Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 37 (1986)

Heft: 3

Artikel: Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz

Autor: Bächtiger, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393643

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: 06.07.2025

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

FRANZ BÄCHTIGER

Streiflichter zur Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz

Die Sammlungspolitik historischer Museen in der Schweiz ist traditionell auf den Kunstmarkt ausgerichtet. Diese Implikation führte zwangsläufig zur Dominanz kunstgewerblicher Sammlungen, zum Vorrang der urbanen, ästhetischen Kultur. Das negative Resultat besteht im Verlust volkskundlicher, wirtschaftlicher und vor allem politischer Dimensionen. Solche Fehlleistungen – sie verdienen selbst wieder ihre geschichtliche Notation – verhalfen in den letzten Jahren dem Bernischen Historischen Museum zu einer Neuorientierung, welche als Massstab für Sinn und Zweck historischer Museen gelten kann: in der Erwartung nämlich, dass hier Geschichte im Massstab 1:1 vermittelt wird.

Der Titel weckt die Erwartung, hier werde mit grellem Lichtstrahl in offenbar düstere Verhältnisse hineingeleuchtet, gewiss in subversiver Absicht, die in der Fragestellung selbst begründet sein muss – dies um so mehr, als die historischen Museen in selbstzufriedener Vergessenheit ihre eigene Daseinsberechtigung in den letzten Jahrzehnten nicht mehr hinterfragt haben.

Am Anfang steht das biblische Argument: «An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!» In konkreter Anwendung auf die Museen heisst das: Erkenntnis durch ihre Sammlungsfrüchte. Wer sich in den Jahresberichten der grossen historischen Museen in Zürich, Bern, Genf und Basel unter der Rubrik «Neuerwerbungen» umsieht, wird nicht enttäuscht werden. Der Schauplatz wird zum quasi feudal-noblen Zeremoniell mit Deckelterrinen, silbernen Zuckerdosen, Goldpokalen, Spiegelkonsolen, seidenen Damenroben und Prunkhirschfänger[1]. Das Schweizerische Landesmuseum eröffnet solche Perspektiven jeweils mit einer Farbtafel, die das künstlerische Spitzenstück des Jahres vorstellt, während Bern, Basel und Genf wohl aus Kostengründen auf diesen Nachweis profilierter Sammlungspolitik bisher verzichten mussten. Die in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses gestellten Neuerwerbungen sind dazu geeignet, dem etablierten Kunst- und Antiquitätenhandel alle Ehre zu erweisen, da sie sich kaum vom aufwendigen Frontispiz eines Auktionskatalogs unterscheiden. Überspitzt formuliert: Die Museen folgen den Gesetzen des Kunstmarktes, genauer: der schichtspezifischen Phänomenologie der Kapitalanlage. Am Beispiel Berns wird dieser Zusammenhang auch «werbetechnisch» unterstrichen: «Dem Altbernischen kann die Zeit nichts anhaben, als dass sie seinen Wert steigert»[2]. Und die Museen assoziieren mit ihrer Sammlungspolitik nach wie vor die Vorstellung des geschmackbildenden Geldadels. Das kulturelle Verständnis aber reduziert sich auf den ästhetischen Akkord: «Freude, Geschmack und höchster Sinn für Qualität»[3].

Wer sich darüber wundert, soll die «normative Kraft des Faktischen» nicht ausser acht lassen, weil sich die verantwortlichen Ein-

