



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Bundesamt für Bevölkerungsschutz BABS
Office fédéral de la protection de la population OFPP
Ufficio federale della protezione della popolazione UFPP
Federal Office for Civil Protection FOCP

> 30.2018

> THEMA: TEXTILIEN UND KULTURGÜTERSCHUTZ
> THÈME: TEXTILES ET PROTECTION DES BIENS CULTURELS
> TEMA: TESSILI E PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI
> THEME: TEXTILES AND PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

KGS
PBC
PBC
PCP



FORUM



TEXTILIEN UND KULTURGÜTERSCHUTZ

TEXTILES ET PROTECTION DES BIENS CULTURELS
TESSILI E PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI
TEXTILES AND PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

INHALT

CONTENU

CONTENUTO

CONTENT

TITELBILD | COUVERTURE | IMMAGINE DI COPERTINA | COVER

Das grosse Bild zeigt eine Handstickmaschine, die 2006 an das Textilmuseum St. Gallen abgegeben wurde. Sie ist jedoch nur halb so lang wie die früher gebräuchlichen Apparate. Die kleinen Bilder zeigen Detailaufnahmen von Textilprodukten (vgl. S. 39 und S. 34).

L'image principale montre une machine à broder donnée au Musée du textile de Saint-Gall en 2006. Elle est moitié moins grande que d'autres machines utilisées. Les autres photos montrent quelques détails (cf. p. 39 et p. 34).

Nell'immagine grande una macchina per ricamo a mano che è stata donata al Museo del tessile di San Gallo nel 2006. Tuttavia è lunga solo la metà delle macchine utilizzate in precedenza. Nelle immagini piccole alcuni dettagli (vedi p. 39 e 34).

Main image: a hand embroidery machine, donated to the St. Gallen Textile Museum in 2006; it is only half as long as other models. Thumbnail images: close-up views of fine textile products (see pp. 39/34).

Fotos / Photos:

© Victor Manser, Historisches und Völkerkundemuseum, St. Gallen, 2014 / Textilmuseum St. Gallen, Inv.-Nr. 55858 / Glarner Wirtschaftsarchiv, Schwanden.



Christoph Flury

Editorial:

Textilien und Kulturgüterschutz 3

Birgitt Borkopp-Restle

Ein Lehrstuhl für die Geschichte der Textilen Künste

an der Universität Bern 8

Bettina Niekamp, Caroline Vogt

Zur Geschichte der Textilrestaurierung in der Schweiz 13

Anna Jolly

Der Hang zur Exotik.

Europäische Seiden des 18. Jahrhunderts 22

Sibyll Kindlimann

Glarner Tüechli – einst weltweit präsent,

heute Kulturgut und Inspiration 29

Silvia Gross

Innovation und Tradition.

Eine kurze Geschichte der Ostschweizer Textilwirtschaft 36

Werner Merz

Historisches Archiv SEFAR.

Ein Firmenarchiv im KGS-Inventar 43

Camille Jéquier, Sarah Besson-Coppotelli

Ciel, une dentelle! Petit aperçu des problèmes liés à la conservation

des dentelles au Château et musée de Valangin. 49

Lisa Laurenti

Indiennes made in Neuchâtel? 55

Therese Schaltenbrand Felber

Industrielles Erbe lebendig erhalten.

Seidenbandweberi und das Projekt «Webstuhlratern» 62

Susan Marti

In die Kiste oder aufhängen? Der Umgang mit mittelalterlichen

Bildteppichen in Bern in der Langzeitperspektive 70

Rino Büchel im Interview mit Peter Netzer

Handstickmaschinen im St. Galler Rheintal 77

Agnès Ziegler

Osmanische Teppiche in Siebenbürgen.

Massnahmen zur Erhaltung und Pflege 81

Service

Wanderungen zu Kulturgütern.

Unterwegs auf dem St. Galler Textilweg 87

NIKE: Europäische Tage des Denkmals «Ohne Grenzen» 92

Weitere Links zum Thema 94

Impressum /

Adressen KGS 95

EDITORIAL

TEXTILIEN UND KULTURGÜTERSCHUTZ



*Christoph Flury,
Stv. Direktor des
Bundesamtes für
Bevölkerungsschutz
(BABS). Historiker.
Als Leiter des
Geschäftsbereichs
Bevölkerungs-
schutzpolitik im
BABS auch zu-
ständig für den
Fachbereich Kul-
turgüterschutz.*

Liebe Leserinnen, liebe Leser

Als gebürtiger St. Galler und als Historiker habe ich gleich zwei enge Bezugspunkte zum Thema *Textilien*. Seit frühester Kindheit bin ich mit der St. Galler-Stickerei vertraut – mit Stolz wurden uns schon in der Schule und am traditionellen Kinderfest die Bedeutung und der internationale Ruhm dieses Schweizer Kulturguts und Exportschlagers vor Augen geführt.

Im Rahmen meines Geschichtsstudiums beschäftigte ich mich auch mit der Wirtschafts- und Sozialgeschichte, die in der Schweiz jahrhundertlang stark durch die Textilindustrie geprägt war. Gerade für die Ostschweiz war sie sehr lange ein bedeutender Faktor. Das 20. Jahrhundert beschleunigte mit der Weltwirtschaftskrise und den beiden Weltkriegen den Niedergang der Textilindustrie – nicht zuletzt dürfte dies damals für die grosse Abwanderung und den Bevölkerungsrückgang in den Ostschweizer Kantonen mitverantwortlich gewesen sein. Erst in jüngeren Zeiten wurde Schweizer Textilgut als Nischen- und Luxusprodukt für die Mode vermehrt wiederentdeckt.

Textiles Handwerk gehörte in der Schweiz also während langer Zeit zu den wichtigsten Erwerbszweigen. Nicht umsonst figurieren in der Liste der Lebendigen Traditionen mit den Neuenburger Spitzen (Dentelles), der Zürcher Seidenindustrie, der St. Gal-

INHALT VIERFARBIG

Um das Thema *Textilien* entsprechend wirksam darstellen zu können, durfte der Inhalt dieses Hefts ausnahmsweise vierfarbig gedruckt werden.

Der Fachbereich KGS bedankt sich herzlich bei den zuständigen Stellen, die dies ermöglicht haben.

ler Maschinenstickerei sowie der Basler Seidenbandweberei gleich vier bedeutende Einträge.¹ Und auch in der weltweiten UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes² finden sich zahlreiche Beispiele für Stickereien oder Webereien in unterschiedlichsten Ländern.

Auch für den Kulturgüterschutz ist die Thematik von grosser Bedeutung. Im KGS-Inventar befinden sich etliche Bauten – von Posamentenhäusern und Webkellern über Textilfabriken mit Tröcknetürmen bis hin zu Fabrikantenvillen –, daneben zahlreiche Sammlungen in Museen oder Archiven. In der Kulturgüterschutz-Ausbildung werden öfters textile Sammlungen inventarisiert, fotografiert und dokumentiert – es bestehen deshalb, wie für andere Bereiche auch, spezielle KGS-Merkblätter³ zu diesem Thema (vgl. Abb. 1).

Während die Bedeutung der Textilindustrie mit der Zeit stetig abnahm und in den Krisenjahren 1930–1940 einen Höhepunkt mit zahlreichen arbeitslos werdenden Heimarbeiterinnen und -arbeitern erreichte, profilierte sich die Schweiz zunehmend im Bereich der Sammlung und Konservierung von Textilien. Diesem Umstand trägt das vorliegende Heft mit mehreren Beiträgen denn auch speziell Rechnung. Museen und Archive, von denen einige Beispiele vorgestellt werden, sind auf einem sehr guten konservatorischen Stand – und mit der 1961 durch das Ehepaar Werner und

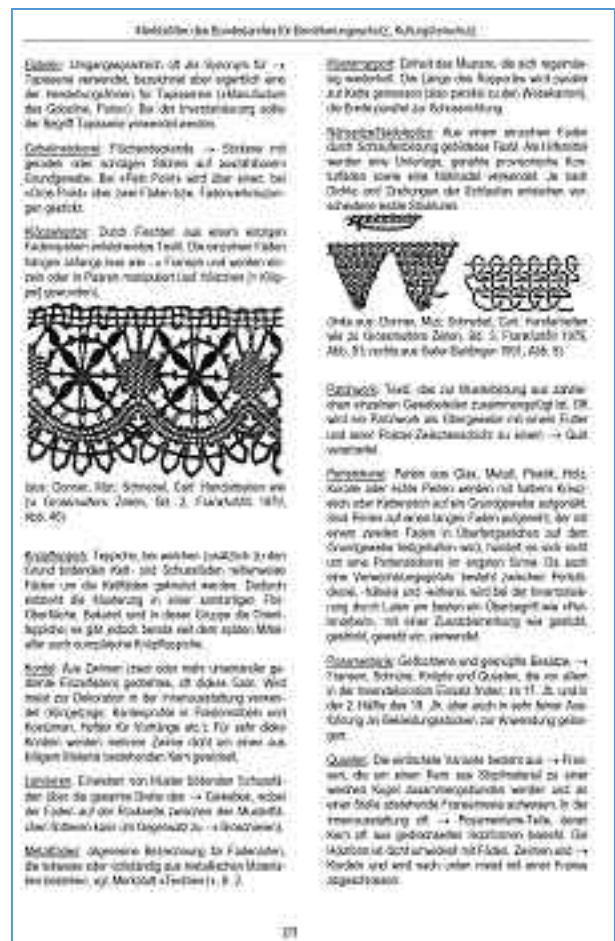


Margaret Abegg-Harrington gegründeten Abegg-Stiftung verfügt die Schweiz mittlerweile über ein weltweit beachtetes Kompetenzzentrum erster Güte. Neben dem Sammeln, Ausstellen und Erforschen von Objekten hat sich diese Institution insbesondere auch der Konservierung und Restaurierung von Textilien verschrieben und bildet entsprechende Fachleute auf Hochschulstufe aus. Seit 2009 besteht zudem am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern ein eigener *Lehrstuhl für die Textilien Künste*, was im internationalen Vergleich einzigartig ist.

Das vorliegende Heft will mit Hilfe von Beiträgen zur Forschung und Lehre, zur Ausbildung und Praxis sowie zur Vermittlung, Archivierung und Konservierung von Textilien einen möglichst guten Einblick in unterschiedliche Aspekte des Schwerpunktbereichs geben. Dass dabei weitere wichtige Themen und Institutionen nicht berücksichtigt werden konnten, ist bedauerlich, liegt aber in der Natur einer solchen Zeitschrift.

So besitzt etwa das Schweizerische Nationalmuseum in Zürich wohl die umfassendste textile Sammlung der Schweiz (Flachtextilien, Bekleidung, Trachten, Paramente, Fahnen usw.). Den unumgänglichen Verzicht auf solche wichtigen Themenbereiche hat die Redaktion in Form einer Linkliste sowie mit Hinweisen auf Publikationen oder Ausstellungen auszugleichen versucht.

Insgesamt ist dennoch ein schöner Überblick zu *Textilien* und *Kulturgüterschutz* entstanden, der das Thema aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet und abroundet. Wir hoffen, dass Sie an den spannenden Beiträgen Gefallen finden und wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre.



¹ Auch zum Thema «Textilien» gibt es mehrere Merkblätter für die KGS-Ausbildung (vgl. <https://www.babs.admin.ch/de/aufgabenbabs/kgs/prints.html>).
Abb.: © Fachbereich KGS, BABS.

ANMERKUNGEN

- 1 <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00161/index.html?lang=de>
- 2 <https://ich.unesco.org/en/lists>
- 3 <http://www.babs.admin.ch/de/aufgabenbabs/kgs/prints.html>

[Letzter Stand für alle im Beitrag erwähnten Links: 29.3.2018].

ÉDITORIAL :

TEXTILES ET PROTECTION DES BIENS CULTURELS

Chères lectrices, chers lecteurs,

Natif de Saint-Gall et historien, je possède d'emblée deux points communs avec les *textiles*. Tout petit déjà, je fus familiarisé avec la broderie saint-galloise et c'est avec fierté qu'à l'école et durant la Fête des enfants traditionnelle on nous apprenait l'importance et la renommée internationale de ce patrimoine culturel et produit d'exportation suisse.

Au cours de mes études, je me suis intéressé à l'histoire socio-économique qui, en Suisse, fut marquée durant des siècles par l'industrie textile. Cette activité occupait depuis très longtemps une place de choix en Suisse orientale. Le 20^e siècle, avec sa crise économique et ses deux guerres mondiales, accéléra le déclin de l'industrie textile, ce qui eut pour conséquence des migrations et une diminution de la population dans les cantons de Suisse orientale. Récemment, les produits de l'industrie textile suisse ont refait surface dans le marché de niche des produits de luxe.

Durant des années, l'industrie textile fut donc un des principaux secteurs d'activité en Suisse. Ce n'est pas sans raison que la dentelle de Neuchâtel, l'industrie de la soie de Zurich, la broderie sur machine de Saint-Gall et le tissage de rubans de soie de Bâle sont inscrits sur la liste des traditions vivantes.¹ De nombreux exemples de broderies ou de tissages de différents pays sont

également recensés dans la liste du patrimoine mondial immatériel² de l'Unesco.

Le sujet revêt aussi une grande importance pour la protection des biens culturels. Outre les nombreuses collections de musées et d'archives, l'Inventaire PBC recense quelques édifices tels que des bâtiments dédiés à la passementerie, des caves à tisser, des usines textiles avec tours de séchage ou encore des villas de fabricants. La formation en matière de protection des biens culturels prévoit souvent l'inventaire, la photographie et la documentation de collections textiles; on dispose ainsi, comme pour d'autres biens culturels, d'aide-mémoire PBC³ spécialement dédiés à ce sujet (cf. fig. 1).

Alors que l'industrie textile ne cesse de régresser pour toucher le fond entre 1930 et 1940 durant les années de crise, réduisant au chômage de nombreux travailleurs à domicile, la Suisse se spécialise dans la collection et la conservation de textiles. Plusieurs articles de la présente revue font état de ce contexte particulier. Les musées et les archives desquels sont tirés certains exemples sont très bien conservés. Grâce à la Fondation Abegg, créée par Werner et Margaret Abegg-Harrington en 1961, la Suisse dispose d'un excellent centre de compétences de renommée internationale. Cette institution a pour but de collectionner, exposer et étudier des objets mais aussi de conserver et de restaurer des textiles et de for-

mer des spécialistes dans les hautes écoles. Depuis 2009, l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne dispose d'un département d'histoire des arts textiles unique en son genre.

La présente revue propose un large aperçu du domaine textile sous différents aspects: recherche et enseignement, formation et pratique, transmission, archivage et conservation. Elle ne peut cependant tenir compte de tous les sujets et de toutes les institutions liés à ce domaine. Par exemple, le Musée national suisse à Zurich possède la collection la plus complète de textiles du pays (tissus, vêtements, costumes, parements, drapeaux, etc.). La rédaction a tenté de compenser l'absence de certains sujets importants en proposant une liste de liens ainsi que des renvois à d'autres publications ou expositions.

Dans l'ensemble, la revue propose un bel aperçu de la *protection des biens culturels et des textiles* sous différents aspects. Nous espérons que ces articles passionnants sauront susciter votre intérêt et vous souhaitons une bonne lecture.

NOTES

- 1 <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00161/index.html?lang=fr>
- 2 <https://ich.unesco.org/en/lists>
- 3 <http://www.babs.admin.ch/fr/aufgabenbabs/kgs/prints.html>

EDITORIALE:

TESSUTI E PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI

Care lettrici, cari lettori,

essendo nato a San Gallo e laureato in storia, ho due riferimenti molto stretti con il tema della *textura*. Conosco i pizzi di San Gallo sin dalla mia prima infanzia: già a scuola e alla tradizionale festa dei bambini ci spiegavano con orgoglio l'importanza, la fama internazionale e la forte esportazione di questo patrimonio culturale svizzero.

Durante i miei studi di storia mi sono dedicato anche alla storia economica e sociale della Svizzera, che per secoli è stata fortemente influenzata dall'industria tessile. In particolare per la Svizzera orientale è stata a lungo un'attività importante. La crisi economica globale e le due guerre mondiali ne hanno purtroppo accelerato il declino. Altre concause sono state la forte emigrazione e il conseguente calo demografico nei cantoni della Svizzera orientale. È solo in tempi recenti che i tessuti svizzeri sono stati riscoperti dalla moda come prodotti di nicchia e di lusso.

L'artigianato tessile è stato a lungo uno dei settori economici trainanti della Svizzera. Non per nulla l'elenco delle tradizioni viventi della Svizzera¹ riporta ben quattro voci importanti: i merletti di Neuchâtel (Dentelles), l'industria della seta di Zurigo, il ricamo a macchina di San Gallo e la tessitura dei nastri di seta di Basilea. Anche nell'elenco UNESCO del patrimonio culturale immateriale² troviamo numerosi esempi di

aziende di tessitura o ricamo in diversi Paesi.

La tematica è di grande importanza anche per la protezione dei beni culturali. L'Inventario PBC comprende una serie di edifici che spazia dalle case di passamaneria, alle cantine di tessitura, alle fabbriche tessili con torri d'essiccazione fino alle ville dei fabbricanti. A ciò si aggiungono numerose collezioni di musei o archivi. Le collezioni tessili vengono frequentemente inventariate, fotografate e documentate per la formazione in materia di protezione dei beni culturali. Come già per altri settori, sono quindi disponibili dei promemoria PBC³ su questo tema (vedi fig. 1).

Mentre il declino dell'industria tessile si è protratto fino a culminare nella forte crisi e disoccupazione del 1930-1940, la Svizzera si è profilata nelle attività di collezione e conservazione dei tessuti. La presente rivista evidenzia questo aspetto con alcuni articoli. I musei e gli archivi, di cui vengono presentati alcuni esempi, garantiscono un'ottima conservazione dei tessuti e con la Fondazione Abegg, fondata nel 1961 dai coniugi Werner e Margaret Abegg-Harrington, la Svizzera dispone di un centro di competenza di fama mondiale. Oltre a collezionare, esporre e ricercare oggetti, questa istituzione si è dedicata anche alla conservazione e al restauro di tessuti e istruisce specialisti a livello universitario. Dal 2009, l'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Berna

possiede una propria cattedra per le arti tessili, che è unica a livello internazionale.

Con articoli sulla ricerca e l'insegnamento, sull'istruzione e la pratica, sulla mediazione, l'archiviazione e la conservazione dei prodotti tessili, questo numero di Forum PBC intende illustrare i diversi aspetti della tematica. Ci spiace di non essere riusciti a trattare altri temi e istituzioni importanti, ma le rinunce sono inevitabili nello spazio ristretto di una rivista. Il Museo nazionale svizzero di Zurigo, ad esempio, possiede probabilmente la collezione tessile più completa della Svizzera (tessuti piani, abbigliamento, costumi, paramenti, stendardi, ecc.). La redazione ha cercato di compensare l'inevitabile rinuncia a queste tematiche importanti con un elenco di link e con rimandi ad altre pubblicazioni o mostre.

Nel complesso è stata però tracciata un'ottima panoramica sul tema *Tessuti e protezione dei beni culturali*, illustrato da diverse angolature. Sperando che questi articoli siano di vostro apprezzamento, vi auguriamo buona lettura.

NOTE

- 1 <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00161/index.html?lang=it>
- 2 <https://ich.unesco.org/en/lists>
- 3 <https://www.babs.admin.ch/fr/aufgabenbabs/kgs/prints.html>

EDITORIAL:

TEXTILES AND PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Dear reader,

As a native of St. Gallen and a historian, *textiles* have a double significance for me. The importance and international renown of St. Gallen embroidery, both as a major part of Switzerland's cultural heritage and as a powerful economic force, were instilled in me from a very age, both at school and through the city's age-old Children's Festival.

As an adult, I studied Swiss economic and social history, which for several centuries was shaped by the textile industry. Its impact was felt particularly strongly in Eastern Switzerland: the global economic crisis and the two World Wars in the first half of the 20th century hastened the demise of the textile industry and led to a huge wave of emigration from the region, and thus a considerable population drain. It would be many decades before the industry recovered, largely thanks to the fashion industry rediscovering the beauty, quality and air of exclusivity of Swiss textiles.

Textile production was long one of Switzerland's major employers. This importance is reflected in the Swiss Inventory of Living Traditions¹, which features four textile-related entries: Neuchâtel lacemaking, the Zurich silk industry, St Gallen machine embroidery and Basel silk ribbon weaving. Likewise, the UNESCO List of Intangible Cultural Heritage² contains myriad examples of embroidery and weaving tradi-

tions from a host of countries around the world.

Textiles are also a particular focus of cultural property protection efforts. One needs look no further than the Swiss PCP Inventory, whose entries include passamenterie workshops, weaving cellars, mills, drying towers and even the grand houses built by wealthy owners, not to mention a plethora of textile-related museum and archival collections. Also, inventorying, photographing and documenting textile collections are a frequent subject of PCP training courses; special PCP fact sheets have also been produced on the subject (fig. 1).

