

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: 57 (2000)

Heft: 1

Artikel: Das Schweizerische Landesmuseum : Gründungsidee und
wechselvolle Geschichte

Autor: Capitani, François de

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169577>

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: 17.04.2026

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

Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungs­idee und wechselvolle Geschichte

VON FRANÇOIS DE CAPITANI

Die Historie unterscheidet sich dadurch von anderen Wissenschaften, dass sie zugleich Kunst ist. Wissenschaft ist sie: indem sie sammelt, forscht, durchdringt; Kunst, indem sie das Gefundene, Erkannte wiedergestaltet, darstellt. Andere Wissenschaften begnügen sich, das Gefundene schlechthin als solches aufzuzeichnen: Bei der Historie gehört das Vermögen der Wiederhervorbringung dazu.

Als Wissenschaft ist sie der Philosophie, als Kunst der Poesie verwandt.

(Leopold von Ranke)¹

1. Aufklärung und die Geburt des Museums

Dem Fortschrittsglauben der Aufklärung entsprach die Vorstellung einer zielgerichteten und vernunftmässig erfahrbaren Menschheitsgeschichte, die zur Vervollkommnung der Menschheit führen würde.

Auf diesem Hintergrund muss die tiefgreifende Reorganisation der altherwürdigen Kunst- und Wunderkammern im ausgehenden 18. Jahrhundert gesehen werden. Die Neuordnung vieler Bildergalerien nach Schulen und Epochen ist ein erster wichtiger Schritt in Richtung der Historisierung des Wissens: Auch in den Schausammlungen wurde die Geschichte zum Schlüssel zur Kunst, Kunst zur ausgestalteten Geschichte. Eine analoge Entwicklung kannten auch die naturkundlichen Sammlungen, die bezeichnenderweise zu «naturhistorischen» Museen wurden.² Sie waren Institutionen der damals im Entstehen begriffenen bürgerlichen Öffentlichkeit, der aufklärerischen Maxime verpflichtet, dass Bildung und Unterhaltung Hand in Hand gehen sollten. Auch in den schweizerischen Städten entstanden solche Vorläufer unserer heutigen Museen, meist herausgewachsen aus den mannigfaltigen Sammlungen der Bibliotheken.³

Der Übergang vom alten Europa zur modernen Staatenwelt des 19. Jahrhunderts verlief zwar nicht linear und mit grossen regionalen Unterschieden, doch überall in Europa wurde dieser Modernisierungsprozess vom Ringen um die Bedeutung der Nation im politischen Denken und Handeln begleitet. Nation war keine vorgegebene Grösse, sondern das ideelle Produkt einer Konstruktion in Zeit und Raum. Den vielfältigen Problemen, mit denen sich die Staaten Europas konfrontiert sahen, entsprachen auch die sehr unterschiedlichen und nuancierten Nationenbegriffe. Sprache, Geographie und Geschichte bestimmten das Kon-

strukt einer Nationalidee ebenso wie die bald erstrebte, bald vehement bekämpfte staatliche Einheit.⁴

Auf diesem Hintergrund taucht auch die Idee des «Nationalmuseums» in Frankreich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf; in den ersten Jahren der Revolution wurde die Idee in die Tat umgesetzt: Die Schätze der Krone und der Kirche, aber auch beschlagnahmte Sammlungen der Emigranten, wurden als Eigentum der Nation betrachtet und sollten öffentlich zugänglich gemacht werden.⁵

In der Schweiz taucht der Gedanke eines «conservatoire national» in der Helvetischen Republik auf. Es war Philippe Albrecht Stapfer, der 1799 ein ausgearbeitetes Konzept vorlegte, das sich eng an den französischen Vorbildern orientierte. Getragen war der Plan von der Idee, eine Sammlung zur Veredelung der schweizerischen Kultur zu schaffen. Der unbegrenzte Glaube an die Perfektionabilität der menschlichen Gesellschaft stand dabei Pate. Das zu gründende Museum sollte Vorbild und Ansporn für zukünftige Leistungen auf dem Gebiet der Künste und Wissenschaften sein, für die die Schweiz bisher ein karger Boden zu sein schien. Mit dem Pathos revolutionärer Begeisterung umschreibt Stapfer 1799 das Projekt einer Zentralisierung der schweizerischen Kulturgüter in Luzern. An die Verwaltungskammer gerichtet schreibt er:

«Je vous transmets un arrêté qui est du plus grand intérêt pour les arts, pour leur perfectionnement possible dans l'Helvétie qui a de si longs intervalles à franchir avant de s'élever au niveau des peuples limitrophes, dans cette partie de la civilisation, là si riche, ici si inculte, et dont l'importance doit être calculée moins en raison du peu que notre Patrie possède que de la pauvreté même en monuments dignes d'attention. Le Prix des fruit ou des alimens du Génie y est proportionnel au besoin de le faire éclore,

de le nourrir, d'en féconder les rares et nobles influences.

Votre secours m'est indispensable pour préparer et assurer l'exécution d'un règlement qui tend à conserver à la Nation ses richesses techniques, à les mettre en évidence, à les fructifier d'ignorées et stériles qu'elles sont aujourd'hui, à frayer les premiers sentiers qui ouvriront la carrière des Beaux-Arts, les arts utiles, de plusieurs connaissances très essentielles dont malheureusement l'enfance fut chez nous trop prolongée, en rassemblant, classant et développant ces germes précieux. Je réclame donc votre salutaire assistance dans une œuvre qui tient de si près au Règne du Goût, des lumières de la philosophie, de la liberté, qui malgré de faibles principes amènera peut-être de grand résultats et défriche un nouveau champ consacré à la gloire de l'Helvétie, à son future florissement. Après vous avoir désigné un tel but et déposé ma confiance en vos soins, je ne peux douter de leur concours efficace.

L'opération dont il s'agit se divise en 2 parties générales:

1° Connaître ce que renferment les édifices nationaux de chaque canton de production des arts, de trésors portatifs qui intéressent la science, abstraction faite des bibliothèques, et non seulement le connaître, mais l'apprécier et en garantir provisoirement la conservation. [f. 185 v]

2° Procurer le transport de ces fragmens de richesse nationale dans le conservatoire central à Lucerne par les moyens les plus sûrs, les plus prompts et en même temps les plus économiques.»⁶

Das Sammlungskonzept umfasste vier grosse Gebiete: die darstellenden Künste, Architektur- und Maschinenmodelle, geographische Karten und Reliefs und Zeugnisse der Naturgeschichte. Das geplante Nationalmuseum war nicht auf die Geschichte des Landes ausgerichtet, sondern vereinigte Gegenstände aus Kunst und Wissenschaft als Mittel der praktischen Bildung. Das Museum war Teil des nationalen Bildungsprogramms, zu dem auch die Errichtung einer Hochschule und einer Bibliothek gehörte.

Das Projekt blieb in den Anfängen stecken; die Schweiz war 1799 zum europäischen Kriegsschauplatz geworden, und die Schwäche der Helvetischen Regierung erlaubte keine Realisierung hochfliegender Projekte.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden in den einzelnen Orten die Sammlungen ausgebaut und nun auch der Geschichte als identitätsstiftendes Element ein Platz eingeräumt. Die Schaffung einer zentralen Sammlung allerdings widersprach den politischen Strukturen der Eidgenossenschaft. Temporäre Kunst-, Industrie- und Gewerbeausstellungen kamen dem föderalistischen Aufbau nicht nur der Eidgenossenschaft, sondern auch jenem der Vereine, die auf nationaler Ebene wirkten, entgegen. Erst in den 1840er Jahren finden wir ein Projekt, das die Idee einer nationalen Sammlung wieder aufnimmt. Im Zusammenhang mit der Errichtung eines schweizerischen Nationaldenkmals kam die Idee auf, in diesem Gebäude auch vaterländischen Altertümern Platz zu schaffen. In Anlehnung an die grossen nationalen Weihehallen in Frankreich und Deutschland, das Pantheon in Paris und die

Walhalla bei Regensburg, sollte dem nationalen Gedanken ein Monument errichtet werden; eine darin untergebrachte Sammlung von Zeugnissen der Heldengeschichte wäre somit zu einem Nationalmuseum geworden.⁷ Auch dieses Projekt wurde nicht realisiert, doch die Idee, den nationalen Gedanken durch das Sammeln und Ausstellen historischer Objekte vor Augen zu führen, lag nun in der Luft.

Die Aufgabe eines solchen Nationalmuseums konnte es auch sein, die Nation selbst, ihre Natur und ihre künstlerischen und historischen Leistungen aufzuzeigen – im Gegensatz zu Nationalmuseen wie dem Louvre in Paris oder dem British Museum, die einen universalen Machtanspruch vor Augen führten. Deutlich wird die Gegenüberstellung dieser zwei Konzepte in einem Spendenaufruf des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg von 1861:

«Während andere Nationen, während Frankreich und England, sich begnügen, in ihren Nationalmuseen Vieles des Schönsten in unschätzbaren Originalen aufzustellen und ihre Genugthuung finden in der Bewunderung, welche die Welt den hier zusammengebrachten Schätzen zollt, kann der Deutsche gern auf den Ruhm verzichten, die prachtvollste Ausstellung von Kunst- und Literaturschätzen auf einen Punkt vereinigt zu haben, gegen die mühevoll errungene Gewissheit, nicht bloss Vieles, sondern Alles zu kennen und zu benützen, was für das deutsche Volk und Land von bleibendem historischem Werth ist.»⁸

Gerade in Ländern, wo die Konstruktion einer nationalen Identität vielschichtig und schwierig war, kam diesem Typ des Nationalmuseums im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine wachsende Bedeutung zu. In den Ländern der habsburgischen Monarchie, in den deutschen Staaten wurden diese National- oder Landesmuseen zu wichtigen Orten der Identifikation.

2. Der Historismus und die Kulturgeschichte

Der unbedingte Glaube an den sittlichen Fortschritt der Menschheit, wie ihn die Aufklärer postulierten, erhielt in der nachrevolutionären Epoche eine entscheidende Brechung: Das moralische Urteil über die Vergangenheit sollte nicht allein aus der Zielgerichtetheit auf die Gegenwart erfolgen. Historische Erkenntnis wird damit zum Verstehen der historischen Bedingtheit vergangener Zeiten. Voraussetzung für dieses Verstehen ist einerseits die systematische und wissenschaftlich abgesicherte Arbeit mit den Quellen, andererseits der unerschütterliche Glaube, dass – über alle Zeiten hinweg – historische Beweggründe und Handlungen für den heutigen Betrachter nachvollziehbar sind. Historische Erkenntnis beruht für Ranke und für Generationen von Historikern nach ihm «auf der Übereinstimmung der Gesetze, nach welchen der betrachtende Geist verfährt, mit denen, durch welche das betrachtete Objekt hervortritt».⁹

Im Roman, im Theater, in der Malerei und nicht zuletzt im Museum fand dieses Geschichtsbild Ausdrucksmöglichkeiten, die weit über das Geschichtsbuch hinausgingen.

