln, einem Aussiedekessel, einer Beizmaschine, einer Vorwärme- und Heizanlage sowie einer Kreidemaschine. Die noch heute erhaltene Fabrikglocke stammt aus dem Jahre 1860. Die Firma ließ 1869 eine umfängliche Hydrantenanlage und ein neues Waschrad erstellen. Von den erfolgreichen und frühen Alizarin-Versuchen haben wir an anderer Stelle be richtet. Sie ermöglichten Sulzer, den Übergang von der pflanzlichen zur synthetischen Krappfärberei von Stückware in der Schweiz anzuführen. 1873 änderte man Wuhr und Kanal, 1876/77 erstand ein neues Laboratorium und 1890 installierte die Firma einen Dynamo zur Speisung eines Lichtnetzes. Bis zum Hinschiede Sulzer-Rieters (1894) hatte man in Aadorf höchstwahrscheinlich gar nicht selbst gedruckt, ob schon ein besonderes Druckwarenkonto schon 1869 auftaucht und im Handelsregister eintrag von 1885 die Rotfarb und Baumwolldruckerei Sulzer erwähnt wird. Dies röhrt davon her: Aadorf lieferte für fremde Druckereien die «Böden» und bezog die Fertigware in seinen Handel, nicht aber in seine Fabrikation ein. Der Register eintrag von 1888 hält tatsächlich nur noch eine Rotfärberei fest, und weder in den Inventarien noch sonst irgendwo erfassen wir etwaige Hinweise auf Mö del, Druckgeräte, Drucktische, Drucker usf. Hingegen läßt sich belegen, wie Sulzer in dieser Branche mit aus wärtigen Betrieben zusammenarbeitete, so mit Gabriel Schießer in Hard (einem aus Mollis ausgewanderten Drucker), mit der Druckerei Oberstaad und, vor allem für geätzte Ware, mit dem Unternehmen Cedraschi, Funk und Schindler in Mettendorf beim st. gallischen Goßau. Das Eigenprodukt der Firma Sulzer in Aadorf bestand zur Hauptsache in einem schönen, licht- und waschechten, nicht zum Bedrucken bestimmten feurigen Uni-Türkischrottuch. Damit hatte sie sich ehren volle Auszeichnungen an Ausstellungen in London (1851), Bern (1857), Paris (1867) und Wien (1873) gesichert. Nach dem Fallit der Goßauer Firma erwarb die Rotfarb Aadorf deren Inventar und nahm damit den Druckbetrieb selbst auf, so daß es sich wohl rechtfertigt, einen kurzen Blick zu werfen auf die Entwicklung der goßauischen Zeug- und Tapetendruckerei. Ihre Existenz beginnt 1822, in welchem Jahr der aus Indien zurückgekehrte J. J. Kelly eine Färberei und Druckerei für Türkischrotartikel gründete, die 1840 in

Abgang geriet und dann stille stand. 1863 nahmen Hercolet Cedraschi, A. E. Funk und F. Schindler die nunmehr mit Dampf betriebene Hand- und Perrotinen-druckerei wieder auf. Die Krapp-Böden, das heißt die roten Unistoffe, bezog sie aus den Rotfarben von Aadorf, Uznach und Rapperswil. In den achtziger Jahren

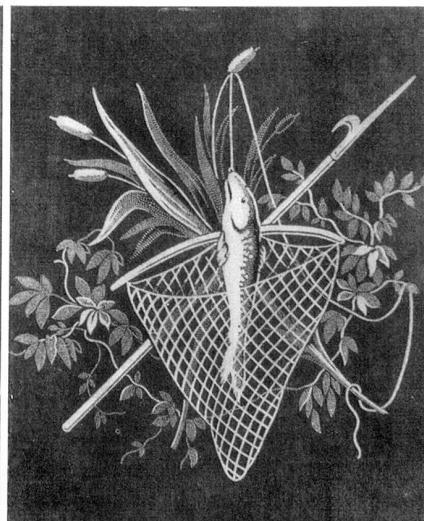
Unter diesen Vorbehalten seien die folgenden statistischen Angaben zu betrachten. Sie geben zugleich ein Bild der wechselnden kaufmännischen Organisation.
 1833 Gründung durch J. Hch. Sulzer-Steiner
 1836 30 bis 40 Arbeiter
 1855 Geschäftseintritt des Sohnes J. H. Sulzer-Rieter



*Bordüre für eingepaßte Muster
(Nachklang des Bauernbarock)*



Farbige Original-Vorlage



*Roter Stoff
mit hell ausgespartem Stilleben*

brachten Zollerhöhungen und Konkurrenz die europäischen Absatzmöglichkeiten zum Schwinden. Der abermalige Schiffbruch des Geschäftes war nicht mehr zu verhindern. Die Gebäulichkeiten stehen nicht mehr, weil die von einer Firma Glarner einkonstruierte Mühle später einem Brande zum Opfer fiel.