The steady decline of the textile industry, which reached its nadir in the 1930–1940 period when a huge number of home workers found themselves out of work, prompted Switzerland to shift its focus and increasingly position itself as a centre of expertise in the collection and conservation of textiles. As this issue of PCP Forum shows, Swiss museums and archives boast well-preserved textile collections, and the Abegg Foundation, set up in 1961 by Werner and Margaret Abegg-Harrington, has become a leading and internationally renowned centre of expertise in the field. As well as collecting, displaying and studying textiles, this institution specialises in the conservation and restoration of fabrics, and even has its own conservation-restoration degree programme. Also, in 2009 the Foun-

dation endowed the Institute of Art History of the University of Bern with a Chair in the History of Textile Arts, the first of its kind in the world.

This issue of PCP Forum explores the world of textiles from many different perspectives – research and teaching, training and practice, as well as mediation, archiving and conservation. By its very nature, the journal is unable to provide an exhaustive overview; certain issues and key institutions are regrettably omitted, such as the Swiss National Museum in Zurich, which is home to one of the most extensive and varied textile collections in the country (fabrics, clothing, traditional Swiss costumes, paraments, flags etc.). However, the journal's editorial team have endeavoured to make up for these unavoidable omissions by providing a list of links and references to other publications and exhibitions on the subject.

This issue of PCP Forum has nevertheless succeeded in providing a fascinating glimpse into the multifaceted and exciting world of the *Protection of Cultural Property and Textiles*. I hope you enjoy reading these articles as much as I did.

NOTES

- 1 <http://www.lebendige-traditionen.ch/traditionen/00161/index.html?lang=en>
- 2 <https://ich.unesco.org/en/lists>

EIN LEHRSTUHL FÜR DIE GESCHICHTE DER TEXTILEN KÜNSTE AN DER UNIVERSITÄT BERN



Prof. Dr. Birgitt Borkopp-Restle. Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Bonn, 1991. Assistenzen am Museum Schnütgen, Köln, und am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg; 1993–2005 Konservatorin der Textilsammlung am Bayerischen Nationalmuseum, München; 2005–2008 Direktorin des Museums für Angewandte Kunst Köln. Seit 2009 Ordinaria am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern (Abegg-Stiftungs-Professur: Geschichte der Textilen Künste). Präsidentin des Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA), Lyon; Mitglied des Fachbeirats des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft.

Im Jahre 2009 wurde am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern die Abteilung *Geschichte der Textilen Künste* (Abegg-Stiftungs-Professur) und mit ihr ein international einzigartiger Schwerpunkt in Forschung und Lehre begründet. Die Abegg-Stiftung, die ihren Sitz in Riggisberg im Kanton Bern hat, ist ein Museum, ein Forschungszentrum und eine Ausbildungsstätte für RestauratorInnen/KonservatorInnen; im Zentrum ihrer Aktivitäten steht die Erhaltung und Erforschung historischer Textilien (siehe auch die Beiträge von Anna Jolly, Bettina Niekamp und Caroline Vogt in diesem Heft).

Die Stiftung einer Professur an der Universität Bern zielte darauf ab, die textilen Künste auch im Kontext der universitären Kunstgeschichte zu verankern; ein spezialisiertes Masterprogramm soll die Studierenden in die Geschichte der textilen Künste einführen und sie zu eigenständigen Forschungen in diesem Feld befähigen. Ein entsprechendes Promotionsprogramm ermöglicht ihnen die weitere Qualifikation mit einer Perspektive auf eine wissenschaftliche Laufbahn. Im Rahmen der *Graduate School of the Arts (GSA)* – einer Kooperation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern – besteht schliesslich auch eine Promotionsmöglichkeit für TextilrestauratorInnen/-konservatorInnen.

AUSBILDUNGSZIELE

Das Mono-Masterprogramm Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt *Geschichte der textilen Künste* vermittelt vertiefte Kenntnisse der spezifischen medialen Eigenarten, technischen Bedingungen und gestalterischen Möglichkeiten der verschiedenen textilen Künste (vorrangig: Seidenweberei, Stickerei, Tapisserie und Kostüm) und soll die Studierenden mit den Methoden der wissenschaftlichen Untersuchung und der Diskussion textiler Kunstwerke vertraut machen. Dabei geht es nicht allein um das Studium von Einzelwerken und Ensembles mit ihren materiellen Eigenschaften; im Fokus stehen auch Funktionen und Wirkungen von Objekten sowie deren Bedeutung in grösseren situativen und performativen Kontexten – in Politik, Wirtschaft und Religion. Zugleich wird die Einbindung textilhistorischer Forschung in das Methodenspektrum der Kunstgeschichte aktiv eingeübt. In übergreifenden Studien gehören neben den textilen Künsten auch andere Gattungen des Kunsthandwerks (Möbel und Raumkunst, Glas, Porzellan und Keramik, Goldschmiedekunst) sowie deren Funktionen in Interieur, Tafelkultur, Liturgie und Zeremoniell zu den Forschungsgegenständen, welche in Vorlesungen, Seminaren und Übungen thematisiert werden. Die historische Spanne umfasst den Zeitraum vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart. Dabei wird ein weiter geografischer und kul-



1 Studierende bei der Untersuchung einer Tapisserie im Museum Haus Löwenberg, Gengenbach (D).
Foto: Reinhard End.

tureller Raum in den Blick genommen: Motivische Übernahmen aus dem Nahen und Fernen Osten in das Musterrepertoire der europäischen Seidenweberei, Vergleiche zwischen orientalischen und abendländischen vestimentären Praktiken, Produktion und Gebrauch von Teppichen in ihren orientalischen Herkunftsländern und ihre Rezeption im Westen seien hier beispielhaft als Forschungsfelder genannt, in denen Optionen und Strategien des Kulturtransfers in der textilhistorischen Forschung analysiert werden. Ausbildungsziel ist die selbstständige wissenschaftliche Arbeit – auch im Team mit RestauratorInnen oder TechnikerInnen und mit WissenschaftlerInnen anderer Disziplinen (Anthropologie, Geschichte, Theater-, Musik- und Literaturwissenschaften).

NICHT NUR THEORIE, SONDERN AUCH PRAXIS

Exkursionen und Museumspraktika stellen einen wesentlichen Teil des Studienprogramms dar; Besuche in Museen für Werke der textilen Künste und des Kunsthandwerks (musée des Tissus und musée des Arts Décoratifs, Lyon; Musée de la mode de la Ville de Paris – Galliera; Victoria and Albert Museum, London; Grassi – Museum für Angewandte Kunst, Leipzig u.a.) und natürlich in der Abegg-Stiftung, Riggisberg, geben den Studierenden Gelegenheit zur intensiven Auseinandersetzung mit historischen Originalen, eröffnen ihnen die aktive Teilnahme an aktuellen Forschungsdiskursen und fördern einen professionellen Zugang zu Fragen der Erhaltung, Präsentation und Vermittlung von Werken des historischen Kunsthandwerks.

Jährlich veranstaltet die Abteilung das *Berner Forschungscamp zur Angewandten Kunst*, das NachwuchswissenschaftlerInnen eine Plattform bietet, auf der sie ihre aktuellen Forschungsarbeiten zu Themen der angewandten Künste präsentieren und in einem kleinen Kreis von Experten inten-

siv diskutieren können. Seit einigen Jahren wird die Veranstaltung durch eine internationale Ausschreibung, die DoktorandInnen anderer Universitäten zur aktiven Teilnahme einlädt, bekannt gemacht. Langfristig ist damit der Aufbau eines Netzwerkes verbunden, das den wissenschaftlichen Austausch junger ForscherInnen koordinieren und fördern soll. Dieses Netzwerk bezieht auch AbsolventInnen der Abteilung, die eine professionelle Laufbahn – etwa an einem Museum – begonnen haben, weiterhin ein. Die Möglichkeit, nach einem Masterabschluss berufliche Erfahrung zu sammeln und erst zu einem späteren Zeitpunkt eine Weiterqualifikation – beispielsweise im Rahmen eines Promotionsprojekts – anzustreben, soll damit ausdrücklich eröffnet und unterstützt werden.

MITARBEIT IN MUSEEN ERMÖGLICHEN

Gelegentlich ermöglichen Kooperationen mit Museen den Studierenden die aktive Mitwirkung an Forschungs- und Ausstellungsprojekten: Im Musée gruérien in Bulle bearbeitete 2013 eine Seminargruppe die historischen Her-

renwesten des Museums und bereitete sie für die Ausstellung *DressCode. Le vêtement dans les collections fribourgeoises*¹ vor. In den letzten Jahren wirkte ein Arbeitsteam an der Erforschung einer Gruppe von Tapisserien aus der Zeit um 1600 mit und beteiligte sich auch an der Vorbereitung der Ausstellung, die derzeit im Museum Haus Löwenberg in Gengenbach (D) gezeigt wird (vgl. Abb. 1, 2).² Fünf Tapisserien, welche die Stationen der Passionsgeschichte darstellen, werden in diesem Museum aufbewahrt; verwandte Stücke, die zweifellos in derselben Werkstatt am Oberrhein entstanden, sind in verschiedenen europäischen Sammlungen, aber auch im Metropolitan Museum of Art in New York erhalten. Ihre Untersuchung erlaubte es einerseits, das Arbeitsverfahren der Entwerfenden, welche die Elemente aus unterschiedlichen grafischen Vorlagen kompilierten, nachzuvollziehen, andererseits zeigte sie die ausserordentliche technische Meisterschaft der Wirker, die den Bildern differenzierte dreidimensionale Effekte verliehen. Mit der Arbeit an diesem Projekt unternahmen die Studierenden erste Schritte in einem Netzwerk der Forschung, aber auch im Hinblick auf die geteilte Verantwortung für das kulturelle Erbe.

VERANTWORTUNG FÜR KULTURGUT ÜBERNEHMEN

Die Arbeit der Abteilung, in der Forschung und Ausbildung

Hand in Hand gehen, zielt darauf hin, jungen WissenschaftlerInnen das Rüstzeug zu geben, mit dem sie Verantwortung für die Bewahrung des kulturellen Erbes übernehmen können. Wir sind davon überzeugt, dass die Erforschung und Publikation von Kunstwerken einen wichtigen Beitrag dazu leistet, sie in Wert zu setzen und ihre Bedeutung einer grösseren Öffentlichkeit zu vermitteln. Kenntnis und Wertschätzung von Kunstwerken aber sind Voraussetzungen für ihre Erhaltung. Dies gilt für Objekte wie historische Textilien in besonderem Masse: Einerseits sind sie als Zeugnisse einer hochstehenden Kunstproduktion – gerade im Verhältnis zum Rang, der ihnen in vergangenen Jahrhunderten zukam – häufig noch immer unterschätzt, andererseits stellen Bewahrung und Präsentation der nicht selten fragilen Objekte besondere Ansprüche. Beides gilt es sowohl innerhalb der Gemeinschaft der Forschenden wie auch einem allgemeinen Publikum zu vermitteln.

ANMERKUNGEN

- 1 RICHTER Jörg, 2013: *Extravagance et conventions. Reflet des modes européennes dans les gilets conservés à Bulle*. In: *A la mode. Cahiers du Musée gruérien* 9 (2013), S. 25–36.
- 2 *Passion in Seide und Gold. Die Gengenbacher Passionsteppiche und ihr historisches Umfeld (eine umfangreiche wissenschaftliche Publikation ist in Vorbereitung)*.

Depuis 2009, l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Berne dispose d'un *département d'histoire des arts textiles* (Fondation Abegg), un centre international unique pour la recherche et l'enseignement dans ce domaine.

Le programme de master en histoire de l'art avec option en histoire des arts textiles permet d'acquérir des connaissances approfondies sur les particularités, les aspects techniques et les possibilités créatives des arts textiles (principalement: tissage de la soie, broderie, tapisserie et costumes) et transmet aux étudiants les méthodes de recherche scientifique relatives aux œuvres textiles. La période étudiée s'étend du haut Moyen-Âge au présent et concerne une large zone géographique et culturelle. L'objectif est de préparer les étudiants et les doctorants à travailler de façon autonome ou en collaboration avec des restaurateurs et des scientifiques d'autres disciplines et de leur fournir les outils nécessaires pour préserver le patrimoine culturel.

² Tapisserie: «L'Arrestation du Christ» de ladite Passion de Gengenbach; détail: tête du Christ. Photo: Nora Rudolf.

CATTEDRA DI STORIA DELLE ARTI TESSILI
ALL'UNIVERSITÀ DI BERNA

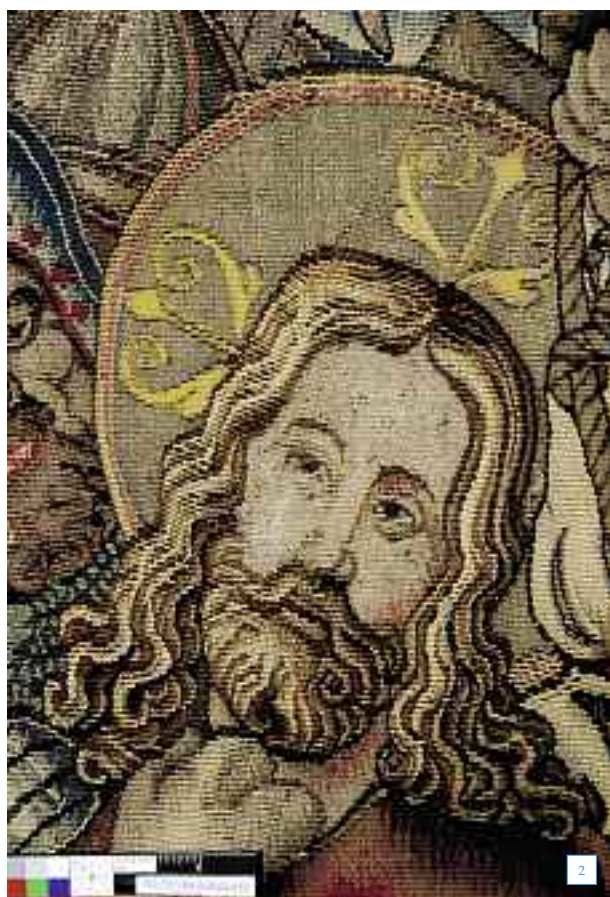
Une grande partie du programme d'études est de ce fait axée sur des visites et des exercices pratiques dans des musées; la collaboration avec des musées dédiés aux arts textiles et à l'artisanat permet aux étudiants de découvrir des biens historiques originaux et de se familiariser avec les questions de conservation, de présentation et de transmission d'œuvres d'art textiles et autres.

Dal 2009, presso l'istituto di storia dell'arte dell'Università di Berna esiste la *facoltà di storia delle arti tessili* (professorato della fondazione Abegg) e con essa un fulcro internazionale unico nel campo della ricerca e dell'insegnamento.

Il programma di master in storia dell'arte incentrato sulla storia delle arti tessili fornisce conoscenze approfondite delle caratte-

ristiche specifiche, delle condizioni tecniche e delle possibilità creative delle arti tessili (principalmente: tessitura della seta, ricami, arazzi e costumi) e familiarizza gli studenti con i metodi d'analisi scientifica delle opere d'arte tessili. L'estensione storica copre il periodo che va dal primo Medioevo al presente e nel contempo un'ampia area geografica e culturale. L'obiettivo è quello di formare gli studenti di master e i dottorandi ad eseguire i lavori scientifici autonomamente o in collaborazione con restauratori e scienziati di altre discipline e di fornire loro gli strumenti necessari per assumere la responsabilità della conservazione del patrimonio culturale.

Le visite e gli stage nei musei sono quindi una parte essenziale del programma di studio. La collaborazione con musei di arti tessili e dell'artigianato consente agli studenti di confrontarsi con gli originali e favorisce un approccio professionale agli aspetti della conservazione, presentazione e mediazione non solo di opere d'arte tessili.



2 Arazzo: «La cattura di Cristo» della cosiddetta Passione di Gengenbach; dettaglio: testa di Cristo.
Foto: Nora Rudolf

THE HISTORY OF TEXTILE ARTS CHAIR AT THE UNIVERSITY OF BERN

In 2009, a new department entirely given over to the *teaching and study of the history of textile arts* (Abegg Foundation Professor) was founded at the Institute of Art History of the University of Bern. This centre of expertise is the only one of its kind in this highly specialised field.

Students majoring in the History of Textile Arts as part of the Master's programme acquire an in-depth knowledge of the specific properties and technical aspects of textile arts, as well as many different creative uses of textiles (in particular, silk weaving, embroidery, tapestry and costume-making). At the same time, they acquaint themselves with the methods used in the scholarly study of such objects. The programme covers the early Middle Ages right through to the present day and encompasses a broad

geographical and cultural landscape. The aim is to equip Master's and doctoral students with the skills needed to undertake research both independently and as part of a multidisciplinary team (alongside professional conservators and experts from other fields) and give them the tools that will allow them to play a part in safeguarding this part of our cultural heritage.

Consequently, field trips and museum internships are a key part of the degree programme. Working hand in hand with museums affords students a valuable opportunity to fully engage with the original work and fosters an informed and professional approach to issues such as preservation, presentation and mediation of historical textiles, as well as other works of art.

ZUR GESCHICHTE DER TEXTILRESTAURIERUNG IN DER SCHWEIZ



*Bettina Niekamp.
Leiterin des Textil-
konservierungs-
ateliers an der
Abegg-Stiftung,
Riggisberg.*



*Caroline Vogt.
Dipl. Kons./Rest.
(FH), lic. phil,
Leiterin des Stu-
diengangs an der
Abegg-Stiftung.*

Das Bernische Historische Museum (BHM)¹ sowie das Schweizerische Nationalmuseum (SNM) in Zürich² beherbergen kostbare Textilien aus der Zeit vor 1500 – unter anderem einen weltweit einzigartigen Bestand an mittelalterlichen Fahnen und Bannern –, aber auch eine Vielzahl an Militäruniformen und Trachten, um nur einige zu nennen. Das Museum in Bern wurde im Oktober 1894 für das Publikum geöffnet, jenes in Zürich im Juni 1898.

Am Beispiel dieser Museen soll aufgezeigt werden, welche Personen seit den Anfängen für die Erhaltung historischer Textilien zuständig waren und welche Schutzmassnahmen ergriffen wurden.³ Jahresberichte beider Museen, vor allem aus den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, dienen dabei als Informationsquelle.

BERNISCHES HISTORISCHES MUSEUM 1894–1958

Verantwortlich für die Reparaturen, Restaurierungen und Installationen war in den Anfangsjahren der technische Konservator *Eduard von Jenner*.⁴ Sein Nachfolger, Schreinermeister *Albert Hegwein*, wurde ab 1902 von ihm in diese Aufgaben eingearbeitet. Seine Berufsbezeichnung war «technischer Hilfsarbeiter». ⁵ Die berufliche Vorbildung der technischen Mitarbeiter an Museen war häufig eine handwerkliche oder künstlerische; die benötigten Verfahren und Handgriffe im musealen Kontext wurden auto-

didaktisch erlernt. So war es die Zürcher Trachtenforscherin *Julie Heierli*, die in den Jahren 1900, 1901 und 1904 neben den Trachten auch die mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Kostüme in der Dauerausstellung montierte.⁶ Dafür war es notwendig, das sogenannte Reisläuferkostüm des Andreas Wild von Wynigen «sorgfältig auszubessern».⁷

Das BHM besitzt eine ausserordentlich grosse Sammlung von Kriegsfahnen und Bannern aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Im Jahresbericht von 1904 werden über 160 genannt.⁸ Viele von ihnen waren in der Waffenhalle dekorativ zur Schau gestellt: frei hängend an ihren Fahnenstangen und ungeschützt. Die gleiche Art der Ausstellung war im SNM in Zürich zu sehen, die der Kunsthistoriker *Alfred Lichtwark* nach einem Besuch 1912 folgendermassen kommentierte: «Die Schweiz hat gut zu bewahren verstanden. In Leipzig haben sie eine echte alte Fahne aus dem Mittelalter, hier ist ein ganzer Saal voll. Aber wie lange werden die früher wohlverwahrten Fahnen die Wirkung von Luft und Licht aushalten? Unsere Enkel werden sie nicht mehr vorfinden».⁹ Tatsächlich finden sich Einträge in den Jahresberichten des BHM von 1904, 1910 und 1911, denen zufolge Erhaltungsmassnahmen ergriffen wurden.¹⁰ Zur Anwendung kamen die Netz- und Tüllkonservierung sowie Klebmethoden.¹¹ Im Jahrbuch von 1911 wird bereits das grosse Schadenspotenzial der Netzkon-

1 Waffenhalle im Bernischen Historischen Museum (BHM) nach 1957. Foto: © Bernisches Historisches Museum.



servierung benannt: «Der grosse Nachteil dieses Verfahrens besteht darin, dass sich die Knötchen in den Maschenecken des Netzes¹² allmählig durch die Seide des Fahnentuches durchdrücken und so eine weitere Zerstörung eigentlich herbeiführen».¹³ Die Zürcher Stickerin *Fanny Lichti* führte über Jahrzehnte die Netz- wie auch Tüllkonservierung an verschiedensten Museen und Zeughäusern der Schweiz an Fahnen und Bannern aus.¹⁴

Mechthild Lemberg, die erste am BHM angestellte Textilrestauratorin, entwickelte ab 1957 eine neue Konservierungsmethode für die Fahnen, indem sie die von den Altrestaurierungen befreiten und gereinigten Fahnenblätter «unter Verzicht auf die ohnehin neuen Schäfte»¹⁵ auf mit Stoff bezogene Holzbretter platzierte und durch aufgelegte Glasscheiben sicherte (Abb. 1). Sie verstand diese Montage als «provisorische Lösung», die «eine gute Magazinierung des konservierten Fahnenblattes», aber auch dessen Ausstellung ermöglichte.¹⁶

SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM IN ZÜRICH 1898–1969

Die Situation in Zürich scheint bei der Behandlung der Fahnen und Militäruniformen ziemlich vergleichbar zu derjenigen in Bern gewesen zu sein. Gerade die aus Wollstoffen hergestellten Uniformen und Kleidungsstücke waren durch Mottenfrass stark

gefährdet.¹⁷ Der Jahresbericht des BHM von 1911 enthält Informationen über die präventiven Massnahmen des SNM. Dort hatte es sich gezeigt, «dass die giftigen Substanzen weniger den Motten schaden als dem Personal, das damit umzugehen hat».¹⁸ Im Museum in Bern versuchte man deshalb, vor allem mittels «gründlicher Durchsicht und Reinigung der ausgestellten und magazinierten Uniformen, Kostümstücke und Textilien, der Verheerung durch Motten Einhalt zu tun».¹⁹

Die Jahresberichte des SNM zeigen einen Entwicklungsschritt im Umgang mit den Sammlungen an, denn ab 1945 enthalten sie im Bereich *Konservierungen* Informationen, wonach chemisch-naturwissenschaftliche Kenntnisse des Personals vonnöten sind, um den «vielen Untersuchungen und Konservierungsarbeiten eine andere Richtung zu geben. Vor allem bringen auch neue Werkstoffe und ihre Anwendung bei der Konservierung mancherlei Probleme mit sich».²⁰ So bestätigt der folgende Eintrag im Jahresbericht von 1945 die andauernde Suche nach Bekämpfungsmitteln gegen Motten: «Von grundsätzlicher Bedeutung waren Versuche und die Einführung der von der schweizerischen chemischen Industrie erzeugten DDT-Präparate für die Bekämpfung tierischer Schädlinge, namentlich bei Textilien. Unter ihnen eignet sich besonders *Trix* für Kleidungsstücke und Uniformen. Weil der starke Ge-

ruch der bisher üblichen Schutzmittel wegfällt und die Aufbewahrung unter Luftabschluss nicht mehr nötig ist, scheint das Mittel geeignet, eine wesentliche Vereinfachung der Museumsarbeit zu bewirken».²¹ Aufgrund der Verwendung von Bioziden – nicht nur an Textilien – besteht seither ein grosses Gefahrenpotenzial für die mit den behandelten Objekten in Kontakt kommenden Personen.²²

In den Jahren nach 1945 wurden die Konservierungsmethoden also mit Hilfe der Einrichtung eines chemischen Labors modernisiert, in dem systematische Versuchsarbeiten durchgeführt wurden, u.a. zur «Reinigung und Konservierung von Textilien, wobei die Erhaltung der Fahnen die Hauptsorge bildet[e]».²³ 1949 wurde am Museum schweizweit das erste Atelier für die Konservierung von Textilien eingerichtet, das von *Verena Trudel* als freiberuflich tätiger Textilrestauratorin geführt wurde.²⁴ 1956 wurden erste Versuche zur Klebekonservierung von Fahnen unternommen.²⁵ In den folgenden Jahren wurden seitens des chemisch-physikalischen Labors unter der Leitung des promovierten Naturwissenschaftlers *Bruno Mühlethaler* – und seit 1964 gemeinsam mit dem Textilrestaurator *Peter Mäder*, teilweise in Zusammenarbeit mit der Eidgenössischen Material- und Forschungsanstalt (EMPA) in St. Gallen, – zwanzig verschiedene Produkte auf deren Eignung für die Klebekonservierung von

² Modul «Solvents in textile conservation and new methods in cleaning textiles» mit Richard Wolbers, University of Delaware, und Dr. Stefan Zumbühl, Hochschule der Künste Bern HKB, 2014: Studentinnen diskutieren die Einsatzmöglichkeiten von Gelen und Emulsionen mit Richard Wolbers. Foto: © Abegg Stiftung, Riggisberg.



Textilien getestet.²⁶ Ausschlaggebender Faktor war, dass die verwendeten Materialien zu jeder Zeit schadenfrei vom historischen Textil wieder entfernbar sein sollten.²⁷ Die Konservierungsforschung des SNM stand im Einklang mit Bestrebungen anderer Museen weltweit. Deren Vertreter stellten 1964 an der vom International Institute for the Conservation of Historic and Artistic Works (IIC) organisierten Tagung in Delft, Niederlanden, damals aktuelle Textilkonservierungsmethoden vor und diskutierten diese kritisch. Die Tagung wird rückblickend als erste Fachtagung der wissenschaftlichen Textilkonservierung bezeichnet.²⁸ 1968 wurde die Klebekonservierung erstmalig am «grossen und

kostbaren Fahnenbestand des Museums» angewendet und bereits im Jahresbericht von 1969 ist zu lesen, dass zwölf Fahnen vor dem Zerfall gerettet wurden.²⁹

AUSBLICK: ZUKUNFT DER FAHNENRESTAURIERUNG

1977 fand ein internationales Symposium über die Konservierung von Fahnen am Rijksmuseum in Amsterdam statt, an dem eine Standortbestimmung unter Einbezug der am SNM gemachten Erfahrungen vorgenommen wurde. Weitreichende offene Fragestellungen wurden formuliert.³⁰ 1993 veranstalteten der Verband der Museen der Schweiz (VMS), die Schweizerische Sekti-

on des International Council of Museums (ICOM), der Schweizerische Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR) in Zusammenarbeit mit der damaligen Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE; heute Informationsstelle für das Kulturerbe) und der Abegg-Stiftung eine zweitägige Fachtagung in Riggisberg.³¹ Ziel der Veranstaltung war die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Projekts zur Erhaltung des Fahnenbestandes vor 1500. Eine Projektskizze für den Durchführungszeitraum 1995–1999 wurde diskutiert. An der Tagung wurde deutlich gemacht, dass die mittelalterlichen Fahnen ein reiches und interdisziplinäres Forschungsgebiet sind.³² Die Realisierung des Projekts kam in der Folge jedoch nicht zustande. In den Depots der Museen und Zeughäuser liegen die Fahnen bis heute verwahrt, Handlungsbedarf besteht aber weiterhin.³³ Die offenen Fragen von 1977 und 1993 sind weitestgehend unbeantwortet geblieben. Die heute auf Fachhochschulniveau ausgebildeten KonservatorInnen–RestauratorInnen sind bestens vorbereitet auf eine interdisziplinäre Zusammenarbeit, wie sie in einem solchen Fahnenprojekt notwendig ist. Es ist nicht nur wünschenswert, sondern in manchen Fällen auch dringend notwendig, die Realisierung des schweizerischen Projekts zur Erhaltung und Erforschung des weltweit einmaligen mittelalterlichen Fahnenbestandes wieder in Angriff zu nehmen.

DIE AUSBILDUNG IN TEXTILKONSERVIERUNG UND -RESTAURIERUNG AN DER ABEGG-STIFTUNG

Konnten die ersten TextilrestauratorInnen in der Schweiz ihren Beruf nur auf Umwegen erreichen, führen heute ein Bachelor- und Masterstudium angehende Fachleute zum Ziel.³⁴ Der Masterabschluss bietet dabei die für eine selbstständige Berufsausübung nötige Qualifikation und neuerdings auch die Möglichkeit zur Promotion in diesem Fach.³⁵ Schon bei der Gründung der Abegg-Stiftung (1961) erkannten die Verantwortlichen, dass die fragilen Textilien nur über entsprechend ausgebildete Fachleute langfristig erhalten und für die weitere Forschung zugänglich gemacht werden können. Mangels entsprechender Fachleute galt es gerade auf diesem Gebiet, den Nachwuchs zu fördern.³⁶

DIE ANFÄNGE

Mechthild Flury-Lemberg, ab 1962 Textilrestauratorin an der Abegg-Stiftung, erlernte den Beruf im Bayerischen Nationalmuseum in München bei *Sigrid Müller-Christensen*, die mit der Bearbeitung der Gewänder aus dem Grab des Papstes Clemens II. († 1049) in Bamberg exemplarisch aufzeigte, welche Bedeutung der Textilrestaurierung zur Erhaltung und Erforschung historischer Textilien zukommt.³⁷ In diesem Sinne bot die Abegg-Stiftung ab 1962 eine drei Jahre dau-



ernde Ausbildung an. Das praktische Rüstzeug erlangten die Auszubildenden, indem sie in die Tätigkeiten des Textilkonservierungsateliers für den eigenen Museumsbetrieb und die externen Projekte miteinbezogen wurden. Kontinuierlich wurde die Ausbildung unter Beizug interner Wissenschaftler und externer Dozierender um Kurse zur Analyse von Gewebebindungen, in Kunstgeschichte und zu naturwissenschaftlichen Themen erweitert und in den 1990er-Jahren entsprechend den Entwicklungen und Erfordernissen des Berufes auf vier Jahre verlängert.³⁸

DER STUDIENGANG

Mit der Gründung der Fachhochschulen in der Schweiz bot sich 1997 die Gelegenheit, die Ausbildung an die Berner Fachhoch-

³ Modul «Leather – Material and Conservation» mit Márta Kissné Bendefy, Ungarisches Nationalmuseum Budapest, in Zusammenarbeit mit Mag. Hanna Grabner, Innsbruck, 2016: Studentinnen erproben verschiedene Möglichkeiten zur Sicherung von Fehlstellen an Lederobjekten.

⁴ Bettina Niekamp, Werkstattleiterin, und Rahel Vetter, Studentin, bei der Nassreinigung einer leinenen Reliquienhülle aus dem Schrein des heiligen Godehards, Hildesheim (D), für die Sonderausstellung 2014. Fotos: © Abegg Stiftung, Riggisberg.

schule (BFH) anzugliedern und ein vierjähriges Diplomstudium in Übereinstimmung mit den Studiengängen an der damaligen Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung (HGKK) zu strukturieren.³⁹ Die Studierenden besuchen seither einführende Kurse zur präventiven Konservierung, Chemie und Kunstgeschichte in Bern, während die spezialisierten Lehrveranstaltungen zu textilen Themen sowie die praktische Ausbildung weiterhin in Riggisberg stattfinden. Nahezu gleichzeitig mit der Verleihung der ersten Fachhochschuldiplome (2001) kündigten sich mit der Bologna-Studienreform von 1999 nächste Änderungen an. In der Folge wurde die Ausbildung ab 2005 in ein dreijähriges Bachelorstudium in Konservierung und in ein daran anschliessendes zweijähriges Masterstudium in Konservierung



AUSBILDUNG

Mehr Informationen zum Studiengang in Textilkonservierung/-restauration, Studienaufbau und Zulassungsbedingungen: <https://abegg-stiftung.ch/ausbildung/>

und Restaurierung gegliedert; es ist Teil des Swiss Conservation-Restoration Campus (Swiss CRC).⁴⁰ Nach wie vor sind die Studierenden für die praktischen Ausbildungsanteile in die vielfältigen Tätigkeiten des Instituts miteinbezogen. In ihrer Beständigkeit ist die Ausbildung an der Abegg-Stiftung europa-, vielleicht weltweit, die älteste ihrer Art.⁴¹ In einzigartiger Weise verbinden sich hier seit den Anfängen Forschung, Praxis und Lehre.

ANMERKUNGEN

- 1 Bis 1921 «Historisches Museum in Bern» genannt.
- 2 Ab 2009 «Schweizerisches Nationalmuseum» (SNM) genannt, vorher «Schweizerisches Landesmuseum» (SLM)
- 3 Für das SNM siehe JOSS 2016, S. 134–142.
- 4 Jahresbericht (BHM) 1894, S. 6: E. von Jenner (1830–1917) wurde am 7.12.1893 angestellt. Vorher war er Kustos der Sammlung des Historischen Museums in der Stadtbibliothek Bern, Jahresbericht 1902, S. 5: «Seiner Geschicklichkeit verdanken tausende von Objekten ihre Erhaltung».

- 5 Jahresbericht (BHM) 1902, S. 5–6. Jahrbuch (BHM) 1936, S. 134: Er ging 1936 als «technischer Gehilfe» in den Ruhestand. Sein Aufgabenbereich umfasste Museumsfotografie und aktive Mithilfe bei Ausgrabungen. Darüber hinaus war er «unermüdlich tätig, wusste überall da Hand anzulegen und Rat zu erteilen, wo technische Fragen zur Erklärung standen».
- 6 Jahresberichte (BHM) 1901, S. 4, 6; 1904, S. 6. Für das SNM siehe Jahresbericht (SLM) 1897, S. 20: «Instandstellung der teilweise ziemlich mangelhaften alten Kostüme und Trachten, wofür die wertvollen Dienste von Julie Heierli [1859–1938] gewonnen wurden.» Gemäss Jahresbericht (SLM) 1898–1899, S. 30 richtete sie 1898 die Kostümschränke ein.
- 7 BHM, Inv. Nr. 742a. Jahresbericht (BHM) 1901, S. 4. Grundlegend erforscht und restauriert wurde das Kostüm 1976 in der Abegg-Stiftung, siehe FLURY-LEMBERG 1988, S. 222–231, 481.
- 8 Jahresbericht (BHM) 1904, S. 28. Siehe auch SENN 1994, S. 229: Das Schweizerische Landesmuseum Zürich besitzt 51 Fahnen und Banner vom Ende des 14. Jahrhunderts bis Anfang des 16. Jahrhunderts. Weitere Angaben siehe bei SCHNEIDER

1980, S. 53–56; LEUTENEGGER 1994, S. 225–228. BILFINGER 1994, S. 223: In Schweizer Museen sind 208 Fahnen aus dem Zeitraum vor 1500 erhalten, ca. 100 waren bis 1993 konserviert / restauriert.

- 9 Zitat siehe SENN 1994, S. 229. A. Lichtwark (1852–1914) war erster Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1886–1914.
- 10 Jahresbericht (BHM) 1904, S. 28. Jahresbericht (BHM) 1911, S. 7–8.
- 11 Siehe hierzu Jahrbuch (BHM) 1957–1958, S. 20, 133–138; MÄDER 1975, S. 263–275; KOCHER-LEIPRECHT/VON LERBER/SILLE/WIELAND 1994, S. 249–264.
- 12 Gemeint sind die Knötchen eines Filetnetzes.
- 13 Jahresbericht (BHM) 1911, S. 8.
- 14 Siehe beispielsweise Jahresbericht (SLM) 1938–1943, S. 33; SENN 1994, S. 234; MÄDER 1975, S. 266; KOCHER-LEIPRECHT/VON LERBER/SILLE/WIELAND 1994, S. 252. Die Restaurierungsdokumentation über den Luzerner Panner (BHM, Inv. Nr. 191) von 1958 enthält einen Vermerk, wonach Fanny Lichti, als über Achtzigjährige, zusammen mit Mechthild Lemberg die Fahne zwischen zwei Lagen von transparentem Seidencrêpeline einnähte (Dokumentation vorhanden im Archiv der Abegg-Stiftung).
- 15 Jahrbuch (BHM) 1957–1958, S. 20.
- 16 FLURY-LEMBERG 2009, S. 30, 32.
- 17 Jahresbericht (BHM) 1910, S. 6.
- 18 Jahresbericht (BHM) 1911, S. 7: Die Rosshaarpolster alter Sessel wurden als «Brutstätten des Ungeziefers» identifiziert und in der Folge durch Seegras ersetzt.
- 19 Jahresbericht (BHM) 1911, S. 6.
- 20 Jahresbericht (SLM) 1945, S. 14.
- 21 Ebenda.

- 22 Weiterführende Literatur siehe ZALEWSKI 2014.
- 23 Jahresbericht (SLM) 1947, S. 13–14; Jahresbericht (SLM) 1948, S. 12; MÄDER 1975, S. 266–267: 1949 wurden alle Fahnen aus der Waffenhalle entfernt und im Depot eingelagert. Sie befanden sich einerseits durch die Netzkonservierung, andererseits durch die ungeschützten Ausstellungsbedingungen teilweise in sehr schlechtem Zustand.
- 24 Jahresbericht (SLM) 1949/50, S. 5, 20. Die promovierte Kunsthistorikerin Verena Trudel (1919–1959) erhielt ihre Ausbildung zur Textilrestauratorin im Textilatelier des Statens Historiska Museet in Stockholm. Sie arbeitete unter anderem auch für das Bernische Historische Museum. Siehe JOSS 2016, S. 142.
- 25 Jahresbericht (SLM) 1956, S. 18–19: Vier Fahnen «verschiedenen Alters wurden zwischen je zwei säurefreie Polyäthylfolien geklebt und in der Waffenhalle, wieder auf die Originalstange montiert, frei aufgehängt».
- 26 Siehe JOSS 2016, S. 169–173.
- 27 MÄDER 1980, S. 118–119.
- 28 HOFENK DE GRAAFF 1998, S. IX.
- 29 Jahresbericht (SLM) 1968, S. 35–37. Jahresbericht (SLM) 1969, S. 26–28.
- 30 Siehe MÄDER 1980; SCHNEIDER 1980.
- 31 Publikation der Tagungsreferate FAHNEN 1994.
- 32 BILFINGER 1994, S. 223–224.
- 33 SENN 1994, S. 234: Seit 1957 liegen die Fahnen flach ausgebreitet in Schubladenmöbel im SLM. Jahresberichte (BHM) 2012, S. 17; 2013, S. 3: Flache Aufbewahrung der Fahnen in Planschränken seit 2012–13.
- 34 Zur Ausbildung an der Abegg-Stiftung www.abegg-stiftung.ch/ausbildung.



- 35 Zur Graduate School of the Arts (GSA) www.gsa.unibe.ch.
- 36 FILLITZ 2003. FLURY-LEMBERG 2009.
- 37 MÜLLER-CHRISTENSEN 1960. Zum Textilkonservierungsatelier am Bayerischen Nationalmuseum siehe HACK 2006, S. 667–668.
- 38 Während der ICOM-CC Konferenz 1984 in Kopenhagen wurden der Beruf des Konservators-Restaurators und konkrete Anforderungen an die Ausbildung auf internationaler Ebene definiert: «The Conservator-Restorer: A Definition of the Profession», 1984, ICOM Copenhagen – The Code of Ethics, <http://www.encore-edu.org/ICOM1984.html?tabindex=1&tabid=191>. – Die Notwendigkeit der Ausbildung für Konservatoren-Restauratoren auf Hochschulebene wurde im Dokument von Pavia festgehalten: «The Document of Pavia», Pavia 21. Oktober 1997, <http://www.encore-edu.org/Pavia.html?tabindex=1&tabid=188>.
- 39 Berner Fachhochschule – Hochschule der Künste Bern 2014.
- 40 Zum Swiss Conservation-Restoration Campus (Swiss CRC) www.swiss-crc.ch.
- 41 Einen Überblick über die Entwicklung der Ausbildungen in Konservierung-Restaurierung bietet SCHIESSL 2000.
- [Letzter Stand für alle im Beitrag, in den Anmerkungen und in der Bibliografie erwähnten Links: 29.3.2018].
- 5 Textilrestauratorinnen und Studentinnen bei der Anprobe des Ständers für ein gesticktes Gewandfragment für die Sonderausstellung 2017. Foto: © Abegg Stiftung, Riggisberg.