käufer mit Recht auf die legitime Praxis ihrer Vorgänger berufen können. In diesem Zusammenhang darf in Erinnerung gerufen werden, dass die Gründung der historischen Museen in der Schweiz direkt mit einem Skandal des Antiquitätenhandels verbunden ist. Gemeint ist die «Affäre Bürki» oder terminologisch vornehmer: das «Unglück Bürki»[4]. Als der berühmte Berner Sammler 1880 unerwartet aus dem Leben schied, liessen die geldgierigen Erben sein Sammlungsgut 1881 an einer grossen Auktion in Basel versteigern. Bürki war als Privatsammler und Idealist für ein schweizerisches Nationalmuseum in Erscheinung getreten und hatte sich dabei als Realisator empfohlen, so zum Beispiel 1873 für die Weltausstellung in Wien. Mit der Präsentation des bernischen Zunftsilbers nahm die Schweiz hier im Pavillon der Privatsammler erstmals am kunstgewerblichen Wettstreit der Völker teil, und zwar in Fortsetzung jener Sonderausstellung, die 1867 an der Weltausstellung in Paris unter dem Titel «Histoire du travail» veranstaltet worden war. Dort hatte die Schweiz trotz einem brillanten archäologischen «Fluchtweg» durch die Pfahlbauer-Ausstellung erkennen müssen, dass der industrielle Wettbewerb künftig nur mit besonderen kunstgewerblichen Anstrengungen weitergeführt werden konnte[5]. England hatte dafür ein eklatantes Beispiel gegeben. Nachdem die führende Industrienation an der 1. Weltausstellung 1851 in London den Rückstand in der kunstgewerblichen «Geschmacksbildung» hatte feststellen müssen, wurde – aus dem Reingewinn der Weltausstellung – 1856 der Grundstein für das grösste Kunstgewerbemuseum der Welt in South Kensington (heute Victoria Albert Museum) gelegt. Mit einer Ausstellung privater und öffentlicher Kunstschätze erzielte die Vereinigung für angewandte Kunst 1862 an der Weltausstellung in London einen durchschlagenden Erfolg. Die attraktive Ansammlung von Antiquitäten sollte vorbildliche Materialien für den künstlerischen Geschmack im Industrie-Zeitalter liefern. Bürkis museale Ambitionen wiesen in die gleiche Richtung. Sein abruptes Ableben und die kapitale Veräusserung schweizerischer Kulturgüter ins Ausland versetzten die Kunstliebhaber in Bern, Zürich und Basel in Alarmzustand. Die Rückgewinnung nationalen Kulturgutes wurde zur «Ehrensache» erklärt. Was aber als künstlerisch wertvoller Gegenstand zu gelten hatte, diktierte, nach dem Grundsatz Angebot und Nachfrage, der ausländische Kunstmarkt. Diese Spielregeln galten auch für die schweizerischen Sammler und «Retter» an der Auktion Bürki. Für die Berner diente der hier zurückgewonnene Teil als Grundstock für das 1881 gegründete historische Museum. In Zürich hingegen sollte die Sektion «Alte Kunst» an der Landesausstellung von 1883 beweisen, dass es für die Gründung eines nationalen Museums noch nicht zu spät sei. Die treibende Kraft war hier der Kulturhistoriker und Nationalrat Salomon Vögelin, der 1880 nach Bürkis Tod mit einer Eingabe an den Bundesrat dieses Projekt als dringliches Postulat erklärt hatte. Ihm zur Seite stand der Seidenfabrikant Heinrich Angst, dessen Qualitäten als Privatsammler und gewiegter Kenner des internationalen Kunstmarktes jetzt zur Geltung kommen konnten. Obwohl in historischer Altertumskunde ein Dilettant, wurde Angst, gegen die versierte Kandida-

