

Frühe Hauskrippen aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums

Autor(en): **Calonder, Nikkibarla / Rothenhäusler, Ulrike / Ruoss, Mylène**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **72 (2015)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632547>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Frühe Hauskrippen aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums

VON NIKKIBARLA CALONDER, ULRIKE ROTHENHÄUSLER, MYLÈNE RUOSS

Im 18. Jahrhundert gab es in der Schweiz nur wenige, meist adelige oder reiche bürgerliche Familien, die eine Hauskrippe besaßen und diese an Weihnachten im privaten Kreis aufstellten. Demzufolge befinden sich solche Krippenensembles selten in Schweizer Museen. 2013 wurden dem Schweizerischen Nationalmuseum aussergewöhnliche Krippenfiguren aus dem Nachlass der Luzerner Schriftstellerin Cécile Lauber (1887–1981) geschenkt. Diese boten Anlass, sie zusammen mit frühen Hauskrippen aus der Sammlung des Museums zu präsentieren und die an ihnen durchgeführten Konservierungsmassnahmen darzustellen.¹

Ein Ausschneidebogen aus Augsburg

Nicht nur im 20. Jahrhundert, sondern bereits zur Zeit der Aufklärung waren Krippenausschneidebögen beliebt. In

Kupferstichtechnik wurden die wichtigsten Motive auf Papier gedruckt: die Futterkrippe, in der das Neugeborene liegt, Maria und Josef, die heiligen Drei Könige, die Hirten mit den Schafen, die Gabenbringer und das Stallgebäude. Die Figuren konnten den Umrissen nach ausgeschnitten, bemalt, mit Stoffen bekleidet und in Kästchen eingebaut werden. Solche Ausschneidebögen waren um 1730 im Sortiment verschiedener Verlage in Augsburg erhältlich.² Die Stadt war eine bedeutende Druckermetropole, deren Erzeugnisse erfolgreich bis in die Schweiz abgesetzt wurden. Zugleich war Augsburg ein Zentrum für die Herstellung des teuren Brokatpapiers.³ Dabei wurde das grundierte und angefeuchtete Papier im Prägeverfahren mit einer Metallfolie aus Messing oder Zinn veredelt. Die dünne Metallschicht blieb nur an den Stellen auf dem Papier kleben, an denen die hochliegenden Partien der Kupferplatte beim Druck auflagen. Die golden glänzenden Motive eigneten sich besonders gut für

Abb. 1 Ausschneidebogen mit Krippenfiguren, Verlag Johann Michael Munck, Augsburg, um 1760. Brokatpapier.





Abb.2 Weihnachtskrippe mit dem heiligen Paar und dem Jesuskind in der Futterkrippe. Manufaktur im Schooren, Kilchberg bei Zürich, um 1775–80. Weichporzellan.

Krippenfiguren. Ein Bogen aus dem Verlag von Johann Michael Munck, der um 1760 datiert wird, war wohl zu kostbar, um in Teile zerschnitten zu werden und überdauerte die Zeit vollständig, bis er im frühen 20. Jahrhundert in die Sammlung des Nationalmuseums aufgenommen wurde (Abb.1).⁴ Die Komposition ist in drei übereinanderliegende Bahnen aufgeteilt und zeigt von unten nach oben die Geburt Jesu mit der Anbetung der Hirten, das Fest der Epiphanie und den schwebenden Engel mit dem lateinischen Spruchband «Gloria in excelsis deo». Am rechten Rand sind die beiden Szenen mit der Flucht nach Ägypten und der Beschneidung durch den Hohepriester im Tempel eingefügt. Die Räume zwischen den einzelnen Szenen nutzte der Zeichner, um sie mit Tier- und Vogeldarstellungen zu füllen. Die Figuren stehen einzeln oder in Gruppen auf je einem kleinen Rasenstück mit Ausnahme des Engels und der Vögel.

Die Porzellankrippe aus Kilchberg-Schooren

Ein besonderes Objekt in der Sammlung des Nationalmuseums ist die um 1780 entstandene Porzellankrippe aus der Manufaktur im Schooren bei Kilchberg (Abb.2).⁵ Zu einem Pfeiler aufeinandergeschichtete Steine und eine marmorierte Säule bilden die Träger des strohbedeckten Holzdachs. Auf einem Rasenstück kniet Maria vor der Futterkrippe mit dem Jesuskind; Josef steht ihr seitlich bei, den Oberkörper leicht über das Kind gebeugt. Noch bevor der Engel den Hirten die Geburt



Abb.3 Weihnachtskrippe mit dem heiligen Paar, dem Jesuskind und dem Engel auf dem Triumphbogen. Nach den Originalformen (hinten) aus der Manufaktur im Schooren, Kilchberg bei Zürich, im 19. Jahrhundert nachgebildet. Ton.

Jesu verkündet, beten die Eltern ihr Kind andächtig an. Das heilige Paar trägt lange, zeitlose Kleidung in lasierenden Pastellfarben. Die Säule ist als Spolie ausgeformt und nimmt Bezug auf die Antike. Der Bogenansatz über dem Pfeiler deutet eine Ruinenarchitektur an und bildet den Rest eines Triumphbogens, der zusammen mit dem auf Wolken schwebenden Engel geplant war, aber nicht ausgeführt wurde. Da sich die 36 originalen Gipsmodellformen zur Herstellung der Gruppe erhalten haben, liess sich die Krippe zu einem späteren Zeitpunkt in Ton mit dem Bekrönungsbogen und dem Engel nachformen (Abb.3).⁶ Ob die Figurengruppe die Weihnachtstafel einer protestantischen Familie in Zürich schmückte oder anlässlich einer katholischen Feier aufgestellt wurde, bleibt ungeklärt. Denkbar ist, dass weitere Figuren aus der Schooren-Manufaktur, wie das Hirtenpaar oder die Gabenbringer, die heilige Familie ergänzten und ein grösseres Ensemble bildeten, so, wie wir es von den barocken Krippen in katholischen Kirchen kennen. In Zürich steht stattdessen der Tannenbaum im Mittelpunkt des Weihnachtsfestes und bereits am 6. Dezember überraschte der heilige Nikolaus die Kinder mit den Geschenken.⁷

Die Bekleidungskrippe aus Schloss Altenklingen im Thurgau

Einer handschriftlichen Notiz auf der Verpackung zufolge gehörten zehn Figuren und ein Dromedar zu einer Krippe aus Schloss Altenklingen. Die Gruppe ist

unvollständig und es fehlen die wichtigsten Figuren mit dem heiligen Paar und dem Jesuskind. Erhalten sind die Heiligen Drei Könige, ihre Lakaien (?), eine Orientalin, ein Hirtenpaar und ein Bauer (Abb.4).⁸ Die Puppen haben Köpfe aus Papiermaché mit zart bemalten, jedoch leicht formelhaften Gesichtszügen. Ihre eleganten, schlanken Körper sind aus Holz gefertigt, die Hände und Füsse fein geschnitzt und gefasst. Darüber tragen sie original erhaltene modische Gewänder mit Accessoires aus der Zeit um 1820. Zum Bestand zählt noch ein einziges Tier, ein beiges, an den Rändern konturiertes Dromedar aus Pappe mit einem Halfter aus Metallfäden. Weder das Tier noch die Puppen können aufrecht stehen, und wir wissen nicht, wie sie an Weihnachten aufgestellt wurden. Unbekannt bleiben ihre Herkunft und ihr Schöpfer. Möglicherweise hat sie ein professioneller, im Ausland tätiger Puppenmacher angefertigt. Neben Schloss Altenklingen steht eine Hauskapelle, die der heiligen Wiborada geweiht ist und in der vielleicht Szenen zur christlichen Heilsgeschichte mit den zirka 40 cm hohen Krippenfiguren dargestellt waren.

Die Krippenfiguren aus dem Nachlass von Cécile Lauber

Das Krippenensemble besteht aus zehn Figuren, einem kleinen Fatschenkind auf einem Bettchen, einer Gruppe von sieben Tieren mit einem Hund und sechs Schafen sowie einem geschnitzten, vergoldeten Armlehnstuhl (Abb.5). Unterschiede in Herstellungsart und Material lassen zwei Gruppen erkennen.

