

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 43 (1986)

Heft: 4: L'art suisse s'expose

Artikel: Die Skulptur im Rahmen Schweizerischer Landesausstellungen :
Präsentation und Ideologie

Autor: Hobi, Urs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168796>

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: 15.04.2026

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

Die Skulptur im Rahmen Schweizerischer Landesausstellungen: Präsentation und Ideologie

von URS HOBI

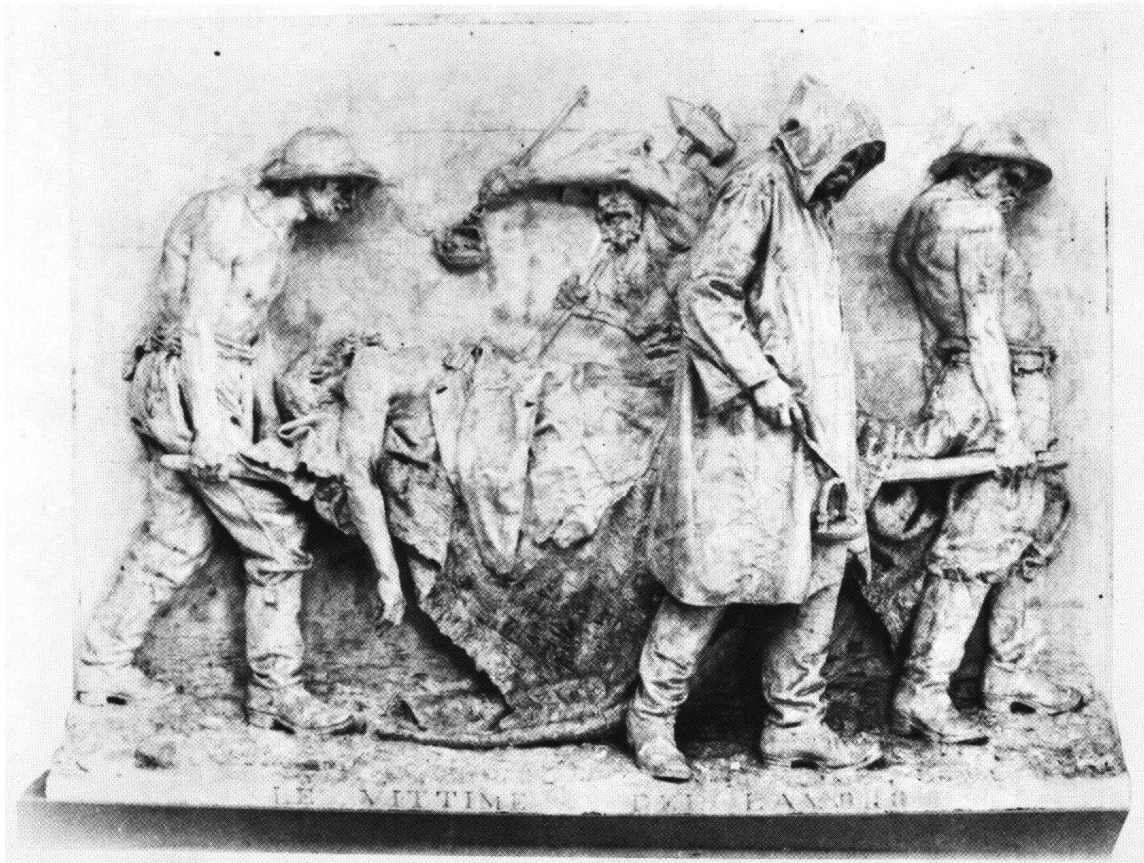


Abb. 1 «Die Opfer der Arbeit», Gipsrelief von Vincenzo Vela. Landesausstellung Zürich 1883. In Bronze 1932 zum 50-Jahre-Jubiläum der Gotthardlinie in Airolo aufgestellt.

Bildende Kunst, präsentiert im Rahmen einer Landesausstellung, kann nicht allein nach ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet oder aufgrund von Museumskriterien bewertet werden. Der Besucher begegnet ihr in einem *offiziellen Kontext*, in dem ein Staatswesen seine wirtschaftliche, geistige und kulturelle, soziale und politische Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen will und mit beträchtlichem Aufwand an privaten und öffentlichen Geldern ein Bild seiner selbst zu vermitteln versucht. Kunst sieht sich somit in den Dienst einer nationalen Aufgabe gestellt.

Unter solchen Bedingungen stellt sich die Frage nach dem zeitgeschichtlichen Zusammenhang, in dem diese Präsentation geschieht, auch nach der Rolle, die den Kunstwerken im Gesamtkonzept der Veranstaltung zugewiesen

wird. Die Art der Inszenierung will nach der beabsichtigten Wirkung hin befragt werden, die Beziehung von Form und Inhalt will untersucht sein. Kunst in nationalem Kontext bedarf deshalb auch der Frage nach den ideologischen Leitbildern ihrer Schöpfer und Präsentatoren.

Wenn sich nun unser Augenmerk speziell auf die Skulptur richtet, so deshalb, weil diese Kunstgattung seit jeher für monumentale und repräsentative Aufgaben in Anspruch genommen worden ist. Sie eignet sich für direkte Appelle wie für verschlüsselte Mitteilungen an ein Kollektiv von Adressaten. Sie behauptet sich in urbanen Bezirken wie auch in Innenräumen, im Verband mit Architektur ebenso wie auf der grünen Wiese. Eigenschaften also, die sich im Weichbild eines Ausstellungsgeländes, wie es sich in der

Tradition der grossen nationalen und internationalen Manifestationen des 19. Jahrhunderts entwickelt hat, gezielt einsetzen lassen: inner- und ausserhalb von Hallen, Palästen und Pavillons, auf Strassen, Alleen und in Parkanlagen, in Vergnügungsbezirken und auf Festplätzen.