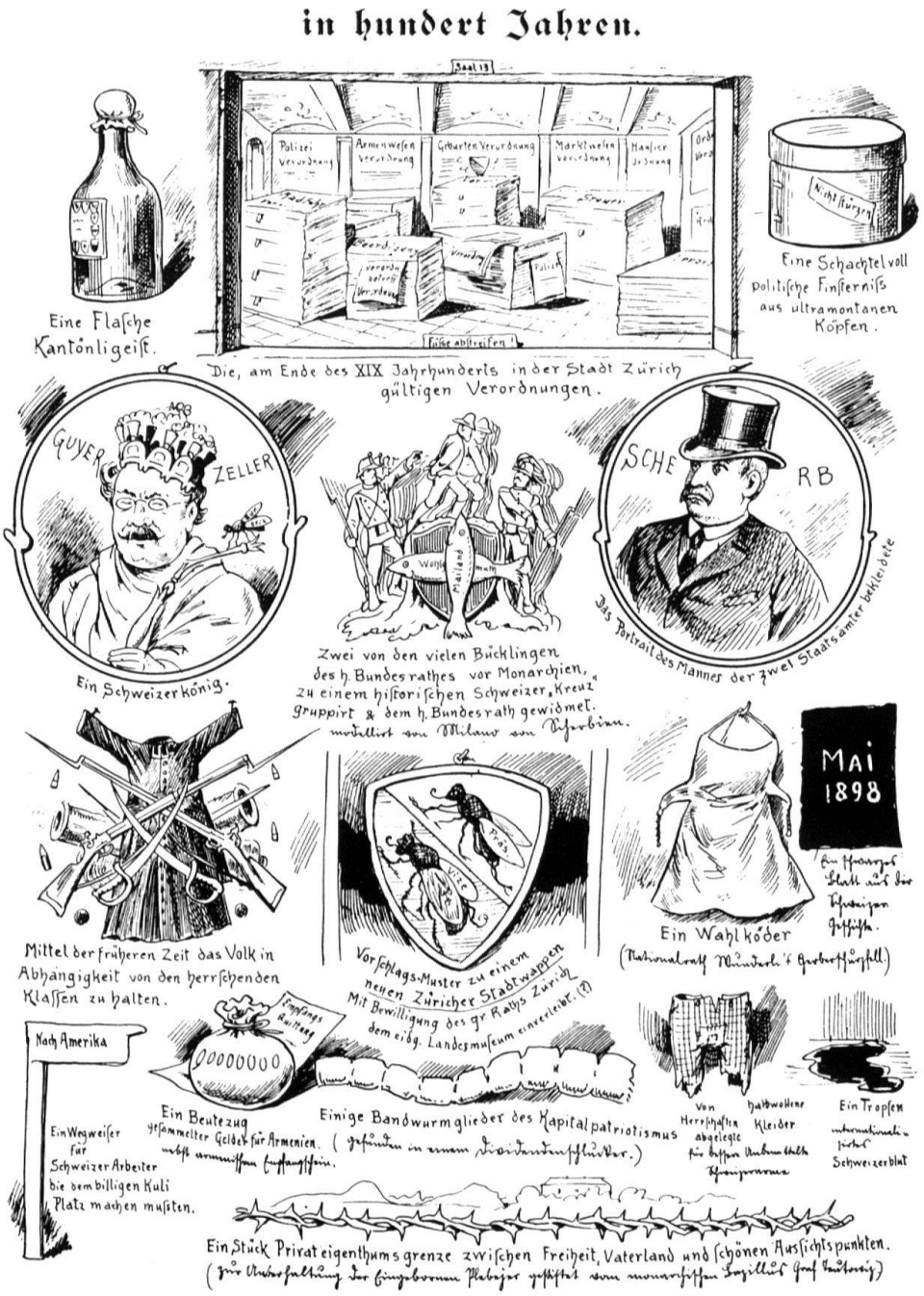
tur Professor Ferdinand Vetters, zum ersten Direktor des Schweizerischen Landesmuseums ernannt. Er hat der 1898 eröffneten Institution eine nachhaltige Prägung verliehen, vor allem im Hinblick auf die Sammlungspolitik, welche ihr anglophiles Vorbild, das South Kensington Museum, nicht verleugnen konnte, auch wenn der spätere Landesmuseumsdirektor Fritz Gysin behauptet hat, das Landesmuseum sei kein Kunstgewerbemuseum. Die gesetzlichen Grundlagen, die 1890 in Kraft gesetzt wurden, lassen daran berechtigte Zweifel aufkommen. Hier heisst es, das Landesmuseum sei dazu bestimmt, bedeutsame vaterländische Altertümer geschichtlicher und kunstgewerblicher Natur aufzunehmen und planmässig geordnet aufzubewahren. Die tiefere Sinngebung dieses Auftrags erfährt man allerdings in der 1889 von Bundesrat Karl Schenk verfassten Botschaft: Das Landesmuseum müsse als «vornehme Pflanzstätte von Tatkraft und Freiheitsliebe für unsere Jugend» vor allem «das grosse Bilderbuch der Schweizergeschichte» darbieten[6]. Demgegenüber war die Sammlungspolitik des Gründungsdirektors in erster Linie auf den Erwerb des ins Ausland verschacherten schweizerischen Kulturgutes ausgerichtet. So wurden historische Zimmer, Möbel, Textilien, Keramik, Goldschmiedearbeiten sowie andere kostbare Emanationen der Kleinkunst gesammelt. Es war auch kein Zufall, wenn Heinrich Angst 1896 zur Sektion «Geschichtliche Altertümer» an der Landesausstellung in Genf die unglaubliche Frage stellen konnte, ob «solches Hereinziehen des rein geschichtlichen Elements» grundsätzlich zulässig sei[7]. Ganz im Sinne elitärer Geschmacksbildung liess sich die Präsentation geschichtlicher Altertümer mit dem Primat kunstgewerblicher Ästhetik nicht vereinbaren.