Die Gruppe aus dem Spätbarock

Dazu gehören das Fatschenkind, ein König auf einem Thron, eine Königin, ein Priester und zwei Engel (Abb.6). Inhaltlich bilden die Figuren keine Einheit und deuten entweder auf ein grösseres Krippenensemble oder auf eine Zusammenstellung in späterer Zeit hin. Die Königin stellt wohl die Königin von Saba dar. Wie im Alten Testament überliefert, besuchte sie König Salomon in Jerusalem, dem sie kostbare Geschenke mitbrachte. Ihre Gaben erinnern an jene der Heiligen Drei Könige, weshalb die Königin aus dem Orient in den Krippen des 18. Jahrhunderts auftrat.⁹ Der König auf dem Thron ist demzufolge kein Weiser aus dem Morgenland, sondern König Salomon selbst, wie er von seinem vergoldeten Elfenbeinthron aus über sein Land herrschte.¹⁰ Bei ihrem Besuch in Jerusalem sprach die Königin Saba zu Salomon: «Gepriesen sei der HERR, dein Gott, der Gefallen an dir gefunden hat und dich auf den Thron Israels gesetzt hat!»¹¹

Die Figuren weisen einen Holzkörper auf, der mit Flachs oder Hanffasern (Werg) gepolstert und mit hellem Leinengewebe abgedeckt ist. Die Arme bestehen im Innern aus Metalldrähten, beim König und der Köni-



Abb.4 Schwarzer König, Rock aus lilafarbenem Samt mit Goldborte und Umhang mit Chinédruck, um 1820. Ehemals Schloss Altenklingen.

gin ebenso die Beine. Bis auf König Salomon stehen die Figuren auf einem Holzsockel von unterschiedlicher Form und Grösse, jedoch immer mit dekorativer Randgestaltung. Die Schuhe des Königs und der Königin sind aus dünnem Karton geformt und weisen einen Schaftteil aus. Bei der Königin von Saba sind die Schuhe angemalt, bei König Salomon mit Stoff beklebt. Die Beine des Priesters und der zwei Engel bestehen aus zwei Holzstäbchen, welche direkt im Sockel stecken. Der Priester trägt keine Schuhe. Die Engel haben aus Papiermaché geformte Stiefel, diese sind innen hohl und von aussen mit Glitzerfarbe bemalt. Das Jesuskind ist eine Fatschenfigur, dessen Körper, Arme und Beine mit einem Tuch und Bändern eingewickelt sind. Mit Ausnahme des Priesters im liturgischen Gewand ist bei dieser Gruppe die Art der Bekleidung einheitlich gehalten. Der König, die Königin und die Engel tragen alle eng anliegende Oberteile mit spitzen Schossteilen und einen Rock als



Abb. 5 Die Krippe von Cécile Lauber, um 1780 beziehungsweise 1810/20.

Beinkleid. Die Oberteile sind direkt und satt um die Körper geklebt worden. Über ihren Rücken fällt jeweils ein langer, breiter Umhang. Das Versäubern der Gewebekanten und das Anbringen der Dekorationselemente wurden nähtechnisch gelöst. Reich geschmückt sind die Gewandteile mit Spitzen und Borten aus Metall und Baumwolle, Lametta-Girlanden sowie farbigen Metall- und Papierpailletten. Glitzerelemente finden sich auch in der Lackschicht der Flügel, der Schossteile und an den Stiefeln der Engel.

Die Köpfe der spätbarocken Krippenfiguren wurden aus gelblichem, ungebleichtem Wachs hergestellt; sie weisen einen runden Hinterkopf, eine längliche Gesichtsförm und einen langen Hals auf. Die Köpfe von König, Königin und Priester sind die grössten aller Krippenfiguren. Die Königin hat als einzige modellierte Ohren. Schwarze Glasperlen dienen als Augen, die im Unterschied zur anderen Gruppe kaum ins Wachs eingebettet wurden. Kopf- und Barthaare wurden durch gestupfte oder gekratzte, dunkel gefärbte Löcher angedeutet, die Backen sind rot gefärbt, die Lippen rot bemalt, und die

Nasenlöcher wurden durch jeweils einen roten Punkt angedeutet. Die Wachshände sind gross und grob gearbeitet. Ein Engelskopf blieb vollständig erhalten, vom zweiten ist nur noch ein Fragment des Hinterkopfes vorhanden. Die Engel weisen die kleinsten Köpfe auf, rund geformt und aus ungebleichtem Wachs. Ihre Hände sind feiner gearbeitet als bei König, Königin und Priester, aber deutlich gröber geformt als bei den Krippenfiguren der zweiten Gruppe. Die Augen und roten Wangen des Engelkopfes sind aufgemalt und die dunkelgefärbten «Haare» gestupft und geritzt. Das Fatschenkind hat einen kleinen runden Kopf aus gebleichtem Wachs. Das Gesicht ist bis auf die Lippen und Augen nicht bemalt.

Die Gruppe aus dem Frühbiedermeier

Die Figuren dieser Gruppe sind als Puppen in modischer Kleidung um 1810/20 entstanden und wurden sekundär als Krippenfiguren verwendet: Maria und Josef, ein Vogelhändler mit Käfig, ein Mann und eine Frau in schwarzer Kleidung (Abb. 7). Ein Kopf mit einer



Abb. 6 Die Krippenfiguren aus dem Spätbarock, um 1780.



Abb. 7 Die Krippenfiguren aus dem Frühbiedermeier, um 1810/20.



Abb.8 Unterkleid und Schuh der Marienfigur vor der Restaurierung.

Schute¹² gehörte zu einer nicht mehr vorhandenen weiblichen Figur, ein einzelner Hut zu einer zweiten verloren gegangenen Figur.

Das Innere der Figuren bildet ein mit Papier umwickeltes Drahtgestell, das zur Formgebung mit Werg gepolstert und mit einem hellen Leinenstoff als äusserste Lage umfasst ist. Wie bei der ersten Gruppe stehen die Figuren auf unterschiedlichen Holzsockeln. Die Figur der Maria trägt unter dem Kleid einen Unterrock aus hellem Leinenstoff (Abb.8). Einzig die Beine der schwarz gekleideten Frauenfigur mit der knielangen Puffhose bestehen aus zwei Holzstäbchen. Die Metalldrähte beziehungsweise Holzstäbchen sind in den runden oder eckigen Holzsockeln verankert. Die Füsse der Männer mit langen Hosen sowie der Maria sind aus Werg geformt und mit Stoff überzogen. Maria und die schwarz gekleidete Frau haben aus einem konisch verlaufenden Kartonstreifen geformte Schuhe, welche im Fersenbereich zusammengenäht sind. Bei der Marienfigur wurde die-

ser Kartonstreifen mit der hellblauen Seide des Obergewandes überzogen und mit rosa Schleifen verziert, bei der schwarzen Figur fand ein einfacher brauner Karton Anwendung. Die Gewänder der Figuren sind sehr modisch und detailgetreu ausgearbeitet. Meist sind die Hosen und die erste Schicht der Oberkleider direkt auf und um den Figurenkörper genäht. Als Materialien wurden verschiedene unifarbene Stoffe aus Seide, Wolle und Leinen sowie eine Klöppelspitze aus Baumwolle verwendet. Alle Figuren weisen Kopfbedeckungen auf. Zur Marienfigur gehört eine Haube mit Spitzenborten, von der jedoch nur noch fragmentarische Gewebereste erhalten sind. Die schwarz gekleidete Frau trägt ein Kopftuch, das im Halsbereich durch ein eng sitzendes Schultercape abgedeckt wird. Beide sind aus schwarzer Seide gefertigt. Die Figur trägt einen schwarzen Hut mit sehr breiter Krempe und einem breiten roten Hutband; möglicherweise handelt es sich um eine *Bergère*. Der schwarze Mann weist ebenfalls einen schwarzen Hut mit Krempe auf, hier ist jedoch der Hutkopf abgerundet; er wäre demnach ein *Berger*. Josef trägt ein blaues Gewand, darunter ein weisses Hemd mit Kragen, und sein zylinderartiger Hut ist geschmückt mit einem hellen Hutband (Seide) und einer Blume aus mit Seidengarn umwickeltem Draht und farbig bemaltem Papier. Der Hut stammt ursprünglich von einer anderen Figur, da Josefs Kopfbedeckung verloren ging. Die Figur trägt eine Umhängetasche aus weissem Wildleder mit blaugrüner Netzapplikation und Fransen sowie silbern angemalte Schnallen aus Papier. Im Netz befindet sich eine braune Bohne, die wahrscheinlich ein Brot darstellt. Die Figur des Vogelhändlers trug ursprünglich eine rosafarbene Samtweste, die heute sehr ausgebleicht ist. Dasselbe gilt für die einstmalig bunte Seidenstickerei auf seiner Zipfelhaube. Der Vogelhändler führt eine Rückentrage aus weissem Papier mit aufgeklebten schwarzen Papierstreifen mit (Abb. 9, 10). Innen ist ein stärkeres weisses, farbig bedrucktes Papier – eine weiterverwendete Spielkarte – zu erkennen. Zu dieser Figur gehört auch ein fein ausgearbeiteter, giebelförmiger Vogelkäfig. Die Aussen-seite ist mit Vorsatzpapier mit goldfarbener Blumenprägung (Brokatpapier), die Innenseite mit grünem Papier ausgekleidet. Ein Netz aus Maschendraht schliesst die Oberseite ab. Im Käfig befindet sich ein kleines Nest aus grünem Papier, in welchem zwei kleine Vögel, aus einer Kittmasse geformt und bemalt, sitzen.