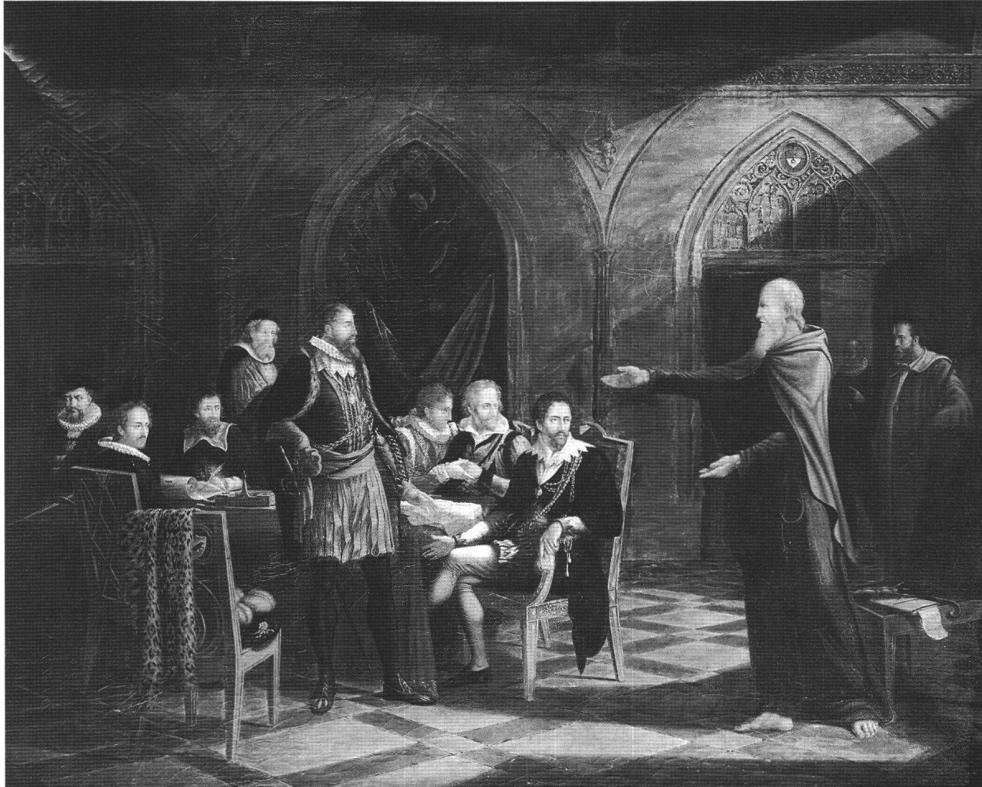


Abb. 1 Niklaus von Flüe an der Tagsatzung von Stans 1481, von Jean-Elie Dautun (1776–1832), 1810. Öl auf Leinwand. Prangins, Schweizerisches Landesmuseum.

Ein frühes Beispiel der schweizerischen Historienmalerei, ausgestellt an der Kunst- und Industrie-Ausstellung in Bern 1810. Das «Verzeichnis der Kunstwerke und anderen Gegenstände» beschreibt das Bild: «Niklaus von der Flüe, wie er im Jahr 1481, den Abgesandten der acht alten Orte, die in Stans eine Tagsatzung hielten, und im Begriff waren, sich heftig zu entzweyen, Frieden predigt, dieselben aussöhnt und sie beredet, die Städte Freyburg und Solothurn in den Schweizerischen Bund aufzunehmen.»

Ihre Kraft bezogen diese Bilder nicht aus der Aktualisierung oder Psychologisierung, sondern gerade aus ihrer historischen Distanzierung und ihrer geschichtlichen Notwendigkeit. Diese als «Historismus» bezeichnete geistesgeschichtliche Strömung beeinflusste das Denken im 19. Jahrhundert – besonders in der deutschsprachigen Welt – weit über die Geschichtsschreibung hinaus.¹⁰

Auch die Schweizergeschichte des 19. Jahrhunderts und ganz besonders die Geschichte ihrer historischen Museen muss im Kontext des Historismus gesehen werden. Das historische Museum stand am Ende einer langen Tradition der Visualisierung der Geschichte, die zuerst im Denkmal und im Historienbild ihren Ausdruck fand (Abb. 1).

Die Neugestaltung der Figurengruppe der Tagsatzung von Stans im Solothurner Zeughaus 1845 bildet einen Markstein dieser Beschwörung der Geschichte durch eine historische Sammlung (Abb. 2). In vielen schweizerischen Städten wurden nun die Sammlungen von Waffen und Staatsaltertümern zugänglich gemacht und mit ersten archäologischen und kunstgewerblichen Sammlungen ergänzt.

Jakob Burckhardt war für die Schweiz einer der Vordenker, der der Kulturgeschichte einen neuen Platz zwies. Explizit lehnte er den aufklärerischen, eindimensionalen Fortschrittsglauben ab. Sein nuancierter Blick auf vergangene Zeiten entsprach seiner zutiefst skeptischen Haltung gegenüber der Gegenwart. Unter dem Kapitel «Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte» schreibt er:

«Ferner das Urteil nach der Kultur. Es besteht darin, dass man Glück und Moralität eines vergangenen Volkes oder Zustandes nach der Verbreitung der Schulbildung, der Allerweltskultur und des Komforts im Sinne der Neuzeit beurteilt, wobei dann gar nichts die Probe besteht und alle vergangenen Zeitalter nur mit einem grösseren oder geringeren Grad des Mitleids abgefertigt werden. «Gegenwart» galt eine Zeitlang wörtlich gleich Fortschritt, und es knüpfte sich daran der lächerliche Dünkel, als ginge es einer Vollendung des Geistes oder gar der Sittlichkeit entgegen.»¹¹

Davon ausgehend postuliert Burckhardt die Autonomie der kulturellen Werte – darunter verstand er in erster Linie einmalige schöpferische Leistungen – und ihre Abgrenzung gegenüber anderen historischen Bereichen:



Abb.2 Niklaus von Flüh an der Tagsatzung von Stans. Installation im Alten Zeughaus Solothurn.
Die Inszenierung von Joseph Pfluger (1819–1894), Freund und Schüler Martin Distelis, im Jahre 1845 ist ein frühes Beispiel der Visualisierung von Geschichte im Museum. Eine erste Aufstellung der Rüstungen als «Tagsatzung» war schon im 18. Jahrhundert vorgenommen worden.

«Sie [die Kulturgeschichte] geht auf das Innere der vergangenen Menschheit und verkündet, wie diese war, wollte, dachte, schaute und vermochte. Indem sie damit auf das Konstante kommt, erscheint am Ende dieses Konstante grösser und wichtiger als das Momentane, erscheint eine Eigenschaft grösser als eine Tat; denn die Taten sind nur Einzeläusserungen des betreffenden inneren Vermögens, welches dieselben stets neu hervorbringen kann.

[...]

Ein fernerer Vorteil der Kulturgeschichte ist, dass sie gruppierend verfahren und Akzente legen kann, je nach der proportionalen Wichtigkeit der Tatsachen, und nicht allen Sinn für das Proportionale mit Füßen zu treten braucht, wie es etwa der antiquarischen und kritisch-historischen Behandlung passiert.

Sie hebt diejenigen Tatsachen hervor, welche imstande sind, eine wirkliche innere Verbindung mit unserem Geiste einzugehen, eine wirkliche Teilnahme zu erwecken, sei es durch Affinität mit uns oder durch den Kontrast zu uns. Den Schutt aber lässt sie beiseite.»¹²

3. Die Schweizergeschichte als nationale Aufgabe im 19. Jahrhundert

Wollte die Nationalgeschichte ihre identitätsstiftende Aufgabe im neuen Bundesstaat wahrnehmen, so musste sie

alles daran setzen, die schwelenden Konflikte zu überspielen und die offenen Wunden zu heilen. Die alten Konflikte zwischen den Regionen und Konfessionen, die neu aufbrechenden Gegensätze zwischen den Sprachen, die wachsende Entfremdung zwischen Stadt und Land und die Entwurzelung grosser Teile der Bevölkerung durch die mächtig voranschreitende Industrialisierung und Verstädterung – sie alle bildeten den Hintergrund für die Ausprägung neuer identitätsstiftender Geschichtsbilder.¹³

Besonders heikel war im neuen Bundesstaat der Begriff der Nation, da deutsche und französische Traditionen und Vorstellungen aufeinander prallten. «Nationalgeschichte» wurde hier notwendigerweise zu einer schwierigen und oft kontroversen Aufgabe.

Es sind vor allem drei grosse Bereiche, die neu zum Tragen kamen: Erstens die Vorstellung einer «nationalen» Ur- und Frühgeschichte, zweitens die Entrümpelung der überlieferten Mythen und damit verbunden das Postulat einer allen Schweizern gemeinsamen Heldenzeit und schliesslich die Konstruktion einer gemeinsamen Kultur, die über alle Gegensätze hinweg die Schweiz einen konnte. Alle drei Elemente sollten entscheidend dazu beitragen, dass schliesslich das Museum und nicht mehr nur das Denkmal und das Historienbild zum Ort der nationalen Geschichte wurde.¹⁴

Bis weit ins 19. Jahrhundert hatte man sich schwer getan mit der schweizerischen Vor- und Frühgeschichte. Nur allzu

leicht geriet die Schweizergeschichte ins Spannungsfeld zwischen Germanophilie und Keltomanie. Waren die Kelten oder die Germanen das wahre, das ursprüngliche schweizerische Urvolk? Schon die Frage aufwerfen hiess alte Wunden wieder aufreissen. Diplomatisch hatte Johannes von Müller in seinen «Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft» schon 1786 nach der Zeit der römischen Herrschaft alle Bewohner aussterben lassen, und damit durch die Völkerwanderung einen eindeutigen und gleichzeitigen Neubeginn in allen Landesteilen postuliert:

«Lange nach dem Untergang der Helvetischen Freyheit, als auch der Name des Helvetischen Volkes verschwunden, wurde der verlassene Fuss dieser Alpen von Burgundionen, Alemannen, Ostgothen, Franken und Langobarden eingenommen. Sie veranstalteten daselbst neuen Bau des Landes; von ihnen wurde menschliche Gesellschaft, alles, auch die Freyheit, hergestellt und vervollkommenet; von diesen Völkern stammen die dreyzehn Orte, die Zugewandten und Unterthanen des grossen ewigen Bundes Hochteutscher Lande.»¹⁵

Allerdings vermochte diese weise Geschichtsdeutung im 19. Jahrhundert kaum mehr alle zu befriedigen. Die Suche nach direkten Vorfahren aus der Zeit vor der Völkerwanderung setzte im 19. Jahrhundert wieder ein.