In Bern, wo man sich einst vergeblich um den Sitz des Landesmuseums bemüht hatte, aber dennoch die gesetzlichen Auflagen des Landesmuseums für das bernische historische Museum übernahm, nämlich: «die Kultur- und Kunstentwicklung der Schweiz» zu zeigen[8], herrschte, gewissermassen in Konkurrenz zum Landesmuseum, dieselbe Politik, nur dass hier die finanziellen Mittel bescheidener waren und das Augenmerk sich mehr auf den inländischen Kunstmarkt richten musste. Der erste Direktor, Hermann Kasser, sollte als vormaliger Privatsammler und Pfarrherr bald einmal einsehen, dass sich die Zustände auf dem «Altertümermarkt» gravierend verschlechtert hatten. In seinem Jahresbericht für 1903 stellte er missmutig fest, dass «die mit Trouvaillen rechnende Form des Kunstsammlers» nicht mehr durchführbar sei, denn: «die brutale Kapitalskraft ist zum herrschenden Faktor auf dem Kunstmarkt geworden»[9]. Hier also zeigte sich der Zwiespalt im Sammeln von Altertümern kunstgewerblicher Natur und jenen Altertümern, welche nur gerade historisch aufschlussreichen Zeugniswert besassen. Otto Lauffer forderte deshalb 1907 eine klare Trennung von kunstgewerblichen und historischen Museen. Während das Kunstgewerbemuseum zur «Geschmacksbildung» beitragen solle, sei es das Ziel des historischen Museums, eine unmittelbare Anschauung historischer Zustände, Ereignisse und Entwicklungen zu geben[10]. Eine solche Trennung fand freilich nie statt. Die Museumsdirektoren der zweiten Generation

1 «Ein Gang durchs Landesmuseum in hundert Jahren». Karikatur im «Neuen Postillon» 1898, Nr. 7 (S. 300 u. 301).

Vorgeahnte Bilder

führten, trotz wissenschaftlicher Provenienz, die bisherige Sammlungspolitik ungestört weiter: in Zürich Hans Lehmann, Professor für germanische Altertumskunde, und in Bern der Waffenhistoriker Rudolf Wegeli. Die Sammlungen wuchsen, und hier wie dort suchte man das Heil in Erweiterungsprojekten, um des Platzmangels Herr zu werden. Als diese Anbauten nicht realisiert werden konnten, besann man sich auf ein neues «Strukturmodell». In Zürich zitierte Direktor Fritz Gysin 1943 das ominöse Dictum: «Non multa, sed multum!»[11] Viel, nicht vielerlei, dass heisst in die Tiefe, nicht in die Breite, Qualität, nicht Quantität. So löst man Platzprobleme: Rückzug des durchschnittlichen Sammlungsgutes in sogenannte «Studiensammlungen» und Vorzeigen der Spitzenleistungen in der «Schau-



des „Neuen Postillon".