Anlässlich der fünf Schweizerischen Landesausstellungen, die hier betrachtet werden sollen – Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914, Zürich 1939, Lausanne 1964 – haben Skulptur und Plastik anfänglich nur zögernd im Ausstellungsganzen Fuss gefasst. Der ihnen zugewiesene Platz war – vereint mit der Malerei, den graphischen und angewandten Künsten – in der Kunsthalle oder im Kunstpalais, welche, wie die anderen Ausstellungsbauten, eigens für die Dauer des Anlasses errichtet wurden.

Erstmals an der Landi von 1939 in Zürich – später auch an der Expo 64 in Lausanne – war die Präsenz der plastischen Künste im Gesamtbild der Ausstellung unübersehbar. Der Besucher sah sich geradezu gezwungen, sie zur Kenntnis zu nehmen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. So konnte es denn auch kommen, dass einzelne Werke – nicht zuletzt infolge ihrer durchdachten Inszenierung («Wehrwille» von Hans Brandenberger, 1939) oder auf Grund ihres verblüffenden künstlerischen Konzeptes («Heureka» von Jean Tinguely, 1964) zum kollektiven Kultobjekt oder schlicht zum Publikumsliebbling avancierten.

Historisch gesehen sind die regionalen, nationalen und internationalen Ausstellungen des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts eine Begleiterscheinung der industriellen Revolution. Es waren grossangelegte Leistungsschauen von Industrie, Handel und Gewerbe, ermöglicht durch die Propagierung des Freihandels und die Entwicklung eines

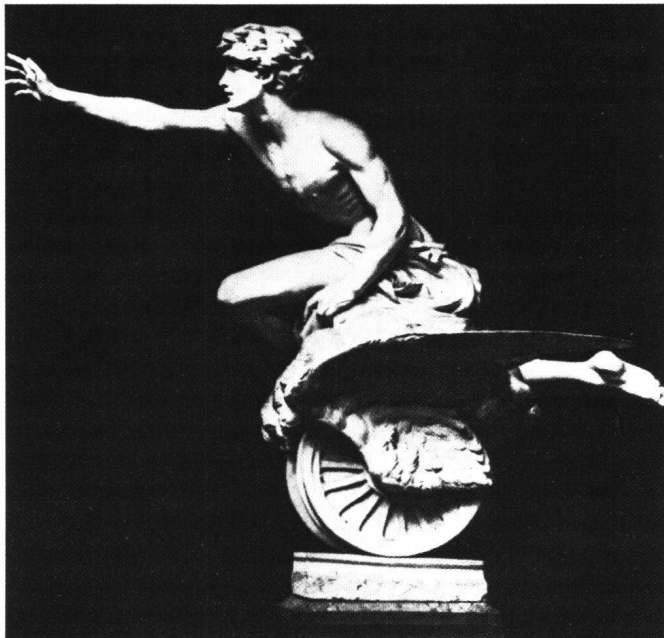


Abb. 2 «Zeitgeist», Gipsplastik von Richard Kissling. Landesausstellung Zürich 1883.

leistungsfähigen Verkehrsnetzes, geprägt durch die Massenproduktion von Waren und Gütern. Mit der glanzvollen Weltausstellung von London 1851 erreichte die Entwicklung des Ausstellungswesens einen ersten Höhepunkt.

Im Vergleich zu den traditionellen Märkten und Warenmessen, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lassen, begründen die Ausstellungen aber von ihrer Struktur her einen grundlegend neuen Typus von Handels- und Wirtschaftsförderung: Stand bei der Messe und beim Markt der direkte Verkauf von Erzeugnissen im Vordergrund, so will die Ausstellung diese lediglich präsentieren, vergleichen und durch ein Preisgericht beurteilen lassen; gab die Messe der Qualität der Einkäufer den Vorzug, so rechnet die Ausstellung mit grösstmöglicher Quantität an Besuchern, die sie durch Sehenswürdigkeiten und Vergnügungsbetriebe anzulocken versucht. Ihr Ziel liegt somit in der propagandistischen und belehrenden Wirkung. Sie will Qualität und Geschmack fördern, die technische Entwicklung vorantreiben.¹

Durch die Ausmerzung des direkten Verkaufsgeschäftes tritt in der Folge neben die *Anhäufung von Produkten* in immer grösserem Masse auch die *Darstellung und Propagierung von Ideen*, mit dem Ziel, pädagogisch und didaktisch auf den Kreis von Besuchern einzuwirken. Solchen ideellen Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten wurde auch bei den Schweizerischen Landesausstellungen zunehmend mehr Platz eingeräumt, sei es, dass beispielsweise der Schweizerische Alpenklub schon in Zürich 1883 in einem eigenen Pavillon seine Aufgaben und Wertvorstellungen kundtat, oder, dass die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz gar in einem ganzen Ausstellungssektor – im sogenannten «Heimatschutzdörfli» von Bern 1914 – ihre Forderungen und Ideale proklamieren konnte.

Diese Tendenz führte schliesslich zur Einrichtung von Ausstellungsbezirken, die allein der nationalen Selbstdarstellung reserviert blieben. Orte, wo vor allem jene übergreifenden Konstanten und Kräfte dem Volk vermittelt werden wollten, die die historische Entwicklung der Schweiz, die Eigenart und das Selbstverständnis ihrer Bevölkerung seit jeher bestimmten. Es lässt sich also eine zunehmende Tendenz zur Nationalisierung feststellen.

Vor diesem Hintergrund sollen nun einige ausgewählte Skulpturen im zeitgeschichtlich bedingten Präsentationsrahmen der Landesausstellungen beleuchtet werden.

Zürich 1883: Triumph des Fortschritts?