Die Sulzer zahlten 15 000 Franken für die aus Mettendorf-Goßau übernommenen Mödel, 10 000 Franken für Druckereigeräte und vergüteten das ihnen von Funk überlassene Patent mit 5000 Franken. Nur aus diesem Zusammenhang verstehen wir, warum in Aadorf die im August 1895 begonnene Druckerei Hand- und Perrotine-Spezialitäten mit Mustern brachte, die stilistisch 20 bis 30 Jahre zurückliegen. Dieser glückhafte Umstand wird uns bei Betrachtung der Dessins nochmals in Erinnerung gerufen.

Es hält außerordentlich schwer, die wirtschaftliche Entwicklung der Aadorfer Fabrik kurz zu umreißen: den Geschäftsgang mit den Umsatzzahlen kennzeichnen zu wollen, geht nur sehr bedingt an, weil die stete Geldentwertung und die wechselnden Werte der Waren mitberücksichtigt werden müßten. Nach der Zahl der Arbeiter beurteilen dürfen wir auch nur, wenn wir stets vor Augen halten, daß die Entwicklung des Färbereiwesens bei kürzern Arbeitsprozessen gleichzeitig viel größere Mengen hervorbrachte, weil rapider arbeitende Chemikalien und Maschinen Menschenhände ersetzten.

1866 betrug nach Angaben der thurgauischen Fabrikkommission die benützte Dampf- und Wasserkraft 15 Pferdestärken
 1878 wird die Firma dem eidgenössischen Fabrikgesetz unterstellt; 33 Arbeiter, 20 Pferdestärken
 1885 Die Firma wird unter Sulzer Hoz & Cie. im Handelsregister eingetragen
 1888 Umwandlung in eine Kollektivgesellschaft: Sulzer & Co.; 48 Arbeiter, 35 Pferdestärken
 1895 Aufnahme eines ausgedehnten Druckereibetriebes; 25 Arbeiter, 45 Pferdestärken
 1901 Für die Färberei: 28 Arbeiter, 45 Pferdestärken
 Für die Druckerei: 11 Arbeiter, 6 Pferdestärken (Dampf)
 1911 24 Arbeiter, 72 Pferdestärken, Dampf, Wasserkraft und Elektrizität
 1915 Umwandlung in eine Kommanditgesellschaft
 1922 Beginn der Liquidation unter Leitung von Bruno Hoz
 1927 Streichung in der Fabrikstatistik
 1934 Die Firma wird im Handelsregister gelöscht.
 Wir wollen die Jahre des Niederganges nicht im Detail heraufbeschwören; wir müßten das fast völlige Schwinden des Hand- und Perrotinendruckes und der spezialisierten Rotfarben überhaupt skizzieren. Das Geschäft vermochte sich nicht oder schlecht auf neue Gegebenheiten einzustellen. Krisen lähmten den Unter-



Romantisches Mouchoir-Muster

nehmergeist. So scheute man einst eine sich auf einige hundert Franken belaufende, technische Erweiterung, welche Blaufärberei in größerem Umfange erlaubt hätte – und verpaßte die wichtigen Aufträge, welche die Blaufärbung von bedeutenden Tuchmengen für französische Eisenbahner brachte. Statt aber den Schwanengesängen weiter nachzusinnen, lassen wir das bunte Leben der Aadorfer Rotfarb-Erzeugnisse nochmals in Wort und Bild vor Ihren Augen erstehen.