Die Köpfe der Frühbiedermeier Krippenfiguren zeichnen sich durch eine breite Gesichtsform und einen abgeflachten Hinterkopf aus. Die Hinterköpfe wurden bewusst flach geformt und sind nicht durch falsche Lagerung entstanden. Die Köpfe und Hände dieser Gruppe wurden grösstenteils aus weisslichem, gebleichtem Bienenwachs hergestellt. Ausnahmen bilden der Kopf mit Schute, die Hände und das Fragment am Hinterkopf des schwarz gekleideten Mannes, welche aus gelblichem Wachs gefertigt wurden. Schwarze Glasperlen dienen



Abb.9 Der Vogelhändler mit Käfig, Ansicht von vorn.

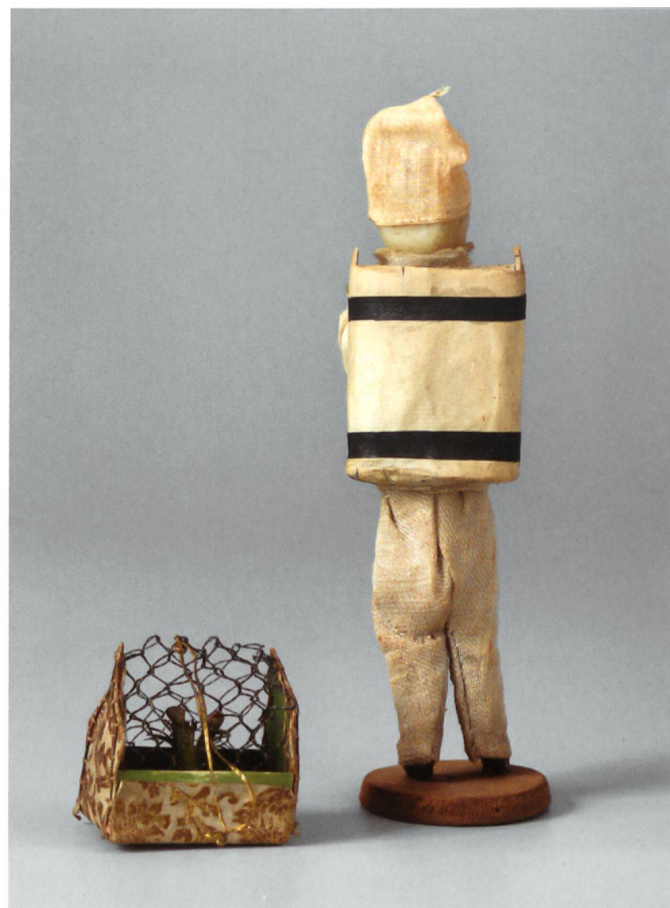


Abb.10 Der Vogelhändler mit Käfig, Ansicht von hinten.

als Augen, die zum Teil in das Wachs eingebettet wurden, um Augenlider anzudeuten. Die Backen sind leicht rötlich bemalt, die Lippen wurden mit einem roten Pinselstrich hervorgehoben. Die Nasenlöcher und beide Seiten der Nasenwurzel sind mit kleinen roten Punkten markiert. Die Haare sind an den Kopfseiten durch parallel geführte Rillen angedeutet. An den Köpfen können keine Anzeichen gefunden werden, die auf die Verwendung von Haaren hindeuten. Die Hände sind klein und zierlich gestaltet.

Herstellungstechnik der Wachsteile

Für die Herstellung der Köpfe der Krippenfiguren wurden zweiteilige Negativformen aus Gips oder Holz verwendet. Alle Köpfe weisen verschiedene charakteristische Gesichtszüge auf, sodass davon ausgegangen werden kann, dass unterschiedliche Formen zum Einsatz kamen. Das in die Formen gegossene heisse Wachs härtet nach einigen Minuten schichtenweise an der Gipsform aus. Die überschüssige Masse wurde wieder abgegossen. Anschliessend wurden die Glas-
augen in die Augenhöhlen eingepasst und die Wachsnähte überarbeitet. Überarbeitete Nähte sind besonders gut beim König und bei der Königin zu erkennen.

Die Hände wurden ebenfalls in zweiteiligen Formen gegossen, an den Seiten sind noch deutlich die überarbeiteten Stellen von den abgenommenen Wachsnähten zu erkennen. Die grossen Hände des Königs und der Königin wurden hohl gegossen. Kleinere Hände wurden im Vollguss hergestellt.¹³ Untersuchungen mit der Fourier-Transform-Infrarot-Spektroskopie (FTIR) ergaben, dass die Köpfe aus Bienenwachs gefertigt wurden.¹⁴ Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden ausschliesslich Wachsmischungen auf Basis von Bienenwachs für Wachsarbeiten hergestellt. Helles, gebleichtes Bienenwachs, wie es für die Frühbiedermeier Gruppe verwendet wurde, war sehr teuer, da es durch Läuterung und anschliessende Luft- und Sonnenlichtbleiche zeit- und arbeitsaufwendig aufbereitet werden musste.

Zur Herkunft und Einordnung

Die Krippe gehörte der Schriftstellerin Cécile Lauber aus Luzern (Abb.11), die als jüngstes von acht Kindern in einer grossbürgerlichen Familie aufwuchs. Ihr Vater, Dr. h.c. Hermann Dietler (1839–1924), arbeitete als Ingenieur bei verschiedenen, damals noch privaten Eisenbahnen, zuletzt als Direktor der Gotthardbahn. Er



Abb.11 Cécile Lauber an ihrem Schreibtisch, Fotografie Charles Anton Krenn (1874–1958), Zürich, um 1930. Silbergelatineabzug.

stammte aus einer altbürgerlichen Solothurner Familie, und auch seine Frau Sophie Kottmann hatte ihre Kindheit in Solothurn verbracht. Sie liebte die Handarbeit und war eine leidenschaftliche Stickerin mit Wolle und Perlen.¹⁵ Ihre Familie stellte im 19. Jahrhundert bedeutende Ärzte, Fabrikanten, Politiker und Offiziere. Die Tochter Cécile publizierte ihre Texte zunächst in der Neuen Zürcher Zeitung und im Feuilleton der Basler Zeitung. 1922 erschien ihr erster Roman, danach folgten Gedichte, Dramen und Novellen. 1913 heiratete sie den Juristen Werner Lauber aus Luzern, Sohn des aus Eschholz matt stammenden Joseph Lauber und der Emma Bucher, einer Tochter des Gastwirts vom Hirschen in Lyss.¹⁶

Die Herkunft der Krippe ist in der Familie nicht überliefert. Als jüngste der sieben Töchter dürfte Cécile Lauber sie von ihren Eltern geerbt haben.¹⁷ Der Herstellungsort könnten Solothurn, das Berner Seeland, das Entlebuch oder auch ein anderer Ort gewesen sein. Die Wachsköpfe und -hände sind typische Erzeugnisse aus einem Frauenkloster. Theo Gantner hat für die Schweiz eine Liste aller Klöster zusammengestellt, in denen Nonnen Wachsarbeiten gegossen haben.¹⁸ Die Klerikerinnen waren untereinander organisiert und tauschten gegenseitig Halbfabrikate für die Herstellung ihrer «Klosterarbeiten» aus. Daneben hatten sich auch Puppenmacher, Schneider, Näherinnen oder Bürgerinnen auf die Anfertigung von Figuren spezialisiert. Ein Vergleich mit einer Barockkrippe im Historischen Museum

in Luzern zeigt gewisse Parallelen zwischen den beiden Engeln, insbesondere im Körperaufbau und in der Kleidung (Abb.12, 13). Beim Luzerner Engel ist nur noch das Kleid mit der Brokatborte original¹⁹, während der Himmelsbote aus der Krippe von Cécile Lauber unbeschadet geblieben ist – mit Ausnahme der Hände. Wie Ursula Karbacher in einer Studie zur Luzerner Krippe festhält, weisen Engel in den Barockkrippen oftmals eine einheitliche Kleidung mit einem panzerartigen Oberteil und Verzierungen an der Taille auf, einem knielangen, glockenförmigen Rock, einer Krone und knapp bis zu den Knien reichenden Stiefeln.²⁰ Nach diesem Typus sind auch die Figuren der Königin von Saba und des Königs Salomon entstanden. Für ihre Gewänder wurden modische Stoffe aus der Zeit um 1780 verwendet, und der Königsmantel wurde zusätzlich von Hand mit Blütenzweigen bemalt.