BIBLIOGRAFIE

- Berner Fachhochschule – Hochschule der Künste Bern (Hg.), 2014: 30 Jahre: Berner Hochschuldiplom in Konservierung und Restaurierung. Bern.
- BERNISCHES HISTORISCHES MUSEUM, Jahresbericht 2012, www.bhm.ch/fileadmin/user_upload/documents/Museum_allgemein/Jahresberichte/JB_2012.pdf.
- BERNISCHES HISTORISCHES MUSEUM, Jahresbericht 2013, www.bhm.ch/fileadmin/user_upload/documents/Museum_allgemein/Jahresberichte/JB_2013.pdf.
- BILFINGER Monica, 1994: Fahnen vor 1500. Einleitung. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Band 51, 1994, S. 223–224.
- Fahnen vor 1500. Referate gehalten an der Fachtagung in der Abegg-Stiftung, Riggisberg, 25.–26. November 1993. In: ZAK, Band 51, 1994, S. 223–282.
- FILLITZ Hermann, 2003: Die Anfänge der Sammlung Werner Abegg. Riggisberg.
- FLURY-LEMBERG Mechthild, 1988: Textilkonservierung im Dienste der Forschung. Ein Dokumentarbericht der Textilabteilung zum zwanzigjährigen Bestehen der Abegg-Stiftung (Schriften der Abegg-Stiftung 7). Riggisberg.
- FLURY-LEMBERG Mechthild, 2009: Fünf Jahrzehnte Textilkonservierung – Erinnerung an die Anfänge. Riggisberg.
- HACK Ute, 2006: Geschichte und Situation der Restaurierungsabteilung. In: EIKELMANN Renate; BAUER Ingolf (Hg.), 2006: Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005: 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. München, S. 662–674.
- Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, XVI. Jahrgang. 1936 und XXXVII.–XXXVIII. Jahrgang, 1957–58.
- Jahresberichte des historischen Museums in Bern (1894, 1901, 1902, 1904, 1910, 1911).
- Jahresberichte des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (6. Jahresbericht, 1897. 7.–8. Jahresbericht, 1898–1899. 47.–52. Jahresbericht, 1938–1943. 54. Jahresbericht, 1945. 56. Jahresbericht, 1947. 57. Jahresbericht, 1948. 58.–59. Jahresbericht, 1949–50. 65. Jahresbericht, 1956. 77. Jahresbericht, 1968. 78. Jahresbericht, 1969).
- JOSS Anna, 2016: Anhäufen, forschen, erhalten. Die Sammlungsgeschichte des Schweizerischen Nationalmuseums 1899 bis 2007. Baden.
- KOCHER-LEIPRECHT Kathrin; VON LERBER Karin; SILLE Sabine; WIELAND Monica, 1994: Konservierung und Restaurierung historischer Fahnen – historische und aktuelle Methoden. In: ZAK, Band 51, 1994, S. 249–264.
- LEUTENEGGER Marco, 1994: Überblick über den Bestand von Fahnen vor 1500. Erste Ergebnisse einer Umfrage im In- und Ausland. In: ZAK, Band 51, 1994, S. 225–228.
- MÄDER Peter M., 1975: Das Restaurieren historischer Fahnen. Ein Beitrag über die Schäden durch frühere Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten. In: ZAK, Band 32, 1975, S. 263–275.
- MÄDER Peter, 1980: Methods of conservation and restoration at the Swiss National Museum. In: Symposium Conservation of Flags, Rijksmuseum Amsterdam 14–18 November 1977, Textielcommissie – International Association of Arms and Military History (IAMAM). Amsterdam, S. 117–119.
- MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, 1960: Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg. München.
- SCHIESSL Ulrich, 2000: The Conservator-Restorer. A Short History of his Profession and the Development of Professional Education. In: Associazione Giovanni Secco Suardo (Hg.), 2000: Conservatori-restauratori di beni culturali in Europa: Centri ed istituti di formazione. Ricerca comparata CON.B.E.FOR. Lurano, S. 37–61.
- SCHNEIDER Hugo, 1980: Scientific, historical and technical problems in connection with Swiss flags and their consequences for conservation. In: Symposium Conservation of Flags, Rijksmuseum Amsterdam 14–18 November 1977, Textielcommissie – International Association of Arms and Military History (IAMAM). Amsterdam, S. 53–56.
- SENN Matthias, 1994: Die Fahnen im Schweizerischen Landesmuseum. Geschichte des Sammlungsbestandes. Hinweise auf bisherige Konservierungen und Restaurierungen. In: ZAK, Band 51, 1994, S. 229–236.
- ZALEWSKI Paul (Hg.), 2014: Biozidbelastete Kulturgüter. Grundsätzliche Hinweise und Texte zur Einführung in die Problematik. Frankfurt (Oder).

HISTOIRE DE LA RESTAURATION DE TEXTILES EN SUISSE

Le Musée d'Histoire de Berne a ouvert ses portes au public en 1894 et le Musée national suisse de Zurich en 1898. Les collections de textiles, composées par exemple de drapeaux et de bannières du Moyen-Âge ainsi que d'uniformes et de costumes folkloriques, ont exigé dès le début une attention spéciale de la part des responsables.

C'est ainsi que l'on a développé au siècle passé des méthodes innovantes pour la conservation des textiles. Si certaines se sont avérées nuisibles pour les matériaux, d'autres sont encore utilisées de nos jours. Les progrès de l'industrie chimique, par exemple en matière de pesticides et de matières synthétiques pour la conservation avec des adhésifs, ont été testés par des chercheurs et appliqués par des restaurateurs de textiles à la fin des années 60. Les bannières du Moyen-Âge constituent une catégorie d'objets difficiles à conserver au vu de leur taille, de leur fin tissu de support de soie, des décorations apposées sur les deux faces et de leur présentation dans les musées. Les travaux pratiques effec-

tués sur des textiles dans les deux musées précités permettent de retracer l'évolution de la profession «conservateur-restaurateur de textiles»: des artisans ou des amateurs aux spécialistes diplômés d'une haute école.

Lorsque la Fondation Abegg a vu le jour en 1961, il était crucial de former des spécialistes à la conservation et à la restauration de textiles historiques. Autrefois étendue sur trois ans, la formation dure désormais quatre ans et devient depuis 1997 un cycle d'études affilié à la Haute école spécialisée de Berne (BFH). Le cursus s'achevait par un diplôme, qui, depuis 2005, a été transformé en un programme de bachelor et de master. Les étudiants suivent les modules généraux sur la conservation, les aspects culturels et les sciences naturelles à Berne tandis que les modules spécifiques aux textiles et la pratique en atelier sont organisés à Riggisberg. Le master permet d'exercer la profession en tant qu'indépendant ou offre la possibilité d'obtenir un doctorat dans ce domaine.

STORIA DEL RESTAURO TESSILE IN SVIZZERA

Il «Bernische Historische Museum» è stato aperto al pubblico nel 1894, il Museo nazionale svizzero di Zurigo nel 1898. Ricche collezioni tessili, per esempio di bandiere e stendardi medievali, uniformi e costumi nazionali, sono state sin dall'inizio oggetto di particolare attenzione da parte dei responsabili.

Nel secolo scorso sono stati sviluppati metodi pionieristici per la conservazione dei tessili. Alcuni vengono utilizzati ancora oggi, altri sono invece risultati dannosi per la conservazione dei materiali. I progressi dell'industria chimica, per esempio i pesticidi e le materie sintetiche per la conservazione con adesivi, sono stati testati dagli scienziati e utilizzati dai restauratori tessili sin dalla fine degli Anni Sessanta. Le bandiere medievali sono oggetti di difficile conservazione a causa delle loro dimensioni, dei tessuti di supporto di seta piuttosto sottili, delle decorazioni su entrambi i lati e della loro presentazione nei musei. Sulla base del trattamento dei tessuti nei due musei citati come esempi è possibile

HISTORY OF TEXTILE RESTORATION IN SWITZERLAND

ricostruire l'evoluzione della professione di «conservatore-restauratore di tessuti», vale a dire dall'artigiano o laico interessato fino allo specialista diplomato alla scuola universitaria professionale.

Quando nel 1961 venne fondata la Fondazione Abegg, fu una priorità formare esperti nella conservazione e nel restauro di tessuti storici. La formazione di tre anni, poi prolungata a quattro anni, nel 1997 è diventata un ciclo di studio di diploma quadriennale presso la Scuola universitaria professionale di Berna (BFH). Dal 2005, è stata divisa in bachelor e master. Gli studenti frequentano a Berna i moduli introduttivi nella conservazione, nelle scienze culturali e naturali e a Riggisberg i moduli specifici al settore tessile e quelli pratici. Il master non è solo la qualifica necessaria per l'esercizio indipendente della professione, ma offre anche l'opportunità di intraprendere un dottorato in questa disciplina.

The “Bernische Historische Museum” opened to the public in 1894; the Swiss National Museum in Zurich in 1898. From the outset, those in charge of these institutions afforded particular attention to their extensive collections of textiles, which included medieval flags and banners, uniforms and traditional Swiss costumes.

The 20th century saw pioneering advances in textile preservation techniques. Some are still used today, while others have been abandoned due to the detrimental effect they were later found to have. Since the late 1960^s, textile restorers have availed themselves of scientifically tested and approved products like pesticides and synthetic adhesives developed by the pharmaceutical industry. Medieval flags present conservators with unique challenges due to their size, their relatively thin and fragile silk fabrics, their double-sided decoration and their display in museum settings. Given the long history of both museums in relation to the management and preserva-

tion of textiles, it reflects the development in the field of textile conservation-restoration from skilled craftspeople and interested amateurs to specially trained graduates from universities of applied sciences.

When the Abegg-Stiftung was founded in 1961, one of its main priorities was training professional conservators and restorers of historical textiles. In 1997, this four-year programme (originally three years) was affiliated to the Bern University of Applied Sciences as a four-year diploma degree programme; it was organised as a Bachelor and Master's programme in 2005. While the introductory modules on conservation, cultural and natural sciences are taught at the Bern campus, the textile-specific and practical modules are taught at the Abegg-Stiftung in Riggisberg. A Master's degree not only qualifies graduates to practice independently as conservators-restorers but can also be a stepping stone to a doctoral degree in this field.

DER HANG ZUR EXOTIK

EUROPÄISCHE SEIDEN DES 18. JAHRHUNDERTS



*Dr. Anna Jolly,
Kuratorin für
Textilien des
16.–18. Jahrhun-
derts an der
Abegg-Stiftung in
Riggisberg (BE).*

Die Seidengewebe des frühen 18. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine Vielfalt exotischer Muster aus. Illustrierte Reiseberichte mit Darstellungen fremdartiger Pflanzen sowie Importwaren, die über den Seehandel vom Nahen und Fernen Osten nach Europa gelangten, regten die Phantasie europäischer Textildesigner an. Unter diesen Einflüssen entstanden neuartige Gewebemuster, welche bis dahin unbekannte exotische Motive oder Kompositionsformen aufweisen (Abb. 1).

Die aktuelle Ausstellung der Abegg-Stiftung zeigt solche farbenprächtigen Seidengewebe sowie daraus gefertigte Damen- und Herrengewänder, deren Eleganz auch heute noch fasziniert.

INSPIRATION AUS ASIEN

Die im frühen 17. Jahrhundert in England und den Niederlanden gegründeten ostindischen Handelskompanien förderten durch ihren Handel mit den Ländern entlang der fernöstlichen See-Route die Produktion von Exportwaren für den europäischen Markt. Schiffe der britischen *East India Company* und der niederländischen *Vereenigten Oostindischen Compagnie* verkehrten regelmäßig zwischen Europa und Asien.¹ Der Grossteil der nach Europa verschifften Güter bestand zwar nicht aus Textilien, sondern aus Tee, Gewürzen und Porzellan; doch gemusterte, bestickte oder bemalte Seidengewebe aus China sowie bedruckte und bemalte Baumwollstoffe aus Indien zählten auch dazu.² Die importierten Waren wurden auf öffentlichen Auktionen in London und Amsterdam versteigert und gelangten so in den Handel oder an neue Besitzer.

Im Juli 1656 trafen Gesandte der niederländischen ostindischen Gesellschaft mit reichen Geschenken am chinesischen Hof in Peking ein. Sie hofften, sich durch einen Vertrag freien Zugang zum chinesischen Markt zu sichern, doch der chinesische Kaiser

¹ Seidengewebe mit blauem Damastgrund, Frankreich oder Italien, um 1700–1710. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 2182, Ausschnitt.

Alle Abbildungen im Beitrag:
© Abegg-Stiftung,
CH-3132
Riggisberg,
Christoph
von Viràg.





2 Illustration exotischer Pflanzen aus: NIEUHOFF Johan, 1665: «Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie [...]», Amsterdam. Abegg-Stiftung, Bibliothek.

3 Manteau eines Damengewandes, Frankreich oder Italien, um 1720–1730. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4093.

billigte ihnen nur sehr eingeschränkte Rechte zu. Johan Nieuhof, der an der Reise teilnahm, veröffentlichte 1665 einen reich bebilderten Bericht über das Land und dessen Bewohner.³ Seine Illustrationen (Abb. 2) waren eine Inspirationsquelle für europäische Chinoiserien.

ihrer Produkte. Der aufwendige Herstellungsprozess sowie die Kostbarkeit der in den Geweben verarbeiteten Materialien – häufig wurden auch Gold- und Silberfäden eingewebt – spiegelten sich im hohen Preis der Stoffe. Nur die Aristokratie und die oberste Bürgerschicht konnten es sich leisten, solche Luxusgewebe zu erwerben und sich darin zu

kleiden. Üblicherweise erwarb man mehrere Meter einer Seide von einem spezialisierten Händler und schickte sie dann zu einem Schneider, der daraus das gewünschte Gewand fertigte.

Der Schnitt der Damen- und Herrengewänder wandelte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts kaum (Abb. 3). Doch für die darin verarbeiteten Stoffe wurden zu jeder Saison neue Muster entworfen. Im Gegensatz zu heute kam der Wechsel der Moden weniger in den Schnittformen, sondern in

SEIDENPRODUKTION IN EUROPA

Die Textilindustrie war damals in Europa ein bedeutender Wirtschaftszweig. In vielen Ländern gab es Seidenmanufakturen, deren Produktion der internationalen Mode folgte. Doch nur wenige Städte galten als stilbildende Produktionszentren. Dazu zählten in erster Linie Lyon, Venedig, London und Amsterdam. Diese Orte zeichneten sich durch die Förderung professioneller Entwurfszeichner, eine hochentwickelte Herstellungstechnik und ein effizientes Vertriebssystem sowie auch eine anspruchsvolle Klientel aus.

In zentralistischen Ländern wie Frankreich war die Herstellung von Seidengeweben durch strenge Vorschriften reguliert; Länder mit einer liberaleren Wirtschaftsordnung, etwa England oder die Niederlande, liessen den Manufakturen grössere Freiheiten in Bezug auf die Eigenschaften





4 Seidengewebe mit «bizarren» Motiven, Frankreich oder Italien, um 1700–1710. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 255, Ausschnitt.

5 Seidengewebe im Stil einer «persienne», Italien oder Frankreich, um 1720–1725. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 1749, Ausschnitt.

den Seidenmustern zum Ausdruck. Die Kunst des Musterentwerfens für die Seidenindustrie blühte und brachte international verbreitete Stilformen hervor. Jede Stilrichtung war etwa 15 Jahre lang *en vogue* und wurde dann vom nächsten Musterstil abgelöst.⁴ Modebewusste Personen wurden dadurch verleitet, regelmässig neue Stoffe zu erwerben, um sich daraus ein Kleid oder einen Anzug schneiden zu lassen. Bei der Verbreitung der aktuellen Mode spielten die fürstlichen Höfe, allen voran der französische Königshof, eine Vorreiterrolle.

«BIZARRE» MUSTER UND «PERSIENNES»

Um die Wende zum 18. Jahrhundert entstanden Seidengewebe, die zum Exotischsten gehören, was europäische Seidenindustrien jemals hervorgebracht haben. Ihre Muster sind zum Teil so fantasievoll gestaltet, dass sie kaum mit Worten zu beschreiben sind. Sie werden daher seit dem 20. Jahrhundert *bizarre* Seiden genannt (Abb. 1 und 4).⁵ Die Herkunft der Motive wird in asia-

tischen Kunstformen vermutet, ohne dass bisher exakte Vorbilder dafür identifiziert werden konnten. Nicht nur die einzelnen Motive wirken fremdartig. Auch ihre dynamischen Kompositionen dürften auf östliche Einflüsse zurückzuführen sein.

Nach den bewegten Entwürfen der *bizarren* Seiden wechselte die Mode zu symmetrischen Mustern mit filigranen Netzstrukturen, die an flämische Spitzen erinnern (Abb. 5).⁶ Der Kontrast zwischen farbigem Grund und hellen Mustereffekten verleiht diesen Kompositionen einen grafischen Charakter. Vorbilder für ihre durchbrochenen Ziermuster sind jedoch weniger in europäischen Spitzen, sondern in orientalischer Ornamentik zu suchen. Auch sie können demnach als Ausdruck des damaligen Exotismus interpretiert werden. Einige französische Entwurfszeichnungen für solche Muster tragen bezeichnenderweise die Aufschrift *persienne*. Erst in späterer Zeit gab ihnen die Kunstgeschichte den Namen *Spitzenmuster*.

Nicht nur Damen trugen modische Seidengewebe mit raffiner-

ten Mustern. Auch die Herren folgten dem jeweils modernen Stil. Dabei verstärkte der Schnitt eines Gewandes mitunter den exotischen Charakter des Seidendekors (Abb. 6). Der einem Kaftan oder Kimono entlehnte Schnitt des Hausmantels (engl. *banyan*) zeugt vom verbreiteten Interesse an orientalischen und fernöstlichen Modeströmungen. Hausmäntel wurden in privater



6 Hausmantel,
Italien, um
1720–1730.
Riggisberg,
Abegg-Stif-
tung, Inv. Nr.
5546a.



Umgebung als Obergewand über Kniehose und Hemd getragen. Der durch seinen weiten Schnitt besonders bequeme Mantel diente bei Tätigkeiten im Sitzen, zum Beispiel bei Schreibarbeiten, oder auch beim Empfang von Besuch als zwangloses und dennoch elegantes Kleidungsstück.

CHINOISERIEN AUS AMSTERDAM

In Amsterdam spezialisierten sich einige Seidenfabrikanten auf die Produktion von Stoffen mit Chinoiserie-Mustern.⁷ Karpfen, aus denen Stauden mit exotischen Früchten wachsen, und aufgeschlagene Bücher mit asiatischen Schriftzeichen vor stilisierten Blütenzweigen beleben die hier abgebildete Seide (Abb. 7, S. 26). Die Schriftzeichen auf den Buchseiten sind nicht entzifferbar, sie verleihen dem Muster lediglich einen exotischen Touch. Die Niederlande waren eines der ersten europäischen Länder, das Seidengewebe aus Fernost importierte und dem europäischen Markt zuführte. Die Fabrikanten waren daher bestens mit den Eigenschaften chinesischer Seiden vertraut und kopierten in ihren Stoffen sowohl asiatische Motive wie auch die aussergewöhnlich grosse Webbreite dieser Seiden von 78–80 cm. Mitunter führte dies in Europa sogar zur Verwechslung solcher Stoffe mit originalen fernöstlichen Seiden. Niederländische Seidenproduzenten waren zudem sehr ge-

schickt in der Vermarktung ihrer Stoffe. Sie erkannten die verbreitete Nachfrage nach exotischen Seiden und richteten ihre Produktion danach aus.

Interessant ist auch der damalige Handelsname *indiennes* für die in Amsterdam hergestellten Seiden mit Chinoiserie-Motiven. Heute wird der Begriff gemeinhin für bemalte und bedruckte Baumwollstoffe aus Indien und deren europäische Nachahmungen verwendet. Die Bezeichnung der Seiden aus Amsterdam als *indiennes* zeigt, dass sich die Bedeutung von Stoffnamen mit der Zeit wandeln kann. Ursprünglich wurde damit offenbar ein im weiteren Sinne ostindischer Stil der Gewebemuster bezeichnet. In der Meissener Porzellanmalerei beispielsweise wurden zur gleichen Zeit nach asiatischen Vorbildern sogenannte *indianische Blumen* gemalt. Die Kunden in Europa hatten wohl keine präzise Vorstellung davon, aus welchem der Länder, die von den ostindischen Handelskompanien angesteuert wurden, die exotischen Waren kamen – ob nun aus China, Indien oder Indonesien.

PERSPEKTIVWECHSEL

In einzelnen Fällen lässt sich auch ein Einfluss europäischer Stilformen auf die fernöstliche Seidenproduktion belegen (Abb. 8, S. 27). Beim rotgrundigen Gewebe mit Blumenmuster handelt es sich um eine chinesische Imitation einer europäischen Seide.⁸ Stil und Komposition zeigen Ähnlichkeit mit englischen Seiden im naturalistischen Stil. Die grosse Webbreite sowie die eingewebten Seidenfäden mit vergoldetem Papier-Lahn anstelle des in Europa üblichen Metall-Lahns zeugen jedoch von einer chinesischen Herkunft des Gewebes. Auch die Verarbeitung zu einem dekorativen Panel mit Abschlusskanten und einer seidenen Schleife in der oberen rechten Ecke deuten auf seine asiatische Herkunft.

Zudem sind in der Sammlung des Palastmuseums in Peking Seidengewebe mit dem gleichen Muster erhalten, die in der kaiserlichen Hofmanufaktur in Peking entstanden sein sollen.⁹ In Umkehrung der europäischen Chinoiserie könnte man in die-

AUSSTELLUNG

Der Hang zur Exotik – Europäische Seiden des 18. Jahrhunderts

29. April – 11. November 2018,
täglich 14.00–17.30 Uhr.

Mehr Informationen zur Ausstellung in der
Abegg-Stiftung unter www.abegg-stiftung.ch

sem Fall von einer chinesischen «Europerie» sprechen. Am chinesischen Hof wurden auch aus Europa importierte Seidengewebe geschätzt und gesammelt. Sie wurden dort unter anderem zu Satteldecken und Taschen für Pfeil und Bogen verarbeitet.¹⁰

Die Künstler an den chinesischen Hofwerkstätten liessen sich also ihrerseits von den aus dem Westen importierten Seiden inspirieren.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. CROSSMAN Carl L., 1991: *The Decorative Arts of the China Trade. Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities*. Woodbridge. / GULEIJ Ron; KNAAP Gerrit (Hg.), 2017: *The Dutch East India Company Book*. Zwolle.
- 2 Vgl. CLUNAS Craig (Hg.), 1987: *Chinese Export Art and Design* (Victoria and Albert Museum). London. / PECK Amelia 2013: *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500–1800* (Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York). New Haven.
- 3 NIEUHOFF Johan, 1665: *Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, Den tegenwoordigen Keizer van China [...]*. Amsterdam.
- 4 Einen Überblick zur Entwicklungsgeschichte der Seidengewebe des 18. Jahrhunderts bietet THORNTON Peter, 1965: *Baroque and Rococo Silks*. London.



⁷ Seidengewebe mit Karpfen und Büchern, Niederlande, Amsterdam, um 1730–1740. Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 865, Ausschnitt.

8 Seidengewebe mit Blumenranken,
China, um 1735–1745. Riggisberg,
Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 3995a.