sammlung»[12]. Dieser höchst riskante Vorgang, der ja eine strenge Auswahl voraussetzt, fand im Bernischen Historischen Museum 1948–1961 statt, mit einer Umstellung, welche dem schönen, kostbaren Gegenstand eine museal eindeutige Dominanz verlieh[13]. Ausgangspunkt für die Stellungnahme Gysins war die im Zusammenhang mit der «Geistigen Landesverteidigung» virulent gewordene Frage, ob die heimatliche Volkskunde in den Tätigkeitsbereich des Landesmuseums gehöre. In einer weitschweifigen Analyse weist Gysin folgende Stichworte in das Arbeitsfeld der Volkskunde: ungeschichtliches Leben, Kollektivgeistigkeit, Tradition, Gewohnheit, überlieferte Gebräuche, Verharren, primitive Gesellschaften. Für das historische Museum aber sind antipodisch zugeordnet: Geschichte,

Individualität, schöpferisches Denken, einmalige Leistung, neue Lebensformen, Fortschritt, Staatsformen. Dementsprechend wird in der Auswahl der Museumsprojekte verfahren: «Der Kulturhistoriker prüft den Gegenstand, ob das Stück wichtig sei durch seine Schönheit, durch irgendein individuelles Merkmal seiner Form, ob er für seine Entstehungszeit charakteristisch ist, wer, welcher Künstler ihn hergestellt hat. Der Volkskundler fragt, ob er typisch sei für das Milieu, aus dem er stammt, ob er die Durchschnittsform vertritt, ob mit seinem Schmuck irgendwelche Überlieferungen verbunden sind; Schönheit, Urheber interessieren ihn kaum, die Entstehungszeit nur mittelbar.» [14] Hier hat Gysin eine doppelte kulturpolitische Todsünde begangen: 1. mit der Auffassung, dass Geschichte teilbar sei, und 2. mit dem Denkmodell, dass die Geschmackserziehung im historischen Museum Vorrang besitzt. Und hier soll man nach Gysin den Sinn für Qualitätsunterschiede schulen, die Merkmale der Echtheit aufzeigen und die Freude am Alten wecken. Für das Landesmuseum wird so gesehen das Prinzip der Auslese der Sammlungsobjekte nach ihrem qualitativ hochstehenden Zeugniswert «geradezu ausschlaggebend» [15]. Der Kampf gegen die «Nivellierung» ist jedoch nur die eine Seite, denn das Museum soll vor allem eine Atmosphäre der Ruhe ausstrahlen: «Ruhe anstelle der Nervosität, Hast und Sensation der Aussenwelt» [16]. Kein Zweifel, das historische Museum wird damit zum Hort harmonikaler, stabilisierter, konservativer Idylle erklärt.

Hinter diesem Erscheinungsbild erkennt man die Folgen einer professionellen Ästhetisierung in den historischen Museen. Ästhetisch geschulte Spezialisten betreuen hier ihre kunstgewerblich segmentierten Sammlungsbereiche. Konsequent dazu sind dann zum Beispiel für das Landesmuseum Sammelwerke mit der Galerie von rund 180 auserlesenen Spitzenstücken veröffentlicht worden [17]. Oder in Bern wurde 1979 der jährliche Ankaufskredit in ein einziges repräsentatives Sammlungsobjekt, eine Wirkerei des 16. Jahrhunderts, investiert, und dies mit dem Beifall einer Aufsichtsbehörde, die damit offenbar mehr Verständnis für eine gute Kapitalanlage als für die geschichtliche Aussagekraft bewies.