Einen weiteren Hinweis auf die Herkunft der Krippenfiguren könnte uns die Tarockkarte geben, die beim Vogelhändler als Rückentrage eingesetzt wurde (Abb.9, 10). Um das bedruckte Muster auf der Rückseite der Spielkarte zu kaschieren, wurde sie mit weissem Papier übergeklebt. Vielleicht handelt es sich bei dieser Spielkarte um ein Ausschussprodukt. Solche hat man häufig vor Ort in Bucheinbänden weiterverarbeitet. Am Beispiel von Solothurn lässt sich nachweisen, dass Kartenmacher familiär mit Buchdruckern verbunden waren. Dies erklärt auch die Verwendung des Brokatpapiers am Vogelkäfig und belegt eine geografische Nähe des



Abb.12 Engel aus der Am-Rhyn-Krippe im Historischen Museum Luzern, um 1750.

Puppenherstellers zu einer Buchdruckerei/-binderei. Bei der Tarockkarte handelt es sich um eine Zahlenkarte, eine liegende Schwerter-2, aus einem Marseiller, eventuell Besançonner Set, das in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu datieren ist. Eine identische Karte konnte nicht nachgewiesen werden. Vergleichen lässt sie sich mit jener aus dem Tarock der Familie Burdel (Sohn Xavier oder Grosssohn Jacques) aus Freiburg, heute im British Museum in London (Abb. 14).²¹ Für die Herstellung kommen gleichermassen Kartenfabrikanten aus der Stadt Solothurn oder Mümliswil bei Solothurn in Frage.²² Demnach könnten die Krippenfiguren in Freiburg oder Solothurn entstanden sein, wobei die Stadt an der Aare aus familiengeschichtlichen Gründen dafür am ehesten in Betracht kommt.

Krippenfiguren im literarischen Werk von Cécile Lauber

Von 1946 an arbeitet Cécile Lauber an der vierbändigen Jugendgeschichte *Land deiner Mutter*, die sie nach dem Vorbild von Selma Lagerlöfs Roman *Die wunderbare*



Abb.13 Engel aus der Lauber-Krippe, um 1780.

Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen verfasst. Ihr Protagonist heisst Nicco, ein Zirkusjunge, der seine Eltern verliert und in die Schweiz, das Land seiner Mutter, zurückkehrt, um seinen Grossvater zu suchen. Lauber lässt den Jungen die Schweiz bereisen, die Landschaften und deren Schönheiten entdecken, ihre Geschichte und ihre Bräuche sowie die Landesausstellung in Zürich 1939 kennenlernen. Das Buch wird in der damaligen Kritik «als Beitrag an die nationale Selbstbestimmung, an die geistige Landesverteidigung» gewürdigt.²³ Nicco kommt vor Weihnachten, als er das Berner Oberland besucht, mit der Schnitzerei von Krippenfiguren in Kontakt. Die Schriftstellerin vermittelt ihrer jungen Leserschaft etwas vom weihnachtlichen Zauber, der bereits in der Adventszeit von den Figuren ausgeht. Sie beschreibt nicht ihre eigenen antiken Puppen mit den feinen Wachsköpfen, sondern die modernen, aus Holz gefertigten. Als Luzernerin stehen ihr die Werke der Obwaldner Schnitzler etwas näher als jene der Briener Künstler, denn sie erzählt: «Die Schnitzerei trug den Unterhalt eines bescheidenen Lebens ein [...]». Auf Weihnachten pflegten sich die Bestellungen



Abb.14 Tarock-Karte, Schwerter-2, Freiburg, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, Familie Burdel (Sohn Xavier oder Grosssohn Jacques).



Abb.15 Figur der Maria vor der Konservierung.

zu häufen; viele Künstler waren gezwungen, bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten. Nun hatte sich aber unter ihnen ein hübscher Brauch eingelebt, durch Lehrer Flick angeregt. Von einem bestimmten Datum vor Weihnachten an fanden sich einmal in der Woche nach Feierabend die Meister abwechselnd in der einen oder andern Werkstatt zusammen, nicht um ihre Bestellungen zu fordern, sondern um Krippenfiguren herzustellen. Krippenfiguren lagen den Oberländern zwar nicht so gut wie ihren Kollegen jenseits des Brünigs bei Lungern, und ihre Versuche in dieser Richtung waren nie recht geglückt, aber sie fühlten sich doch immer wieder zu ihnen hingezogen. Die an diesen Abenden angefertigten Krippenfiguren durften nicht in den Verkauf gebracht werden. Die Schnitzler, wenn sie sie nicht den eigenen Kindern schenkten, verteilten sie an bedürftige Familien, und Lehrer Flick sorgte dafür, dass sie an das richtige Ziel gelangten.»²⁴

Erhaltungszustand der Textilien

Die Figuren weisen sehr unterschiedliche Erhaltungszustände auf. Umwelteinflüsse wie Staub, Licht und ein instabiles Klima sind verantwortlich für die verschiedenen Schadensbilder. Abgefallene Köpfe und Gliedmassen zeugen vom Gebrauch der Figuren. Durch die konservatorischen Arbeiten sollen die Figuren mit möglichst minimalen Eingriffen in einen gesicherten und ausstellungsfähigen Zustand gebracht werden. Alle Figuren sind mehr oder weniger verstaubt, viele Gewebe und Kartonbestandteile stark zerknittert und deformiert. Lichtschäden haben zu starkem Verblässen oder zu einer Farbveränderung geführt. An einigen Figuren sind Wachsplecken auf die Gewebe getropft und haben Flecken oder eine Versteifung der Gewebe verursacht. Bei den kleinen Accessoires wie den Hüten oder an den Schuhen sind die Gewebe den Kanten entlang und an

den Spitzen gebrochen, es haben sich Fehlstellen gebildet, oder die Gewebe lösen sich auf. Generell weisen viele Seidengewebe von Figuren aus der Frühbiedermeierzeit einen sehr schlechten Erhaltungszustand auf und stellen für die Konservierungsarbeiten eine besondere Herausforderung dar.

Am Beispiel des Kleides der Marienfigur (Abb. 15) wird im Folgenden auf das Schadensbild und die Konservierung eingegangen. Zu den stark vom Zerfall betroffenen Seidenstoffen gehören das helle Seidengewebe des Kleides, Oberstoff und Futter der Haube sowie die dunklen Bänder am Beutel. Die Gewebe sind in unterschiedlichem Masse verfärbt und ausgebleicht. Die ursprünglich rosafarbene Seide des Kleides lässt sich nur noch unter der blauen Jacke erkennen. Die Überreste von Futter und Oberstoff der Haube (Abb. 16) sind stark verbräunt, und es ist schwierig, von Auge eine Originalfarbe zu bestimmen. Die Gewebe sind alle sehr spröde, und es haben sich Fehlstellen und Risse gebildet (Abb. 17). Kleinste Berührungen führen zu weiterem Verlust der abgebauten Substanz.

Möglicherweise ist der schlechte Erhaltungszustand auf Behandlungen wie den Färbeprozess oder das Beschweren während des Herstellungsprozesses der Gewebe zurückzuführen (Abb. 16–19). Beim Beschweren wurden die Seidengewebe mit Gallen, Tanninen oder Metallsalzen behandelt, um einen besseren Preis beim Verkauf nach Gewicht zu erzielen, aber auch um die Gewebedichte zu erhöhen oder den Fall, beziehungsweise den Griff zu verbessern.²⁵ Mit der Zeit und unter Umwelteinflüssen wie Licht, Wärme oder Feuchtigkeit scheinen sich besonders beschwerte Seiden stark zu zersetzen. Der Zerfall der Proteinfasern kann auf eine Hydrolyse oder Oxidation zurückgeführt werden, welche durch die Metallionen ausgelöst wird. Auch könnte eine interne mechanische Schädigung der Fasern durch die eingelagerten Substanzen den Zerfall der Gewebe beschleunigt haben.²⁶ Exemplarisch wurde das Seidengewebe des Marienkleides mittels Röntgenfluoreszenzspektrometrie (XRF) untersucht, um anorganische Elemente feststellen zu können. Zusätzlich fand eine Prüfung der zwei verschiedenen schwarzen Seidengewebe an der Figur der Bergère (Seidentaft des Obergewandes und Seidenrips der Hose) statt (Abb. 18, 19). Anhand der Analysen konnte festgestellt werden, dass die Seidengewebe, sowohl das helle von Maria als auch die beiden schwarzen, unterschiedlich grosse Anteile an verschiedenen Metallen, wahrscheinlich Metallsalzen, aufweisen. Das Vorhandensein der Metallsalze sowie die variierenden klimatischen Umstände könnten durchaus für die starke Degradation der Seidenfasern verantwortlich gewesen sein und zu ihrem heutigen, schlechten Erhaltungszustand geführt haben.