- 5 Die Abegg-Stiftung besitzt eine grosse Sammlung von Seidengeweben mit «bizarren» Mustern; vgl. ACKERMANN Hans Christoph, 2000: *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Bizarre Seiden* (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 2). Riggisberg.
- 6 Zu den Seiden mit Spitzenmustern in der Sammlung der Abegg-Stiftung vgl. JOLLY Anna, 2018: *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts*, Bd. 3: *Spitzenmuster* (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 8). Riggisberg.
- 7 Vgl. COLENBRANDER Sjoukje; BROWNE Clare, 2007: *Indiennes. «Chinoiserie» Silks Woven in Amsterdam*. In: JOLLY Anna (Hg.), 2007: *A Taste for the Exotic. Foreign Influences on Early Eighteenth-Century Silk Designs* (Riggisberger Berichte 14), S. 127–138. Riggisberg. / COLENBRANDER Sjoukje, 2013: *When Weaving Flourished. The Silk Industry in Amsterdam and Haarlem, 1585–1750*, S. 101–118. Leiden.
- 8 Vgl. JOLLY Anna, 2002: *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Naturalismus* (Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 3), S. 184–185, Kat. Nr. 96a. Riggisberg.
- 9 Vgl. FENG Zhao, 2016: *Jin cheng: Zhongguo si chou yu si chou zhi lu*, S. 352–355. Hefei. Für ihre Übersetzung des betreffenden Textes danke ich Michèle Grieder sehr herzlich.
- 10 Vgl. RADO Mei Mei, 2013–14: *Magnificent encounter. European Silks in the 18th-Century Chinese Court*. In: *Text. For the Study of Textile Art, Design and History* (The Textile Society), 41/2013–2014, S. 13–19.



LE GOÛT DE
L'EXOTISME:
SOIERIES EUROPÉEN-
NES DU 18^E SIÈCLE

Sous l'effet de récits de voyages illustrés et d'œuvres d'art asiatiques rapportées en Europe par les compagnies marchandes des Indes orientales, des motifs exotiques jusqu'ici inconnus sont apparus sur les textiles du 18^e siècle.

Les tissus luxueux et colorés sont transformés en d'élégants vêtements. Les motifs changent régulièrement pour définir la mode internationale. On y trouve des pièces dites *bizarres* avec des compositions dynamiques ou des *persiennes* avec des décors en filigrane.

Certaines manufactures d'Amsterdam se sont spécialisées dans la production de tissus en soie aux motifs chinois, que l'on commercialisait à l'époque sous le nom d'*indiennes*. Ils étaient tissés sur une largeur d'environ 80 cm, typique des soies chinoises, ce qui créait parfois des confusions avec les tissus importés d'Asie. Inversement, les créateurs de textiles chinois se sont inspirés des tissus exportés d'Europe vers l'Asie.

L'exposition actuelle de la Fondation Abegg à Riggisberg présente des tissus de soie aux motifs exotiques et des vêtements réalisés pour des personnes appartenant à la classe supérieure branchée (29 avril–11 novembre 2018).

LA PASSIONE
PER L'ESOTICO:
LA SETA EUROPEA
DEL XVIII SECOLO

Sotto l'influenza di resoconti di viaggio illustrati e di opere d'arte asiatiche, che giunsero in Europa con le compagnie commerciali delle Indie orientali, all'inizio del XVIII secolo vennero creati tessuti di seta con motivi fino allora sconosciuti.

I lussuosi e sgargianti tessuti venivano trasformati in eleganti abiti da donna e da uomo. Il cambiamento costante degli stili dei modelli di seta caratterizzava la moda internazionale. Vi rientravano sete *bizzarre* con composizioni dinamiche e le cosiddette *persiennes* con decorazioni a filigrana.

Alcune manifatture di Amsterdam si specializzarono nella produzione di tessuti di seta con motivi di cineserie, che a quel tempo portavano il nome commerciale di *indiennes*. Questi venivano prodotti nella tipica larghezza della seta cinese di circa 80 cm, che talvolta induceva addirittura a confonderli con importazioni asiatiche. In Cina, i designer tessili si ispirarono a loro volta ai modelli di tessuti europei esportati in Asia.

L'attuale mostra della Fondazione Abegg a Riggisberg espone tessuti e abiti di seta con motivi esotici per la classe sociale elevata e attenta alla moda (29 aprile–11 novembre 2018).

A TASTE
FOR THE EXOTIC –
EUROPEAN SILKS
OF THE 18TH CENTURY

The early 18th century saw the emergence of silks featuring hitherto unknown and strange motifs. These designs drew inspiration from illustrated travelogues of the time and from Asian art which had found its way to Europe via the East India Company.

These brightly coloured and luxuriously figured silks were used in the confection of garments for genteel society, and their ever-changing designs came to dominate international fashion. Added to these were *bizarre* silks, named for their extravagant and fantastical motifs, and *persiennes*, which were noted for their filigree decoration.

Some manufacturers in Amsterdam specialised in the production of silk fabrics with chinoiserie motifs, which they sold as *indiennes*. Measuring 80 cm across, this width was typical among silks woven in China, and led to them being confused with imported Asian fabrics. Conversely, textile designers in China drew inspiration from the patterns and designs of imported European fabrics.

The current exhibition at the Abegg Foundation in Riggisberg showcases these lavish silks with their exotic patterns and the clothing that was made from them and worn by the fashion-conscious elite (29 April–11 November 2018).

GLARNER TÜECHLI

EINST WELTWEIT PRÄSENT,
HEUTE KULTURGUT UND INSPIRATION



1



Dr. phil. Sibyll Kindlimann.
Historikerin,
ehemalige Rektorin der Kantons-
schule Rychenberg
in Winterthur,
aktuell: wissen-
schaftliche Lei-
terin des Glarner
Wirtschafts-
archivs Schwanden,
Glarus Süd.

Rote Glarner Tüechli waren und sind als beliebte Taschentüchlein («Fazonetli») in der Schweiz bekannt. Doch nur wenige wissen, dass Glarner Tüechli und Glarner Tuch einst in die ganze Welt exportiert wurden.

Wer heute durchs Glarnerland wandert, trifft an vielen Orten auf ein bestimmtes Kaschmir-Muster aus einem *Glarner Tüechli* (vgl. Abb. 1). Es ist zum touristischen Kennzeichen – aber auch zum Hinweis auf eine eindrückliche Periode der Glarner Industriegeschichte geworden und hat sich sogar zum Symbol für ein wachsendes Gemeinschafts- und Wirtschaftsbewusstsein in der gegenwärtigen Situation entwickelt.

URSPRÜNGLICH KEINE HEIMISCHE TRADITION

Das Exportieren von Produkten in fernste Destinationen war von den Voraussetzungen her kein naheliegendes Ziel für das abgelegene karge Bergtal gewesen. Die Glarner lebten ursprünglich vom Getreideanbau auf dem schmalen Talboden und von der Alpwirtschaft.

Für die Entwicklung von Exportmöglichkeiten brauchte es über das enge Tal hinausreichende Erfahrungen, welche die Glarner auf unterschiedliche Weise gewannen.

Als die Erträge aus dem Getreideanbau als Existenzgrundlage

nicht mehr ausreichten, verlegte man sich auf Graswirtschaft und Viehzucht. Das Vieh zogen die Glarner aber nicht nur für den Eigenbedarf auf, sondern trieben ganze Herden über die Gebirgspässe, um sie auf den oberitalienischen Märkten zu verkaufen. Oberitalienische Märkte waren damals keineswegs nur Viehmärkte, sondern Plattform für alles, was es an Produkten zu kaufen gab – sie boten einen anregenden Einblick in das Funktionieren des europäischen Handels. Zugleich gaben sie den Anstoss dazu, weitere eigene Produkte – wie zum Beispiel in Heimarbeit hergestellte Textilien oder sogar Schiefertische – in den Handel einzubringen. So entstanden erste Handelsgesellschaften, die mit der Zeit eigene Handelsstützpunkte in Italien einrichteten.

VOM SOLDDIENST ZUM TEXTILHANDEL

Wichtige zusätzliche Erfahrungen stammten aus dem Solddienst in Frankreich und Italien, der für etliche arme Familien in einer Zeit demografischen Wachstums eine existenzielle Notwendigkeit war und von den vornehmen Herren des Tals als Offiziere unternehmerisch organisiert wurde. Im Solddienst übten die Glarner aber nicht nur das Kriegshandwerk, sondern lernten auch andere Lebensbedingungen sowie wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen kennen. Ein anschauliches Bei-

¹ Das typische rote «Glarner Tüechli».

Alle Abbildungen im Beitrag:
© Glarner Wirtschaftsarchiv,
Schwanden.

spiel dafür ist bis heute der Bau des Freulerpalasts in Näfels, der von Oberst Freuler, Gardekommandant des französischen Königs, im 17. Jahrhundert im Stil eines französischen Schlosses erbaut wurde.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor der Solddienst seine Bedeutung und fiel als wichtiger Teil der Existenzgrundlage armer Familien sowie als zusätzliche Einkommensquelle der Handelsherren weg. Letztere suchten zum Ausgleich nach anderen wirtschaftlichen Möglichkeiten. Als sich am Anfang des 19. Jahrhunderts – befeuert durch eine generell stark steigende Nachfrage nach bedruckten Textilien – ein neues Geschäftsfeld öffnete, griffen sie rasch zu. Von den technischen Voraussetzungen

her konnten aber bedruckte Textilien nicht mehr in Heimarbeit hergestellt werden, sondern erforderten nunmehr eine industrielle Produktion in Fabriken. Unternehmerisch denkende Glarner Herren, die bisher Heimarbeit und Solddienst organisiert hatten, erkannten diese neuen Chancen und Anforderungen. Aus eigener Initiative oder nach Vorschlägen aus ihren Handelsstützpunkten in Italien, bauten sie die ersten Textildruckereien mit charakteristischen «Hänggitürmen» als typische frühe Glarner Industriebauten (vgl. Abb. 6, S. 33).

GESCHÄFTSREISEN IN FERNE LÄNDER

Am Beispiel der Firmen «Gebüder Streiff» in Glarus und «P. Blu-

mer & Jenny» in Schwanden lässt sich ablesen, wie vor allem ausgehend von den Stützpunkten in Triest und Ancona immer weitere Exportkreise erschlossen wurden. Es kann aber auch klar dokumentiert werden, dass der wachsende Export von Beginn weg bewusst kundenorientiert gesteuert wurde. Grundlage dafür war das Wagnis, schwierige und oft gefährliche Geschäftsreisen in Kauf zu nehmen sowie ein Netz von «Agenten» in nahen und fernen Ländern aufzubauen, die den Handel vor Ort beobachteten und bei Bedarf eingriffen.

Für beide Standorte an der Adria lag zunächst Südosteuropa in Reichweite; Gebiete wie Griechenland, Rumänien und andere standen im beginnenden 19. Jahrhundert unter osmanischer Herrschaft. Dort trugen die Frauen Kopftücher mit einheimischen traditionellen Mustern, deren Motive vor allem aus Rosen in verschiedensten Farbstellungen und gestalterischen Kompositionen bestanden. Diese Rosentücher (vgl. auch Abb. 2) wurden ursprünglich im Land selber produziert, doch gewobene Produkte waren relativ teuer. Die Glarner Fabrikanten übernahmen deshalb die traditionellen Muster gemäss ihrer Kundenwünsche, druckten sie auf Baumwolle, was mit geringerem Kostenaufwand möglich war und während vieler Jahrzehnte von der treuen Kundschaft akzeptiert wurde.

Der islamische Teil der Bevölkerung – sowohl Frauen wie auch





3 Yasma mit arabischer Schrift.

4 Batikstoff mit geometrischen Elementen und asiatischen Motiven.

Männer – bevorzugte Tücher aus feinstem Gewebe, mit Bordüren aus Blumen und arabischen Schriftzeichen in Koranversen, sogenannte *Yasmas* (vgl. Abb. 3). Rasch wurden diese zum festen Exportanteil von Glarner Firmen, insbesondere jene der Gebrüder Streiff.

KASCHMIR UND BATIK

Von den Stützpunkten an der Adria unternahm man früh Vorstösse um Südosteuropa herum und erforschte und erschloss das östliche Mittelmeergebiet für Exporte. Auch dabei handelte man wieder kundenorientiert und stellte sich ganz auf das in den Ländern an den Küsten des östlichen Mittelmeers verbreitete Kaschmir-Motiv ein (Abb. 8, S. 35). Dieses hatte sich aus der Darstellung eines eingerollten Palmblatts entwickelt. Kaschmir-Tücher konnten in das gesamte Osmanische Reich um das östliche Mittelmeer herum, in den Nahen Osten bis hinüber in den Iran und Irak geliefert werden. Das Osmanische Reich wurde so zum eigentlichen Handelspartner für das Glarnerland und damit zu einem riesigen

Handelsraum, in dem damals die Glarner Fabrikanten Handelsverbindungen aufbauen konnten.

Immer auf der Suche nach neuen, noch weiter entfernten Destinationen für den Export, schlossen sich mehrere Glarner Firmen zur *India-Gesellschaft* zusammen, um die Geschäftsbeziehungen auch nach Asien erweitern zu können. 1840/41 unternahm Conrad Blumer (1817–1882) seine grosse Ori-

entreise, die ihn über Indien bis nach Java (heute der Inselstaat Indonesien) führte. «Man muss dem Markt den Puls fühlen», war seine Überzeugung. Unterwegs prüfte er an den Küsten Indiens alle Häfen und schickte in Briefen Beurteilungen über vorhandene Marktmöglichkeiten, Qualität der gehandelten Produkte, Chancen für den Aufbau von Handelsbeziehungen mit Agenten sowie auch schon erste Bestellungen an die Firma Blumer nach Schwanden. Im damaligen Java begegnete Conrad Blumer den einheimischen Stoffen für Sarongs mit Batik-Mustern, die ihn stark beeindruckten. Batik-Muster enthalten geometrische Elemente, die den Stoff gliedern, Symbol-Tiere, die Glück bringen können, und die ganze asiatische Pflanzenwelt (Abb. 4).



5 Auch ungewöhnliche Motive wie eine Bar-Szene wurden auf Tüchern dargestellt.

6 Bild auf der gegenüberliegenden Seite: Fabrikkomplex mit dem Glarner Wirtschaftsarchiv in der Bildmitte.

Hergestellt wurden Batik-Muster durch die Einheimischen im Handwerk, jedoch sehr kunstvoll, indem Stellen, die von einer Farbe nicht getroffen werden sollten, mit Wachs abgedeckt wurden. Der gleiche Vorgang, wiederholt mit anderen Farben, ergab wunderbare feine Muster mit starken, durchdringenden Farben für Stoffe, die auf beiden Seiten gleich schön leuchteten, was bei einem normalen Druckverfahren nicht der Fall ist. Das Verfahren war aber sehr aufwendig und teuer; deshalb konnte es sich nur die reiche Schicht der Bevölkerung leisten. Conrad Blumer erkannte, dass auch Leute aus einfacheren Verhältnissen gerne Batik-Sarongs tragen würden und dass für eine weniger teure, aber ebenso perfekte Variante durchaus Kundschaft vorhanden wäre. Er nahm originale Muster mit und überlegte auf der Heimreise, wie er mit dem Model-Druckverfahren, das im Glarnerland üblich geworden war, eine vergleichbare Qualität erzielen könnte. Er fand eine Lösung und begann sofort nach der Heimkehr, Stoffe mit spiegelbildlichen Modellen auf beiden Seiten zu bedrucken, was hohe Präzision in allen Stufen des Verfahrens verlangte, aber zu sehr guten (und doch billigeren) Resultaten führte. Batikstoffe aus dem Glarnerland wurden von den Einheimischen in Java rasch akzeptiert und als «qualitätsmässig ebenbürtig» bewertet. Dies war entscheidend, denn Batik war für sie nicht einfach ein farbiger Kleidungsstoff, sondern ein bewusst gestal-

tetes Element mit tragendem Bezug zum Weltbild und zu den Gottheiten. Batik machte in der Folge einen starken Anteil des Glarner Exports nach Asien aus und konnte später auch nach Afrika geliefert werden.

BILDERTÜCHER

Trotz dieser starken Ausrichtung auf ferne Destinationen wurden auch europäische Kunden stets in den Handel miteinbezogen. Im 19. Jahrhundert, als es noch keine Verbreitung von Informationen durch Fotos in Zeitungen gab, war ein reges Interesse nach Bild-

Information vorhanden. Während einiger Zeit befriedigten Bildertücher diese Neugier. Dank ihnen konnte man erfahren, wie Bauwerke – z.B. der Eiffelturm oder das Bundeshaus in Bern – konkret aussahen, wie eine Kriegsszene in der Schlacht von Solferino verlief oder wie Neuerungen im Umfeld – etwa eine Bar – gesellschaftliche Formen veränderten (Abb. 5). Es ist wirklich erstaunlich, welche Sujets damals auf solchen Bildertüchern dargestellt wurden.

Die vielseitige und intensive Verbreitung durch Export trug zum «Glarnerischen Wirtschaftswun-





6

der» bei, wie der Wirtschaftshistoriker Walter Bodmer die industrielle Entwicklung im Kanton Glarus des 19. Jahrhunderts bezeichnete.

NEUE HERAUSFORDERUNGEN

Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts brach die Textilindustrie im Glarnerland ein. Die erstarkenden Kolonialstaaten gingen zu einer protektionistischen Handelspolitik über und liessen nur noch eigene Landsleute in ihrem Kolonialbereich Handel betreiben. Im Ersten Weltkrieg brach das Osmanische Reich zusammen – damit verschwand auch der grosse Handelsraum für die Glarner Textilindustrie. Der möglich werdende maschinelle Druck mit künstlichen, chemisch entwickelten Farben wurde zur Konkurrenz und verdrängte in Grossbetrieben den traditionellen Handdruck.

Die Glarner Firmen liessen sich aber – wie schon früher in der Geschichte – nicht unterkriegen, sondern suchten nach neuen Lösungen. Im technischen Bereich des Textildrucks bezogen sie Neuerungen betreffend Druckverfahren mit Walzen, Schablonen und fotografischen Verfahren ein (Abb. 7, S. 34) und versuchten zudem, ihre erworbenen industriellen Erfahrungen generell und innovativ auf neue Branchen zu übertragen: auf den Bau elektrischer Apparate über Ski-Fabrikation bis hin zur Chocolaterie und zum Helikopterbau.

Das Glarner Wirtschaftswunder und dessen Weiterentwicklung bis in die Gegenwart sind gekennzeichnet durch Risikobereitschaft, innovatives Experimentieren für ausserordentliche Präzision in der Produktion sowie ganz bewusste Kundenorientierung. Dies kann das *Glarner Wirtschaftsarchiv* (Abb. 6) mit ei-

ner grossen Menge an ausserordentlich vielfältigen Archivalien dokumentieren und in Ausstellungen und Führungen für die Öffentlichkeit veranschaulichen. Die vom *Glarner Wirtschaftsarchiv* aufbewahrten Kulturgüter zeugen von wirtschaftlicher Qualität aus früheren Zeiten, die auch heute dringend nötig ist. Sie können so – trotz aktueller wirtschaftlicher Schwierigkeiten – das Selbstbewusstsein heutiger Generationen stärken, ihnen Mut für innovatives Handeln machen und anspornende Inspiration für die Zukunft des Glarnerlandes sein.

L'HISTOIRE

DU «FOULARD ROUGE GLARONNAIS»

Le foulard rouge glaronnais (fig. 1) est connu et apprécié dans toute la Suisse comme mouchoir de poche. Mais peu de personnes savent qu'il était autrefois exporté dans le monde entier.

Ce foulard au motif caractéristique devenu emblème touristique est aussi le témoin d'une période clé de l'histoire industrielle glaronnaise ainsi que le symbole d'une appartenance socio-économique dans le canton.

A l'époque, l'exportation vers l'étranger n'était pas un objectif en soi pour cette vallée de montagne reculée dont l'activité était principalement agricole. Cependant, au début du 19^e siècle, les premiers bâtiments industriels ont vu le jour et les exportations se sont développées par les comptoirs italiens jusqu'aux régions de Méditerranée orientale, puis dans l'Empire ottoman et, plus tard, en Asie et en Afrique.

Jusqu'au déclin de l'industrie textile (fin du 19^e/début du 20^e siècle), ce miracle économique glaronnais fut caractérisé par la



prise de risque, l'innovation pour une précision exceptionnelle dans la production et une démarche tournée vers le client. En témoignent les *Archives économiques glaronnaises*, dont les fonds regorgent de documents divers accessibles au public lors d'expositions et de visites guidées.

⁷ Oiseaux du paradis, Impression Orbis.

⁸ Tissu en cachemire.

STORIA

DEL «FAZZOLETTO GLARONESE»

Il fazzoletto glaronese (fig. 1), dal caratteristico colore rosso («*Glarner Tüechli*»), è tuttora noto come uno dei fazzoletti più popolari della Svizzera. Pochi però sanno che una volta veniva esportato in tutto il mondo.

Questo fazzoletto, decorato con un motivo ben preciso, divenne un segno distintivo del turismo, ma anche di un periodo fiorente della storia industriale glaronese e si trasformò addirittura nel simbolo della crescente consapevolezza collettiva ed economica del cantone.

L'esportazione di prodotti verso destinazioni remote non era un obiettivo scontato per questa valle montana discosta, originaria-

HISTORY

OF THE "GLARNER TÜECHLI"

mente di vocazione agricola. All'inizio del XIX secolo, tuttavia, furono costruiti i primi edifici industriali e l'attività d'esportazione venne estesa, attraverso le basi commerciali italiane, fino al Mediterraneo orientale, poi in tutto l'impero ottomano e in seguito anche in Asia e in Africa.