In diesen Zusammenhang gehört auch die hartnäckige Festlegung auf einen zeitlich abgesteckten Rahmen des Sammlungsbereiches. So hielt das Landesmuseum bis 1950 an der Zeitgrenze «bis 1850» fest; heute ist man vorsichtig «bis zum Ersten Weltkrieg» vorgerückt. Das Bernische Historische Museum revidierte erstmals 1915 den «bis 1815» fixierten Rahmen, um dann 1983 endlich den Anforderungen einer schnellebigen Zeit gerecht zu werden: Gesammelt wird nunmehr auch jenes materielle Kulturgut, das eben jetzt erst seine alltägliche Funktion verloren hat. Die «bernische Wende» kam vorab durch die Praxis historischer Wechselausstellungen zustande: 1978 «Vom Berner Bär zum Schweizerkreuz», 1981 «Rudolf Minger – Robert Grimm. Der schweizerische Weg zum Sozialstaat», 1982 «Bern 1750–1850», 1983 «Lesen – Schreiben – Rechnen. Die bernische Volksschule und ihre Geschichte». Die Verteidiger der hohen Ästhetik haben vergeblich versucht, diesen Wandel als Kreuzzug gegen die «Kunst» und gegen das «Kunstgewerbe» zu etikettieren. Hinter der

Folie des «Guten, Wahren und Schönen» kommt nämlich nichts weniger als die kulturphilosophische Negation des modernen Industrie-Zeitalters zum Vorschein. «Mit dem Aufkommen der Industriegesellschaft, der Veränderung der sozialen Strukturen, dem Verfall der traditionellen Werte und dem Verlust der Geschichte auch dort, wo die Kahlschläge der zwei Weltkriege wenigstens äusserlich ausblieben, entstand ein Vakuum, das die Werte der Moderne nicht auszufüllen vermochten.»[18] Nach dieser Diagnose käme den historischen Museen die politische Aufgabe zu, Bastionen der traditionellen Werte zu sein. So ist es kein Zufall, wenn 1981 im Standardwerk über die «Museen der Schweiz» mit Befremden festgestellt wird, dass die historischen Museen im Status des Kunstgewerbemuseums steckengeblieben sind und folgerichtig das Industrie-Zeitalter «verpasst» haben. Mit dem Resultat, dass die Geschichte «irgendwo in der Mitte des 19. Jahrhunderts» aufhört[19]. 1969 hat Emil Vogt als Direktor des Landesmuseums diese Klimax auf die Frage zugespitzt, wie denn industriell hergestellte Gegenstände in Auswahl und Qualität erfasst werden könnten[20]. Einmal mehr bietet sich, nach bekanntem Strickmuster, ein Ausweg analog zur Volkskunde an: durch Ausklammern, das heisst durch Abschieben der Verantwortung auf die Spezialmuseen der Industrie- und Technikgeschichte. Doch sind die Probleme damit nicht gelöst, da historische Museen ja generell ein umfassendes Bild der Geschichte vermitteln sollten. Klarheit herrscht indessen in der Einsicht, dass Gegenstände des Industrie-Zeitalters nicht mit kunstgewerblichen Kriterien der Qualität ausgewählt werden können. In welcher Form der neuzeitliche Alltag in seinem Wandel dargestellt werden kann, zeigt jetzt das Bernische Historische Museum im Bereich «Information – Kommunikation – Haushalt – Energie und Arbeit»[21]. Diese Hinwendung zum geschichtsträchtigen Alltag (Fernand Braudel[22]) bedeutet keineswegs den Verlust der nach ästhetischen Qualitätsnormen gehüteten Spitzenstücke. Mit seinen neuen ikonographischen Ausstellungen des «Jüngsten Gerichts», des «Totentanzes» und der «Burgunderteppiche» liefert das Berner Museum den Beweis, dass historische Rele-

2 Der «Burgundersaal» im Bernischen Historischen Museum. Neugestaltung 1986.

vanz und künstlerische Ansprüche sich sehr wohl vereinen lassen. Die bernische Lösung überwindet damit den vermeintlichen Gegensatz zwischen künstlerischer Qualität und historischer Quantität als Grundlage der materiellen Kultur: «Multum et multa».