Wie gerufen entstand dem jungen Bundesstaat ein neues Geschichtsbild, als 1854 Ferdinand Keller Überreste von sogenannten Pfahlbauersiedlungen fand. Die Resonanz dieser Entdeckungen lässt sich nicht mit der wissenschaftlichen Neugierde allein erklären; sofort erkannte man in diesen Funden einen allen Landesteilen gemeinsamen Nenner der vaterländischen Geschichte. Überall wurden nun Pfahlbausiedlungen gefunden, nördlich und südlich der Alpen, im Mittelland und in den Bergen, in der Westschweiz ebenso wie in der Ostschweiz. Endlich eine nationale Geschichte ohne Sprachkonflikte, ohne konfessionelle Grenzen, eine Geschichte, die Mittelland und Berggebiet verband.¹⁶ Ferdinand Keller zog schon 1861 folgendes Fazit: Zwar wisse man über die Herkunft der Pfahlbauer nicht genau Bescheid, aber:

«Das Einzige, das wohl ohne Gefahr eingeräumt werden kann, ist die Stammesgemeinschaft der Pfahlbaubewohner auf beiden Seiten der Alpen.»¹⁷

In diesen Pfahlbauern hatte man nun endlich die würdigen Vorfahren gefunden, ein fleissiges und reinliches Volk auf zwar noch niedriger Kulturstufe, aber in vielem schon eine Präfiguration des modernen Schweizer Volkes.¹⁸

Die zweite Akzentverschiebung in der nationalen Geschichtsschreibung ging mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der vorreformatorischen Geschichte Hand in Hand. Die Tendenz lautete: weg von den Gründungsmythen mit ihrer unsicheren Quellenlage und hin zu den kriegerischen Heldentaten des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Die Beschwörung der «Höhe- und Blütezeit der Eidgenossenschaft», wie sie Karl Dändliker genannt hatte¹⁹, das Bild eines idealisierten Kriegerturns, das man zum Vorbild der modernen schweizerischen Milizarmee erklärte, liess die Herzen höherschlagen. Die Schlachten

der Burgunderkriege und die italienischen Feldzüge wurden zum gesamtschweizerischen Mythos. Nicht mehr die innerschweizerischen Gründungsmythen, sondern die gesamteidgenössischen Taten rückten in den Mittelpunkt des Interesses.

Schliesslich bildete die Hinwendung zur vorindustriellen Tradition den Ausgangspunkt für die Konstruktion einer eigenständigen nationalen Kulturgeschichte. Gerade im 16. Jahrhundert glaubte man einen Höhepunkt des gemeinsamen kulturellen Erbes erblicken zu dürfen. Verbunden mit einer rückwärtsgerichtetem sozialen Utopie wurde der Kult des frühneuzeitlichen Kunstgewerbes zum Kristallisationspunkt der Kritik an der Industriegesellschaft mit ihren sozialen Konflikten.

Karl Dändliker, dessen «Geschichte der Schweiz» 1883 bis 1888 erschien, steht für diese Neuüberprüfung des 16. Jahrhunderts. Kulturelle Blüte jenseits aller konfessionellen Konflikte:

«Über dem Gezänk der Glaubensparteien, über dem Hader der politischen Koterien, über der Schmach der auswärtigen Politik der Schweiz erhob sich unbeirrt der gesunde, aus Ideale gerichtete Geist der Nation. Es mutet uns wahrlich wie ein Vorzeichen einer besseren Zukunft an, wenn trotz der konfessionellen Gegensätze Katholiken und Reformierte an der künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit – allerdings nicht gleichmässig – sich beteiligten [...].

Das sechzehnte Jahrhundert bleibt, wenn wir das Kulturleben ins Auge fassen, unserer ganzen Nation unvergesslich. Es hat dasselbe eine schöne Mitgift den folgenden Jahrhunderten übermacht: den begeistertsten Bildungseifer, den feinen Sinn für künstlerische Verschönerung des Daseins, die Hingabe an religiöse, gemeinnützige und humane Bestrebungen.»²⁰

In den Städten der Eidgenossenschaft entstanden auf dem Hintergrund dieses neuen Geschichtsbildes Sammlungen und Museen, in denen diese Heldenzeit zur Darstellung gebracht wurde. Anknüpfen konnte man an die grossen historischen Bestände der schweizerischen Zeughäuser, die von mittelalterlichen Waffen – oder was man dafür hielt – nur so strotzten. Rüstungen und Halbarthen, Dolche, Schwerter, Geschütze usw. wurden so zu Zeugnissen der nationalen Blüte.

4. Der Bund sammelt

Nach 1880 wurde der Ruf nach einem stärkerem Engagement des Bundes für die Erhaltung nationaler Altertümer laut. Die Rettung von wertvollem Kulturgut vor dem Verkauf ins Ausland stand am Anfang. Aus diesem Gedanken heraus entstand auch die Forderung nach einem eigentlichen «Nationalmuseum». Ein erster Vorstoss des Zürcher Nationalrates und Kunstliebhabers Salomon Vögelin scheiterte 1880 kläglich, da föderalistische Bedenken überwogen. In den folgenden Jahren aber sah sich der Bund wiederholt in der heiklen Situation, dass seine Hilfe

gesucht wurde, ihm aber die Hände gebunden waren. Die Veräusserung der grossen kulturgeschichtlichen Sammlung von Friedrich Bürki (1880), die ursprünglich für ein «schweizerisches historisches»²¹ Museum bestimmt gewesen war, führte auch bei den Bundesbehörden zum Umdenken. Der grosse Erfolg der Präsentation älterer Schweizer Kunst an der Landesausstellung in Zürich 1883 bildete denn auch den Anlass für eine neue Kampagne zugunsten eines Nationalmuseums und eines stärkeren Engagements des Bundes bei der Erhaltung von Altertümern. So lancierte Salomon Vögelin 1883 einen neuen Vorstoss im Parlament, der diesmal – besonders unter dem Eindruck des Erfolges der Landesausstellung – günstig aufgenommen wurde.

Die erste historische Sammlung, die der Bund erwarb, war eine Pfahlbausammlung, die es vor dem Verkauf ins Ausland zu retten galt.²² 1884 bedeutete ein solcher Ankauf nicht nur ein völlig neues Engagement des Bundes in kulturellen Angelegenheiten, sondern war auch mit einer für das damalige Bundesbudget ausserordentlich hohen Summe von Fr. 60 000.– verbunden.

Wohin nun mit dieser Sammlung? Es drängte sich geradezu auf, diese im Bundesratshaus selbst auszustellen. In der obersten Etage dieses repräsentativen Gebäudes, einem eigentlichen ersten Nationalmonument der Eidgenossenschaft, wurde also die erste historische Sammlung des Bundes ausgestellt.

Der Ankauf der Pfahlbauersammlung gab den Anstoss zur Einführung eines jährlichen Kredits für den Ankauf vaterländischer Altertümer. Ab 1886 wurden dafür jährlich Fr. 50 000.– eingesetzt. Damit konnten sowohl kantonale Sammlungen unterstützt werden als auch Objekte zu Händen der Eidgenossenschaft gekauft werden. Nach und nach kamen so Gegenstände aus verschiedensten Objektbereichen in den Besitz des Bundes. Zum Teil wurden diese Erwerbungen im Bundeshaus ausgestellt, zum Teil in kantonalen, städtischen und privaten Museen und Institutionen gelagert. So wie der Gedanke eines Nationalmuseums in den 80er Jahren nach und nach Form annahm, so entstand eine Kernsammlung bereits vor dem eigentlichen politischen Entscheid für ein Landesmuseum.²³

Parallel zu den Vorstössen zur Erhaltung der «vaterländischen Altertümer» lancierte der Maler Frank Buchser eine Kampagne für ein stärkeres Engagement des Bundes für die Pflege der zeitgenössischen Kunst. Seine Vision einer Nationalgalerie wurde zurückgesetzt, doch 1887 wurde mit dem «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» ein jährlicher Ankaufskredit beschlossen, ebenso die Durchführung nationaler Kunstaussstellungen und eine Kunstkommission eingesetzt.²⁴ Allerdings lag der Gedanke in der Luft, dass daraus eines Tages eine Nationalgalerie der bildenden Künste entstehen könnte. Carl Hilty, ein scharfsinniger Beobachter der eidgenössischen Kulturpolitik, schreibt denn auch 1889:

«Es soll auf diesem Wege auch allmählig durch Ankäufe eine National-Galerie von Kunstwerken erstellt werden.»²⁵

Mit der Errichtung der Gottfried-Keller-Stiftung durch Lydia Welti-Escher 1890 erhielt die Kunstpolitik der Bundes eine neue Ausrichtung und Dimension. Noch einmal war 1904 – im Zusammenhang mit der Ausstellung der erworbenen Werke der Gottfried-Keller-Stiftung in Zürich – von der Möglichkeit eines nationalen Kunstmuseums die Rede. Doch föderalistische Erwägungen bereiteten dieser Diskussion rasch ein Ende.²⁶

5. Die Gründung des Schweizerischen Landesmuseums

In den Debatten war bald klar geworden, dass ein Nationalmuseum nur bei enger Anlehnung an bestehende kantonale Sammlungen eine Realisierungschance hatte. Zwar gab es durchaus Sammlungsgebiete, in denen ein neu errichtetes Museum mithalten konnte, doch für zentrale Anliegen eines geplanten Museums mussten die eidgenössischen Sammlungen auf ein bestehendes Fundament «aufgepfropft» werden. Das galt vor allem für die Darstellung der «Heldenzeit» des 14. bis 16. Jahrhundert, wo nur mit den Beständen der altehrwürdigen Zeughäuser ein befriedigendes Resultat erreicht werden konnte.

So verband sich die Konzeptfrage sehr bald mit der Standortfrage. Bereits Salomon Vögelin hatte 1883 darauf hingewiesen, dass ein Museum in Bern einen ganz anderen Charakter bekommen würde als ein Museum in Zürich oder Genf. Das Spannungsfeld zwischen historischem Museum und kunstgewerblichem Museum war bereits erkannt, wurde aber nicht in der Diskussion ausgemessen. Vögelins Vorschlag, zwei Museen zu gründen – ein historisches in Bern und ein kunsthistorisches an einem noch zu bestimmenden Ort – zeigt die Spannung deutlich:

«Wenn ich nun diese verschiedenen Gesichtspunkte, diese gleich stark und gleich ausschliesslich auftretenden Ansprüche gegen einander halte, so komme ich zu dem Schluss, dass es unmöglich ist, allen diesen Ansprüchen durch ein einheitliches Museum zu genügen. Ich sehe mich – ungern genug – zu einer Theilung des Instituts gedrängt. Das Museum zerfiele also in zwei Museen, in ein historisches und in ein kunstgeschichtliches oder kunstgewerbliches, von denen das erstere mehr die äussere, das letztere mehr die innere Seite der Thätigkeit unserer Vorfahren illustrieren würde. Für jenes wäre – das Entgegenkommen der Behörden und der Bevölkerung vorausgesetzt – der Sitz in Bern wohl gegeben. Für dieses träte die Konkurrenz zwischen den übrigen genannten ein, bei der nebst dem Gewicht der inneren Gründe die einlaufenden Offerten den Ausschlag geben werden.»²⁷

Die Vorlage, die 1889 dem Parlament unterbreitet wurde, ging auf die latenten Spannungen in der Konzeptfrage nicht ein, sondern formulierte ein sehr breites Programm, das alle Optionen offen liess. Der von Vögelin verwendete Name «Nationalmuseum» wurde von der parlamentarischen Kommission in «Landesmuseum» abgeändert. Der Berner Germanist Ferdinand Vetter brachte die Begründung der Namensgebung auf die knappe Formel:

«Wir sind zwar *une nation*, aber keine Nation!»²⁸

Der Zweckartikel lautete denn auch:

«Der Zweck des Landesmuseums ist, ein möglichst vollständiges Bild von der Kultur- und Kunstgeschichte auf den Gebieten der heutigen Schweiz von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu geben.»