Fino al crollo dell'industria tessile (fine XIX e inizio XX secolo), questo miracolo economico glarone era caratterizzato dalla disponibilità di assumersi dei rischi, dalla sperimentazione innovativa, dalla straordinaria precisione nella produzione e dall'orientamento alla clientela. Tutto ciò è documentato da numerosi atti dell'*archivio economico glarone* ed illustrato nelle mostre e visite guidate per il pubblico.

Red "*Glarner Tüechli*", or *Fazonetli* (neckerchiefs) have long been popular in Switzerland. Yet, what is less well-known is that these cotton squares were once exported all over the world.

With their distinctive patterns, these bandanas were picked up by tourists as a souvenir of their time in Switzerland. Yet, they also came to symbolise an impressive period in the industrial history of Glarus and the canton's burgeoning sense of community and thriving entrepreneurial spirit.

Given conditions at that time, exporting its products to far-flung destinations was not a primary objective of the remote, primarily agricultural mountain valley.

However, this would begin to change in the early 19th century with the arrival of the first factories in the canton. Goods were exported initially to the Eastern Mediterranean via Italian trading posts, then across the entire Ottoman Empire, and ultimately to Asia and Africa.

Although the textile industry went into decline (late 19th-early 20th century), the Glarus economic miracle had been driven by a readiness to take risks, innovative experimentation in terms of precision machining, and a clear and systematic focus on the customer. This is extensively documented in the *Glarner Wertschaftsarchiv*. Guided tours and exhibitions offer the general public a glimpse into this voluminous and incredibly diverse repository of the region's industrial history.

⁷ *Uccelli del Paradiso*, stampa Orbis.

⁸ *Panno di cashmere*.



INNOVATION UND TRADITION

EINE KURZE GESCHICHTE
DER OSTSCHWEIZER TEXTILWIRTSCHAFT

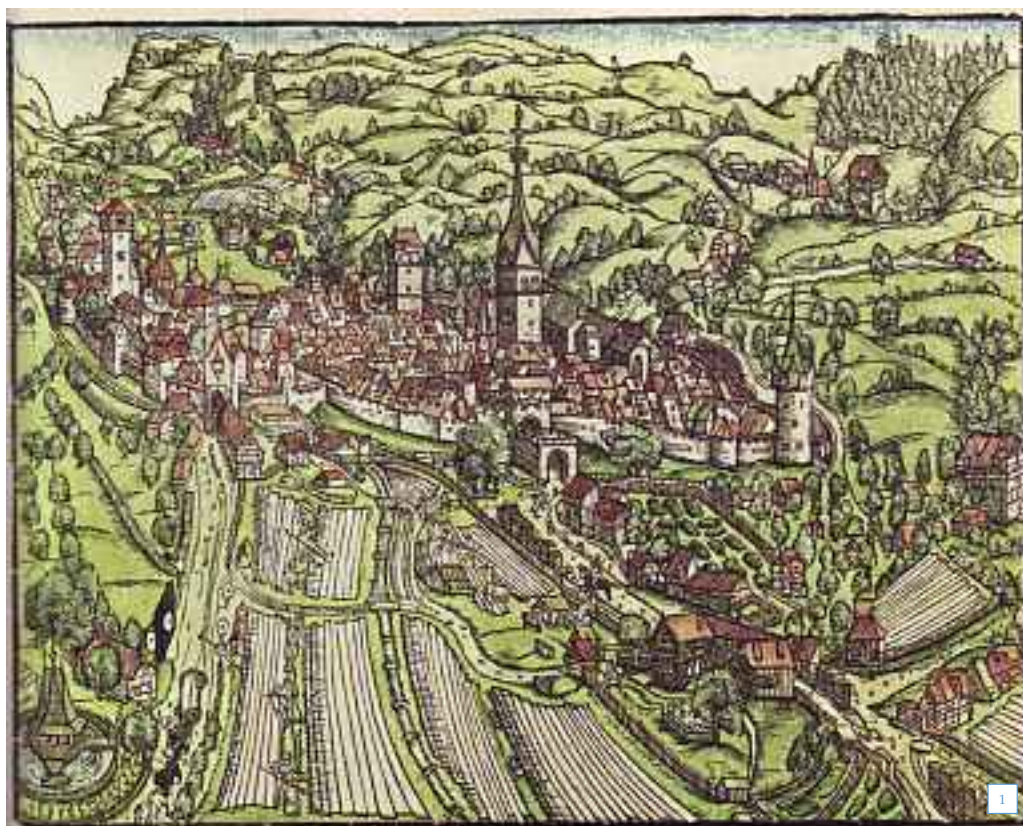


*Silvia Gross, M.A.
Studium der
Kunstgeschichte,
Geschichte und
Mathematik.
Leitung Vermitt-
lung am Vitra
Design Museum
(D-Weil am
Rhein), Leitung
Kommunikation
am «vorarlberg
museum» (Bre-
genz-A) und am
Textilmuseum
St. Gallen. Publi-
kationen im Be-
reich Kunst- und
Kulturgeschichte.*

Ob auf dem roten Teppich, der Konzertbühne oder vor dem Altar: Der grosse Auftritt ist ihr sicher, denn die Damen der Gesellschaft – Michelle Obama, Amal Clooney oder Beyoncé – schätzen die edle Stickerei aus St. Gallen. Dies gilt auch für die renommierten Haute Couturiers, die den filigranen Stoff heute wie einst in atemberaubende Kreationen verwandeln. Bereits im 19. Jahrhundert eroberte die St. Galler Spitze die Modewelt und wurde so früh zum Synonym einer Erfolgsgeschichte, die sich bei näherer Betrachtung als wechselhaft erweist.

Eine erste Blüte erlebte die St. Galler Textilwirtschaft bereits im Mittelalter. Die klimatischen Bedingungen der Bodensee-region liessen Flachs hervorragend gedeihen und Leinenproduktion und -handel florieren.

¹ Ansicht der Stadt St. Gallen, um 1545. Kolorierte, für die «Schweizer Chronik» vereinfachte Fassung nach dem Einblatt-Holzschnitt von Heinrich Vogtherr dem Älteren.



² Die Tischdecke «Weltausstellung», nach einem Entwurf von Hermann Schlatter für den Produzenten Stäheli-Wild, St.Gallen, wurde 1850 für die Londoner Weltausstellung (1851) gefertigt. Baumwolle, Leinen, Leinwandbindung, Weissstickerei (Handstickerei). Foto: J. Ineichen, © Textilmuseum St.Gallen, Inv.-Nr. 21839.

WEISSES GOLD

Dank strenger Qualitätskontrollen genoss die St. Galler Leinwand einen hervorragenden Ruf und wurde europaweit exportiert, was dem Wohlstand der Stadt sehr zugutekam, sodass man vom *weissen Gold* sprach. Der wirtschaftliche Erfolg spiegelte sich in der Architektur der Stadt, die wegen der auf den Wiesen vor der Stadt zu Bleichen ausgelegten Leinenbahnen auch als *weisse Stadt* bezeichnet wurde (vgl. Abb. 1).

DIE BAUMWOLLZEIT

Doch die Zeiten änderten sich: Aus Indien und der Levante importierte Baumwolle – leicht zu verarbeiten und gut zu veredeln – gewann im Vergleich zu den heimischen Rohstoffen Wolle und Leinen an Bedeutung und überflutete im 18. Jahrhundert, von England herkommend, den Kontinent. Ein Pionier war Peter Bion, der bereits 1721 die Baumwollverarbeitung in der Ostschweiz aufnahm und Barchent, ein Mischgewebe aus Baumwolle und Leinen, produzierte. Trotz anfänglichen Widerstands liess sich der Siegeszug der Baumwolle auch im ehemaligen Leinwandgebiet St. Gallen nicht aufhalten und im Umland der Stadt setzte die Produktion reiner Baumwolltücher ein. Ausgesprochen populär war auch ein feines, halbdurchsichtiges Gewebe, das in Anlehnung an die irakische Stadt Mossul *Musselin* genannt

wurde, ursprünglich aber aus Ostindien stammte.

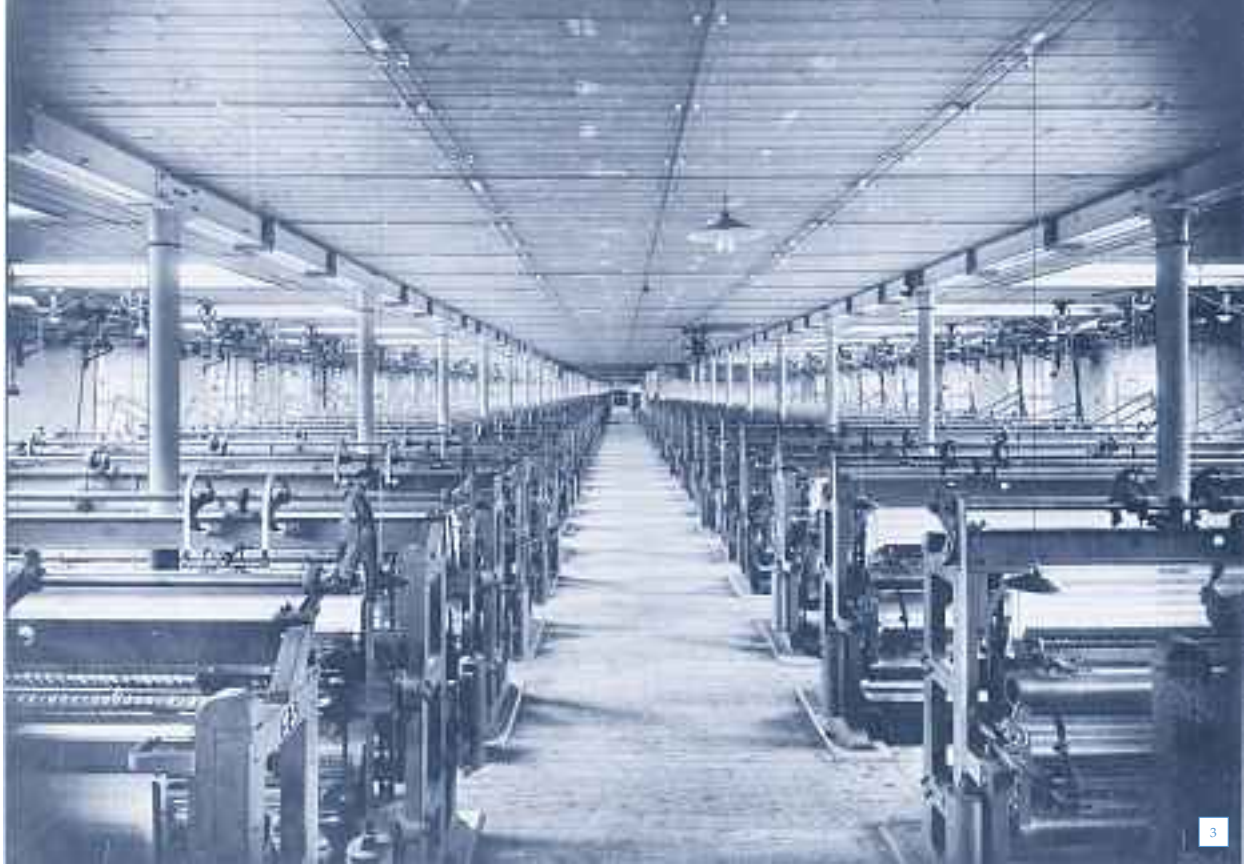
Neben der Herstellung von Garnen und Geweben gewann die Veredlung der Stoffe an Bedeutung. Dies galt sowohl für den Textildruck wie auch für die Handstickerei, die schnell Verbreitung fand. Waren um 1760 noch 6000 Frauen damit beschäftigt, so arbeiteten dreissig Jahre später bereits über 30'000 Stickerinnen aus der Region in Heimarbeit für Stickereihandels Häuser. Und wieder war es die hohe Qualität der Ostschweizer Ware, die ihren Handelserfolg begünstigte (vgl. Abb. 2).

DIE INDUSTRIELLE REVOLUTION

Ende des 18. Jahrhunderts kündigte sich erneut eine Zeitenwende an, welche die Produktionsprozesse und somit auch die Arbeitsroutinen und das soziale Gefüge nicht nur in der Ostschweiz massgeblich verändern sollte. Und auch dieses Mal ging die Entwicklung von England aus, wo die industrielle Revolution in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Erfindung der Dampfmaschine und

der mechanischer Spinn- und Webvorrichtungen ihren Anfang genommen hatte. Der hohe Konkurrenzdruck, verschärft durch politische Umwälzungen in Folge der französischen Revolution, erforderte auch in der Schweiz eine Umstellung der Produktion von der manuellen auf die industrielle Fertigung. Von 1800 bis 1820 zog zunächst die mechanische Baumwollspinnerei in die Textilregion Ostschweiz ein, ab Mitte des 19. Jahrhunderts intensivierte sich die Mechanisierung der Weberei und Stickerei. Besondere Bedeutung kam einer Erfindung des Elsässers Josua Heilmann zu, der im Jahr 1829 eine Stickmaschine konzipierte, die der St. Galler Unternehmer Jacob Bartholome Rittmeyer zusammen mit seinem Sohn Franz Elisäus Rittmeyer und dessen Mechaniker Franz Anton Vogler zur Marktreife entwickelte und somit ab 1850 die Grundlage für den (vorerst) unaufhaltsamen Siegeszug der Handstickmaschine schuf. In der Zeit von 1872 bis 1890 nahm die Zahl der in den Kantonen St. Gallen, Appenzel Ausserrhoden und Thurgau installierten Stickereimaschinen von ca. 6000 auf fast 20'000 zu. In diesen Zeitraum fallen zwei wesentliche Weiterentwicklungen





der Handstickmaschine: Isaak Gröbli erfand 1883/84 die Schiffli-Stickmaschine», die sein Sohn Josef 1896 zum Schiffli-Stickautomaten mit Lochkartensteuerung ausbaute.

DIE SOZIALE FRAGE

Der technologische Fortschritt steigerte den Warenausstoss und das Handelsvolumen der Ostschweiz, die zu einer der führenden Textilregionen Europas avancierte, enorm. Aber nicht alle am Produktionsprozess Beteiligten profitierten gleichermassen von den ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit; die zunehmende Industrialisierung liess auch in der Schweiz die soziale Frage aufkommen. Obwohl so viele Menschen in Lohn und Brot standen wie nie zuvor und die durchschnittliche Lebenserwartung u.a. dank besserer Ernährungslage und Hygiene stieg, waren die Arbeitsbedingungen in den Textilfabriken – nicht nur aus heutiger Sicht – verheerend: Mangelnde Sicherheitsvorkehrungen, täglich bis zu dreizehn Stunden Arbeit im Akkord, Kinderarbeit sowie kaum soziale Absicherung waren die Regel. Noch desaströser gestaltete sich die Situation der Heimarbeiter, die in hohem

Masse von den Textilindustriellen abhängig waren; jene stellten die Produktionsmittel zur Verfügung und diktierten die Preise. Um den Lebensunterhalt zu sichern, waren ganze Familien gezwungen, bis zu fünfzehn Stunden täglich im hauseigenen Stickereilokal zu arbeiten, wobei die Bedienung der Maschine Sache des Mannes war und Frau und Kinder Zuarbeiten wie das «Fädeln» übernahmen. Auch das eidgenössische Fabrikgesetz von 1877, zu dessen Errungenschaften das Verbot der Kinderarbeit, die Begrenzung der Arbeitszeit sowie die Einführung einer Unternehmenshaftpflicht bei Unfällen gehörten, konnte die Situation der Lohnsticker nicht verbessern, denn die gesetzlichen Vorgaben galten nur für die in den Fabriken angestellten Arbeiter. Gravierend gestaltete sich die Lage der Heimarbeiter, die das Gros der in der Branche Tätigen ausmachten – insbesondere in Zeiten ökonomischer Krisen, welche die stark exportorientierte Textilindustrie in regelmässigen Abständen heimsuchten (Abb. 3).

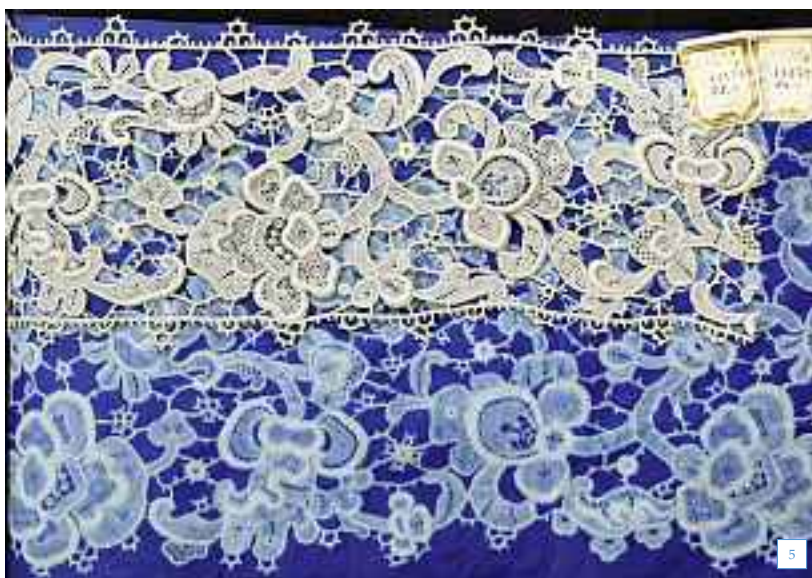
ST. GALLER STICKEREI

Trotz der sehr wechselhaften Geschäfte – was internationalen

Entwicklungen, sich ändernden Moden, aber auch Versäumnissen der hiesigen Industrie geschuldet war – erlebte die Ostschweizer Textilwirtschaft bis zum Ersten Weltkrieg einen kompetenhaften Aufstieg und eroberte internationale Märkte. Als Verkaufsschlager erwiesen sich u.a. St. Galler Stickereien wie die *Broderie Anglaise* oder die *Guipure*. Bei ersterer handelte es sich um eine Form der Lochstickerei, die ursprünglich aus England in die Schweiz kam, wo St. Galler Unternehmer die Technik kongenial auf der Handstickmaschine umsetzten und die Massenproduktion der exquisiten Stickerei lancierten. Im Jahr 1883 entwickelte der Textilfabrikant Charles Wetter-Rüsch ein Verfahren zur Herstellung der *Guipure* oder *Aetzstickerei*, die unter dem Namen *St. Galler Spitze* weltweit Furore machte. Hier wurde das Motiv maschinell auf einen Stoff oder ein Vlies, den sogenannten Stickgrund, aufgebracht, der im Anschluss unter Verwendung von Chemikalien weggeätzt wurde (vgl. Abb. 5). Stehen blieb ein filigranes Fadengebilde, das eine Spitze imitiert. Spitzen, die bereits ab dem 15. Jahrhundert aufwendig in Handarbeit gefertigt wurden, waren sehr wertvoll und standen lange nur ausgewählten Gesellschaftsschichten

³ Bild auf der gegenüberliegenden Seite: Sticksaal der Stickerei Heine, Arbon, 1898. Foto: © Textilbibliothek St.Gallen, T7-5 a-c.

Die Stickerei Heine wurde 1898 gegründet und avancierte kurzzeitig zu einem der grössten Textilunternehmen der Schweiz. Um 1908/09 waren hier bis zu 2200 Arbeiter an über 300 Stickmaschinen tätig.



wie dem Adel oder dem Klerus zur Verfügung. Die St. Galler Spitze hingegen, die sich gestalterisch an historischen Vorlagen orientierte, wie sie in den Sammlungen des Textilmuseums oder auch den Privat- und Firmensammlungen der Unternehmer zu finden sind, konnte dank der weitgehend maschinellen Fertigung vergleichsweise günstig in grossen Mengen produziert werden, ohne den Hauch der Exklusivität zu verlieren. Sie war vielseitig in der Mode einsetzbar, was ihre nach wie vor andauernde Beliebtheit erklärt, auch wenn die St. Galler Stickerei schon lange nicht mehr in Massen vertrieben wird. Die wenigen in der Ostschweiz verbliebenen Sticke-reibetriebe arbeiten heute vorwiegend für die Haute Couture, Prêt-à-porter und Lingerie, wo man bereit ist, hohe Preise zu zahlen, anstatt auf billige Ware aus Asien zurückzugreifen (vgl. Abb. 4–6 und Abb. 8, 9).

HEIMLICHE HELDEN

Die Fokussierung auf qualitativ hochwertige und entsprechend hochpreisige Ware – sei es nun im gestalterischen oder im funktionalen Bereich – erwies sich für die von den Folgen der Globalisierung gebeutelte Ostschweizer Textilindustrie als gangbarer Weg. Auch wenn St.Gallen heute vorwiegend mit textilem Luxus – historische Stoffe ebenso wie aktuelle Produktionen – assoziiert wird, darf man doch nicht vergessen, dass Ostschweizer

Textilunternehmen ihr Geld immer auch mit durchschnittlicher Massenware machten. Wem es nicht gelang, rechtzeitig profitable Nischen zu identifizieren, unterlag dem zunehmenden Preisdruck durch die Konkurrenz aus den Billiglohnländern, wohingegen andere Betriebe auf Innovation, verbunden mit traditioneller Expertise, setzten und so neue Marktsegmente erschlossen. Dies galt nicht nur in rein äusserlichen Fragen des Designs, immer wichtiger wurden die «inneren Werte» der Stoffe. Denn die heimlichen Helden der Schweizer Textilwirtschaft sind heute die *technischen Textilien*. Während die glamouröse Stickerei aus St. Galler Provenienz die Titelblätter der Hochglanz-Magazine zierte,

⁴ Musterbücher mit Broderie Anglaise, 1870–1920. Foto: S. Rohner.