1898 erschien in der Arbeiterzeitschrift «Der neue Postillon» eine satirische Vorahnung für das Landesmuseum im Jahr 1998. Als Beispiele exklusiver Sammlungspolitik werden im politischen Alltag vorgestellt: «Verstaubte Berge von polizeilichen Verordnungen – Eine Schachtel voll politischer Finsternis aus ultramontanen Köpfen – Eine Flasche liberal-konservativen Angstschweisses – Einige Bandwurmglieder des Kapitalpatriotismus – Verbrüderungsrequisiten ehemaliger eidgenössischer Feste.» Nur die Festsouvenirs haben Eingang in die Sammlungen des Landesmuseums gefunden. Die materiellen Dokumente der aufkommenden Industriegesellschaft wurden gerade nicht gesammelt. Alltag und Arbeiterschaft blieben in der Sammlungspolitik Fremdworte[23]. Fritz Gysin hat 1948 diese Entwicklung damit erklärt, das Landesmuseum neige «durch die Betonung der Qualität, der Spitzenleistung dazu, die Geschichte unserer Kultur in den entwicklungsfähigsten Erzeugnissen darzustellen, mit anderen Worten: die städtische Kultur voranzustellen»[24]. Gemeint hat er natürlich die erlesene Kultur der städtischen Oberschicht. Dass diese bürgerliche Elite selbst zum Opfer einer schiefen Optik werden konnte, beweist ein militärgeschichtliches Detail aus der bernischen Museumspraxis. Aufgrund der hiesigen Uniformensammlung müsste man nämlich annehmen, dass 1798 beim Untergang Berns 99% Offiziere und 1% Soldaten beteiligt waren.

Résumé

En règle générale la politique pratiquée par les musées historiques de Suisse en matière de collection s'adapte au marché de l'art. Cela conduit inévitablement à la prédominance de collections d'art décoratif, à la primauté de la culture esthétique urbaine et entraîne malheureusement la perte de dimensions culturelles populaires, de dimensions économiques et surtout politiques. De tels faux pas méritent d'être présentés, car au cours de ces dernières années, ils ont permis au Musée historique de Berne d'adopter une nouvelle orientation qui donne une mesure de ce que peuvent être le sens et les objectifs d'un musée historique. En fait, notre espoir est de transmettre l'Histoire à l'échelle 1:1.

Riassunto

La politica di raccolta dei musei storici svizzeri è tradizionalmente orientata verso il mercato d'arte. Questo fenomeno ha condotto fatalmente verso la creazione di collezioni d'artigianato, verso la presenza dominante della cultura urbana con i suoi particolari concetti estetici. Il risultato negativo di questo atteggiamento è la perdita di una dimensione più popolare, economica e soprattutto politica. La consapevolezza di tali lacune – che meritano di nuovo una menzione a livello storico – ha contribuito a dare, negli ultimi anni, un nuovo orientamento al Museo Storico di Berna, che potrebbe qui fungere da esempio per altre collezioni a carattere storico, nell'attesa che la storia possa essere divulgata in scala 1:1.

Anmerkungen

Dieser Beitrag ist eine leicht veränderte Fassung des Vortrags an der «Modernisten»-Jahresversammlung schweizerischer Geschichtsdozenten in Bern am 27. August 1984.

[1] Vgl. 93. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1984, Zürich 1985; Historisches Museum Basel, Jahresberichte 1979–1980, Basel 1985; Genava – Musée d'art et d'histoire T. XXXIII, Genève 1985, S. 187 ff.

[2] Zeitungsinserat der Galerie Stuker Bern («Bund», 25. August 1984).

[3] Vgl. dazu «Werner Abegg zum Gedenken», («Neue Zürcher Zeitung», 19. Juli 1984).

[4] Vgl. von RODT, EDUARD. Das historische Museum Bern's (Berner Taschenbuch für 1885, Bern 1885, S. 31 ff.). – Vgl. auch das Nachlassinventar des Amandus Friedrich Bürki, 3. 8. 1880 (Historisches Museum Bern): Bürki hinterliess ein Vermögen von 2,6 Millionen Franken, wozu seine Sammlung mit Waffen, Möbeln, Gemälden, Glasscheiben (393 Nummern!), Münzen, Silbergeschirr, Mineralien usw. gehörte.

[5] DELABAR, GANGOLF. Allgemeiner Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1867. St. Gallen 1869, S. 48.

[6] GYSIN, FRITZ. Ziele und Aufgaben des Schweizerischen Landesmuseums und sein Verhältnis zur schweizerischen Volkskunde. Beilage zum Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1938–1943. Zürich 1944, S. 198 ff.