Blicke in die Musterbücher

Dem Unterfangen, die entworfenen und gedruckten Muster aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts stilistisch charakterisieren zu wollen, stellten sich im Laufe unserer Bemühungen immer größere Hindernisse entgegen. Einmal herrschte ein herrliches Durcheinander der Begriffe. Dann bezieht sich die Bezeichnung bald auf die Gewebesorte, bald auf die verwendeten Farben oder ihre Drogen, bald auf die Drucktechnik, die Mustergattung und ein andermal wieder auf die Absatzgebiete oder die Verarbeitung zu Kleidungsstücken. Die Namen wechseln auch von Firma zu Firma, aber auch zeitlich in oft recht kleinen Abständen. Dies müssen wir dem Leser der nachstehenden Zeilen zu bedenken geben. Wir haben die Gruppierung nach formalen Gesichtspunkten vorgezogen.

Stilistisch am erfreulichsten, und dies bemerkten wir auch bei der Durchsicht anderer Sammlungen, vor allem der Stoffproben von Greuter in Frauenfeld-Islikon, geben sich die *Elementarmuster*, die aus einfachsten geometrischen Motiven aufgebaut und vom Wandel der Zeiten am wenigsten berührt worden sind. Wir meinen die sogenannten stehenden Formen wie Kreise und Ringe aller Größen, Punkte und Tupfen, oft halb und halb in zwei Farben, zu Gruppen vereinigt

oder sich überschneidend. Sterne, Rosetten, Vierpässe, Ovale, Stäbe, Vierecke, Wabengitter, Schneckenpiralen und Lilien erscheinen in geschmackvoller Reihung oder Streuung und bilden das Innenwerk eingepaßter Muster, deren Bordüren aus Mäandern, Flecht-, Zopf- und Zickzackbändern oder auch nur einfachen Saumlinien verschiedener Breite bestehen. Als Farben treten meist Weiß oder Schwarz auf roten Böden auf, oft finden wir die drei Farben auf demselben Tuch vereinigt. Auch die farbigen Umkehrungen kommen vor, zum Beispiel rote, im Schwarzüberdruck auf Krappböden ausgesparte Muster. Neben derben, volkstümlichen Beispielen entdecken wir in Form und Tönung gleichermaßen edle Zeichnungen von zeitlosem Charakter: Grundformen der Ornamentik, die gegen Verkitschung sich weitgehend immun erweisen und schon auf den Baumwolldrucken aus Achmin-Panopolis (6./7. Jahrhundert) unser Auge erfreuen. Die Elementarmuster wurden vor allem den Mouchoirs und Foulards eingepaßt. Die Mouchoirs im engen Sinne fanden Verwendung als Schnupf- und Sacktücher. Im weitern Sinne bezeichnete man auch Hand-, Hals- und Kopftücher, ja selbst kleine Schürzen und Tragtücher als Mouchoirartikel. Vielfach rechnete man jedoch die Hals- und Kopftücher mit den Schulter- und Brusttüchern zur Kategorie der «Châles». Aadorf und Islikon erreichten hier die künstlerisch besten Leistungen, und Greuter benutzte hiefür auch weiße, indigoblaue, orangefarbene, Cochenille-Carmosin und Krappbraun-Böden.

Natürlich eignen sich die Elementarmuster laufend in Streuung und Kolonnen, besonders in kleinen Maßstäben, ebenfalls für Meterware. Wir wissen nicht, ob dafür in Aadorf auch Ätzschablonen verwendet wurden, so etwa für die Weißtupfung roter Tücher in der Art von Bandana-Knüptücher. Für all diese Meterware wurde schon früh der Begriff «Indiennes» geschaffen, obwohl man sich zu merken hat, daß darunter ursprünglich Kopien altindischer Blumenmuster, ähnlich den heutigen Chintz, zu verstehen waren.

Die Mehrheit der Meterware bedient sich aber nicht der Elementarmuster. Ihre Motive, in *Reihen* oder zu *Streuungen* geordnet, sind meist komplizierter: kleine Blüten, Kelche, Blätter, Rosetten, Halbmonde mit Sternen und Gebilde, die an Kaleidoskopfiguren und Puzzlespiele gemahnen. Waren sie schwarz, weiß oder gelb auf rotem Krappgrund ausgeätzt, sprach man von Puttnas oder Pattnas und Mérinos. Später bezeichnete man auch bunt illuminierte Meterware mit Mérinos. Muster in monochromer Abstufung, sogenannte *Genre Camaieux*, wie Hell- auf Dunkelblau, sind gleichfalls vertreten. Geometrische Elemente sowie kleinere Blatt- und Blumenmotive werden auch für sich allein oder alternierend zu *Streifen* und *Kolonnen* aufgereiht. Da finden wir verschieden rote Stern- oder Speichen-