⁵ Lasche mit Galon und Blaupause, Labhard & Co, St.Gallen, 1900–1933. Ätztickerei, Baumwolle, Handstickmaschine. Textilmuseum St. Gallen, Inv.-Nr. 55858.

Zu sehen ist ein Galon, der eine Point-de-Venise-Spitze imitiert. Auch wenn diese hochwertige Stickerei weitgehend maschinell gefertigt wurde, so werden raffinierte Details von Hand hergestellt, um so eine möglichst grosse Ähnlichkeit mit der historischen Vorlage zu erzielen.

Die Spitze in Abb. 9 (S. 42) dürfte als Vorlage für die Maschinenstickerei in Abb. 5 (oben) gedient haben.



6 Aus St. Galler Stickereien gefertigte Kleider. Foto: T. Siebrecht.

7 Das «Palazzo Rosso» genannte Textilmuseum St. Gallen. Foto: J. Zürcher.

Der von Gustav Gull entworfene und von Emil Wild überarbeitete Historismus-Bau wurde 1886 an der Vadianstrasse in St. Gallen eröffnet.

erobern die technischen Textilien unser aller Alltag. Sie finden Anwendung im Fahrzeug- und im Flugzeugbau, in der Medizintechnik, in der Architektur, im Bereich der Schutz- und Funktionskleidung. *Technische Textilien* sind oft unscheinbar oder uns zu vertraut, als dass wir sie bewusst wahrnehmen würden, doch ihr Potenzial ist enorm und ihre Bedeutung wird in Zukunft noch zunehmen.

Textilgeschichte – wie hier in aller Kürze skizziert – widmet (vgl. Abb. 7).

LITERATUR

- CORNEL Dora; Kanton St. Gallen, Amt für Kultur (Hg.), 2004: *Textiles*

St. Gallen. Tausend Jahre Tradition, Technologie und Trends. St. Gallen.

- RÖLLIN Peter, 1989: *Stickerei-Zeit. Kultur und Kunst in St. Gallen 1870–1930*. St. Gallen.
- TANNER Albert, 1985: *Das Schiffchen fliegt, die Maschine rauscht. Weber, Sticker und Fabrikanten in der Ostschweiz*. Zürich.

TEXTILMUSEUM ST. GALLEN

Unter dem Titel «Neue Stoffe – New Stuff» widmete das Textilmuseum St. Gallen den technischen Textilien 2017/2018 eine eigene Ausstellung. Diese und andere Sonderausstellungen des im Jahre 1878 vom Kaufmännischen Directorium gegründeten Museums befassen sich mit ausgewählten Aspekten des nahezu unerschöpflichen Themas *Textil*, das eine (kunst-)historische, soziale und wirtschaftliche Kontextualisierung erfordert und Fragen nach Design- und Herstellungsprozessen aufwirft. Aktuell zu sehen ist die Ausstellung «Die totale Wohnharmonie?», die sich mit den textilen Konzepten von Verner Panton, Trix & Robert Haussmann sowie Jean-Philippe Lenclos befasst. Ergänzend zu den zwei Themenausstellungen pro Jahr zeigt das *Textilmuseum St. Gallen* die Dauerausstellung «Fabrikanten & Manipulanten», die sich der spannenden und spannungsreichen Ostschweizer



INNOVATION ET TRADITION DANS L'INDUSTRIE TEXTILE DE SUISSE ORIENTALE

Aujourd'hui encore, les grands couturiers apprécient les broderies de Saint-Gall, qui ont conquis le monde de la mode au 19^e siècle et dont le succès n'a pas faibli malgré quelques zones d'ombre.

Après le succès du lin au Moyen-Âge («*l'or blanc*»), le coton importé d'Angleterre s'impose peu à peu. A la fin du 18^e siècle, la révolution industrielle, avec la découverte de la machine à vapeur et des métiers à filer et à tisser mécaniques, entraîna en Suisse un changement de mode de production, les méthodes manuelles laissant place aux méthodes industrielles.

Malgré un marché fluctuant, l'industrie textile de Suisse orientale connut jusqu'à la Première Guerre mondiale une croissance fulgurante et gagna des marchés internationaux. Les *broderies saint-galloises* se hissèrent ainsi au rang des meilleures ventes.

Aujourd'hui, les héros secrets de l'industrie textile suisse sont les *tissus techniques*. Ils ont conquis notre quotidien et sont utilisés

dans les domaines de l'automobile, de l'aéronautique, de la médecine, de l'architecture et pour la réalisation de vêtements de protection et de travail. Ils passent souvent inaperçus ou sont si courants que nous n'y prêtons plus attention, mais leur potentiel est énorme et ils ne cessent de prendre de l'importance.

Le *Musée du textile de Saint-Gall*, fondé en 1878 par le Directoire commercial, dédie ses expositions au thème inépuisable des textiles.

INNOVAZIONE E TRADIZIONE NELL'INDUSTRIA TESSILE DELLA SVIZZERA ORIENTALE

Ancora oggi, rinomati sarti apprezzano il pregiato pizzo di San Gallo, che ha conquistato il mondo della moda nel XIX secolo e che da allora ha goduto di grandi successi ma ha anche conosciuto momenti avversi.

Dopo il commercio del lino («*oro bianco*») fiorito nel Medioevo, si importò soprattutto cotone proveniente dall'Inghilterra. Alla fine del XVIII secolo, la rivoluzione industriale con l'invenzione del motore a vapore e di macchine per la filatura e tessitura comportò uno spostamento dalla

8 Galon avec dessin, Fritz Rau, Saint-Gall, 1920–29. Coton lamé coloré, machine à broder «Schiffli». Photo: J. Zürcher, © Musée du textile de Saint-Gall, n° d'inventaire: 54125, 54341.



THE TEXTILE INDUSTRY OF EASTERN SWITZERLAND — WHERE INNOVATION AND TRADITION MEET

produzione manuale a quella industriale anche in Svizzera.

Nonostante i cambiamenti produttivi, l'industria tessile della Svizzera orientale conobbe una crescita esponenziale fino alla Prima guerra mondiale e conquistò i mercati internazionali: *il pizzo di San Gallo* si confermò come un bestseller.

Tuttavia, oggi i fuoriclasse dell'industria tessile svizzera sono i *tessuti tecnici* che stanno conquistando la nostra quotidianità. Vengono utilizzati nella costruzione di veicoli e aerei, nella tecnologia medica, nell'architettura e nel settore dell'abbigliamento protettivo e funzionale. Spesso sono poco appariscenti e sono diventati ormai troppo familiari per accorgersi della loro esistenza, ma il loro potenziale è enorme e la loro importanza continuerà a crescere.

A questi aspetti di un tema pressoché inesauribile sono spesso dedicate le mostre del *museo dei tessuti di San Gallo*, fondato nel 1878 dal Direttorio commerciale.

9 *Point de Venise, Italia, ca. 1680.*
Ricamo ad ago con rilievo.

Il pizzo nella fig. 9 potrebbe essere servito da modello per il ricamo a macchina nella fig. 5 (pag. 39).
Foto: T. Siebrecht, © Museo del tessile di San Gallo.

The exquisite quality of St Gallen embroidery has enraptured the world of high fashion since the 19th century. However, its history has been punctuated with times of tremendous highs and tremendous lows.

Medieval Switzerland saw a flourishing trade in flax and linen (*"white gold"*). Later, it would begin to import cotton, primarily from England. By the end of the 18th century, the industrial revolution had ushered in the steam engine and mechanical spinning and weaving machines. As a result, countries like Switzerland began to abandon manual production in favour of industrial manufacturing techniques.

The textile industry of Eastern Switzerland managed to weather volatile economic conditions, experiencing meteoric growth up until the outbreak of the First

World War. On international markets, it was all-conquering, and *St Gallen embroidery* became one of Switzerland's top exports.

The hidden heroes of today's Swiss textile industry are *technical fabrics*, which can be found in myriad everyday products. Used for example in the automotive and aeronautic construction, medical technology, architecture, as well as protective and functional clothing, these often unprepossessing materials tend to be overlooked. Yet, these fabrics have enormous potential and the role they play in our lives is only set to increase.

The *St Gallen Textile Museum*, founded in 1878 by the "Kaufmännisches Directorium" [local merchants' association] regularly stages exhibitions that bring these and many other aspects of textiles to the attention of a wider public.



HISTORISCHES ARCHIV SEFAR

EIN FIRMENARCHIV IM KGS-INVENTAR 2009



Werner Merz.
Lic. oec. HSG,
pensioniertes
Geschäftsleitungs-
mitglied der SE-
FAR Gruppe.

Die SEFAR Gruppe (www.sefar.com) ist ein international führender Hersteller von Präzisionsgeweben. Diese finden Verwendung in einem breiten Spektrum von industriellen Prozessen und Komponenten, von der Elektronik, Grafik, Medizintechnik, Automobil-, Lebensmittel- und Pharma-Industrie bis hin zur Rohstoffgewinnung und Architektur.

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die Gewebe aus Seide hergestellt, heute bestehen sie aus synthetischen Garnen, sogenannten Monofilamenten, vorwiegend aus Polyamid/«Nylon», Polyester, Polypropylen und weiteren Thermoplasten. Das Unternehmen beschäftigt weltweit rund 2600 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, davon rund 900 in der Schweiz.



¹ Heinrich Bodmer-Escher zur Arch (1786–1873). Bildbearbeitung: Jörg Felix, BABS.

² Anna Joséphine Dufour (1817–1901). Abb.: © Historisches Archiv SEFAR.

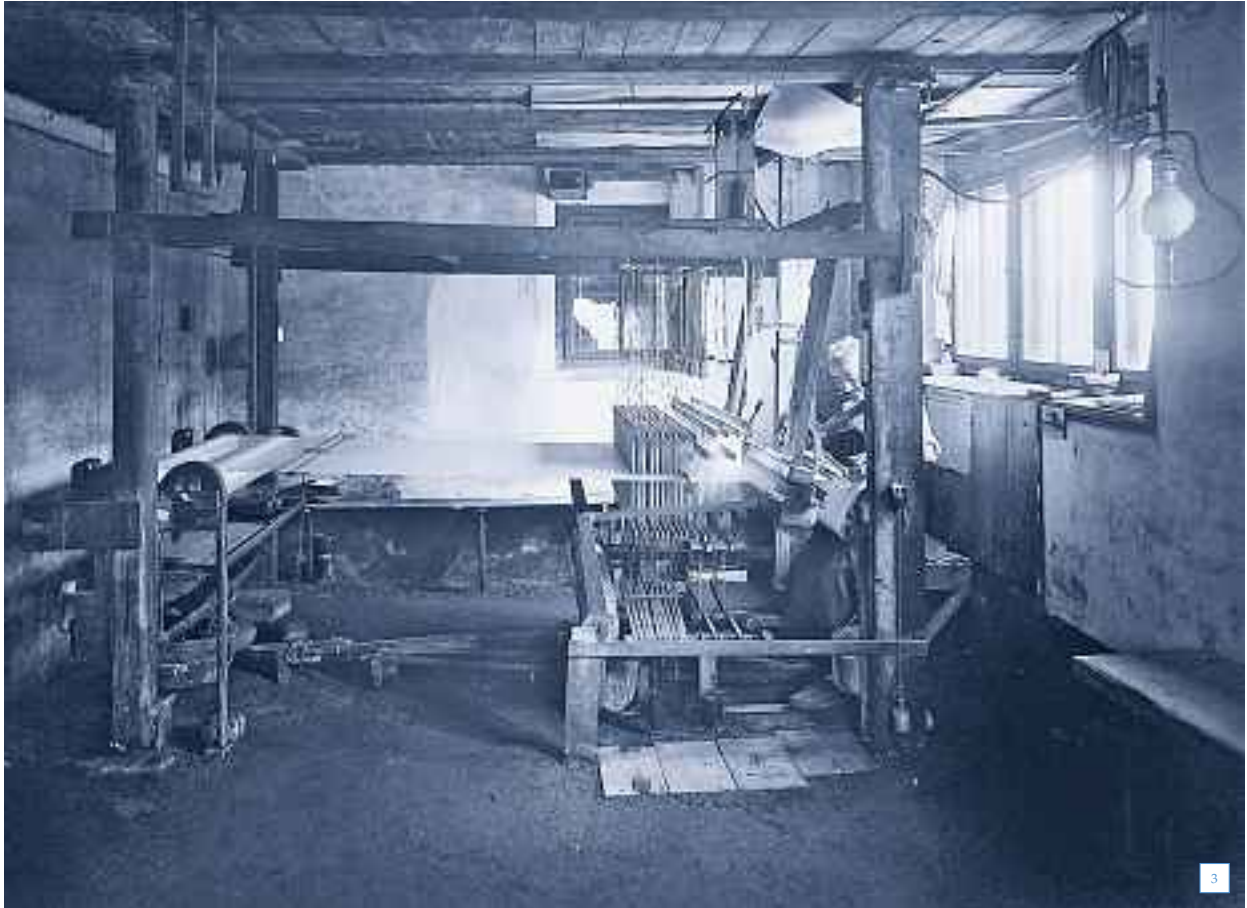
DAS UNTERNEHMEN



Die Ursprünge der SEFAR (Seiden-Fabrikanten Réunion) gehen zurück auf das Jahr 1830 und auf den Zürcher Seidenfabrikanten Heinrich Bodmer-Escher zur Arch (Abb. 1; 1786–1873). Dieser erteilte seinem Mitarbeiter Pierre Antoine Dufour (1797–1842) aus Lyon den Auftrag, eine Produktion von Seidenbeuteltuch (auch Seidengaze genannt)

aufzubauen. Dieses Gewebe wurde für das Sieben und Klassieren von Mehl und Griess eingesetzt. Dufour wählte als Standort Thal, an der Mündung des Rheins in den Bodensee gelegen, und etablierte ein Netzwerk mit Hunderten von Heimwebern im Appenzeller Vorderland. Bereits 1833 trennte er sich von Bodmer und gründete sein eigenes Unternehmen. Nach seinem frühen Tod (1842) übernahm seine Witwe Anna Joséphine Dufour (Abb. 2) die Leitung.

Das Seidenbeuteltuch erfreute sich einer steigenden, weltweiten Nachfrage. So entstanden zwischen 1850 und 1899 weitere Firmen, die meisten gegründet von Zürcher Seidenfabrikanten und Seidenhändlern, die ebenfalls im Appenzeller Vorderland weben liessen. 1907 und 1912 schlossen sich die sieben Hersteller von Seidengaze zur heutigen SEFAR zusammen. Die Nachkommen aus



diesen Unternehmerfamilien bilden heute noch das Aktionariat und stellen den Verwaltungsrat.

ENTSTEHUNG DES FIRMENARCHIVS

Ein Unternehmen verfolgt in erster Linie einen wirtschaftlichen Auftrag: Es muss sich im Markt etablieren und gegen Konkurrenten behaupten, es muss die Gegenwart bewältigen und sich für die Zukunft so aufstellen, dass es im industriellen Wandel bestehen und zum Wohlstand seiner Beschäftigten, seiner Eigentümer und seiner Region beitragen kann. Der Grund, geschäftliche Unterlagen zu behalten, ergibt sich aus betrieblichen Bedürfnissen und Aufbewahrungspflichten. Mit der Zeit macht sich auch ein Sammeltrieb bemerkbar, der vielen Menschen eigen ist. Diese Sammeltätigkeit ist jedoch zufällig, sie erfolgt ohne definiertes Konzept und auch nicht im Auftrag der Geschäftsleitung. Langjährige Mitarbeitende legen Unterlagen und Erinnerungsstücke zur Seite, die für sie auch einen emotionalen Wert haben.

Wenn das Unternehmen ein gewisses Alter erreicht hat – und es sich leisten kann –, wird im besten Falle die Einrichtung eines Firmenarchivs beschlossen. Im Jahre 2005 feierte SEFAR das 175-jährige Bestehen. Aus diesem Anlass wurde eine umfangreiche Firmengeschichte publiziert. Als Grundlage dazu musste das historische Material, das über die Jahrzehnte hinweg angesammelt worden war, aufgearbeitet werden. Herangezogen wurden auch private Dokumente der Gründerfamilien. Die Arbeiten wurden fachtechnisch unterstützt vom Staatsarchiv des Kantons Appenzell Ausserrhoden. Den grössten Anteil an der Aufarbeitung des Materials haben aber die pensionierten Mitarbeiter John Böhi und Max Müller, deren Kenntnisse aus ihrer langjährigen Firmenzugehörigkeit von unschätzbarem Wert waren und immer noch sind.

Das so entstandene Archiv wurde in den folgenden Jahren weitergeführt. Da weit umfangreichere Unterlagen vorhanden waren als das für die Publikation 2005 verwendete Material, kon-

3 Webkeller eines Heimwebers im 19. Jahrhundert.

4 Bild auf der gegenüberliegenden Seite: Websaal in der heutigen Zeit.
Abb.: © Historisches Archiv SEFAR.



zentrierte sich die Arbeit in den folgenden Jahren darauf, weitere Bestände aufzubereiten und zu verzeichnen. Das Archiv umfasst heute Dokumente in Papierform, eine digitale Sammlung von Fotografien und Filmen, Kataloge mit Gewebemustern, Fachliteratur sowie weitere Objekte. Der Hauptteil stammt aus den Jahrzehnten vor 1995, also aus dem «vor-elektronischen Zeitalter». «Am meisten Material haben wir von denjenigen Firmen erhalten, die selten umgezogen sind» erinnert sich John Böhi.

ZIELSETZUNG UND HERAUSFORDERUNGEN

Das Firmenarchiv ist ein historisches Archiv. Es soll die Tätigkeit und Entwicklung des Unternehmens, seine Gründerfamilien und sein wirtschaftliches Umfeld dokumentieren. Es steht auch Dritten offen, die historische Recherchen betreiben wollen oder Dokumente und Exponate für eigene Ausstellungen benötigen. Das Archiv hat jedoch keine Funktion für die gegenwärtige oder zukünftige industrielle Tätigkeit des Unternehmens. Anders als vielleicht bei den modischen Seidenstoffen sind diese Zeugen der Vergangenheit keine Quelle der Inspiration für neue Produkte oder Entwürfe.

Bei einem historischen Archiv eines aktiven und international expandierenden Unternehmens stellen sich eine Reihe von Herausforderungen:

- **Darstellung der Geschäftstätigkeit:** In den ersten 150 Jahren bestand das Unternehmen aus einer überschaubaren Zahl von Standorten in der Schweiz. Von hier aus wurden die Kunden in der ganzen Welt bedient. Heute verfügt SEFAR über mehr als zwei Dutzend Gesellschaften für Vertrieb und Produktion, verteilt auf sechs Kontinente; zwei Drittel der Belegschaft arbeiten nicht in der Schweiz. Das historische Archiv enthält nur Material, welches im Schweizer Stammhaus entstanden ist. Es dokumentiert zwar weitgehend die Geschäftstätigkeit der Gruppe, nicht jedoch das Innenleben der Tochtergesellschaften.
- **Vollständigkeit:** Das im Unternehmen anfallende Material resultiert teilweise aus definierten Prozessen und ist klar strukturiert: Geschäftsberichte, Jahresrechnungen, Protokolle der Sitzungen von Verwaltungsrat und Geschäftsleitung, Publikationen für Kunden und Mitarbeitende. In einem Unternehmen laufen aber zahlreiche Prozesse ab und deren Überlieferung ist oft zufällig. Festgehalten ist möglicherweise höchstens ein Beschluss in einem Protokoll oder ein Ergebnis in einem Geschäftsbericht. Die Vorarbeiten und Überlegungen, die zum Entscheid geführt haben und die Stimmungen, aus denen sie entstanden sind, werden oft

nur in verkürzter Form dokumentiert. Eine klare Bewertungs- und Sammelstrategie existiert nicht, weder für Geschäftsakten noch für Fotografien und Objekte (Bilder, Gewebemuster, Bestandteile von Produktionsmitteln). Zudem lässt sich die einseitige Ausrichtung auf das Schweizer Stammhaus nicht wegdiskutieren: Schon nur wegen der Sprachbarrieren ist es undenkbar, dass Unterlagen aus Konzerngesellschaften wie Brasilien oder Türkei, Thailand oder China in das Archiv integriert werden können.