Die Schweizerische Landesausstellung von Zürich 1883 war die erste, die offiziell diesen Titel trug. Von ihrer Struktur her unterschied sie sich jedoch noch nicht wesentlich von den Vorgängerveranstaltungen, den sogenannten *Kunst- und Industrieausstellungen*², nur: Sie verfügte über eigens errichtete Ausstellungshallen und stand unter dem Patronat des Bundes. Kunst sah sich damals noch in den Gesamtzusammenhang der industriellen Produktion gestellt: Zum nationalen Leistungsausweis von Gewerbe und Industrie



Abb. 3 Palais des Beaux-Arts an der Landesausstellung von Genf 1896. Architekten: Paul Bouvier und Emile Reverdin.

gehörte auch jener des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens.

Die Zürcher Ausstellung war eine Manifestation des technischen Fortschritts. Sie stand ganz im Zeichen einer imposanten unternehmerischen Leistung von nationaler Bedeutung, ja internationaler Tragweite: der Vollendung der Gotthardlinie, die am 23. Mai 1882 eingeweiht werden konnte. Das Eisenbahnwerk galt als Verdienst des Initianten Alfred Escher und des Ingenieurs Louis Favre. Beide erlebten die Landesausstellung nicht mehr: Favre starb schon 1879 bei den Bauarbeiten im Gotthardtunnel, Escher kurz nach der Eröffnung der Linie, im Dezember 1882.

Gleich zwei plastische Werke innerhalb der Kunstabteilung der Ausstellung nehmen direkten Bezug auf dieses Jahrhundertwerk. Es sind dies das Gipsrelief «Die Opfer der Arbeit» von Vincenzo Vela (Abb. 1) und Richard Kisslings Plastik «Zeitgeist» (Abb. 2). Velas Relief zeigt eine Gruppe von Mineuren, die einen tödlich verunglückten Kollegen auf einer Bahre aus dem Stollen tragen. Kissling gibt eine vorwärtstrebende Jünglingsfigur, die auf Schienen, auf einem geflügelten Räderpaar, dampfumwölkt dahintrast.

Velas soziale Anklage und Anteilnahme an den mörderischen Arbeitsbedingungen beim Tunnelbau steht in krassem Gegensatz zu Kisslings idealistischer Auffassung des

«Zeitgeistes», der den unerschütterlichen Glauben an Fortschritt und Technik versinnbildlicht.³

Beide Werke waren von den Künstlern für die nobelste Aufgabe, die die Plastik des 19. Jahrhunderts zu bieten hatte, konzipiert worden: für das Denkmal. Velas Relief zur Erinnerung an den verunglückten Louis Favre, Kisslings Figur als Gotthardmonument.⁴

Genève 1896: «Connais-toi toi-même»

Innerhalb des Ausstellungsgeländes von Genf genoss das «Palais des Beaux-Arts» einen bevorzugten Standort. Es befand sich am Ende einer Allee, die, gesäumt von 22 reich dekorierten Pylonen in den Kantonsfarben, den Besucherstrom direkt vom Haupteingang der Ausstellung an seine Pforten lenkte. Das Gebäude imponierte nicht nur durch seine Abmessungen – Mittelbau und Seitenflügel ergaben eine Gesamtlänge von 300 Metern –, es war auch die gegen aussen künstlerisch am reichsten ausgestattete Halle (Abb. 3). Die monumentale Wandmalerei trat hier besonders hervor: Der Mittelbau trug Wandbilder von Ernest Biéler, die Panneaux vor den 44 Pfeilern der Seitenflügel stammten von Ferdinand Hodler und Daniel Ihly. Hodler

malte 26 riesenhafte Handwerker- und Landsknechtsfiguren.

Auch zwei wichtige Vertreter der schweizerischen Bildhauerkunst traten in diesem Ensemble an prominenter Stelle in Erscheinung: Rodo von Niederhäusern und Charles Iguel. Rodos «Guerrier bernois» in Rüstung und sein «Pâtre d'Appenzell» mit Morgenstern säumten auf hoher Warte den Turmaufbau des Hauptportals, in dessen triumphbogenartiger Öffnung – unter einem Schweizer Kreuz – in grossen Lettern das Leitmotiv der Ausstellung prangte: «Connais-toi toi-même». In der Mittelachse davor, am Rande eines Bassins, erhob sich die Figur Iguels: «Le pâtre suisse», ein Hirtenknabe mit einem Leuchter, ein «Génie suisse» als Lichtträger (Abb. 4). Der offizielle Ausstellungsführer beschreibt sie so: «Der Meister dieses Werkes ist der talentvolle Bildhauer Iguel, der mit dieser jugendfrischen, reckenhaften Gestalt die ächte Schweizer Art in trefflicher Weise zu verkörpern verstand.»⁵

Die Inszenierung verrät gleichsam programmatischen Charakter: Der Verfasser des Ausstellungsführers bringt «ächte Schweizer Art» mit der «reckenhaften Gestalt» eines Hirten in Verbindung, die Aufforderung zur Selbsterkenntnis – «Connais-toi toi-même» – wird flankiert von gemalten und plastischen Figuren aus der schweizerischen Helden- und Kriegsgeschichte.

Soll sich der Schweizer – in unmittelbarer Nachbarschaft der fortschrittsgeweihten Industriehalle – mit dem mythisch befrachteten Bild einer bäuerlich-ländlichen, heldenhaft-kriegerischen nationalen Eigenart identifizieren?

Ein anderer Sektor der Ausstellung impliziert ein vergleichbares ästhetisch-nationales Programm: Als Clou liessen die Organisatoren ein «village suisse» errichten, das charakteristische Bauten *aller* Landesteile zu einem – künstlichen – Dorfbild vereinigte.⁶ Hier arbeitete der Westschweizer Uhrmacher als Nachbar des Berner Sennen, ungeachtet des Grabens zwischen Deutsch und Welsch. Man war bestrebt, dem Volk die vielgestaltige Schweiz als Einheit vor Augen zu führen, ein integrierendes Nationalgefühl zu vermitteln. Dies nicht zuletzt vor dem Hintergrund des drohenden wirtschaftlichen Protektionismus der Nachbarstaaten, der die Schweizer Wirtschaft zum Umdenken auf autarkere Produktionsweisen veranlassen musste.