[7] ANGST, HEINRICH. Die «Alte Kunst» an der schweizerischen Landesausstellung in Genf. (Journal officiel illustré, Genève 1896), S. 262; in diesen Zusammenhang gehört auch die aufschlussreiche Tatsache, dass die Präsentation der Burgunderbeute für die Sektion «Alte Kunst» an der Landesausstellung in Bern 1914 nicht stattfinden konnte, weil die massgeblichen Museen ihre Mitarbeit versagten. Vgl. BÜCHLER, HERMANN. Drei schweizerische Landesausstellungen: Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914. Zürich 1970, S. 141.

[8] WEGELI, RUDOLF. 50 Jahre Bernisches Historisches Museum. (Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, XXIII. Jg., Bern 1944, S. 5 ff.).

[9] KASSER, HERMANN. Jahresbericht des Bernischen Historischen Museums für das Jahr 1903. Bern 1904, S. 8.

[10] GYSIN (wie Anm. 6), S. 202.

[11] GYSIN (wie Anm. 6), S. 206.

[12] GYSIN (wie Anm. 6), S. 223.

[13] Vgl. STETTLER, MICHAEL. Museum und Geschichte. Zur Erneuerung des Bernischen Historischen Museums. (DU, Juli 1958). – Derselbe. Museum und Geschichte. (Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1957–1958, Bern 1959, S. 109 ff.).

[14] GYSIN (wie Anm. 6), S. 226 f.

[15] GYSIN (wie Anm. 6), S. 206; dazu passt auch die apodiktische Behauptung Gysins, dass im Bereich der Schweizer Museen der erste Rang – «an ideellen Werten gemessen» – den Kunstmuseen zukomme. Vgl. GYSIN, FRITZ. Museen. (Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939, Bd. 2, Zürich 1939), S. 480.

[16] GYSIN (wie Anm. 6), S. 224.

[17] Vgl. GYSIN, FRITZ (Hg.). Das Schweizerische Landesmuseum 1898–1948. Kunst, Handwerk und Geschichte. (Festbuch zum 50. Jahrestag der Eröffnung, Zürich 1948). – VOGT, EMIL (Hg.). Das Schweizerische Landesmuseum. Hauptstücke aus seinen Sammlungen. Stäfa 1969. – SCHNEIDER, JENNY (Hg.). Das Schweizerische Landesmuseum. Stäfa 1986.

[18] VON FELLENBERG, WALO. Von der Pflicht, Altes zu erhalten. (13. Berner Antiquitätenmesse. Das antike Intérieur, Bern 1986) S. 41.

[19] FLÜELER, NIKLAUS (Hg.). Museen der Schweiz. Zürich 1981, S. 104.

[20] VOGT (wie Anm. 17), Vorwort.

[21] Zur modernen Alltagsgeschichte gehört auch das Thema «Konsumation». Dieser Aspekt soll als ein Eckpfeiler des Ausstellungskonzepts demnächst realisiert werden.

[22] BRAUDEL, FERNAND. Der Alltag. Sozialgeschichte des 15.–18. Jahrhunderts. München 1985.

[23] Diese «Fehlstelle» wurde bereits 1914 erkannt. Mit der Frage der Gründung eines schweizerischen Sozialmuseums war der Weg frei für eine Institution, welche sich in diesem Lebensbereich als autonome Grösse verstand. So konnte mit den entsprechenden «Materialien» der Landesausstellung in Bern 1914 das Schweizerische Sozialmuseum mit Sitz im «Pestalozzianum» in Zürich eingerichtet werden. Vgl. dazu BÜCHLER (wie Anm. 7), S. 125.

[24] GYSIN (wie Anm. 17), S. 28.

Abbildungsnachweis

Titelbild, 1 und 2: Bernisches Historisches Museum, Bern.

Adresse des Autors

PD Dr. Franz Bächtiger, Konservator, Bernisches Historisches Museum, Helvetiaplatz 5, 3005 Bern