rosetten auf dunklen Gründen, papierschnittähnliche Muster auf Rotböden, Bänder mit aufgelegten Rosetten und das Wechselspiel verschieden breiter Litzen von den einfachsten bis zu den reichsten Kombinationen, geradegezogen oder in Wellen gelegt. Auch Blumenstäbe und Ranken ordnen sich zu Streifenmustern, die in ihrer mannigfachen Art, ihrer phantasiereichen Untergliederung und in ihrer Buntheit schon an orientalische Sujets erinnern. Ähnliche Vielfalt bringen die *Carré-Anordnungen*: ein- oder verschiedenfarbige, sich kreuzende Lineamente, die Überschneidungen maskiert und die Felder belegt mit Blumen und geometrischer Ornamentik, perspektivisch wirkende Kleinvrautens, Liniennetze usf. Alles in Tönen, die wir oben schon genannt haben.

Diese «Indiennes-Muster» druckte man als *Echt*- oder als *Façon Lapis* (sogenannte *Indienne-Lapis*) und als *Waterloo* auf der *Perrotine* aus, die sich ihres kleinen Rapportes halber weit besser hiefür als für eingepaßte *Mouchoir*sware eignete. Das *Lapis*-verfahren kam 1808 in England auf und wurde auf dem Kontinent sogleich nachgeahmt. Es handelt sich um einen zweifachen Reservevordruck, der dann hintereinander ins Indigo und ins Krappbad (Querzitronenzusatz) wanderte und am Ende noch jenes Tafelgelb eingepaßt erhielt, das beim Überfallen auf Blau Grün erzeugte. Mit dieser Kombination aller drei Hauptdruckarten ließen sich Tücher in dunkelsatten, glänzenden Bunttönen herstellen; bekannt sind auch die *Lapis* riches für kaschmirgemusterte Châles. Die *Waterloo*-Artikel entstanden ebenfalls erstmals in England, und zwar 1815/16 für *Mouchoirs* und *Indiennes*. Bei diesen wurde die Weiß-Reserve der Indigo-Böden nachträglich noch bunt ausgefärbt.

Schon die Kattundruckereien des 17./18. Jahrhunderts hatten der Vorliebe der Noblesse für orientalische Ornamentik entsprochen, gleichzeitig aber diese auf europäischen Geschmack zugeschnitten und dabei jene mehr oder weniger leichte Verkitschung und Abschleifung der orientalischen Formen vorbereitet, mit welchen man dann im 19. Jahrhundert die alteingesessenen, klassisch schönen Druckgewebe verdrängte. Wir beglückten die farbigen Völker mit Massenwaren, die europäisierte Orientmuster oder umgekehrt orientalierte europäische Dessins trugen. Daß diese beiden Stildurchdringungen an sich nicht schlechte Resultate zu zeitigen brauchen, bekunden eindrücklich die reizenden Chinoiserien, Mauresken, Arabesken in der bildenden Kunst oder die «Alla ongarese, alla turca oder alla polacca»-Musiksätze in der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts. Das Rokoko zum Beispiel verstand trefflich, die fremdländischen Leihgaben zu assimilieren und der Klassizismus erwies sich stilistisch kräftig genug, die Motive seiner Eigengesetzlichkeit unter- und umzuordnen, wenn er ihnen überhaupt Einlaß ge-

währte. Je mehr aber im 19. Jahrhundert die technischen Möglichkeiten wuchsen, je mehr immer neue Absatzgebiete mit immer neuen Kundenwünschen materieller und geschmacklicher Art erschlossen wurden und je mehr Handelskniffe den Ausschlag gaben, desto schwerer fand man sich im Reichtum chemischer und gefährlich bunter Farben zurecht und man verarmte künstlerisch im Überfluß der Formen. Die Zeit vor 1850 hatte es mit der beschränkten Skala schön aufeinander eingestimmter, pflanzlicher Farbstoffe und bei der doch noch ungleich größern stilistischen Geschlossenheit leichter gehabt, die Produktion ästhetisch zu beherrschen. Neubarock und Neurokoko verführten ganz besonders zu grellen Tönungen, schwülstigen, schweren Ornamenten und schlechtverstandenen, zugewanderten Motiven. Man verlor die Beherrschung und die Orientierung des Repertoirs. Der neuen Macht der maschinellen Vervielfältigung stand ein Mangel gegenüber an neuen Formen, die ihr hätten entsprechen können. Das war damals in allen künstlerischen und kunstgewerblichen Belangen so, und wer sich darüber instruieren lassen möchte, der betrachte diejenigen Teile der Innenausstattung des Napoleonmuseums in Arenenberg, die aus der Zeit des Second Empire und seinem neubarocken Pomp stammen.