Solche Appelle, wie sie das verbal-visuelle Lehrstück vor dem Kunstpalais und das kunstvoll arrangierte «village suisse» formulierten, rechnen mit der Sensibilität und der Einfühlungsbereitschaft des Menschen für das Symbolhafte und das Mythische: «Tout homme, même dans nos sociétés industrialisées, possède une capacité symbolique et mythique qui ne demande qu'à être investie et réinvestie. [...] Cette capacité symbolique, affective et mythique n'a rien d'idéologique en soi. Mais le propre des idéologies politiques consiste à investir cette capacité et à la drainer dans le sens des buts politiques poursuivis par chacune d'elles. Ce n'est pas un hasard si toutes les idéologies politiques ont cherché à tirer Tell dans leur sens.»⁷

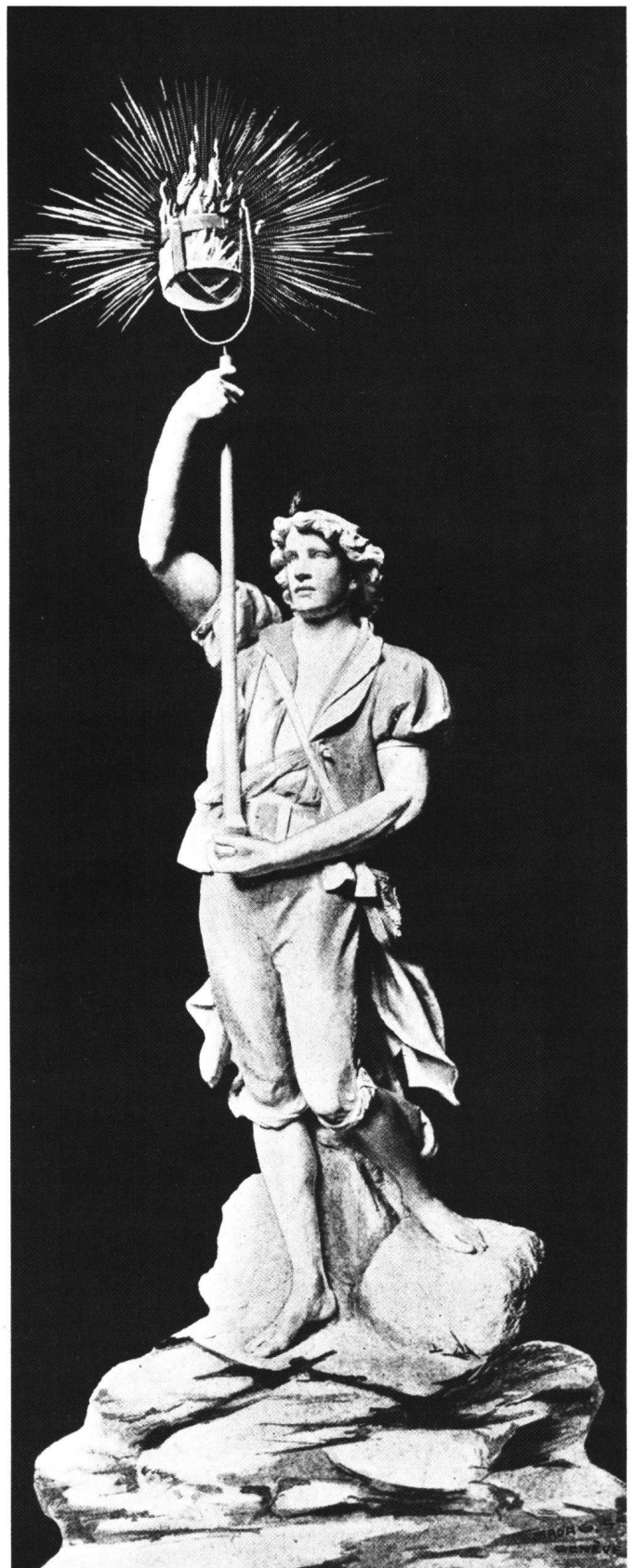


Abb. 4 «Le pâtre suisse», Gipsplastik von Charles Iguel. Landesausstellung Genf 1896.

Die Landesausstellung von Bern 1914 war eine der grosszügigsten und weltoffensten ihrer Art. Lagen die Ausstellungsbauten von Zürich und Genf eingezwängt in innerstädtischen Bezirken, so stand nun am Rande des Bremgartenwaldes ein weitläufiges Gelände zur Verfügung, mit Blick über die Stadt und auf die Berner Alpen.

Skulptur und Plastik traten hier vor allem in der dienenden Funktion von Dekorations- und Bauplastik in Erscheinung.⁸ Die gestalterischen Momente der Ausstellungsarchitektur bewegten sich zwischen Klassizismus oder Neubarock und einer modernen, unpräzisions-sachlichen Formensprache; Haltungen also, die sich explizit vom «schweizerischen Holzstil» der Vorgängerausstellungen lossagten, sich international orientierten.

Unter diesem Aspekt verdient der Sonderpavillon der Schokoladenindustrie, ausgeführt vom Westschweizer Architekturbüro Polak & Piollenc, unsere Beachtung (Abb. 5). Es handelte sich um einen Privatauftrag innerhalb der Abteilung «Nahrungs- und Genussmittel». «Dort war einerseits durch den «welschen» Stil des Architekten und andererseits durch die grössere Menge privater Baumittel ein barockisierender Palast entstanden, der mit seiner Dekorationsfülle kaum die Vermutung eines Holzbaues hätte aufkommen lassen.»⁹

Die Schokoladenindustrie gab sich damals luxuriös-grossstädtisch, ihr Pavillon gedieh zum Palais, mit vorgeblendeter kolossaler Prunkfassade. Über das verkröpfte Gesims zog sich eine urnenbestückte Balustrade, die in den Eckzonen mit zwei skulpturalen Akzenten schloss: Weltkugeln, die von Frauengestalten umfassen und von Kinderfiguren umlagert werden.