Abb. 16 Kopfbedeckung Marias vor der Konservierung.

Konservierungsarbeiten

Alle Figuren wurden vorsichtig an den Oberflächen gereinigt, dazu kamen Latex-Schwämme²⁷ und ein Staubsauger mit regulierbarer Saugleistung zum Einsatz. Starke Falten und partielle Bereiche der Gewebe und Kartonbestandteile konnten in den meisten Fällen mittels Goretex®²⁸-Kompressen befeuchtet und durch Beschweren mit kleinen Glasplättchen oder Melinex®-Folie²⁹ mit Bleigewichten geglättet werden. Vor allem bei dreidimensionalen, kartonverstärkten Teilen wie den Hüten und den losen Beinen des Königs war eine Rückformung erst nach einer Behandlung in der



Abb. 17 Marias Beuteltasche vor der Konservierung.



Abb.18 Gesamtaufnahme der Bergère vor der Konservierung.

Feuchtekammer möglich. Die Teile mussten befeuchtet sein, bevor man eine formgebende Stütze aus Ethafoam^{®30} anbringen konnte. Zusammen mit der Stütze wurden diese Kleinteile dann für kurze Zeit in der Feuchtekammer belassen. Im Bereich der Hüte und Schuhe konnten die Fehlstellen mit einem farblich und von der Struktur her passenden Gewebe unterlegt und durch wenige Stiche mit einem feinen Seidengrègefa-



Abb.19 Detail der schwarzen Gewebe.

den fixiert werden. Vor allem abstehende Papierteile, wie die Schnalle an der Tasche der Josef-Figur und am Tornister des Vogelhändlers, liessen sich mit Weizenstärke-Kleister wieder ankleben. Auch für Bereiche wie Schossteile und Schuhe, wo sich die Seide vom Karton gelöst hat, diente Weizenstärke-Kleister als Klebemittel.

Für die weitere Erhaltung und Handhabbarkeit stellte das feine Seidengewebe für das Kleid der Maria ein grosses Problem dar (Abb.20). Es war so brüchig und instabil, dass die Figur kaum ohne weiteren Verlust bewegt werden konnte. Um das Objekt in Zukunft in einer Ausstellung zeigen zu können, wurde das Kleid ganzflächig mit einem modernen, von der Struktur her unauffälligen und farblich passenden Seidengewebe doubliert. Das Kleid ist in der Taille gerafft, sodass das Gewebe in Falten fällt. Insgesamt befindet sich das feine Seidengewebe in einem sehr fragilen Zustand, was das Bearbeiten in situ verunmöglichte. Das äusserst brüchige, vielfach gerissene Seidengewebe des Kleides wurde deshalb für die Bearbeitung von der Figur abgenommen. Als Konsequenz musste ein möglicher Verlust beim Wiederanbringen des konservierten Kleides in Kauf genommen werden. Ebenfalls war es unumgänglich, originale Nähfäden zum Abnehmen der Jacke zu entfernen. Am Kleid selbst mussten die Reihfäden an Hals und Taille entfernt und die Seitennaht (Stossnaht, Rückstiche) geöffnet werden. Vor dem Abnehmen des Kleides wurde aus Sicherheitsgründen der Kopf entfernt, der nur noch mit einem Faden an der Figur befestigt war. Bei der Jacke hat man an der vorderen Mitte einzelne Stiche und die Nähte am Rücken zum Grossteil geöffnet. Nach dem Abnehmen von Jacke und Kleid wurden der Körper, der Unterrock,



Abb.20 Das Kleid Mariens nach Abnahme von der Figur, vor der Konservierung.

die Strümpfe und die Schuhe mit dem Feinstaubsauger und dem Pinsel gereinigt und, wenn nötig, mit dem Latex-Schwamm nachgereinigt.

Für das Doublieren wurde das Kleid durch mehrmaliges Befeuchten mittels Goretex®-Sandwich und Beschweren durch feine Glasplättchen³¹ geglättet und ausgelegt (Abb.21). Als Doubliergebeude wurde eine farblich passende Seidencrepeline ausgewählt und mit Lascaux®-Acrylkleber³² beschichtet. Das beschichtete Gewebe wurde mit dem Heizspatel bei zirka 68 Grad Celsius rückseitig aufgesiegelt. An einzelnen Stellen musste mit höherer Temperatur (80 Grad Celsius) nachgearbeitet werden, um eine ausreichenden Haftung zu erzielen. Auf diese Weise gelang es, das Kleid und das Band am Rocksaum einzeln und vollständig zu hinterkleben. Nach dem Doublieren wurden wieder Reihfäden aus einem farblich passenden Seidengarn durch die alten Stichlöcher in das Kleid eingezogen. Mittels eines erneuten Goretex®-Sandwiches gelang es, das doublierte Kleid wieder in Falten zu legen und an die Figur anzubringen (Abb.22). Die Reihfäden am Hals wurden zuerst geschlossen, links und rechts des Kopfes zusammengeknotet, und danach wurde die Seitennaht geschlossen. Im Anschluss wurde der gereinigte und geklebte Wachskopf eingefügt und mit einem Zwirnfaden am Körper befestigt. Zuletzt erhielt die Figur die ebenfalls doublierte Jacke wieder. Hier zeigte sich, dass das doublierte Kleid doch etwas voluminöser geworden war und sich die Doublierung der ebenfalls sehr fragilen Jacke unter der Manipulation als nicht stabil erwies. In diesem Fall wurde von einer nähtechnischen Schliessung der Nähte an der Jacke abgesehen. Mittels Festpinnen der Jacke mit Insektennadeln, welche auf die Länge von 10 bis 15 mm gekürzt wurden, konnte eine schonendere Schliessung des Kleidungsstücks erzielt werden.

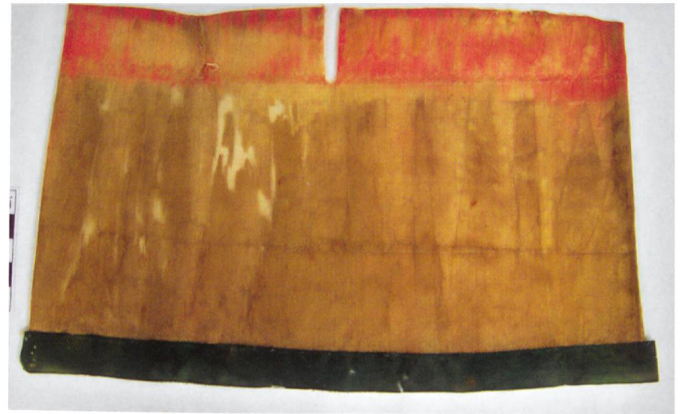


Abb.21 Die Vorderseite des abgetrennten und geglätteten Kleides.



Abb.22 Das konservierte Kleid wird an die Figur angebracht.



Abb.23 Fragmente von zwei Wachsköpfen vor der Restaurierung.

Schäden an den Wachsarbeiten

Alle Wachsteile weisen Verschmutzungen auf. Diese liegen zum Teil auf dem Wachs auf; durch schlechte Klimabedingungen sind auch Schmutzpartikel in die Wachsoberfläche eingeschlossen, was zu einem grauen Erscheinungsbild der Oberfläche führt. Die Wachsköpfe sind oft gelockert und werden, wie bei der schwarz gekleideten Frau, nur noch durch das Kopftuch in Position gehalten. Gerade im Halsbereich gibt es oft Fehlstellen, sodass der Ansatz zur Schulter nur noch teilweise vorhanden ist. Bei der Maria musste wegen des fehlenden Ansatzes der Kopf mit einem Stich an den Grundkörper angenäht werden.