Wir sagen, es habe keine andere Zeit soviel Kitsch hervorgebracht... Sünden, die andere, «techniklose» Zeiten gar nicht die Möglichkeit zu begehen besaßen... keine Epoche so wenig künstlerisches Rückgrat be-



Gambetta
Schwarz-Weiß-Druck auf rotem Taschentuchgrund

sessen. Aber, sei es, daß wir noch zu wenig zeitliche und seelische Distanz gewinnen konnten zur objektiven Betrachtung der Epoche, an deren Überwindung unsere Väter und wir selbst arbeiteten und vielleicht noch schaffen, sei es, daß die rauschende Prachtentfaltung an sich seicht und unecht erscheint: wir halten den sich tief in unser kunsthistorisches Bewußtsein eingegrabenen berühmten Begriff von der Stillosigkeit dieser Zeit nicht über allen Zweifeln erhaben. Wir glauben... meinewegen in ketzerischer Weise... daran: spätere Generationen werden das Gesicht dieser Epoche und Gutes, Bleibendes aus allem Wust von Edelkitsch doch einmal herausschälen und in ihm ein gesamteuropäisches Stil-Phänomen entdecken. Für solche Untersuchungen eignen sich beschränkte Gebiete wie die der Textilmuster ganz besonders.

Für die Zeugdrucke beginnt der «Stilzerfall» (sagte man doch besser Stilwandel) mit der Einführung chemischer Farben und er wirkte sich am stärksten für die Zeit vor und nach 1900 aus. Weil Aadorf seine Druckerei zwar erst 1895 begann, aber lange mit Mödelen aus den drei vorangehenden Jahrzehnten und nur wenigen Neumustern arbeitete, machen sie formal noch einen ziemlich geschlossenen Eindruck. Vor allem auch, weil man unproblematische Farbzusammenstellungen bevorzugte (gelb, weiß, rot, schwarz in ungebrochenen Tönen), welche sich der Verkitschung sowieso widersetzen. Es mag mit der Tradition des Hauses zusammenhängen, daß man hier mehr auf Linie hielt, als anderswo und konservativer eingestellt blieb. Wir finden denn in den Aadorfer Musterbüchern weniger schlechte Formen und knallige Farben als in den gleichzeitigen Sortiments von Islikon und andern Orten, die wir daraufhin durchgangen haben.

Die Aadorfer beziehungsweise Mettendorfer *Blumenmuster* umspannen die Vielfalt zwischen europäischem und orientalischem Geschmack. Die floristischen *Streu- und Tapetenmuster* zweigen ihrer Herkunft nach ab einerseits von den Gobelin-Blumen und der bunten Mailänderstickerei des 18. Jahrhunderts, andererseits von den größern und kleinen Blumenbuketts, Girlanden und anderer Arrangements indischen und persischen Charakters, von den *Indiennes* und *Persiennes* alten Stils. Der Name *Indiennes*, wie wir sahen, verlagerte sich allgemein auf Meterware oder im engern Sinne auf Kaschmirmuster, während man alle übrigen, orientisch orientierten Blumenmotive *Persiennes* und unter ihnen die größern und oft grellfarbigen pflanzlichen Ornamente *Orientales* zu nennen pflegte. Die Musterbücher zeigen uns Rot mit Gelb, mit Schwarz und mit Weiß neben bunten Drucken aller Art; an Zeichnungen feingliedrige, zierliche Ranken oder Blütenzweiglein (ähnlich den *Mignonettes*), einfache, aber dichtgestellte Fiederblättchen, kleinrapportige, bunte Ranken mit reicher Innengliederung,