Im Anhang der Botschaft von 1889 wurde die Gründungsidee nochmals mit patriotischem Pathos dargelegt. Das Museum sollte sein:

«– die Verkörperung des nationalen Gedankens;

– das grosse Bilderbuch der Schweizergeschichte; eine vornehme Pflanzstätte von Thatkraft und Freiheitsliebe für unsere Jugend;

– das wissenschaftliche Centrum für sämtliche archäologische, historische und antiquarische Forschung in dem ganzen Gebiet der Schweiz;

– der Tempel, den wir zu Ehren der Arbeit unserer Väter auf dem Schlachtfelde wie in der Werkstatt errichten;

– die Vereinigung des Besten, was in Ost, West, Nord und Süd des Landes seit Jahrhunderten geschaffen wurde, eine unerschöpfliche Quelle der Belehrung und Anregung für unsere Gewerbe und Handwerke.»

Das Landesmuseum sollte also Monument, Lehrbuch, wissenschaftliche Sammlung und Mustersammlung zugleich werden (Abb. 3). Von den hier aufgeführten Aufgaben verlor die letztgenannte schon nach wenigen Jahren an Bedeutung. Die Kunstgewerbebewegung und die Architektur schöpften nicht mehr länger aus dem Fundus historischer Vorbilder, sondern suchten eigene Wege. Aber gerade dieser Auftrag war immer wieder als Stärke des Zürcher Konzepts gepriesen worden. Die enge Zusammenarbeit mit der Kunstgewerbeschule, die baulich dem Landesmuseum angegliedert werden sollte, galt als ein Hauptargument für den Standort Zürich. In den ersten Jahren des neuen Museums vermerkt der Jahresbericht denn auch eifrig, welche Innenausstattungen im In- und Ausland nach Vorbildern aus den eigenen Sammlungen ausgeführt worden waren.

Die anderen vier Aufgabestellungen wirken auch heute weiter, tragen aber weniger pathetische Namen. Doch können sie mit den Stichworten Sammeln (Tempel zu Ehren der Arbeit), Forschen (wissenschaftliches Zentrum) und Darstellen (Bilderbuch) bezeichnet werden. Der staatspolitische Auftrag (Verkörperung des nationalen Gedankens) ist ebenfalls noch präsent, muss aber im Rahmen einer grösseren Kulturdebatte neu umschrieben werden. Im Standortstreit, der die Eidgenossenschaft an den Rand einer Staatskrise führte, ging es nur am Rand um konzeptionelle Fragen. Der Entscheid für den Standort Zürich, der 1891 endlich fiel, bedeutete aber, dass auch das «Zürcher Konzept» der Kulturgeschichte übernommen wurde.²⁹

6. Das Gründungskonzept und der Museumsbau

Die Geschichtsschreibung vom 18. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein war vom Konzept des Fortschritts und – damit

verbunden – von der Idee klarer kultureller Hierarchien geprägt. Diese im 19. Jahrhundert in allen weltanschaulichen Lagern allgemein verbreitete Vorstellung erlaubt es, die diversen Kulturen der Vergangenheit und Gegenwart in ein klares hierarchisches System einzuordnen. Beginnend mit den «primitiven» Kulturen der Urzeit stieg das Menschengeschlecht von Stufe zu Stufe bis zur vorläufig höchsten Kulturstufe – jener der europäischen Neuzeit.

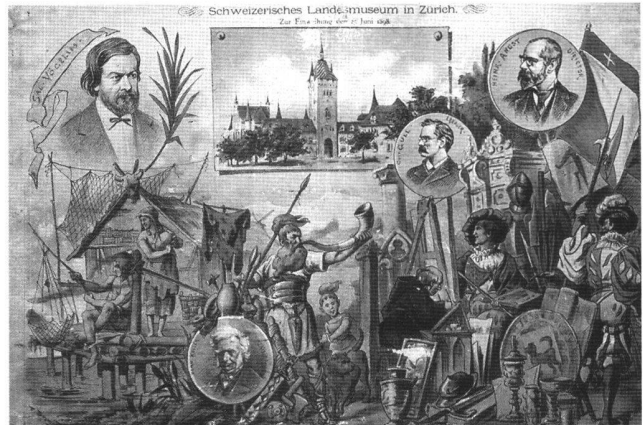


Abb.3 Allegorie auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums, von Friedrich Boscovits (1845–1928), 1898. Lithographie aus dem «Nebenspalter», Nr. 26, 25. Juni 1898. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Das Blatt zeigte anlässlich der Eröffnung des Museums die Schwerpunkte des Gründungskonzepts: Im Zentrum der Urgeschichte stehen – wie wäre es anders möglich? – die Pfahlbauer; Kunst, Kultur und kriegerischer Ruhm der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Epoche bilden den zweiten grossen Block.

Der universelle Geltungsanspruch der europäischen Kultur fand hier seine theoretische Untermauerung: Kulturen, die nicht die höchste Stufe erreicht hatten, galten als minderwertig oder waren eben auf einer bestimmten wirtschaftlichen, sozialen und geistigen Stufe stehengeblieben.

Auf diesem Hintergrund konnte ein neues Fach entstehen – die Volkskunde, die als Bindeglied zwischen Ethnographie und Kulturgeschichte verstanden wurde. Der Begründer der schweizerischen Volkskunde, Eduard Hoffmann-Krayer, legte denn auch in seiner Antrittsvorlesung ein solches Modell als Grundlage der neuen Wissenschaft vor:

«Je ungebildeter ein Volk, umso weniger starke Individualitäten und umso allgemeinere, verbreitetere (und auch primitivere) Anschauungen; je gebildeter ein Volk, umso mehr ausgeprägte, selbständige Individualitäten und umso mannigfaltiger und auch verschiedenartiger die Anschauungen. Wie einförmig sind die Hütten eines Hottentottenkraals gegen die Häuser eines Schweizerdorfes, und diese wiederum gegen die Bauten einer Grossstadt!»³⁰

Auf diesem Hintergrund ergibt sich zwangsläufig eine Unterteilung der Kultur in «oben» und «unten». Das Kunstwerk galt als der höchste Ausdruck der Kultur; es wurde als das freie, nicht zweckgebundene Schaffen des schöpferischen Künstlers verstanden. Aus der Umkehrung ergab sich die Umschreibung von Volkskunst und Kunstgewerbe. Diese waren an Funktionen gebunden, und ihre Werke entstanden nicht im freien, individuellen Schöpfungsakt, sondern in der Weiterführung der Tradition, meist auch in einer Auftragsituation, während der individuelle Künstler einem vage definierten schöpferischen Zwang folgte.

In mannigfaltiger Art und Weise verbanden sich so in der Folge romantische Sehnsucht nach der heilen vorindustriellen Welt mit den Theorien einer gewachsenen Kulturhierarchie. Bereits im Bericht der Mehrheit der ständerätlichen Kommission wurde 1889 ein klares kulturgeschichtliches Programm formuliert, das der Idee eines differenzierten Kulturfortschritts verpflichtet war.³¹ Ur- und Frühgeschichte werden quasi als Sprungbrett für den Aufstieg zur kulturellen Blüte deklariert. Die Vorstellungen oszillieren noch immer zwischen nationaler Heldengeschichte und Kunstgeschichte, doch gipfeln die Aussagen in einem klaren Bekenntnis zum nationalen Charakter des frühneuzeitlichen Kunstgewerbes:

«...erlaubt sich aber der Berichterstatte den Wunsch zu äussern, der Pfahlbautenzeit, der keltischen, römischen und nachrömischen Periode möchte bloss die Bedeutung eines Piedestals für die spätere Zeit, für die Sammlungen des Mittelalters bis zum Untergang der alten Eidgenossenschaft, beigegeben werden. In der geschichtlichen Abtheilung dürften sodann als Rahmen dienen: die dynastische Macht der Frühmittelalters, die demokratischen Bestrebungen des 13. und 14. Jahrhunderts, die kriegerischen Erfolge des 15. und 16. Jahrhunderts mit den Burgunderzügen, als der politisch grössten Zeit der Eidgenossenschaft, und endlich die städtischen Aristokratien des 17. und 18. Jahrhunderts. Die kulturhistorische und kunstgewerbliche Abteilung soll die ganze schweizerische Kultursphäre des Mittelalters und der Renaissance wahr und deutlich zum Verständnis bringen. In diesen Perioden haben sich denn auch die den Gesetzen der Schönheit Genüge leistenden und ein interessantes technisches Verfahren darbietenden nationalen Charakterzüge in der Kunst und im Handwerk ausgebildet.»

Heinrich Angst, der erste Direktor des Landesmuseums, unterstützt auch von Johann Rudolf Rahn, einem der Begründer der modernen Kunstgeschichte in der Schweiz, haben auf diesem Hintergrund ein Konzept der schweizerischen Kulturgeschichte entwickelt, das im neuen Landesmuseum realisiert wurde.³² Das Konzept beruhte nicht auf den vorhandenen Sammlungen, sondern war kulturgeschichtliches Programm, das auch die Sammlungspolitik und den Museumsbau bestimmen sollte.³³

Vor dem Ersten Weltkrieg blieb das Sammlungskonzept noch sehr offen. Zwar stand das alte Kunsthandwerk unangefochten an der Spitze der Sammlungsinteressen, doch

wurden auch neue Gebiete erschlossen. Der Jahresbericht 1901 erwähnt die Postgeschichte:

«Der Anregung eines Beamten der eidgen. Ober-Postdirektion, dahingehend, es möchte auch das schweizerische Postwesen in den Bereich des Sammlungsgebietes einbezogen werden, wurde zugestimmt. In der Tat besitzt unser Museum bereits die letzte, gern gesehene Postkutsche der Gotthardroute, sowie einige Kleidungsstücke von Postillonnen und Beamten. Damit aber diese Sammlung wirklich gedeihen kann, wäre uns die Mitwirkung der Herren Postbeamten ebenso erwünscht, wie seinerzeit diejenige der Apotheker, welcher allein wir es zu verdanken haben, dass unsere kleine Apotheke schon bei der Eröffnung des Museums ziemlich vollständig ausgestattet dem Publikum vorgeführt werden konnte.»³⁴

Erst 1907 wurde in Bern ein eigenes Postmuseum eröffnet; die Ausdifferenzierung der schweizerischen Museumslandschaft führte in den folgenden Jahrzehnten zwangsläufig zu einer Einengung des Sammlungsauftrags des Landesmuseums.