Die Schokolade gehört zu den bahnbrechenden Errungenschaften der schweizerischen Nahrungsmittelindustrie: 1875 erfand Daniel Peter die Milkschokolade, 1879 Robert Lindt die schmelzende Schokolade. Um aber bestehen zu können, benötigte dieser Industriezweig seit Anbeginn das Auslandsgeschäft, was einen hohen Grad an internationaler Verflechtung mit sich brachte.

Dieser Tatsache trug die Präsentation in Bern 1914 Rechnung: Entsprechend dem Ziel, auf dem Weltmarkt Fuss zu fassen, wurde damals für Schokolade nicht mit helvetischen Milchkühen auf satten Alpweiden geworben, sondern in weltstädtisch-mondäner Aufmachung.

Die Landesausstellung von Bern zeigte durchweg die Tendenz einer internationalen Öffnung. So wurden erstmals einige ausländische Aussteller zugelassen. Die Exportförderung stand als Programmpunkt an erster Stelle. Alle diese Bestrebungen wurden aber durchkreuzt vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Zürich 1939: Der Bürger im Wehrkleid

Die Landesausstellung von Zürich 1939, die sogenannte Landi, ist längst Mythos und Legende geworden. Im Gegen-

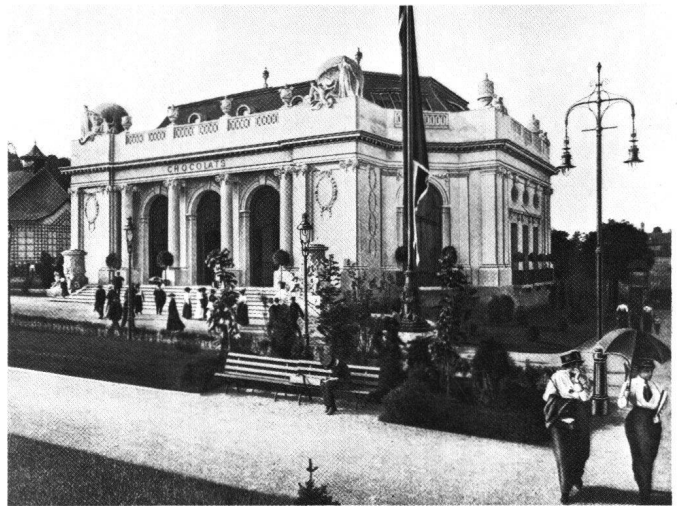


Abb. 5 Sonderpavillon der Schokoladenindustrie an der Landesausstellung von Bern 1914. Architekturbüro Polak & Piollenc, Montreux.

satz zur Berner Ausstellung von 1914 stand sie nicht beziehungslos neben dem grossen Weltgeschehen. Ihre Vorbereitungen geschahen unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Bedrohung. In der Schweiz begannen sich die Kräfte der militärischen, aber auch der geistigen Landesverteidigung zu formieren. Die Grundstimmung konnte auf eine einfache Formel gebracht werden: «Mit aller Macht und Kraft wider jeden Angreifer!» Am 2. September 1939 verfügte der Bundesrat die Generalmobilmachung der Armee.

Zum erstenmal wurde nun ein ganzer Ausstellungssektor zur Darstellung nationaler Ideen und Werte bereitgestellt: die sogenannte Höhenstrasse. Sie gerann zu einer einzigen Manifestation der Selbstbehauptung und des Nationalbewusstseins. Mit schulbuchhafter Anschaulichkeit und Präzision bekam man hier klares Wissen über Land und Volk, seine Geschichte, seine Arbeit und seinen Wehrwillen vorgesetzt, in einer nicht unproblematischen Stilisierung, die lieber auf 1291 als auf 1848 zurückgriff.

Auch die Künstler sind zum Teil dieser Tendenz erlegen, und so finden sich hier Skulpturen, die in ihrer pathetisch-monumentalen Auffassung oder ihrer penetrant didaktischen Absicht in der schweizerischen Kunstlandschaft der dreissiger Jahre isoliert dastehen.

Zu den populärsten Werken gehörte die Plastik «Wehrwille» von Hans Brandenberger (Abb. 6). Das Szenario, in dem sich diese 5,80 Meter hohe Soldatenfigur schwungvoll den Waffenrock überstreifte, wurde von Peter Meyer – damals Chefredaktor der Zeitschrift «Das Werk» – wie folgt beschrieben: «Auch die durch die Wappenstrasse ausgelöste Gemütsbewegung wird durch einen symbolstarken Raum sogleich gefestigt und auf ein bestimmtes Ziel gelenkt: Auf den Willen, die so eindrücklich gezeigte Freiheit zu verteidigen. Ein simpel-kubischer, nicht besonders grosser, aber durch seine räumliche Geschlossenheit eindeutig monumental wirkender Raum mit Granitboden enthält nichts als