Zwei der Wachsköpfe sind gebrochen und zeigen Spuren von ehemaligen Klebeversuchen mit Kerzenwärme (Abb.23). Die Bruchkanten sind abgerundet, und in der Wachsoberfläche haben sich schwarze Russablagerungen eingelagert. Die gebrochenen Wachsköpfe haben sich nicht vollständig erhalten, sodass unschöne Fehlstellen im Gesichtsbereich, beispielsweise bei der Königin, das Erscheinungsbild verfälschen. An den Wachsarbeiten sind vereinzelt kleine Risse zu beobachten. Von zwei Köpfen hat sich nur noch jeweils ein Fragment des Hinterkopfes erhalten. An einem Engel fehlen beide Hände. Nahezu alle Hände weisen an den Fingern Schäden und Russablagerungen auf, meistens sind mehrere Finger gleichzeitig betroffen. An beiden Armen des Königs zeigen sich Reste einer roten Kittmasse, mit welcher bei einer ehemaligen Restaurierung die Hände an den Grundkörper befestigt wurden.

Restaurierung

Die weiche Oberfläche der Wachsteile erfordert eine schonende Reinigung, damit Oberflächenstruktur und Bemalungen erhalten bleiben und nicht verkratzen. Die lose aufliegenden Schmutzpartikel an den Köpfen und Händen konnten durch eine trockene Reinigung mit sehr weichem Marderhaarpinsel und einem Staubsauger mit regulierbarer Saugleistung entfernt werden. In einem zweiten Schritt wurden die Oberflächen mit feuchten Wattestäbchen und deionisiertem Wasser mit 2 % Zusatz von nicht-ionischem Tensid³³ gereinigt.

Die Art der Klebung von Wachsobjekten wird in der Fachwelt seit Jahren diskutiert.³⁴ In den letzten Jahren wurden sehr gute Erfahrungen mit den wasserlöslichen Klebstoffen Polyethylenglykol (PEG)³⁵ und Hausenblasenleim gesammelt. Beide Produkte bleiben auch noch nach Jahren wasserlöslich und deshalb reversibel. Hausenblasenleim hat eine sehr gute Klebkraft und eignet sich gut für passgenaue Klebungen. Die Klebkraft von Polyethylenglykol ist dagegen für die Stossverklebung der Bruchkanten fast zu schwach.³⁶ Trotz der geringen Klebkraft wurde im Fall der gebrochenen Wachsköpfe Polyethylenglykol³⁷ verwendet, da wegen der früheren Klebversuche mit Kerzenwärme die Bruchkanten nicht mehr exakt aneinanderpassen und das PEG die offenen Fugen ausfüllen kann.



Abb. 24 Gruppe mit den sieben Tieren, diverse Materialien, 19. Jahrhundert.

Bestand der Krippenfiguren von Cécile Lauber

Maria (Abb. 5, 7, 8, 15, 20–22)

Höhe: 19 cm. Körper: Figur aus Drahtgestell, mit Werg gepolstert und mit Leinengewebe umwickelt. Holzsockel. Kopf und Hände: geläutertes und gebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Kleid, Unterrock, Jacke, Strümpfe. Accessoires: Haube, Beutel, Schuhe.

Material: Verschiedene Seidengewebe in Taft- und Satinbindung sowie als feine Strickware, Leinengewebe in Leinwandbindung, Metallpailletten, Klöppelspitze aus Baumwolle, Karton.

LM-152595.9.

Josef (Abb. 5, 7)

Höhe: 22 cm. Körper: Figur aus Drahtgestell, mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf und Hände: geläutertes und gebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Hose, Rock, Hemd. Accessoires: Hut, Umhängetasche.

Material: Seidentaft, Leinengewebe in Leinwandbindung, Wildleder, Netzapplikation Seide, Fransenborte

aus Seide, Papier, Karton, mit Seidengarn umwickelter Draht, Bohne.

LM-152595.6

Schwarz gekleideter Mann (Berger) (Abb. 5, 7)

Höhe: 22 cm. Körper: Figur aus Drahtgestell, mit Werg gepolstert und mit Leinengewebe umwickelt. Holzsockel. Kopfsegment und Hände: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Hose, Rock. Accessoires: Hut.

Material: Verschiedene Seidengewebe in Samt- und Taftbindung, Chenilleband aus Seide, Papier.

LM-152595.4

Schwarz gekleidete Frau (Bergère) (Abb. 5, 7, 18, 19)

Höhe: 18 cm. Körper: Figur aus Drahtgestell, Holzbeine, mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf und Hände: geläutertes und gebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Puffhose, Jacke mit Schossteilen, Schulterumhang. Accessoires: Kopftuch, Hut.

Material: Verschiedene Seidengewebe in Taft- und Ripsbindung, Seidenband in Taftbindung, Papier.

LM-152595.7

Vogelhändler (Abb. 5, 7, 9, 10)

Höhe: 18 cm. Körper: Figur aus Drahtgestell, mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf und Hände: geläutertes und gebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Hose, Hemd, Weste. Accessoires: Zipfelmütze, Rückentrage.

Material: Leinengewebe in Leinwandbindung, Seidengewebe in Taftbindung, Seidenstickerei, Seidenband, Wollsam, Spielkarte Karton, Papier.

LM-152595.10

Vogelkäfig (Abb. 5, 7, 9, 10)

Höhe: 5 cm. Breite: 5,5 cm.

Material: Maschendraht Metall, Brokat-/Papier, Vögel aus Kittmasse, bemalt.

LM-152595.27

Fragmentarisch erhaltener Kopf mit Schute

Höhe: 5 cm. Kopf: ungebleichtes Bienenwachs.

Material: Schute: Seidengewebe in Taftbindung, Karton.

LM 152595.29

König Salomon (Abb. 5, 6)

Höhe: 24 cm. Körper: Figur aus Holzkern und Drahtgliedern, mit Werg gepolstert, in sitzender Position. Kopf und Hände: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Rock, Mieder und Umhang, Schulterkragen. Accessoires: Krone, Schuhe.

Material: Seidengewebe in Taftbindung uni sowie kariert und bemalt, broschiertes Seidengewebe in Satinbindung, Seidensamt, Metallspitze geklöppelt, Bouillonfaden Metall, Lametta-Girlande Metall, Maschinenspitze Baumwolle, Karton, Paillette Metallblech.

LM-152595.1

Thron (Abb. 5, 6)

Höhe: 25,8 cm. Breite: 11,2 cm. Tiefe: 8,8 cm. Holz gesägt, geschnitzt, gefasst und vergoldet.

Material: Laubholz (vermutlich Linde), Polymetvergoldung auf Kreidegrund und rotem Bolus, grüne Fassung. Vergleichstücke aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums datieren ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts.³⁸

LM 152595.19

Königin von Saba (Abb. 5, 6)

Höhe: 24 cm. Körper: Figur aus Holzkern, Holzbeine und Drahtarme mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf und Hände: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Rock, Mieder, Umhang, Schulterkragen, Band um Taille. Accessoires: Schuhe.

Material: Verschiedene Seidengewebe uni und gemustert, in Samt- oder Taftbindung, Filetspitze Baumwolle, Metallspitze geklöppelt.

LM-152595.8

Priester (Abb. 5, 6)

Höhe: 25 cm. Körper: Figur aus Holzkern, Holzbeine und Drahtarme mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf und Hände: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Soutane, Chorhemd. Accessoires: Kopfband (mit Kreuz), Stola mit Spatelenden.

Material: Seidengewebe in Samt- und Taftbindung, Papier, Klöppelspitze Baumwolle, Baumwollcrêpe.

LM-152595.5

Engel mit Kopf (Abb. 5, 6, 13)

Höhe: 18 cm. Körper: Figur aus Holzkern, Holzbeine und Drahtarme mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopf: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Oberteil mit Schossteilen, Rock, Umhang. Accessoires: Krone, Stiefel.

Material: Seidengewebe in Taft-, Samt- und Satinbindung unifarben und fein gemustert, Leinengewebe in Leinwandbindung, Baumwollspitze, Metallborte, Klöppelspitzen aus Metallfäden, Papierpailletten, Karton, Lack mit Glitzerteilen, Papiermaché.

LM-152595.2

Engel ohne Kopf (Abb. 5, 6)

Höhe: 18 cm. Körper: Figur aus Holzkern, Holzbeine und Drahtarme mit Werg gepolstert. Holzsockel. Kopffragment und Hände: ungebleichtes Bienenwachs. Kleidung: Oberteil mit Schossteilen, Rock, Umhang. Accessoires: Stiefel.

Material: Seidengewebe in Taft-, Samt- und Satinbindung unifarben und fein gemustert, Leinengewebe in Leinwandbindung, Baumwollspitze, Metallborte, Klöppelspitzen aus Metallfäden, Papierpailletten, Karton, Lack mit Glitzerteilen, Papiermaché.

LM-152595.3

Fatschenkind (Abb. 5, 6)

Länge: 12 cm. Körper: Holzkern, mit Werg gepolstert. Kopf: geläutertes und gebleichtes Bienenwachs. Kleidung: in Tuch und Brokatband gewickelt. Accessoires: Decke/Bettchen.