Als das Museum 1898 eröffnet wurde, war vieles noch «work in progress». Angst wusste genau, was er wollte, musste aber in den ersten Jahren noch improvisieren. In den historischen Zimmern fehlte noch das zeitgenössische Mobiliar:

«Als Ersatz für wirklich zeitgenössische Möbel mussten solche aus etwas späterer Zeit verwendet werden, in der Meinung, dass sie nach und nach durch geeignetere Exemplare ersetzt werden sollten, falls eifrige Nachforschung oder flüchtige Zufälle uns solche in die Hände spielen würden.»³⁵

Ein Jahr später schreibt Heinrich Angst im Jahresbericht: «Ein Teil der Vitrinen, für welche das Ausstellungsmaterial einstweilen noch fehlt, sind mit Vorhängen geschlossen; andere sind mit alten Objekten noch etwas spärlich ausgestattet.»³⁶

Die Museumsarchitektur wurde zum historischen Programm, sollte den Besucher einstimmen und führen – sei es durch die Vergegenwärtigung einer Schlüsselepoche, sei es durch eine Abfolge von Stilen. Im Zusammenspiel von historischen Bauteilen, Historienbildern und Sammlungsgegenständen sollten Bilder aus vergangenen Zeiten vergegenwärtigt werden, die Vergangenheit erfahrbar und damit verstehbar machten. So begleitet die Landesmuseums-Architektur den Besucher durch die Jahrhunderte und passt sich den Epochen und Ausstellungsobjekten an. Johann Rudolf Rahn hat dieses Prinzip folgendermassen umschrieben:

«Ein Pferch war bisher die Anlage der meisten Museen gewesen, eine Auslage von Objekten, die ein starres Prinzip nach Stoff und Alter auf die Gestelle und in die Vitrinen scheidet. Vier Mauern umschliessen die Säle und Gänge, wo den Besucher alsobald ein Gefühl von Ohnmacht und Öde beschleicht. [...] es sollte mit dem Kastensystem gebrochen werden und statt dessen die Agglomeration zum Prinzip erhoben werden, von Räumen, deren Beschaffenheit und Stil dem Wesen des Inhaltes entspricht

und die sich so gruppieren, dass ihr organisches Gefüge auch die Einheit des Wachstums verbürgt.»³⁷

Die Vision der Geschichte wurde durch die Architektur getragen. Mit der Ur- und Frühgeschichte, dem «Piedestal», begann der Rundgang im kryptaähnlichen Erdgeschoss (Abb. 7), ein langer Weg zur kulturellen Blüte. Im Westbau wurde der Dialog von Architektur und Diskurs reichhaltig ausgeschmückt und führte organisch vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Der Rundgang sollte in der grossen Waffenhalle gipfeln, die zur eigentlichen Ruhmeshalle der Nation ausgebaut werden sollte (Abb. 4). Zwei monumentale Fresken, «Der Zug nach Murten 1476» und «Der Rückzug von Marignano 1515», signalisierten Anfang und Ende dieser vermeintlich «politisch grössten Zeit der Eidgenossenschaft».

7. Das Schweizerische Landesmuseum in der schweizerischen Museumslandschaft

Die Stellung des Landesmuseums in der schweizerischen Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts gab – erwartungsgemäss – zu Diskussionen Anlass. Das Verhältnis des Landesmuseums zu den kantonalen und regionalen Museen war von Anfang an umstritten; die Furcht vor einer zentralistischen Kulturpolitik sass tief. Ein eigener Artikel (Art. 4) sollte die direkte Konkurrenzierung der kantonalen Sammlungen durch das Landesmuseum unterbinden. Die Botschaft von 1889 sprach von einem «allgemeinen schweizerischen Museum, umgeben von einem Kranze kantonalen Spezialsammlungen». Wenigstens in der Absicht der Gründer sollte das Landesmuseum kein Solitär sein, sondern Teil einer gesamtschweizerischen Museumslandschaft mit regen Kontakten und Austausch.

Dieser Teil der Gründungsidee wurde allerdings nur sehr unvollständig umgesetzt. Bereits in den ersten Jahren kam es zu Konfliktsituationen, welche die Einbettung des Landesmuseums in die schweizerische Museumslandschaft nicht einfacher werden liessen. Besonders das Verhältnis zum Bernischen Historischen Museum war reichlich unterkühlt. Der Ankauf eines Kirchenstuhls aus der Kirche Spiez wurde gar zur Staatsaffäre; das Landesmuseum musste 1900 den unter etwas unklaren Bedingungen erworbenen gotischen Sigristenstuhl wieder an die Kirche Spiez zurückgeben.³⁸

Schwierig gestaltete sich auch das Verhältnis des Landesmuseums zur Gottfried-Keller-Stiftung. Persönliche Animositäten, aber auch Richtungskämpfe um die schweizerische Kulturpolitik führten 1904 zu einem eigentlichen «Kunstkrieg», der die Direktion des Landesmuseums zusehends isolierte.³⁹

Verschiedentlich wurde ein föderalistischer Aufbau des Museums gefordert, so noch 1924 von Georg von Monténach im Zusammenhang mit dem Projekt einer Museumserweiterung. Er fürchtete – wie viele andere auch –, dass das stete Anwachsen der Sammlungen aus dem Landesmuseum ein Monstrum machen würde:

«Mais, ni la Suisse, ni personne n'ont intérêt à voir le Musée national devenir, par ses dimensions, un véritable monstre, accaparant tout, aspirant tout, sans que rien vienne jamais interrompre ses actions pneumatiques.»⁴⁰

Er würdigt zwar den «Konkurrenzartikel», der die kantonalen Museen schützen sollte, legt aber den Finger auf den wunden Punkt:

«En droit, cet article a été, je le crois du moins, respecté; mais il est inopérant en pratique; la preuve en est qu'on voit à Zurich une masse de choses que les cantons n'auraient jamais laissées partir s'ils avaient eu les ressources suffisantes pour les acheter.»

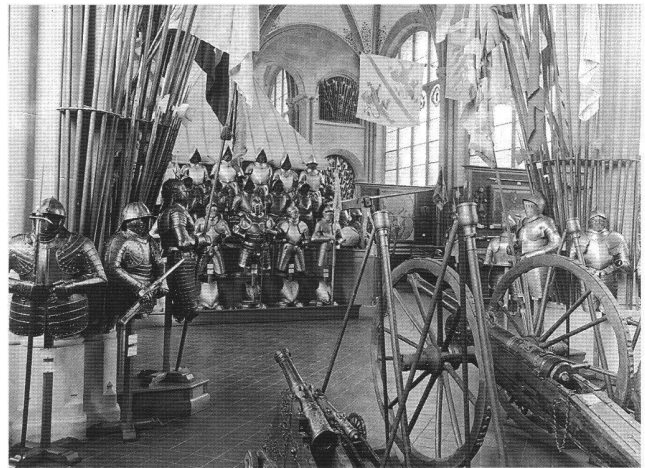


Abb. 4 Die Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums, um 1900.

In der Tradition der «lebenden Bilder» wird die Waffenhalle zur Evokation der «Heldenzeit», zum unmittelbaren emotionalen Erlebnis.

Monténach schlägt ein dezentralisiertes Museum vor, mit Objektschwerpunkten in verschiedenen Städten:

«C'est ainsi que je placerais à Lucerne ou à Fribourg une collection d'objets culturels, réservant à Soleure tout ce qui a rapport au travail du fer, à Genève ce qui a trait à l'émail, à l'orfèverie, à la bijouterie. Je mettrais à Berne la collection céramique, à Saint-Gall celle des tissus, broderies, dentelles; à Lausanne, le mobilier, qui pourrait être aussi subdivisé par époques, entre plusieurs localités; à Schwyz ou à Zoug, l'art rural ou rustique, dont les spécimens ne sont pas présentés, à Zurich, dans un cadre qui leur convient. [...] Avec ce système, Zurich resterait, pour toujours, le centre principal où se trouverait un peu de chaque chose, tandis que, dans les filiales, on pousserait la recherche du détail dans des catégories déterminées.»

Die Verengung des Sammlungskonzeptes des Landesmuseums am Ende der 20er Jahre entschärfte die latenten Spannungen.

8. Krise des Historismus – Krise des Historischen Museums

Die Krise des Historismus, die sich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen begann, fiel mit dem Höhepunkt der Museumsbewegung zusammen, entzog ihr im Moment ihres Triumphes den Boden unter den Füßen. Das wohlgeordnete Gerüst einer klar gegliederten Weltgeschichte geriet ins Wanken und mit ihr der Glaube an die Möglichkeit und Legitimität der wissenschaftlichen Rekonstruktion der Vergangenheit. Der postulierte innere Zusammenhang der menschlichen Kultur, der Kunstmuseum und Geschichtsmuseum verband, zerbrach. Der Streit um die Bilder von Ferdinand Hodler, der jahrelang wogte, entbrannte nicht um die gewählten Motive, sondern um die künstlerische Freiheit und die Modernität, mit der Ferdinand Hodler das Thema anpackte.⁴¹ Der Konflikt war demnach mehr als ein Kunststreit zwischen «Reaktion» und «Avantgarde», sondern der Reflex auf einen radikalen Bruch in der Geschichtsauffassung. Hodler rekonstruierte nicht, sondern gab der Darstellung eine zeitübergreifende Bedeutung. Nicht die Verankerung in der Geschichte, sondern die Überwindung der Geschichte gab den Fresken ihre unmittelbare Kraft. Hodlers Bilder bedeuteten einen radikalen Bruch mit dem Historismus, dem die Gründer des Landesmuseums verpflichtet waren, und dem damit verbundenen Anliegen, ein möglichst getreu rekonstruiertes Bild der Vergangenheit zu geben, die Geschichte wieder auferstehen zu lassen. Die Reaktion Heinrich Angsts zielte denn auch genau in diese Richtung:

«Anstatt eine gewissenhafte Anstrengung zu machen, dem ersten Gegenstand gerecht zu werden, hat es der Maler vorgezogen, eine Art Einzelplänkelei darzustellen, wie sie in irgendeiner Schlacht des sechzehnten Jahrhunderts und auf irgend einem Teil der Erde hätte stattfinden können. [...] Wie peinlich müsste es die Besucher berühren, wenn in der gleichen Halle, wo die Originalrüstungen und Waffen des 16. Jahrhunderts, möglicherweise auch korrekt ausgerüstete Ganzfiguren, ausgestellt sind, die Wandmalereien auffällige und störende Anachronismen und Lächerlichkeiten aufweisen würden.»⁴²

Das Gründungskonzept des Landesmuseums war untrennbar mit den Vorstellungen des Historismus verbunden; mit einer neuen Sicht auf die Geschichte begann die schleichende, jahrzehntelang dauernde Demontage dieser Vision (Abb. 5).

9. Paradigmen der Kulturgeschichte

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war – vor allem im deutschen Sprachraum – durch eine zunehmende Verengung des Kulturbegriffs geprägt. «Kultur» und «Zivilisation» wurden zu Gegenbegriffen.⁴³ Zur Kultur gehörte das Einmalige und Erhabene, zur Zivilisation das Alltägliche, die niederen Sphären des menschlichen Lebens. Vor allem Oswald Spenglers «Untergang des Abendlandes», ab 1917

erschienen, prägte ganze Generationen. Im Gegensatz zur Kultur nennt er die Zivilisation ein «Dasein ohne innere Form».⁴⁴ Unter dem Einfluss Spenglers hat Thomas Mann 1918 die klassischen Formeln geprägt, die für Generationen verbindlich erschienen:



Abb. 5 «Sic transit gloria mundi», von Ernst Morgenthaler, 1912. Bleistift, Tusche und Farbstift auf Papier. Thun, Kunstmuseum (Nachlass Ernst Morgenthaler).

Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten die theatralischen Inszenierungen viel von ihrer Wirkungskraft verloren. Sie wurden nicht mehr als Wiedererweckung des Vergangenen erlebt, sondern als groteske Deponien einer untergegangenen Welt.

«Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und nicht Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.»⁴⁵

Und zwei Jahre später:

«Kultur – das ist menschliche Ganzheit und Harmonie; es ist die Vergeistigung des Lebens und die Fleischwerdung des Geistes – die Synthese von Seele und Geist.»⁴⁶

Es bleibt anzumerken, das Thomas Mann schon wenige Jahre später von einer derart elitären und vermeintlich «apolitischen» Kulturdefinition wieder abgerückt ist.