vielfarbige Federblumen mit pflanzlicher Füll-Ornamentik, Trauben, Rosen (Punktraster als Schatteneffekt!), Ahornzweige, bunt geblümte Felder mit derben Bordüren aus Blüten und Ähren, große *Persiennes*-Motive, alles auch vereinigt mit geometrischen Formen. Die für Italien und den Orient bestimmten eigentlichen *Orientales*, die Kopf- und Halstücher und die Levantiner-Châles zeichnen sich durch eine ganz besonders dichte, blumige und bunte Innengliederung der einzelnen Motive, wie des Hintergrundes aus. Neben Greuter in Islikon hatte sich die Firma Sulzer schon während ihrer Winterthurerzeit in diesem Genre hervorgetan. Hingegen gehörte die typisch glarnerische Spezialität der Türkenkappen (*Yasmas*), die ab 1834 in halbechten und unechten, bunten Dampffarben für den Bedarf der islamitischen und christlichen Bewohner der Türkei hergestellt wurden, nie ins Gebiet der Türkischrottdruckereien. Sie wurden in Aadorf unseres Wissens auch zur Zeit der Couleurfärberei nicht fabriziert, ebenso blieb die Nachahmung von Battik-Effekten in Versuchen und ungenügenden Erzeugnissen stecken.

Besser noch als bei den reinen Blumenmustern spürt man die Tausend-und-eine-Nacht-Stimmung bei den *Caschmires*, einem Ornament, das in einem halb aufgerollten, stengellosen Palmenblatt besteht, auf Châles und anderen Ziegenhaargeweben der Stadt Kaschmir am Himalaja vorkommt und um 1810 durch Köchlin im Buntätzdruck auf Türkischrotböden mit riesigem Erfolg nachgeahmt wurde. Dessinateur war Malaine. Caschmires begegnen uns in verwirrend orientalischer Vielfalt und Gliederung und daneben in kaum mehr kenntlichen europäischen Abwandlungen, in Riesenformen wie in kleinsten Streusujets, saftig durcheinanderwachsend und nett in Reihen gestellt, allein und von abstraktem Ranken- und Blütenwerk umschäumt oder mit geometrischen Sachen zusammengestellt. Kaum ein anderes Element, das in so unglaublich vielen Variationen sich ergeht und in den üblichen direkten Drucken ebenso beliebt war wie bei Buntätzungen. Die langen Bahnen ostindischer *Sarongs* zeigen, außer dem Zackensaum auf der Schmalseite, sehr oft Caschmires.

Auf die *Orientales* druckte man ferner das Pfauenauge-Ornament oder sogar ganze radschlagende Vögel. Auch Papageien und anderes Gefieder kommen vor, und damit nähern wir uns dem leider vereinzelten, aber hübschen Chinoiseriemuster, das Weiß (oder Gelb) auf Rot chinesische Architekturen, fantastisch stilisierte Vögel, Eichhörnchen und anderes zeigt. Der große unformige Elefant, der heilig-weiß auf großen roten Bahnen schreitet, ist dagegen die Nationalflagge für Siam, die Aadorf während längerer Zeit druckte.

Für die in Europa abzusetzenden Taschentücher vereinfachte man sowohl Blumen wie geometrische Elemente zu sauber wirkenden, der Bauernornamentik

früherer Zeiten noch etwas verwandten Mustern, die uns außer den Elementarmotiven heute wohl am schnellsten ansprechen, weil ihre Formenwelt am echtesten aus der Technik des Modelschnittes und der Lamellen- und Stift-Montage hervorging. Schließlich erwähnen wir noch die allein oder in hübschen Zu-

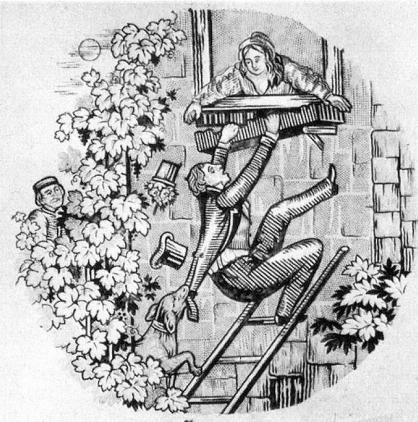
Oder wie gemahnt das Mouchoir mit dem Fischnetz an Stukkaturmedaillons! In Zeichnungen oder dann in Druckexemplaren haben sich Bildmuster aller Art erhalten: Scherzszenen, Kriegsschiffe, Tiere (Seehundjagd), ein Kind mit jungen Hunden in seiner Schürze, dann ein naschendes Mädchen (La petite curieuse),