Material: Seidengewebe Satin, Klöppelspitze Baumwolle, Metallspitze geklöppelt, Baumwollgewebe in Leinwandbindung, Baumwollstoff (Bettchen).

LM-152595.1

Schafe (Abb. 5, 24)

Höhe: 5,6 cm. Länge: 6 cm. Körper: Mit Eisendrahtfüßchen und wahrscheinlich auch Eisendraht-Innengerüst, Baumwolle mit leonischen Drähten umwickelt.

Material: Eisendraht, Kupferdraht, Baumwolle.

LM 152595.12

Höhe: 5,3 cm. Länge: 5 cm. Körper: Mit Eisendrahtfüßchen und wahrscheinlich auch Eisendraht-Innengerüst, Baumwolle mit leonischen Drähten umwickelt.

Material: Eisendraht, Kupferdraht, Baumwolle.

LM 152595.13

Höhe: 6,2 cm. Länge: 6,4 cm. Körper: Ton³⁹ bemalt, fein gearbeitet im Vergleich zu den Füßen der Engel, bezogen mit aufgerautem Trikotstoff aus Baumwolle, Füßchen aus Holz, bemalt.

Materialien: Ton, Baumwolltrikot, Holz, Pigmente.

LM 152595.14

Höhe: 3,6 cm. Länge: 7,3 cm. Körper: gebrannter Ton⁴⁰, in Form hergestellt.

Schadensbild: alkalische Ausblühungen auf der Oberfläche (Calciumhydroxid⁴¹).

LM 152595.15

Höhe: 2,7 cm. Länge 4,8 cm. Körper: gebrannter Ton, in Form hergestellt (dieselbe Form wie bei LM 152595.17 verwendet).

Schadensbild: alkalische Ausblühungen auf der Unterseite (Calciumhydroxid).

LM 152595.16

Höhe: 2,8 cm. Länge 4,9 cm. Körper: gebrannter Ton, in Form hergestellt.

Schadensbild: alkalische Ausblühungen auf der Unterseite (Calciumhydroxid).

LM 152595.17

Hund (Abb. 5, 24)

Höhe: 5,4. Länge: 7,4 cm. Körper: Ton⁴² bemalt.

LM 152595.18

ADRESSE DER AUTORINNEN

Nikkibarla Calonder, dipl. Kons./Rest. (FH), Konservatorin-Restauratorin, Schweizerisches Nationalmuseum, Sammlungszentrum, Lindenmoosstr. 1, CH-8910 Affoltern am Albis
Ulrike Rothenhäusler, dipl. Kons./Rest. (Uni), Konservatorin-Restauratorin, Schweizerisches Nationalmuseum, Sammlungszentrum, Lindenmoosstr. 1, CH-8910 Affoltern am Albis
Mylène Ruoss, Dr. phil. I, Kuratorin, Schweizerisches Nationalmuseum, Landesmuseum Zürich, Museumstrasse 2, Postfach, CH-8021 Zürich

ANMERKUNGEN

- ¹ Für weiterführende Unterstützung danken wir herzlich Dr. Barbara Giesicke, Badenweiler, Stefanie Göckeritz, Bern, Prof. Dr. Walter Haas, Freiburg, Gertrud Lauber, Dübendorf, Betty Sonnberger, Salenstein, und Dr. Erich Weber, Solothurn, sowie unseren Kolleginnen und Kollegen im Schweizerischen Nationalmuseum: Erwin Hiltbrand, Vera Hubert, Elisabeth Kleine, Dr. Hanspeter Lanz, Iona Leroy, Markus Leuthard, Uldis Makulis, Elke Müräu, Carolin Muschel und Gaby Petrak.
- ² ERICH LIDEL, *Die Schwäbische Krippe*, in: Beiträge zur Landeskunde von Schwaben, Bd. 5, hrsg. von HANS FREI, Weissenhorn 1978, S. 74–75.
- ³ ALBERT HAEMMERLE / OLGA HIRSCH, *Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961, S. 77–130. – ERICH LIDEL (vgl. Anm. 2), Vor- und Nachsatz mit Abb. eines Krippenausschneidebogens von Marx Leonhard Kaufmann, Augsburg. Die Zeichnung auf diesem Bogen ist identisch mit jener in Abb. 1.
- ⁴ Inventarnummer LM 21179. H 33,3 cm, B 40,5 cm.
- ⁵ Inventarnummer HA 70. H 19,3 cm. SIEGFRIED DUCRET, *Die Zürcher Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Die Plastik, Zürich 1959, S. 220, Abb. 395, S. 233–234. Eine zweite Porzellankrippe befindet sich im C. F. Meyer-Haus Museum, Kilchberg (ehemals Sammlung Dr. Rene Felber, Kilchberg).
- ⁶ Inventarnummer LM 152597. H 28,3 cm, Ton. Ehemals aus dem Besitz von Willy Hirzel, Zürich.
- ⁷ RICHARD WEISS, *Die Frage der Kontinuität des Nikolausbrauches im nachreformatorischen Zürich*, in: *Archivalia et historica*, Arbeiten aus dem Gebiet der Geschichte und des Archivwesens, Festschrift für Prof. Dr. Anton Largiadèr, Zürich 1958, S. 245–260.
- ⁸ Inventarnummern LM 117748–49; LM 117753–59; LM 118157–58.
- ⁹ ERICH LIDEL (vgl. Anm. 2), S. 62.
- ¹⁰ AT, 1. Könige 10, 18–20.
- ¹¹ AT, 1. Könige 10, 9.
- ¹² INGRID LOSCHEK, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1999, 4. Auflage, S. 414.
- ¹³ Die Herstellung von Wachsköpfen wird in einem Film von Johanna von Call eindrücklich vorgeführt. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ghHAh8qjPk8>
- ¹⁴ Untersuchungen mit der Fourier-Transform-Infrarot-Spektroskopie (FTIR), durchgeführt von Erwin Hiltbrand, Konservierungsforschung des Schweizerischen Nationalmuseums, ergaben eindeutig die Verwendung von Bienenwachs. Bienenwachs ist generell sehr alterungsstabil, es bricht aber leicht, deshalb wurden dem Bienenwachs oft Zusätze wie Harz, Terpentin, Pigmente und andere Füllstoffe hinzugefügt. Zusätze wie Harz oder Kolophonium konnten mit FTIR nicht nachgewiesen werden, jedoch ist die Untersuchungsmethode für den Nachweis von kleinen Mengen nicht geeignet. Interner Untersuchungsbericht Geko 15.10070.
- ¹⁵ Ihr Perlennähkasten befindet sich in der Sammlung des Museums Blumenstein, Solothurn.
- ¹⁶ RÄTUS LUCK, *Nachwort*, in: CÉCILE LAUBER, *Stumme Natur*, Frankfurt am Main 1990, S. 279–304. Nachweisakten zu LM 152595 im Schweizerischen Nationalmuseum.
- ¹⁷ Die Krippe kam nach dem Tod von Cécile Lauber in den Besitz ihrer Tochter Hedwig.
- ¹⁸ THEO GANTNER, *Geformtes Wachs, Ausstellung 1980/81*, Führer durch das Museum für Völkerkunde und das Schweizerische Museum für Volkskunde Basel, Basel 1980, S. 90.
- ¹⁹ Kopf, Umhang, Flügel und möglicherweise auch Ärmel und Kragen sind erneuert worden.
- ²⁰ URSULA KARBACHER, *Bekleidete Krippenfiguren im Historischen Museum Luzern*, in: *Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern* 12, 1994, S. 3–12.
- ²¹ British Museum London, Inventarnummer 1896,0501.803.+ AN872252. Ehemals aus der Sammlung von Lady Charlotte Schreiber. URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=872252&objectId=3169853&partId=1 (25. März 2015)
- ²² THIERRY DEPAULIS, *Die ersten Jahrhunderte des Tarockspiels in der Schweiz*, in: *Schweizer Spielkarten 2*, Das Tarockspiel in der Schweiz, Tarocke des 18. und 19. Jahrhunderts im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffhausen 2004, S. 13–18.
- ²³ RÄTUS LUCK (vgl. Anm. 16), S. 293.
- ²⁴ CÉCILE LAUBER, *Land deiner Mutter*, Bd. 3, Zürich 1952, S. 282–283.
- ²⁵ JUDITH H. HOFENK DE GRAAFF, *The Colourful Past. Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs*, Riggisberg u. a. 2004, S. 286–287.
- ²⁶ MAREI HACKE, *Weighted silk: history, analysis and conservation*, in: *Reviews in Conservation*, Vol. 9, 2008, S. 3–15.
- ²⁷ Wallmaster®, Firma Lascaux Colors & Restauro, 8306 Brüttisellen.
- ²⁸ Goretex® ist eine mikroporöse Membran aus Polytetrafluorethylen, die Membran ist wasserdicht, aber wasserdampfdurchlässig. Firma Lascaux Colors & Restauro, 8306 Brüttisellen.
- ²⁹ Melinex®-Folie ist eine Polyesterfolie, Firma Lascaux Colors & Restauro, 8306 Brüttisellen.
- ³⁰ Polyethylenschäum. Firma Digipack AG, 8623 Wetzikon.
- ³¹ Objektträger aus dem Mikroskopiezubehör.
- ³² Lascaux-Acrykleber 303 und 498 HV im Verhältnis 1 : 1, 15 % in deionisiertem Wasser. Firma Lascaux Colors & Restauro, 8306 Brüttisellen.
- ³³ Marlipal®, Bezugsadresse: Firma Kremer Pigmente GmbH und Co. KG, 88317 Aichstetten (D).
- ³⁴ IRIS BUSCHENDORF, *Keroplastik – Geformtes Wachs*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1995. – MICHAELA FILIPP, *Keroplastik: Herstellungstechniken, Schadensbilder und Klebung von gebrochenem Wachs*, Unpublished diploma thesis, University of Applied Sciences, Erfurt 1998. – CORINNA RADDATZ / ANDREA FISCHER, *Mexico en miniature: Wachsplastiken des 19. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 16 (2), S. 325–339. – NICOLE REIFAHRT, *Polyethylenglykol und Propolis zur Konservierung brüchiger Wachsobjekte*, VdR Beiträge 2, 2004, S. 115–122. – ANDREA FISCHER / MARGARETE ESKA, *Joining Broken Wax Fragments: Testing Tensile Strength of Adhesives for Fragile and Non Polar Substrates*, ICOM-CC, Lisbon 2011, S. 1–9.
- ³⁵ Polyethylenglykol PEG gibt es in den Molekülgrößen 200 bis 10000. Die Konsistenz variiert je nach Molekülgröße von sehr flüssig bis fest. Bezug Clariant AG, Basel.
- ³⁶ ANDREA FISCHER / MARGARETE ESKA (vgl. Anm. 34), S. 6–7.
- ³⁷ In Anlehnung an: JOCHEN ANSEL / ANKE LORENTZ / GABRIELE SCHADE, «Dem Allerschönsten und Liebsten aus allen verehrt». Das «Prager Jesulein» aus der Klosterkirche Mariä Himmelfahrt in Kirchheim am Ries, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege 1, 2014 (43. Jahrgang), S. 26–32. In der beschriebenen Restaurierung wurde für die Klebung der Wachsfragmente PEG 6000 (60 % in Wasser aufgelöst) verwendet. Der Klebstoff wurde mit Erdpigmenten auf die Wachsfarbe eingefärbt. Bei Zimmertemperatur ist das 60 %-ige PEG fest und musste vor der Klebung auf ca. 40° C erwärmt werden. Die Bruchstücke wurden mit Klebestrei-