Die Entfremdung von Ästhetik und Geschichte führten im 20. Jahrhundert zur völligen Zersplitterung der Museumslandschaft. Liess das 19. Jahrhundert noch eine durchaus breite Sicht der Geschichte zu – allerdings mit klarer hierarchischer Abstufung der kulturellen Leistungen –, so konzentrierte sich nun die Geschichtsschreibung immer mehr auf die einzelnen grossen Leistungen, Kräfte und Bewegungen, die allein als geschichtswürdig galten (Abb. 6). Sowohl in der Ereignis- und Institutionengeschichte wie in der Kunstgeschichte wurde das einmalige Ereignis, das grosse Werk und der grosse Mann (seltener die grosse Frau) zur eigentlichen treibenden Kraft erklärt. Kultur wurde nicht mehr als Oberbegriff für alle Formen des kollektiven Verhaltens verstanden, sondern immer mehr auf die Schöpfungen der Künste eingeschränkt.

Für die historischen Museen wurde der Raum zwischen grosser Geschichte, grosser Kunstgeschichte und Volkskunde eng. Auch das Landesmuseum musste seine Position neu definieren. Nicht nur die Raumnot zwang zu einer Reduktion, auch die konsequente Ausrichtung auf kunstgewerbliche Qualität entsprach den herrschenden Kulturvorstellungen. 1928 verlangte die Direktion die Einschränkung des Sammlungskonzepts. Dabei sollten nicht nur magazinierte Überreste alter Bauten an die Stadt Zürich zurückgegeben und die Verfertigung von Abgüssen radikal eingeschränkt werden, sondern noch viel einschneidendere Massnahmen zum Tragen kommen:

«3. Objekte von rein ethnographischem Interesse können an schweizerische Museen für Völkerkunde abgetreten werden. Das Sammeln auf diesem Gebiet wird den kantonalen und lokalen Museen überlassen. 4. Das zurzeit in einem Schopfe magazinierte Geschützmaterial soll einem Zeughaus oder einer Spezialsammlung überwiesen werden, sofern diese die nötigen Garantien für dessen unveränderte Erhaltung und sachgemässe Besorgung bieten. 5. Die Sammlung der Uniformen des 19. Jahrhunderts soll nicht weiter vermehrt, sondern kann nötigenfalls einem speziell auf diesem Gebiete sammelnden Museum abgetreten werden. 6. Ebenso wird auf den weiteren Ausbau der Kostüm- und Trachtensammlung verzichtet, der vorhandene Bestand dagegen behalten. 7. Von einer Anlage von Spezialsammlungen zur Darstellung städtischer oder ländlicher Handwerke und Gewerbe ist abzusehen.»⁴⁷

In der Folgezeit erwähnt der Jahresbericht regelmässig Auslagerungen, besonders an die Kyburg und das Waadtländer Militärmuseum in Morges, aber auch an alle möglichen Kantons- und Spezialmuseen. Auch die 1901 begonnene Sammlung zur Postgeschichte wurde nun konsequenterweise dem Postmuseum in Bern, dem heutigen Museum für Kommunikation, als Depositum überwiesen.

Die Einengung der Sammlungspolitik wurde 1944 vom damaligen Direktor Fritz Gysin theoretisch untermauert. In seinem grossen Aufsatz «Ziele und Aufgaben des Schweizerischen Landesmuseums und sein Verhältnis zur

Schweizerischen Volkskunde»⁴⁸ grenzt der Autor die Gebiete Geschichte (womit für die Kulturgeschichte selbstverständlich Kunstgeschichte mitgemeint war) und die Volkskunde in der Form einer Tabelle gegeneinander ab:

Geschichte – Ungeschichtliches Leben
Individualität – Kollektivgeistigkeit
Schöpferisches Denken – Tradition
Einmalige Leistung – Gewohnheit
Neue Lebensformen – Überlieferte Gebräuche
Fortschritt – Verharren
Staatsformen – Primitive Gemeinschaften

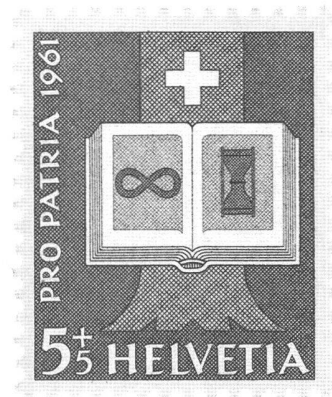


Abb. 6 Buch der Geschichte mit den Symbolen für Zeit und Ewigkeit. Briefmarke «PRO PATRIA», 1961. Entwurf von Hans Schwarzenbach, Bern, Stich von Karl Albrecht Bickel (jun.), Walenstadtberg.

Bis in die 1960er Jahre wurde die Geschichte vornehmlich als ein abstraktes System von grossen Kräften und Ideen beschrieben. Eine solche Betrachtung entfremdete die Historiker von den Beständen der Museen und den Möglichkeiten der musealen Darstellung. Die symbolische Darstellung auf dieser Briefmarke widerspiegelt diese überhöhte und abstrakte Vorstellung von Geschichte.

An einem Beispiel aus dem Museum erläutert Gysin seine Vorstellung:

«Von zwei Tonkrügen wählt der Historiker den kunstgewerblich besten oder entwicklungsgeschichtlich bezeichnendsten, der Volkskundler den durchschnittlichen, der sich von den anderen nicht unterscheidet. Und weiterhin: Zwischen einem kunstvollen Silberbecher und einem ländlichen Tonkrug wählt der Historiker den Becher, der Volkskundler den Krug; er will den Silberbecher nicht.»

Unterdessen hatten bauliche Veränderungen das Gründungskonzept zu Fall gebracht. Neubauprojekte waren bisher jeweils gescheitert, doch um 1930 schien ein Erweiterungsbau in Griffnähe. Die Leidensgeschichte dieses Projektes zog sich bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg hin; es musste schliesslich aufgegeben werden. Immerhin erhielt das Landesmuseum 1933 die Räumlichkeiten der Kunstgewerbeschule zur eigenen Nutzung. In diesen Räumen wurden nicht nur die Verwaltung und Teile der Samm-

lung untergebracht, sondern auch ein Teil der Dauerausstellung. Die Ur- und Frühgeschichte, die im Konzept von 1889 als «Piedestal» den Auftakt zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kulturgeschichte gebildet hatte, wurde in die neuen Räume verlagert. Die Räume im Erdgeschoss wurden der mittelalterlichen Kunst gewidmet. Damit war die Grundidee des Museums zerstört, der rote Faden zerschnitten, der vom «Erwachen der Menschheit» bis zur kulturellen Grösse in der frühen Neuzeit und dem abschliessenden Monument der Ruhmeshalle führte. Nun präsentierte sich das Landesmuseum als eklektische



Abb. 7 Die Ausstellung zur Ur- und Frühgeschichte im Schweizerischen Landesmuseum, um 1900.

Direkt unter der «Ruhmeshalle» wurden die Anfänge der Geschichte gezeigt. Der Rundgang durch das Museum war ein erlebbarer Weg durch die Stufen der Kulturgeschichte, von den «primitiven» Formen bis zur Blütezeit.

Aneinanderreihung von bedeutenden Sammlungen, deren Zusammenhang durch die Architektur nicht mehr gefördert, sondern eher erschwert wurde. Die Klagen über das «schwierige Gebäude» reissen denn auch in der Folgezeit nicht mehr ab.

Zum fünfzigjährigen Bestehen des Landesmuseums fasst Fritz Gysin nochmals das Sammlungs- und Ausstellungskonzept zusammen:

«Das Landesmuseum ist kein Kunstgewerbemuseum und sollte es nie werden, aber es neigt durch die Betonung der Qualität, der Spitzenleistung dazu, die Geschichte unserer Kultur in ihren entwicklungsfähigsten Erzeugnissen darzustellen, mit anderen Worten, die städtische Kultur voranzustellen.»⁴⁹

Noch immer galt die schöpferische Leistung des Einzelnen als Richtschnur der kulturellen Leistung:

«So gelangen wir nach kurzem Rundgang zur Feststellung des wesentlichsten Grundes für das Ausklingen der Sammlung um die Jahrhundertmitte. Die Zeit des schöpferischen, individuellen Handwerks ist vorbei. An seine Stelle kommt die Industrialisierung. [...]

Wären nun solche Wandlungen und die sie bedingenden geschichtlichen und sozialen Grundströmungen der Darstellung ohne jeden Zweifel wert, ja zum Verständnis der Gegenwart unerlässlich, so erfordern sie dagegen ganz andere museale Mittel, die uns, wie bereits besprochen, nicht zu Gebote stehen.»⁵⁰

Die Neukonzeption der Waffenhalle war der logische Abschluss bei dieser Abkehr von der Gründungsidee. 1948 wurden die Kredite zum Umbau der Waffenhalle bewilligt, «deren herkömmliche Aufstellung den heutigen Anschauungen nicht mehr genügt», wie der Jahresbericht lapidar festhält. Fritz Gysin schildert ein Jahr später seine Ziele folgendermassen:

«Hier wird in völlig neuer, stark aufgelockerter Darstellungsweise und mit strenger Beschränkung auf das Wesentliche die Bewaffnung zur Zeit der Befreiungskriege des 14. und bis in den Burgunderkriegen des 15. Jahrhunderts gezeigt. Aus der «Ruhmeshalle» ist ein sachlicher Ausstellungsraum geworden, in dessen hellen Rahmen auch Hodlers Wandbilder zur besten Geltung kommen.»

Am 29. November 1956 konnte die «neue» Waffenhalle fertiggestellt werden. Die «Ruhmeshalle» war verschwunden, der «Freskenstreit» endgültig obsolet geworden. Hodlers Fresken bildeten nun keine tragenden Elemente mehr, sondern kamen eben als Kunstwerke zur «besten Geltung».

Die Neuaufstellung fand die breite Zustimmung der damaligen Historiker, Kunsthistoriker und Museologen. Stellvertretend für viele sei Hans R. Hahnloser zitiert, der 1960 die Leistung Fritz Gysins folgendermassen würdigte :

«Und in der grossen Waffenhalle, in deren überfüllten Sälen vordem ein prominenter Besucher geradezu von «Platzangst» sprechen konnte, demonstrieren uns heute anschauliche Puppen die Handhabung alter Waffen.»⁵¹

Die skizzierte Entwicklung im Landesmuseum steht nicht allein da; die meisten historischen Museen der Schweiz, aber auch in Deutschland und Österreich, haben sich in ganz ähnlicher Art von ihren Gründungskonzepten des 19. Jahrhunderts gelöst.