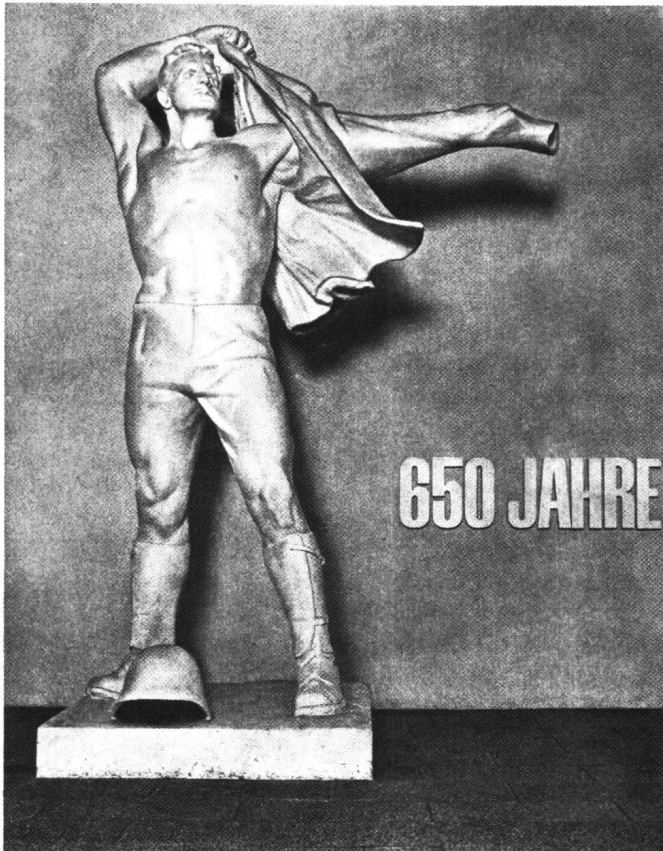


Abb.6 «Wehrwille», Gipsplastik von Hans Brandenberger. Landesausstellung Zürich 1939. In Bronze seit 1941 neben dem Bundesbriefarchiv in Schwyz; eine Marmorfassung von 1943/47 vor der Kantonsschul-Turnhalle an der Rämistrasse in Zürich.

an der entfernteren, dem Verkehr entrückten Schmalseite die bis zur Decke reichende Figur des sich wappnenden Kriegers von H. Brandenberger; an den Seiten die Fahnen der drei Urkantone und die Schweizer Fahne, dazu die Wehrartikel des ältesten Bundesbriefes und der heutigen Verfassung. Dazu – zum erstenmal – Musik: „Rufst du mein Vaterland“.»¹⁰

Für das künstlerische Klima im Sog der geistigen Landesverteidigung ist es bezeichnend, dass solche Rückgriffe auf pathetisch-nationale Formeln nicht nur kritiklos hingenommen, sondern als Ausdruck echten Volksempfindens, als nationale Kunst schlechthin, verstanden wurden. Dabei hätte ein Seitenblick auf die offizielle Skulptur Nazideutschlands zumindest nachdenklich stimmen müssen.

Bei jedem Versuch, einen Nationalstil zu definieren, stellt sich jedoch das Kernproblem, Gleichbleibendes, Zeitloses, über Epochen hinweg Konstantes nachweisen zu können. Auffallend ist dabei stets, mit welcher Selbstverständlichkeit der Nationalcharakter als bekannt und gegeben vorausgesetzt wird.¹¹ Kunstwerke in der Art von Brandenbergers «Wehrwille» können diesen Anspruch auf Konstanz und Zeitlosigkeit kaum erbringen. Sie wirken oft schon nach wenigen Jahren – in verändertem zeitgeschichtlichem Kontext – befremdlich.

Dass künstlerische nationale Aufgaben aber auch mit gezielter Sachlichkeit und zweckdienlicher Modernität bewältigt werden konnten, belegte – drei Jahre vor der Eröffnung der Landi – die Errichtung des Bundesbriefarchivs in Schwyz mit dem damals heftig umstrittenen, abstrahierenden Fassadenbild «Fundamentum» von Heinrich Danioth.¹² Befremdlich in diesem Zusammenhang wirkt nur die Tatsache, dass ausgerechnet Brandenbergers «Wehrwille», in Bronze gegossen und auf einen drei Meter hohen Granitsockel gestellt, vor diesem unpräntiösen Gebäude 1941 seinen endgültigen Standort gefunden hat.

Lausanne 1964: Symbole und Signale

Die Durchführung der «Expo» in Lausanne fiel in eine Zeit wirtschaftlicher Prosperität. Die Situation erlaubte es, die Frage nach der Zukunft zu stellen. Auffallend vor diesem Hintergrund ist, dass die abstrakte Form oder das symbolhafte Zeichen als Gestaltungsmittel dominierte. Einige der Ausstellungsbauten zeigten explizit bildhaften Charakter: z.B. der Armeepavillon in der Form eines Igels, oder der «Weg der Schweiz» als Gebirgszug. Selbst Plätze und Sektoren wurden sinnbildlich benannt: z.B. «Platz der Zukunft», oder «Tal der Jugend».

Die Tendenz zu symbolhaftem Ausdruck liess sich auch an den in den Ausstellungsbezirken frei plazierten Skulptu-

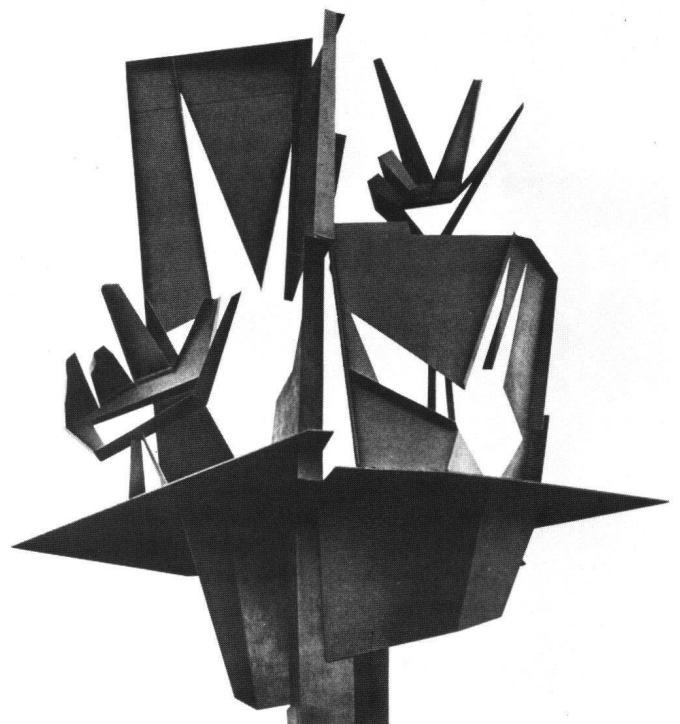


Abb.7 «Rütli Schwur», Eisenplastik von Werner Witschi. Landesausstellung Lausanne 1964. (Heute beim Bahnhof Flüelen, Kanton Uri; eine zweite Ausführung im Seepark von Vidy bei Lausanne).

ren und Plastiken feststellen. An zwei Beispielen sollen Unterschiede im Appellcharakter ihrer Zeichensprache aufgezeigt werden. Wir wählen Werner Witschis Eisenplastik «Rütlichwur» (Abb. 7) und die Leerlaufmaschine «Heureka» von Jean Tinguely (Abb. 8).