Die griechische Göttin Eos



Bildmuster für Taschentücher:
Unfall mit dem Hochrad



Das Mißgeschick des Liebhabers

sammenstellungen vorkommenden *Stickerei-Effekte*, welche wohl von der St.Galler Stickerei her Aufnahme in die Mettendorfer und in die Aadorfer Entwürfe fanden. In helles Entzücken aber gerät der Kenner, wenn er auf die *Bildmuster* für Sacktücher stößt, welche unsere Firmen in weit ausgiebigerer und interessanterer Art drucken ließen als etwa Islikon.

Die ältesten Kattundrucke des 18. Jahrhunderts erötzten uns schon durch reizende Rotweißbilder: Personifikationen fremder Erdteile, wie sie in der Kirchenmalerei dieser Zeit beliebt waren (Fischingen), Jahreszeiten-Symbole, wie sie uns auf Schritt und Tritt auch in thurgauischen Stukkaturen begegnen, Chinoiserien, Sphinx-Szenen (Intarsien der Fischinger Prälatur-Eingänge, Deckenplastik in den Bürgerhäusern von Bischofszell), Kostüm- und Romanbilder, Landschaften und Figürliches, ja sogar Reproduktionen von Gemälden im Stile Watteaus, sogenannte *Toiles peintes* oder *Tentures*. Etwas vom Geiste dieser fröhlichen, oft unbekümmert naiven Kleinkunst lebt noch weiter etwa im Mettendorfer Muster mit der Landschaft aus Burg und Segelschiffen auf dem sie umflutenden Meere. Erinnerungen steigen auf an die Ofenkachelmalerei des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, an die Schwarz-weißbildertassen (Schwarzwälder Keramik) des ausklingenden Biedermeier, an die Zeiten, wo man (1821/22) in echt romantischer Begeisterung bedruckte Tücher mit Szenen aus dem Freischütz, mit Fabeln, Opernaufzügen, Jagdszenen schätzte und so etwa gefühlserregt sich in die Wolfsschlucht schneuzen durfte.

süße und saure Liebesabenteuer, Tanz, Ballett- und Zirkusszenen. Die Erfindung des Dampfschiffes oder des Hochrades regte zu bildhafter Gestaltung an, Sensationen aller Art und sogar antikisierende Kompositionen des Empire haben sich in die zweite Jahrhunderthälfte verirrt, wie etwa die Sonnenpfeile-schleudernde griechische Göttin Eos auf dem pferdegezogenen Zweigespann. Welche allerdings von diesen Modellen und Vorlagen in Aadorf noch verwendet worden sind, lässt sich ebensowenig bestimmen, wie ihre Zeichner und Stecher. Wir fanden zwar einige Signaturen, wie Johann Höry (Burg und Segelschiffe) und Jost Glarner (Flirtversuch auf dem Hochrad). Der «Kuß unter dem Küchenfenster», während welchem die Milch übersiedet und Katz und Hund das Fleisch fressen, trägt sogar neben dem Namen S. Christoph Elmer das Datum des 7. Juli 1863. Wir müßten aber durch ausgedehntere Forschungen erst herauskriegen, ob die Namen den Entwerfer, den Stecher oder den das Muster verwendenden Drucker bezeichnen.

Eine Kategorie für sich bilden die Bildmuster mit historisch-politischem Einschlag. Solche waren schon zu Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommen (vergleiche die *Faïences patriotiques*), und außer Beispielen aus der Seidendruckerei Ed. Reyhner in Obermeilen sind uns eine ganze Reihe politisch-satyrischer Muster aus der Mayrschen Fabrik in Arbon bekannt. Diese politischen Mouchoirs, mit welchen der Träger seiner Gesinnung, seiner Verehrung oder auch bloß irgend-einer Marotte Ausdruck verleihen konnte, büßten ihre