10. Aufbruch zu einer neuen Geschichte

Die Gleichsetzung von Kultur mit einem engen Kanon künstlerischen Schaffens geriet nach dem Zweiten Weltkrieg in arge Bedrängnis. Der Glaube an eine kulturelle Überlegenheit Europas wurde in Frage gestellt. Der Zerfall der Kolonialreiche bedeutete auch das Ende einer rein eurozentrischen Kulturgeschichte. Die moderne Ethnologie, ebenso die Volkskunde verstanden sich nun nicht mehr als Wissenschaften der mehr oder weniger «Kulturlosen», der «Völker ohne Geschichte». So führte Claude Lévi-Strauss den Gedanken der Überlegenheit der europäischen Kultur aus der Sicht des Ethnologen ad absurdum:

«Die westliche Zivilisation hat sich seit zwei oder drei Jahrhunderten ganz darauf konzentriert, dem Menschen immer wirksamere mechanische Mittel zur Verfügung zu stellen. Nach diesem Kriterium ist die verfügbare Energie-

menge pro Kopf der Bevölkerung Ausdruck der mehr oder weniger hohen Entwicklungsstufe der menschlichen Gesellschaften.»⁵²

Auch die überkommenen Definitionen von Kultur wurden nun in Frage gestellt. Stellvertretend für viele sei Fernand Braudel zitiert, der 1959 verlangte «de reconnaître au <culturel> toute son étendue»⁵³:

«Il est, en effet, illusoire de vouloir, à l'allemande, isoler la culture de sa base qui serait la civilisation. S'il est absurde de négliger la superstructure, il ne l'est pas moins de négliger, comme si souvent, l'infrastructure.»

Die Suche nach einem offenen Kulturbegriff führte zu einer ganzen Reihe von Definitionen, von denen zum Beispiel jene des Europarats lautet:

«Sie [die Kultur] umfasst alle Tätigkeiten, die dem einzelnen Menschen erlauben, sich zur Welt, zur Gesellschaft und zum eigenen Erbe in ein Verhältnis zu setzen.»⁵⁴

Die Unterscheidung von «Kultur» und «Zivilisation», die fast hundert Jahre die deutschsprachige Debatte bestimmt hatte, wurde obsolet.

Auch in den Museen setzte seit den 60er Jahren das Umdenken ein. Die schroffe Ablehnung der Volkskunde im Landesmuseum wich einer vorsichtigen Öffnung. 1968 erwähnt der Jahresbericht neue Ausstellungsräume zum traditionellen Handwerk und zur Landwirtschaft mit folgenden Worten:

«Mit dem gewaltigen Umbruch der modernen Technisierung sind einzelne Berufszweige mehr und mehr dem Untergang geweiht. Es ist eine besondere Aufgabe der Museen, durch Aufbewahrung und Darstellung vor allem handwerklicher und landwirtschaftlicher Geräte diese Kapitel verschwundener Kultur der Öffentlichkeit in Erinnerung zu halten.»⁵⁵

Hier wird «Kultur» bereits zum weitgefassten Begriff. Doch zu einer umfassenden Neukonzeption der Kulturgeschichte im Museum konnte sich das Landesmuseum nicht durchringen. Die 1981 publizierte «Systematik kulturhistorischer Sachgüter»⁵⁶ von Walter Trachsler widerspiegelt eindrücklich das Bemühen, traditionelle Vorstellungen von Kultur mit modernen zu verbinden. Was sich heute als unfreiwillige Satire liest, war als ernsthafter Versuch gedacht, den Museen ein neues gedankliches Gerüst zu geben, war aber zum Scheitern verurteilt, weil um jeden Preis ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel vermieden werden sollte.

Seit 30 Jahren steht das Landesmuseum vor der Aufgabe, ein Konzept zu entwickeln, das heutigen Erwartungen an einen historischen Diskurs Rechnung trägt und seiner Sammlungs- und Ausstellungspolitik einen Platz in der vielfältigen schweizerischen Museumslandschaft verschafft.

Der Wandel in den historischen Konzeptionen lässt sich in den Veränderungen und Anpassungen der Dauerausstellung aufzeigen. Vor allem die Ur- und Frühgeschichte, die heute in ihrer vierten Neuaufstellung seit 1898 präsentiert wird, kann als Musterbeispiel herangezogen werden. Die im Gründungskonzept als «Piedestal» der eigentlichen

Kulturgeschichte geltende Ur- und Frühgeschichte zeigte ein sehr breites Bild des vorgeschichtlichen Lebens, die Keimzelle der nationalen Geschichte. Direkt unter der Waffenhalle gelegen, bildete sie die «Krypta» der Ruhmeshalle (Abb. 7). Die Neuaufstellung von 1935 orientierte sich explizit auch an ästhetischen Kriterien, dünnte die Ausstellung aus und setzte Schwerpunkte (Abb. 8). 1968 wurde das Frühmittelalter, ab 1974 die Urgeschichte neu ausgestellt (Abb. 9). Diese Darstellung war didaktisch und



Abb. 8 Die Neuaufstellung der Ur- und Frühgeschichte ab 1935 in den Räumen der ehemaligen Kunstgewerbeschule.

Die Ausstellung übernahm zwar einzelne Vitrinen, doch wurden nun deutliche didaktische und ästhetische Schwerpunkte gelegt.



Abb. 9 Ein Blick in die erneuerte Ausstellung, 1974.

Die alten Vitrinen haben ausgedient. Sorgfältig wurde die Ausstellung auch auf die Schulen und ihre Bedürfnisse ausgerichtet.

methodisch neu gestaltet und setzte Schwerpunkte in der Wirtschaftsgeschichte und der Ergologie, blieb aber der traditionellen Chronologie verpflichtet. Die 1998 völlig neu konzipierte Ausstellung folgt einer der modernen Anthropologie verpflichteten Geschichtsschreibung (Abb. 10).



Abb. 10 Die Ausstellung zur Ur- und Frühgeschichte, 1998. Die schweizerische Ur- und Frühgeschichte wird in den Rahmen einer weltweiten anthropologischen Perspektive gestellt.

Die Neugestaltung des «Kulturgeschichtlichen Rundgangs», aber auch die Einrichtung der Museen in Schwyz, Prangins und an der Bärengasse, sind neuen historischen Konzeptionen verpflichtet. Für die Zukunft wird sich zeigen müssen, wie sich eine moderne Darstellung der Schweizer Geschichte auf die Sammlungspolitik und die Zusammenarbeit mit anderen Museen und Sammlungen auswirken wird. Nicht nur für die jüngere Geschichte ist dies eine zentrale Frage. Die Kantonalisierung der Archäologie und der Denkmalpflege in den letzten Jahrzehnten hat die Sammlungsmöglichkeiten des Landesmuseums entscheidend eingeschränkt. Hier ist eine enge Zusammenarbeit mit kantonalen und kommunalen Institutionen unausweichlich. Sie sollte als Chance und nicht als Einschränkung wahrgenommen werden.

Sammlungskonzept und Ausstellungskonzept waren seit der Gründung eng miteinander verflochten. Es geht heute darum, das Verhältnis zwischen den beiden Aufgaben des Landesmuseums neu zu definieren: Weder kann die Sammlungstätigkeit allein die Ausstellungskonzeptionen bestimm-

men, noch ist es möglich, die in Jahrzehnten gewachsene Sammlung völlig umzukrempeln.

Neben dem Sammlungs- und dem Darstellungsauftrag (und den damit verbundenen wissenschaftlichen Aufgaben) stellt sich auch heute die Frage nach dem staatspolitischen Auftrag eines Museums von nationalem Anspruch.

Der Begriff der Nation ist auch heute noch aktuell. Ernest Renan hatte 1882 in seiner berühmten Rede «Qu'est-ce que une nation?» darauf hingewiesen, dass die Nationen in Europa, wie sie entstanden sind, auch wieder vergehen werden:

«Les nations ne sont pas quelque chose d'éternel. Elles ont commencé, elles finiront. La confédération européenne, probablement, les remplacera.»⁵⁷

Er definierte die Nation – in konsequenter Ablehnung der deutschen Tradition – als Willensnation:

«Une nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis.

Dans le passé, un héritage de gloire et de regrets à partager, dans l'avenir un même programme à réaliser; avoir souffert, joui, espéré ensemble, voilà ce qui vaut mieux que des douanes communes et des frontières conformes aux idées stratégiques; voilà ce que l'on comprend malgré les diversités de race et de langue.»

«Ein Volk wird Nation, indem es zu seiner eigenen Geschichte ein formulierbares Verhältnis gewinnt»⁵⁸, fasste Hans von Greyerz 1953 in aller Kürze die Position Renans zusammen.

Heute weist alles darauf hin, dass die Nation als Bezugswelt europäischer Gesellschaften sich zwar wandelt, nicht aber an Brisanz verloren hat. Der Wandel, dem das Bezugswelt «Nation» heute unterworfen ist, wird auch einen Wandel im Verhältnis zu der als «eigenen» bezeichneten Geschichte führen. Nationale Identität und Öffnung auf die Welt schliessen sich nicht aus, sondern entwickeln sich in gegenseitiger Abhängigkeit.

Die neue Bundesverfassung vermeidet konsequent den Begriff der Nation, erweist aber Renans Konzept der Willensnation in der Präambel die Referenz: «im Bewusstsein der gemeinsamen Errungenschaften und der Verantwortung gegenüber den künftigen Generationen», heisst es hier.

Die Aufgabe des Landesmuseums muss hiermit sein, mitzuhelfen, einen verantwortungsvollen Umgang mit dieser Geschichte zu fördern und dabei aufzuzeigen, wie Themen, Räume und Epochen sich zu einem vielfältigen Bild der Vergangenheit zusammenfügen. Das Gemeinsame, aber auch das Trennende muss aufgezeigt werden: die Zugehörigkeit zu verschiedenen und sich überlagernden Bezugssystemen, in denen jenes der Nation eines unter vielen ist, aus der Geschichte entstanden und dem Wandel unterworfen.