Witschis Werk könnte man als *eindimensionales Zeichen* charakterisieren. Es ist ein Signal, das bildungsmässig vermittelte oder gefühlsmässig erfahrene Assoziationen wachruft, ohne ihnen aber eine weitere Dimension hinzuzufügen. Ihm eignet das Prinzip der Wiederholung, der Bestätigung. Sein Mitteilungspotential bleibt demzufolge konstant, überprüfbar, aber auch manipulierbar. Das heisst: es lässt sich letztlich ideologisch in Anspruch nehmen, indem die affektive Fixierung des Betrachters auf seinen Gehalt gezielt in Rechnung gestellt werden kann. Das Signal «Rütli» kann – wie auch das Signal «Tell» – auf eine vielfältige Verwendung zurückblicken.

Demgegenüber lässt sich Tinguelys Maschinenplastik als *offenes Symbol* bezeichnen, das den Betrachter auffordert, selber eine neue, unverbrauchte Wahrnehmungsbeziehung zu ihm aufzubauen. «Heureka» provoziert und verunsichert durch ihre primäre Fremdheit und Nutzlosigkeit. Diese sozusagen subversive Qualität wirkt einem vorschnellen Bestätigen und Kategorisieren von bereits Gewusstem entgegen. Das ihr eigene Prinzip der Vieldeutigkeit aktiviert beim Betrachter Phantasie und Kreativität und verunmöglicht eine statische, eindimensionale Interpretation. Ihrem

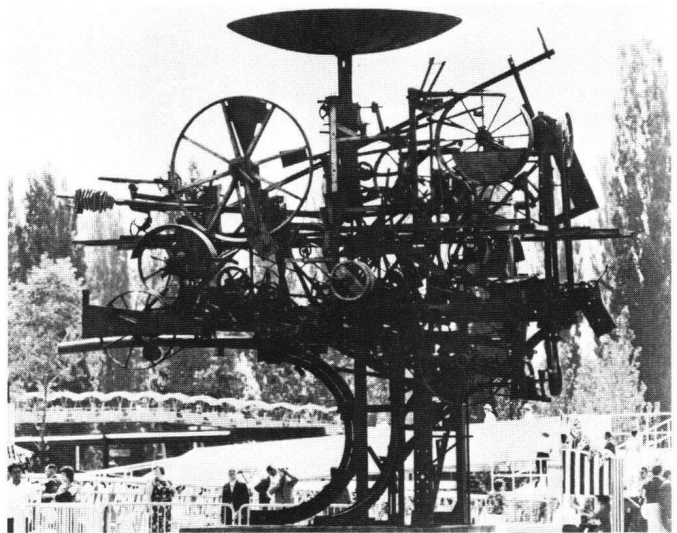


Abb. 8 «Heureka», Maschinenplastik von Jean Tinguely. Landesausstellung Lausanne 1964. (Heute im Seepark Zürichhorn, Zürich).

formalen Dynamismus entspricht ein inhaltlicher: Sie schafft im selben Moment ironische Distanz wie anbieternde Nähe. Tinguelys Maschine hat denn auch beim Publikum ein vielfältiges Echo ausgelöst. Sie erregte Staunen und Kopfschütteln, Freude und Ärger. Unbeteiligt liess sie wohl kaum jemanden.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Reproduktion aus: «*Le Vittime del Lavoro*», *Mostra documentaria nel Museo Vela Ligornetto 1982* [Umschlag der Dokumentationsmappe].

Abb. 2: Reproduktion aus: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38, 1981, S. 159 (vgl. Anm. 4).

Abb. 3: Reproduktion aus: *Ferdinand Hodler*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Kunsthhaus), 19. August bis 23. Oktober 1983, S. 110.

Abb. 4: Reproduktion aus: *Journal officiel de l'Exposition nationale suisse*. Genève 1896, Nr. 3, September 1895, S. 26.

Abb. 5: Reproduktion aus: *Illustriertes Ausstellungs-Album*, Schweizerische Landesausstellung in Bern 1914, S. 166.

Abb. 6: Reproduktion aus HANS HOFMANN, *Heimat und Volk*, Zürich 1939. [Photo von M. Wolgensinger].

Abb. 7: Reproduktion aus: *Goldenes Buch, Schweizerische Landesausstellung Lausanne 1964*, S. 61.

Abb. 8: Reproduktion aus: *Eine Ausstellung bauen*, hrsg. unter Mitwirkung der Landesausstellung, Leitung Alberto Camenzind, Lausanne 1964, Abb. 32.

ANMERKUNGEN

¹ Zur Entwicklung des Ausstellungswesens vgl.: KENNETH W. LUCKHURST, *The Story of Exhibitions*, Studio Publications, London/New York 1951.