fen fixiert. Dann wurde die Rückseite der Klebefuge mit einem in PEG 6000 getränkten Polyestervlies hinterlegt. Die nicht passgenauen Bruchkanten wurde anschliessend mit Klebstoff ausgefüllt. Überschüssiger Klebstoff konnte mit einem wassergetränkten Wattestäbchen abgenommen werden. Auf ähnliche Weise können Ergänzungen von Fehlstellen mit Polyethylenglykol ausgeführt werden. Mittels Zugabe von Mikroballons in die Ergänzungsmasse können Risse bei der Trocknung vermieden werden (mündliche Auskunft Margarete Eska, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, 21. Februar 2015).

³⁸ Vergleichbare Sessel gibt es in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums. Siehe dazu THOMAS LOERTSCHER, *Zürcher und Nordostschweizer Möbel. Vom Barock bis zum Klassizismus*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 2005, S. 334, Kat. Nr. 307.

³⁹ Das Material ist sehr weich und ritzbar. Mittels FTIR-Untersuchungen lässt es sich als Tonmineral bestimmen. Verwendet wurde wahrscheinlich ungebrannter oder sehr schwach gebrannter Ton. Interner Untersuchungsbericht Geko 15.10070.

⁴⁰ Hier wurden ebenfalls mittels FTIR Tonminerale analysiert, das Material ist jedoch sehr hart und rötlich, was für gebrannten Ton spricht. Interner Untersuchungsbericht Geko 15.10070.

⁴¹ Die alkalischen Ausblühungen auf der Oberfläche können nicht von einer farblichen Fassung stammen. Interner Untersuchungsbericht Geko 15.10070.

⁴² Wie schon bei dem Schaf LM 152595.14 ist das Material sehr weich und ritzbar. Mittels FTIR-Untersuchungen lässt es sich als Tonmineral bestimmen. Verwendet wurde wahrscheinlich ungebrannter oder sehr schwach gebrannter Ton. Interner Untersuchungsbericht Geko 15.10070.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–10, 13, 15–24: Schweizerisches Nationalmuseum.

Abb. 11: © Charles Anton Krenn, Fotostiftung Schweiz Winterthur.

Abb. 12: Historisches Museum Luzern.

Abb. 14: British Museum London.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Schenkung der Krippenfiguren aus dem Nachlass der Luzerner Schriftstellerin Cécile Lauber an das Schweizerische Nationalmuseum bot Anlass zur Präsentation des Ensembles zusammen mit den anderen frühen Hauskrippen aus der Sammlung des Museums. Eine Krippe aus Papier zum Ausschneiden aus Augsburg, eine Plastik aus Weichporzellan aus der Manufaktur Schooren in Kilchberg bei Zürich und zwei Bekleidungskrippen aus der Zeit um 1780/1810–20 und 1820 zeigen die gestalterische Vielfalt in dieser Epoche. Eine Bestandsaufnahme und die konservatorischen Massnahmen, die an den Textilien und Wachsteilen der Figuren im Sammlungszentrum des Nationalmuseums durchgeführt wurden, ergänzen die Ausführungen zur Herkunft und historischen Einordnung dieses besonderen Ensembles.

RÉSUMÉ

La donation au Musée national suisse des figurines de crèche provenant de la succession de la romancière lucernoise Cécile Lauber a donné l'occasion de présenter cet ensemble avec les autres crèches domestiques plus anciennes appartenant à la collection du musée. Une crèche en papier à découper d'Augsbourg, une maquette en porcelaine tendre issue de la manufacture de Schooren à Kilchberg près de Zurich ainsi que deux crèches avec figurines vêtues datant des années 1780/1810–20 et 1820 témoignent de la créativité foisonnante de l'époque. Un inventaire des figurines de crèche de Cécile Lauber conservées dans leur état original, ainsi que les mesures de conservation entreprises sur les textiles et les parties en cire des figurines dans les laboratoires du Centre des collections du Musée national suisse, complètent les interventions visant à établir la provenance et la classification historique de cet ensemble particulier.

RIASSUNTO

La donazione al Museo Nazionale Svizzero delle statuine da presepe, appartenenti al lascito della scrittrice lucernese Cécile Lauber, ha fornito l'opportunità di esporle insieme ad altre, più antiche, che già appartenevano alla collezione del museo. Un presepe di carta da ritagliare, proveniente da Augusta, una plastica in porcellana tenera realizzata dalla manifattura Schooren, a Kilchberg, presso Zurigo, e due presepi con statuine che vestono indumenti in stoffa, risalenti al periodo attorno al 1780/1810–20 il primo e al 1820 il secondo, documentano la varietà di forme esistente all'epoca. Un catalogo delle statuine da presepe originali donate da Cécile Lauber e le misure conservative dei laboratori del Museo Nazionale Svizzero, necessarie per restaurare gli elementi in stoffa e in cera delle statuine, completano le spiegazioni relative alla provenienza e al contesto storico di questo gruppo di statuine particolare.

SUMMARY

The gift of figures for a crèche from the estate of Cécile Lauber, a writer from Lucerne, inspired the presentation of ensemble in combination with other early crèches from the collection of the Swiss National Museum. A crèche as a paper cutout from Augsburg, a fine bone china sculpture from the Schooren Manufactory in Kilchberg near Zurich and two sets of crèche figures that can be dressed, dating from approximately 1780/1810–20 and 1820, bear witness to the many variations on the crèche that were produced during this time. An inventory of the original crèche figures that belonged to Cécile Lauber and the measures taken by the National Museum to conserve their textiles and their wax parts complement remarks on the provenance and historical context of this very special ensemble.