ANMERKUNGEN

- ¹ LEOPOLD VON RANKE, *Idee der Nationalhistorie*. in: Vorlesungseinleitungen, hrsg. von VOLKER DOTTERWEICH und WALTHER PETER FUCHS, München 1974.
- ² DEBORA J. MIJERS, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995. – GILES WATERFIELD, *The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europa and its Manifestation in Victorian Britain*. in: SUSAN PEARCE (Hrsg.), *Art in Museums*. London 1995. (= *New Research in Museum Studies* 5), S. 42–73.
- ³ Für die Schweiz zuletzt: CLAUDIA RÜTSCHÉ, *Die Kunstkammer in der Zürcher Wasserkirche. Öffentliche Sammeltätigkeit einer gelehrten Bürgerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus museumsgeschichtlicher Sicht*, Bern 1997.
- ⁴ ERIC J. HOBSBAWM, *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, Cambridge 1990. – HAGEN SCHULZE, *Staat und Nation in der europäischen Geschichte*, München 1994. – ANNE-MARIE THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e – XX^e siècle*, Paris 1999.
- ⁵ DOMINIQUE POULOT, *Musée – nation – patrimoine 1789–1815*, Paris 1997. – ELKE HARTEN, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster 1989.
- ⁶ Schweizerisches Bundesarchiv Bern: Helvetisches Archiv, Band 1476, f. 185. Vgl. *Aktensammlung aus der Zeit der Helvetischen Republik (1798–1803)*, Band 16, Freiburg 1966, S. 134–136.
- ⁷ BENNO SCHUBIGER, *Die Suche nach dem Nationaldenkmal vor 1848*, in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998* (Ausstellungskatalog), Zürich 1998, S. 58–65.
- ⁸ zit. nach PETER BURIAN, *Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation*, in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977*, München 1978, S. 128.
- ⁹ LEOPOLD VON RANKE (vgl. Anm. 1), S. 78.
- ¹⁰ FRIEDRICH JAEGER / JÖRN RÜSEN, *Geschichte des Historismus*, München 1992. – JÖRN RÜSEN, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenskultur*, Frankfurt a. M. 1993. – ANNETTE WIRKKAU, *Historismus*, Göttingen 1992.
- ¹¹ JAKOB BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1941, S. 374.
- ¹² JAKOB BURCKHARDT, *Griechische Kulturgeschichte*, hrsg. von FELIX STÄHELIN, Berlin/Leipzig 1930, S. 3–4.
- ¹³ FRANÇOIS DE CAPITANI, *Die Suche nach dem gemeinsamen Nenner. Der Beitrag der Geschichtsschreiber zur Frage der nationalen Identität in der Schweiz des 19. Jahrhunderts*, in: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, für die SAGW, hrsg. von FRANÇOIS DE CAPITANI und GEORG GERMANN, Freiburg 1987.
- ¹⁴ Ausführlicher zur Bedeutung der Pfahlbauer für das Landesmuseum: FRANÇOIS DE CAPITANI, *Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: Das schweizerische Beispiel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55, 1998, S. 25–34.
- ¹⁵ JOHANNES VON MÜLLER, *Die Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft*, Erster Teil: Von des Volkes Ursprung [1786], Kapitel 7: Die Einwanderung fremder Nationen.
- ¹⁶ Zuletzt: MARC-ANTOINE KAESER, *Helvètes ou lacustres? La jeune Confédération suisse à la recherche d'ancêtres opérationnels*, in: CATHRINE BOSSHART-PFLUGER / ALBERT TANNER (Hrsg.), *Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.–20. Jahrhundert*, Zürich 1998, S. 75–86.
- ¹⁷ FERDINAND KELLER, *Pfahlbauten, 4. Bericht* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft von Zürich, Bd. XIV, Heft 1), Zürich 1861.
- ¹⁸ Vgl. die Beschreibungen bei KARL DÄNDLIKER, *Geschichte der Schweiz mit besonderer Rücksicht auf die Entwicklung des Verfassungs- und Kulturlebens von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, 3 Bde, Zürich 1883–1888, Band 1, S. 33–40. – JAKOB HEIERLI, *Urgeschichte der Schweiz*, Zürich 1901, S. 113.
- ¹⁹ KARL DÄNDLIKER (vgl. Anm. 18), Band 2, S. 5.
- ²⁰ KARL DÄNDLIKER (vgl. Anm. 18), Band 2, S. 662.
- ²¹ Friedrich Bürki an Johann Rudolf Rahn 1878, zit. bei JOHANN RUDOLF RAHN, *Erinnerungen an die Bürki'sche Sammlung*, in: *Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1888, S. 300.
- ²² KARL ZIMMERMANN, *Pfahlbauromantik im Bundesratshaus. Der Ankauf der «Pfahlbausammlung» von Dr. Victor Gross durch die Eidgenossenschaft im Jahre 1884 und die Frage der Gründung eines schweizerischen National- oder Landesmuseums*. in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 49, 1987, S. 117–151.
- ²³ Vgl. das «Verzeichnis der vom Bund seit 1884 erworbenen vaterländischen Altertümer», hrsg. vom eidgenössischen Departement des Inneren, 31. März 1890.
- ²⁴ LISBETH MARFURT-ELMIGER, *Der schweizerische Kunstverein 1806–1981*, Bern 1981, S. 107. – Ausführlich: KONRAD EGGENSCHWYLER, *Die Förderung der nationalen Kunst durch die Eidgenossenschaft* (= Eingabe an die Hohe Bundesversammlung. Im Auftrag der Schweizerischen Kunstliga), Bern 1887.
- ²⁵ *Politisches Jahrbuch der Schweizerischen Eidgenossenschaft* 4, 1889, S. 691.
- ²⁶ JOSEPH JUNG, *Das imaginäre Museum. Privats Kunstengagement und staatliche Kulturförderung in der Schweiz. Die Gottfried-Keller-Stiftung 1890–1922*, Zürich 1998.
- ²⁷ SALOMON VÖGELIN, *Die Errichtung eines schweiz. National-Museums*, Rede gehalten im schweizer. Nationalrath den 9. Juli 1883, Uster 1883, S. 12–13.
- ²⁸ FERDINAND VETTER, *Eidgenössisches Landesmuseum oder Unterstützung örtlicher Altertumsammlungen?*, Bern 1889, S. 1.
- ²⁹ Zum Standortstreit: TOMMY STURZENEGGER, *Der grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam*, Zürich 1999.
- ³⁰ EDUARD HOFFMANN-KRAYER, *Die Volkskunde als Wissenschaft*, Zürich 1902. (zit. nach *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel 1946, S. 21.)
- ³¹ Bericht vom 9. Dezember 1889, Schweizerisches Bundesblatt 1890, I. S. 105.
- ³² Zu Heinrich Angst: ROBERT DURRER, *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums*. *Britischer Generalkonsul*, Glarus 1948.
- ³³ Zum Museumsbau: HANSPETER DRAEYER, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998*, Zürich 1999.
- ³⁴ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht* 1901, S. 13.
- ³⁵ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht* 1898, S. 25.
- ³⁶ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht* 1899, S. 8.
- ³⁷ JOHANN RUDOLF RAHN, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. IX, Leipzig 1898.
- ³⁸ *Der Spiezer Kirchenstuhlhandel*. (= dokumentierter Spezialbericht der Museumsdirektion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission), Zürich 1901 (im Anhang zum Jahresbericht des Landesmuseums 1901).
- ³⁹ JOSEPH JUNG (vgl. Anm. 26), S. 243 ff.
- ⁴⁰ GEORGES DE MONTENACH, *Le musée national, son agrandissement et sa décentralisation*, Fribourg 1924, S. 14.

- ⁴¹ Zum Freskenstreit: LUCIUS GRIESEBACH, *Die Historienbilder*, in: Ferdinand Hodler (Ausstellungskatalog), Zürich 1983, S. 257–274.
- ⁴² *Neue Zürcher Zeitung*, 24. 2. 1897, zit. bei: ROBERT DURRER, (vgl. Anm. 32), S. 218/219.
- ⁴³ MICHAEL SPÖTTEL, *Die ungeliebte «Zivilisation». Zivilisationskritik und Ethnologie in Deutschland im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Bern 1995.
- ⁴⁴ OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes (1917)*, München 1972, Tafeln nach S. 71.
- ⁴⁵ THOMAS MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen (1918)*, in: Gesammelte Werke, Band 12, Frankfurt 1960, S. 31.
- ⁴⁶ THOMAS MANN, *Brief an Hermann Grafen Keyserling (1920)*, in: Gesammelte Werke, Band 12, Frankfurt 1960, S. 603.
- ⁴⁷ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht 1928*.
- ⁴⁸ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht 1938–1943*, S. 197–233.
- ⁴⁹ *Das Schweizerische Landesmuseum 1898–1948, Kunst, Handwerk und Geschichte. Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung*, Zürich 1948, S. 28.
- ⁵⁰ *Das Schweizerische Landesmuseum 1898–1948* (vgl. Anm. 49), S. 70.
- ⁵¹ HANS R. HAHNLOSER, *Fritz Gysin zum 65. Geburtstag*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 20, 1960, S. 53.
- ⁵² CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Rasse und Geschichte (1952)*, Frankfurt 1972, S. 42.
- ⁵³ FERNAND BRAUDEL, *L'histoire des civilisations: Le passé explicite le présent*. in: *Encyclopédie française*, t. XX. Paris 1959. (= F' B', *Ecrits sur l'histoire*. Paris 1969. p. 255–314).
- ⁵⁴ zit. nach *DIE ZEIT* 27, 1999, S. 33.
- ⁵⁵ *Schweizerisches Landesmuseum, Jahresbericht 1968*, S. 12.
- ⁵⁶ WALTER TRACHSLER, *Systematik kulturhistorischer Sachgüter: eine Klassifizierung nach Funktionsgruppen zum Gebrauch in Museen und Sammlungen*, verfasst im Auftrag des Verbandes der Museen der Schweiz, Bern 1981.
- ⁵⁷ ERNEST RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation?* Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, Paris 1882, chapitre 3.
- ⁵⁸ HANS VON GREYERZ, *Nation und Geschichte im bernischen Denken*, Bern 1953, S. 9.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4, 7–10: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
 Abb. 2: Museum Altes Zeughaus, Solothurn.
 Abb. 5: Kunstmuseum Thun.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Schweizerische Landesmuseum entstand auf dem Hintergrund einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts postulierten allen Schweizern gemeinsame Nationalgeschichte. Sein Konzept der Veranschaulichung von Geschichte war dem Historismus verpflichtet, Inszenierung und Rekonstruktion liessen die Geschichte wieder aufleben. Die Krise des Historismus entfremdete die Historiker dem Museum, seinen Sammlungen und Darstellungsformen. Dem Landesmuseum blieb eine Kulturgeschichte, die sich eng an ästhetischen Prinzipien anlehnte. Die Geschichtsschreibung der letzten 30 Jahre erfasste die Chancen, die ihr das historische Museum bieten kann. Ein offener Kulturbegriff und eine Geschichte, die alle Aspekte des menschlichen Lebens einbezieht, lassen das Museum erneut für die Vermittlung der Geschichte attraktiv werden.

RÉSUMÉ

Créé à partir d'une notion d'histoire nationale commune à tous les Suisses postulée durant la seconde moitié du 19^{ème} siècle, le Musée national suisse se proposait d'interpréter l'histoire selon les critères de l'historisme, les mises en scène et les reconstitutions étant destinées à faire revivre le passé. La crise de l'historisme éloigna les historiens du musée, de ses collections et de ses formes de représentation. Il resta au Musée national une histoire culturelle étroitement liée à des principes esthétiques. L'historiographie des trente dernières années saisit les opportunités que pouvait lui offrir un musée historique. Une conception ouverte de la culture et une histoire englobant tous les aspects de l'existence humaine permettent à nouveau au musée de présenter les événements historiques d'une manière captivante.

RIASSUNTO

Il Museo nazionale svizzero è nato sullo sfondo dell'esigenza, emersa durante la seconda metà del XIX secolo, di promuovere una storia nazionale comune a tutti gli Svizzeri. La concezione d'illustrazione della storia su cui il Museo si basava era lo storicismo; la messa in scena e la ricostruzione erano gli strumenti che gli permettevano di far rivivere gli eventi storici. La crisi dello storicismo alienò gli storici dal Museo, dai suoi reperti e dalle forme che utilizzava nel rappresentare la storia. Il Museo nazionale è rimasto fedele a una storia della cultura strettamente legata a principi estetici. La storiografia degli ultimi trent'anni ha colto le opportunità che il Museo ha potuto offrirle. Una concezione della cultura aperta e una storia che tenga conto di tutti gli aspetti della vita dell'uomo hanno permesso al Museo di ritornare ad essere un attraente strumento di mediazione della storia.

SUMMARY

The Swiss National Museum emerged in the second half of the 19th century against the background of a postulated national history shared by all the people of Switzerland. The objective of illustrating this common heritage was motivated by historicism; representation and reconstruction were designed to bring history to life. Through the crisis of historicism, historians became alienated from the museum, its collections and its mode of presentation. The National Museum was left with a history of civilisation which relied heavily on aesthetic principles. Historical scholarship over the past 30 years has made use of the potential offered by the historical museum. An open approach to culture and a concept of history that embraces all aspects of human life has reinvigorated the museum as an attractive venue for the presentation of history.