² Zur Liaison von Kunst und Industrie: Handwerk und Gewerbe waren – im Gegensatz zur bildenden Kunst – ausgangs des 18. Jahrhunderts noch nicht gewohnt, ihre Erzeugnisse ausserhalb der Produktionsstätten oder Warenmärkte einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Aus privater Initiative hervorgegangene «Gemeinnützige Gesellschaften» strebten dann eine Verknüpfung von Kunst- und Wirtschaftsinteressen an, was sich belebend auf das Kunsthandwerk auswirkte. Der Vorstoss ging von England aus, durch die «Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce», gegründet 1754 in London. – Vgl. dazu: GEORG FRIEDRICH KOCH, *Die Kunstausstellung, Ihre Geschichte von den Anfängen*

bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967. – In der Schweiz waren es die «Société des Arts» von Genf (gegründet 1776) und die «Ökonomische Gesellschaft des Kantons Bern» (gegründet 1759), die in dieser Richtung tätig wurden. Die erste sogenannte Kunst- und Industrieausstellung fand 1789 in Genf statt, weitere dann ab 1804 vor allem in Bern, meist zur Zeit der eidgenössischen Tagsatzungen. Obwohl diese Ausstellungen allen Gewerbetreibenden der Schweiz offenstanden, wurden sie meist nur von Ausstellern aus der Region besichtigt. Erst im Zeitalter der Eisenbahnen kamen gesamtschweizerische Schauen zustande. Die erste, die als solche gelten konnte, war die «Dritte schweizerische Industrie-, Landwirtschafts- und Kunstausstellung» in Bern 1857. Sie war gewissermassen die direkte Vorläuferin der späteren Landesausstellungen. – Vgl.: HERMANN BÜCHLER, *Drei schweizerische Landesausstellungen, Zürich 1883 – Genf 1896 – Bern 1914*, Zürich 1970, S.10–12.

- ³ «Das ist die moderne Jagd nach dem Glück! Das ist unser Zeitgeist in trefflicher Auffassung!» Die Bildlegende im Katalog lautet: «Le Génie du progrès moderne». Zitiert aus: *Illustrierter Katalog der Kunstausstellung mit einer ästhetisch-kritischen Studie von Dr. Paul Salvisberg*, Schweizerische Landesausstellung, Zürich 1883, S. 154 und 86.
- ⁴ Zu Vela vgl.: BEAT STUTZER, *Vincenzo Velas «Vittime del Lavoro»*, in: Pantheon, 1981, S. 344–346. – Zu Kissling vgl. MARIANNE MATTA, *Richard Kissling (1848–1919), der schweizerische «Nationalbildhauer» im 19. Jahrhundert*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38, 1981, S. 151–160.
- ⁵ ALEXANDRE GAVARD, *Offizieller Führer*, Schweizerische Landesausstellung 1896, Genf 1896, S. 102–103.
- ⁶ Vgl. dazu: *Suisse, mon beau village, Regards sur l'Exposition nationale de 1896*, Katalog der Ausstellung in Conches GE (Musée d'ethnographie), 1. Oktober 1983 bis 28. Februar 1984; BERNARD CRETZAZ / JULIETTE MICHAELIS-GERMANIER, *Une Suisse Miniature ou Les Grands de la Petite Suisse*, extrait du Bulletin annuel du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, Nrn. 25–26, 1982–1983, S. 63–185.
- ⁷ Zit. aus: ULI WINDISCH, *Guillaume Tell: Un révélateur social*, in: *Suisse, mon beau village* (wie Anm. 6), S. 88.
- ⁸ Die Kunstabteilung war diesmal in der transportablen Kunsthalle untergebracht, die 1912 für die XI. schweizerische nationale Kunstausstellung in Neuenburg angeschafft worden war. Im Zentrum stand die Retrospektive auf das Lebenswerk Rodos von Niederhäusern.
- ⁹ Zit. aus: BENJAMIN HENSEL *Die Ausstellungsarchitektur der Schweizerischen Landesausstellungen von Bern 1914 und Zürich 1939. Die architektonischen Erscheinungsbilder als Folge von Ausstellungsorganisation und Ausstellungsprinzip. Ein Vergleich zwischen 1914 und 1939*. Diss. phil. I, Universität Zürich, 1983, S. 78.
- ¹⁰ PETER MEYER, in: *Das Werk*, November 1939, S. 328.
- ¹¹ Vgl. dazu LARS OLOF LARSSON, *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hrsg. von LORENZ DITTMANN, Stuttgart 1985, S. 169–184.
- ¹² Vgl. dazu: BEAT STUTZER, *Das Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz*, Gurtellen 1978.

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

- HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst, Malerei und Plastik von Böcklin bis Alberto Giacometti*, Genf 1969, S. 26–34 [Die Kunst an den Landesausstellungen].
- HERMANN BÜCHLER 1970, siehe Anm. 2.
- WERNER MÖCKLI, *Schweizergeist Landgeist? Das schweizerische Selbstverständnis beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges*, Zürich 1973.
- OTHMAR BIRKNER, *Bauen und Wohnen in der Schweiz, 1850–1920*, Zürich 1975, S. 169–183 [Ausstellungen und Feste].
- PETER ERNI, *Erinnerung an die Landi: Ein nationaler Mythos gegen die Angst*, in: *Tages-Anzeiger-Magazin*, 28.4.1979, S. 30–37.
- PETER ERNI, *Landi 39: Ideologie und Form*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 30, 1979, S. 439–452.
- IRENE MEIER, *Die bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich, Zur Frage ihrer Funktion und ihres Inhalts*. Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich, Kunstgeschichtliches Seminar, 1980.
- Dreissiger Jahre Schweiz – Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Kunsthau), 30. Oktober 1981 bis 10. Januar 1982, S. 481–510 [Beiträge von IRENE MEIER, HANS FISCHLI, GUIDO MAGNAGUAGNO/ALBERT LUTZ].
- Inventar der neueren Schweizer Architektur (INSA), 1850–1920*, Bd. 4, Bern 1982, S. 294–299 [L'Exposition nationale suisse de 1896 à Genève].
- Suisse, mon beau village*, 1983, siehe Anm. 6.
- CRETZAZ/MICHAELIS-GERMANIER, 1982–1983, siehe Anm. 6.