Beliebtheit allem Anschein nach nicht ein. Sie kommen, wie die ihnen ähnlichen, kolorierten Epinal-Drucke, während des ganzen Jahrhunderts noch vor, und Mettendorf-Aadorf müssen sich hierin ganz besonders betätigt haben. Wer ein solches Rotweißschwarz-Taschentuch mit dem Bildnis des oppositionellen, linksgerichteten Léon Gambetta (1838 bis 1882) auf sich trug, war schwerlich ein Freund Napoleons III.! Den Ton, der gemeint war, verdeutlichte das Dessin «Vive la France», wo Szepter und Kette zerbrochen am Boden liegen. Dann folgen die Präsidenten der französischen Republik, der Historiker Adolphe Thiers (1797 bis 1877), Mac-Mahon (1808–1893) und der sparsame und deswegen unbeliebte Jules Grevy (1807–1891). Die Parade republikanischer Staatsmänner geht weiter, man verschmäht aber auch die Kronen nicht: Don Carlos VII. wird Rey de España geheißen, obwohl er als karlistischer Prätendent seine Ansprüche nach Abdankung des König Amadeus nicht durchzusetzen vermag, dann erscheint Leopold I. von Belgien (1831–1865), von Schweden ist Karl XV. (1859–1872) samt dem Minister J. A. Gripenstedt (1813–1874) vertreten, ferner Louis Geer, der bekannte Gesetzgeber (1818–1896) und der Stockholmer Dramatiker und Romanschriftsteller August Blanche (1811–1868). Vielleicht hat der österreichische General Ludwig Freiherr von Gablenz (1814–1874) nur darum Aufnahme in die Serie gefunden, weil er durch seinen Freitod in Zürich den Schweizern

bekannt geworden war. Natürlich fehlt Giuseppe Garibaldi (1807–1882) nicht, der leidenschaftliche Gegner der Bourbonenherrschaft in Italien und sein größter Freiheitsheld, und endlich auch das geistliche Oberhaupt, Leo XIII. (1810–1903), der 1878 Papst geworden war. Tücher mit den Motiven «Tenue d'un chef indien» und «Odalisque» (türkische Bezeichnung für eine weiße Sklavin im kaiserlichen Harem) wanderten wohl in den Orient und beschließen die zu allerlei geschichtlichem Gedankenspiel anregende Reihe. Wir gaben die Daten bei, um auf die Entstehungszeit 1863 bis 1890 hinzuweisen. Eine Zeit, die in vielem dem Kunsthistoriker zunächst das Gruseln beibringt, aber dem, der sich im ersten Schrecken nicht ein für allemal abwendet, doch Einblicke gewährt, welche mit der offiziellen, vielfach von einem flüchtigen, ersten Eindruck her bestimmten Etikettierung kaum mehr in Einklang zu bringen sind.

Wir verdanken nochmals aufs beste die freundlichen Bemühungen der Familie Sulzer und die trefflichen Hinweise und Korrekturen, welche uns Herr Dr. F. Blumer in Schwanden bei Durchsicht des Manuskriptes aus seinen Erfahrungen als Fachmann, Sammler und Historiker gegeben hat. Wertvolle Hilfe leisteten uns auch die Organe der Kunstgewerbemuseen von Zürich und Basel, ferner meine Frau und die Herren Hch. Keller in Arbon und H. Strauß in Kreuzlingen. Die Photographien stammen von Willi Müller in Gottlieben. – Das umfängliche Literaturverzeichnis zu vorliegender Arbeit wird im Manuskript der Kantonsbibliothek Frauenfeld zur Verfügung gestellt.

Ist Leben nicht ein Traum ...

Von Walter Kern

Ist Leben nicht ein Traum und Hauch des Windes?

*Wie lang sind schon die Sommerwiesen kahl,
Auf denen kleine Schritte eines Kindes*

Nach Faltern haschten und dem Sonnenstrahl!

*Wie standen alle Wundergärten offen,
Und Leben schien bereitet wie ein Mahl*

Und reiß die Sonne nicht aus ihrer Mitte!»

*Man lebt zum Tode und muß schuldig werden,
Umsonst geht nach dem Wahren unsere Bitte:*

Wir sind Gemisch aus Licht und dunklen Erden.

Aus Götterhänden, die von Fülle troffen...

*Dann kamen Kriege, Wirrnis, Menschennot,
Und aus dem Dunkel stieg Gebet und Hoffen:*

«Laß nicht die ganze Saat die Behemoth

*Zertreten mit der Hufe blindem Tritte
Und gib uns, Herr, auch heute unser Brot*