- **Elektronische Korrespondenz:** In den historischen Publikationen interessiert nicht nur die Beschreibung wichtiger Ereignisse; der Leser ist fasziniert von den Zitaten aus Briefwechseln und aus persönlichen Notizen. Gerade beim Schriftverkehr hat sich die Situation in den vergangenen dreissig Jahren in den Unternehmungen grundlegend gewandelt. Sowohl die innerbetriebliche Kommunikation als auch der Austausch mit allen externen Stellen laufen in der Regel elektronisch und dezentral ab. Die tägliche Postsitzung, bei welcher der Direktor früher die Eingangspost sichtete und verteilte, ist ebenso verschwunden wie die Unterschriftenmappe mit der Ausgangspost. Heute wird nur die geschäftsrelevante Korrespondenz mit Kunden, Lieferanten, Behörden usw.



aufbewahrt – meist elektronisch, teilweise auch in Papierform. Was davon den Weg ins historische Archiv finden soll und in welchem Ablauf, ist eine noch offene Frage. Auch private Korrespondenz von Mitgliedern des Verwaltungsrats untereinander, aus denen sich in früheren Jahrzehnten wichtige Aufschlüsse über das Unternehmen ergaben, sind in elektronischer Form nicht mehr greifbar.

AUSBLICK

Wie geht es weiter? Die Unternehmensleitung hat grundsätzlich beschlossen, das historische Archiv weiterzuführen. Es soll sich weiterhin auf die im Stammhaus verfügbaren Dokumente konzentrieren. Gewisse Unterlagen sollen künftig laufend ins Archiv aufgenommen werden, nach Möglichkeit in digitaler Form. Dazu gehören Geschäftsberichte, Protokolle, Firmenpublikationen sowie Unterlagen zu grösseren Projekten.

In den vergangenen Monaten wurde das bereits zusammengetragene Material gemäss dem internationalen Archivstandard ISAD(G) in einer Archivdatenbank (*docuteam curator*) verzeichnet. Noch sind weitere Bestände aufzubereiten. Seit anfangs 2018

gibt es ein digitales Langzeitarchiv (*docuteam cosmos*), mit welchem die Lesbarkeit und Nutzbarhaltung der digitalen Archivalien langfristig sichergestellt wird. Die zunehmende Komplexität und der Umstand, dass digitale Unterlagen nicht wie geduldige Papierdokumente über Jahrzehnte hinweg in einem Keller deponiert werden können, ohne damit die Gefahr eines Datenverlustes einzugehen, bewegen das Unternehmen dazu, externes Fachwissen beizuziehen. Dies kann auch als Chance gesehen werden, um das historische Archiv zu professionalisieren und die Gefahr einer Überlieferungslücke beim Übergang vom analogen zum digitalen Informationsträger zu vermeiden.

LITERATUR

- SEFAR AG (Hg.), 2005: 175 Jahre SEFAR. Am Anfang war das Seidenbeuteltuch. MuttENZ/Basel.



5 Musterbüchlein mit Seidenbeuteltuch, frühes 20. Jahrhundert.

6 Heutiges Monofil-Gewebe aus Polyester, 150 Fäden pro cm, Garndurchmesser 34/1000 mm, Maschenöffnung 17/1000 mm (mikroskopische Aufnahme). Abb.: © Historisches Archiv SEFAR.

SEFAR: DES ARCHIVES D'ENTREPRISE HISTORIQUES DANS L'INVENTAIRE PBC

Le groupe SEFAR, dont les origines remontent à 1830, est un fabricant international de tissus de précision techniques. L'entreprise emploie quelque 2600 collaborateurs dans le monde, dont 900 en Suisse. SEFAR a fêté ses 175 ans en 2005. Un ouvrage complet sur l'histoire de l'entreprise a été publié à cette occasion. Pour le réaliser, il a fallu se pencher sur le matériel historique accumulé durant des décennies. Des documents privés appartenant aux familles des fondateurs ont également été consultés.

Différents défis se posent aux archives historiques d'une entreprise internationale. Alors que l'activité était autrefois répartie sur quelques sites seulement, elle s'est aujourd'hui globalisée. Les documents relatifs à la vie de l'entreprise se sont multipliés à une vitesse vertigineuse et des barrières linguistiques sont apparues lorsqu'ils proviennent de filiales étrangères. En outre, la correspondance commerciale se fait de plus en plus par voie électronique de façon décentralisée.

La mission des archives historiques de SEFAR est de documenter l'activité et le développement de l'entreprise, ses familles fondatrices et son environnement économique. Elles se concentrent sur les documents disponibles au siège. Certains documents seront à l'avenir conservés en permanence dans les archives, si possible sous forme numérique. Il s'agit de rapports financiers, de procès-verbaux, de publications d'entreprise et de documents relatifs aux principaux projets. Le matériel sera enregistré dans une banque de données (*docuteam curator*) répondant à la norme internationale ISAD(G). Les archives numériques seront quant à elles transférées dans les archives numériques à long terme (*docuteam cosmos*).

L'ARCHIVIO STORICO SEFAR: UN ARCHIVIO AZIENDALE NELL'INVENTARIO PBC

Il Gruppo SEFAR, le cui origini risalgono al 1830, è un produttore internazionale leader di tessuti di precisione per applicazioni tecniche. L'azienda impiega circa 2600 collaboratori in tutto il mondo, di cui circa 900 in Svizzera. Nel 2005, la SEFAR ha celebrato il suo 175° anniversario. Per l'occasione ha pubblicato la sua storia aziendale completa. A tal fine si è basata sul materiale storico raccolto nel corso dei decenni, ma anche su documenti privati delle famiglie fondatrici.

L'allestimento di un archivio storico di un'azienda in espansione internazionale pone tutta una serie di sfide. Se l'azienda era precedentemente distribuita su alcune località, oggi è presente in tutto il mondo. La quantità di materiale che documenta l'evoluzione dell'azienda è cresciuta rapidamente. Se ha origini in società straniere, si aggiungono ostacoli linguistici. La corrispondenza commerciale diventa inoltre sempre più digitale e decentralizzata.

La missione dell'archivio storico SEFAR è quella di documentare l'attività e lo sviluppo dell'azienda, delle sue famiglie fondatrici e del suo contesto economico. Intende continuare a concentrarsi sui documenti disponibili nella società madre. Determinati documenti saranno gradualmente inclusi nell'archivio, se possibile nel formato digitale. Vi rientrano rapporti aziendali, verbali, pubblicazioni aziendali e documenti su progetti più ampi. Il materiale viene registrato in un banca dati

SEFAR HISTORICAL ARCHIVES AND THE PCP INVENTORY

(*docuteam curator*) secondo lo standard internazionale di archiviazione ISAD(G). Gli archivi digitali saranno poi inclusi nell'archivio digitale a lungo termine (*docuteam cosmos*).

The SEFAR Group, which was founded in 1830, is one of the world's leading manufacturers of technical textiles. The company employs some 2600 people worldwide, 900 of whom are based at its sites in Switzerland. In 2005, the group celebrated its 175th anniversary and an extensive history of the company was published in honour of this historic event. It drew on a wealth of historical material accumulated over decades, as well as the private papers held by members of the founding family.

The archives of a now global company presented the editorial team with a whole host of challenges. The international expansion of the group's operations meant that the reference material was not only vast but also had to be sourced from multiple sites around the world. Added to this was the fact that a number of key events primarily concerned the group's foreign subsidiaries, which meant that there were language barriers to overcome, too. A further difficulty was the increasingly electronic and decentralised nature of business correspondence.

The mission of the SEFAR Historical Archives is to document the activities and development of the company, the history of its founding family and the environment in which the Group operates. Work will continue to focus on processing documentation held by the parent company. However, steps will also be taken in the future to incorporate material like annual reports, minutes, company publications and documentation on major projects into the archives on an ongoing basis and, where possible, in a digitised format. All documents are indexed according to the International Standard Archival Description (G) in an archive database (*docuteam curator*); the digital archives are entered into the digital long-term archive (*docuteam cosmos*).

CIEL, UNE DENTELLE!

PETIT APERÇU DES PROBLÈMES LIÉS À LA CONSERVATION
DES DENTELLES AU CHÂTEAU ET MUSÉE DE VALANGIN



Dr Camille
Jéquier. Directrice-
conservatrice.



Sarah Besson-
Coppotelli.
Responsable
des collections.

Le Château et musée de Valangin possède dans ses collections plus de 5000 pièces en dentelle et outils nécessaires à leur confection. En effet, cette institution est récipiendaire de dentelles très anciennes, qui remontent au début du XVII^e siècle et d'autres pièces rarissimes et d'une finesse exceptionnelle. C'est pour cette raison que le Château et musée de Valangin a dû, au fil des ans, trouver des solutions à un coût raisonnable mais efficaces contres les dégâts causés par plusieurs facteurs. Ceux-ci peuvent être liés directement à la manipulation ou au stockage des dentelles avant leur arrivée au musée, mais certains agents naturels, biologiques ou chimiques sont également dangereux pour la conservation de ces pièces.

Que faire du bonnet de baptême bordé d'une mignonne et solide

valenciennes du XIX^e siècle de grand-père (fig. 1) ou du beau coffret de mariage de l'arrière-grande-tante, pleine de délicates *malines* de l'époque de Louis XIV (fig. 2), soigneusement conservées et transmises de génération en génération? Ces objets de notre patrimoine, oubliés au grenier ou au fond d'un placard, s'héritent ou se trouvent au hasard des tiroirs sans qu'on ait conscience de ce qu'ils représentaient à leur époque et s'altèrent en attendant que l'on se souvienne d'eux.

Certaines pièces datent du XVII^e siècle et font montre d'une richesse et d'une finesse que les machines du XIX^e siècle peinent à égaler. Dans ses collections, l'institution est également la récipiendaire d'une multitude de cousins à dentelle provenant avant tout de la région de Neuchâtel, mais d'autres pièces issues des traditions dentellières de toute l'Europe peuvent également être admirées. Les fuseaux, nécessaires à la confection de dentelles élaborées, sont également très présents dans nos compactus.

DE FIL EN AIGUILLE... AUX FUSEAUX!

Les historiens de la mode s'accordent pour dire que la dentelle n'a pas une date de création bien précise. Elle apparaît probablement autour du XV^e-XVI^e siècle, sous forme de petites dentelles effectuées à l'aiguille¹. Ces descendantes de la broderie sont initialement appelées *puncta in aere*,

¹ Bonnet de baptême.
Photo: Noemi Tirro, © Château
et musée de Valangin.

Les objets des illustrations dans cet
article sont tous issus des collections
du Château et Musée de Valangin.





ou «points en l'air»², dénomination qui montre parfaitement la finesse et le changement radical d'avec les broderies: ces petits points qui se soutiennent mutuellement dans un entremêlement de fils, tout en légèreté.

Cette technique, que d'aucuns affirment qu'elle provient de l'Orient du XIII^e siècle, a d'abord pris ses marques à Venise, carrefour des cultures, et en Flandres, où les échanges ne sont pas que commerciaux. Toujours est-il que les dentelles vénitiennes sont bientôt reconnues et recherchées partout en Europe. Les premières dentelles aux fuseaux apparaissent cependant au XVI^e siècle dans les Flandres d'abord, puis, rapidement, en France, en Allemagne et en Espagne. Les femmes de toutes les couches sociales s'y adonnent: religieuses, femmes de condition modeste ou nobles dames.

La popularité de la dentelle dans les couches supérieures de la population est également un facteur clé pour expliquer la quantité de pièces produites. En France, Marie de Médicis impose, après son mariage avec Henri II, les dentelles, dont elle raffole. Cependant, les éléments produits en

France sont encore de facture grossière et les goûts luxueux des nobles ne peuvent pas s'accommoder des dentelles locales. Ils font donc importer, à prix d'or, les pièces d'ornements depuis l'Italie et les Flandres. Les lois somptuaires interdisant de se vêtir de dentelles n'y changeront rien et c'est au XVII^e siècle que Colbert, ministre des finances de Louis XIV, entreprend de promouvoir cette industrie en France, afin de récupérer les capitaux autrement envoyés à l'étranger.

Par la suite, les XVII^e et XVIII^e siècles sont des périodes extrêmement riches pour la dentelle: tous ceux qui peuvent se le permettre, y compris les hommes et les prêtres, se parent de ces fins attributs. Le XIX^e siècle marque, finalement, l'arrêt progressif de la mode des dentelles. En outre, l'invention, vers 1850, des machines permettant de confectionner des pièces mécaniques, signe l'arrêt de mort de la production artisanale.

En Suisse, les dentellières sont à l'œuvre dès le XVII^e siècle. Dans la région neuchâteloise en particulier, ces femmes principalement, mais également quelques hommes, s'adonnent dans leurs heures perdues à la confection de

ces rubans.³ Dans un premier temps, les pièces de dentelles restent d'usage personnel. Cependant, vers 1620 déjà, on loue la qualité du travail de ces paysannes. Les premières dentelles ne vont pas tarder à s'exporter loin au-delà des frontières de la région: on trouve, dans les comptes des négociants neuchâtelois, la mention d'exportations faites jusqu'au Mexique et en Guyane!

Aujourd'hui, l'art de fabriquer des dentelles est principalement le fait de quelques passionnées qui ont à cœur de faire vivre une tradition longue de plusieurs siècles.

Les dentelles que le Château et musée de Valangin possède datent, quant à elles, en grande partie des XVIII^e et XIX^e siècles, bien que certaines pièces d'une grande finesse remontent même au XVII^e. Avant leur arrivée finale dans nos collections, ces éléments ont été soumis aux aléas de la conservation dans les greniers, aux ravages du temps et des agents biologiques et chimiques. Afin de déterminer la marche à suivre pour garantir une conservation optimales de ces trésors, une méthodologie précise a été mise en place.

2 Coffret de mariage, plein de délicates malines de l'époque de Louis XIV.
Photo: Noemi Tirro, © Château et musée de Valangin.

Dommages mécaniques ou suite au mauvais entreposage.

3 Dentelle de Flandre primitive aux fuseaux à fond dit à «5 trous» ou fond de Flandre. Les motifs des toilés sont très étroits et non sertis.

Matière: lin. Epoque: Louis XIV.

4 Dentelle enroulée sur du bois couvert de papier acide et tenu par un ruban adhésif.

5 Dentelle au fil neuchâteloise à fond de Dieppe retordu aux mats toilés. Le cordonnet est à l'intérieur des motifs. Matière: lin. Epoque: 1^{er} tiers du XIX^e siècle. Photos: Noemi Tirro, © Château et musée de Valangin.

A LA LOUPE

L'observation à l'œil nu de ces pièces exceptionnelles ne suffit pas pour comprendre ce qu'est l'univers de la dentelle. Pour y pénétrer, un petit objet tient lieu de clé: le troisième oeil, une petite loupe utilisée autant par les horlogers que par les dentellières. A ce moment seulement s'ouvrent, au regard du spectateur fasciné, la multitude des fins réseaux de dentelles, leur luxe, leur légèreté, leurs motifs aériens. C'est alors que se révèlent aussi, malheureusement, les nombreux dégâts que le temps ou les mauvaises conditions de conservation ont causés.

Ces dégâts sont de plusieurs ordres⁴:

- nous observons tout d'abord des dommages mécaniques directs, causés principalement par l'utilisation de la dentelle ou son application sur les vêtements (fig. 3). La détérioration, suite au mauvais entreposage des objets, est un autre cas de figure fréquemment rencontré. En effet, les papiers d'emballage acides ou colorés (fig. 4), les étiquettes attachées à l'objet, les épingles ou agrafes qui ont rouillé (fig. 5) ou déchiré la dentelle, les rubans adhésifs qui ont laissé des traces de colle sont les ennemis implacables de ces précieuses reliques;
- les dommages mécaniques indirects causés par le processus de vieillissement naturel

des matériaux utilisés dans l'élaboration de la dentelle;

- les facteurs extérieurs, climatiques et environnementaux comme la température, l'humidité relative de l'air, la lumière, les polluants de l'air, le contact avec des matériaux nuisibles ou encore la contamination biologique et chimique comptent également parmi les causes principales des dommages aux textiles.

EN GARDE À VUE

Avant la mise en dépôt des objets nouvellement arrivés dans notre musée, nous procédons à deux types d'analyse. La première, la plus urgente, consiste en un examen de chaque pièce afin d'aboutir à un constat d'état de conservation et d'appliquer la marche à suivre en cas de besoin. Pourtant, la restauration ne pourra commencer qu'après une étude approfondie de l'objet, tant sur le plan historique que technique. Seuls les objets «sains» ont droit d'entrée dans les réserves du musée.

PROPRE EN ORDRE

Entrer dans les réserves d'un musée n'est déjà pas chose aisée et pourtant, le difficile parcours de nos gracieuses dentelles n'est toujours pas terminé. A la dernière étape et non des moindres, nous nous occupons de leur trouver une place et de les ranger. La règle est simple et élémentaire:



«bien rangé et en sécurité». Cette devise, essentielle à leur survie, consiste à se donner les moyens d'assurer des conditions de conservation optimales afin de limiter, comme nous l'avons vu, les dégradations.

Le *modus operandi* est le suivant: l'utilisation d'un tube ad hoc constitue le fondement de notre système de rangement pour des textiles plats ou à deux dimensions que l'on peut enrouler. On y range ainsi, de manière idéale, d'étroits métrages de dentelle, de volants comme de grands châles (fig. 6).

La première étape consiste donc à choisir un tube dont le diamètre

6 Volant et bordure en dentelle de genre Chantilly, peut-être neuchâtoise. Les mats sont toilés et sertis d'un cordonnet. Matière: lin. Datation: 1^{re} moitié du XIX^e siècle. Photo: Noemi Tirro, © Château et musée de Valangin.



convienne à la pièce destinée à être entreposée. Les tubes dont nous nous servons le plus souvent ont un diamètre entre 0,5 et 15 cm. Les tubes de bobines de fil, de papier essuie-tout, de papier hygiénique ou encore de papier d'emballage conviennent parfaitement aux pièces de petite ou moyenne taille. Celles de nos collections ne nécessitent pas de matériel de plus grande dimension. Comme ces tubes contiennent des matériaux acides nous les recouvrons de feuille de pergamine puis nous les enveloppons entièrement de papier de soie sans acide (pH neutre) et sans réserve alcaline. La pellicule de plastique protège le textile contre l'acidité que contient le carton du tube. Quant au papier de soie, il aide à réduire les dommages liés à la migration d'humidité⁵.

Une fois enroulées autour des tubes et inventoriées, ces pièces sont placées à l'abri de la lumière dans des cartons sans acide et sans réserve alcaline, puis rangées dans les rayonnages de la réserve du musée.

D'autres objets de plus grande taille ou trop fragiles pour supporter d'être enroulés sans risquer de se fragmenter ou de se déchirer, seront posés à plat dans les meubles à tiroir, en veillant à glisser des tubes de soutien dans les plis.

La deuxième vie de l'objet, à l'abri des regards, peut commencer... en attendant d'être le point de mire d'une prochaine exposition!

NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

- 1 ROBERT Sylvia, 1988: *L'industrie dentellière dans les montagnes neuchâtoises aux XVIII^e et XIX^e siècles; la comptabilité d'un négociant en dentelles de Couvet: le major Daniel-Henri Dubied*. Musée Neuchâtelois 2/88, pp. 69–95. Neuchâtel.
- 2 BURY PALLISER Fanny, 1900: *Histoire de la dentelle*. 409 p. Didot frères et fils, Paris.
- 3 EVARD Maurice, 1988: *La dentelle aux fuseaux en Pays de Neuchâtel*. Nouvelle revue neuchâteloise 18, 47 p. La Chaux-de-Fonds.

- 4 Cours ICOM du 24.11.2017 à Berne sur le thème: «Manipulation, transport, entreposage et présentation des oeuvres d'art».

- 5 Institut canadien de conservation (ICC), notes et publications sur la conservation-restauration et la conservation préventive, <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/notes-institut-canadien-conservation/rangement-textiles-tubes.html>

[Etat des liens dans l'article: 29.3.2018].

EXPOSITION TEMPORAIRE

Quelles belles plantes!

22 avril 2018 – 31 octobre 2018

Château et musée de Valangin

La nouvelle exposition temporaire vous amène dans un voyage à travers les siècles en suivant les feuilles des végétaux et de leurs utilisations. Venez vous plonger entre la fin du Moyen Âge et le Siècle des Lumières, dans l'univers des plantes ornementales, alimentaires, utiles ou autres médicinales.

KONSERVIERUNG VON SPITZEN IM SCHLOSS UND MUSEUM VON VALANGIN

Das Schloss und Museum von Valangin verfügt in seinen Sammlungen über mehr als 5000 Objekte aus Spitze sowie Materialien, die für deren Herstellung benötigt wurden. In der Tat besitzt diese Institution sehr alte Spitzen aus dem frühen 17. Jahrhundert sowie andere seltene und aussergewöhnlich schöne Stücke.

Aus diesem Grund musste das Schloss und Museum Valangin im Laufe der Jahre Lösungen finden, um – mit vernünftigem Kostenaufwand – wirksam gegen die durch mehrere Faktoren verursachten Schäden vorgehen zu können. Solche Schäden können direkt mit der Handhabung oder Lagerung der Spitzen vor ihrer Ankunft im Museum zusammenhängen; aber einige natürliche, biologische oder chemische Vorgänge sind ebenso gefährlich für die Erhaltung der wertvollen Objekte (vgl. Abb. 3–5).

Was sollen wir mit der Taufkappe des Grossvaters machen, die mit zarten und reinen *Valenciennes** aus dem 19. Jahrhundert gesäumt ist (Abb. 1)? Oder mit dem schönen Hochzeitskistchen (Abb. 2) der Urgrosstante, voller feiner

*Malines*** aus der Zeit von Ludwig dem XIV., die sorgsam aufbewahrt und von Generation zu Generation weitergegeben wurden?

Diese Objekte unseres Kulturerbes, die vergessen auf dem Estrich oder auf dem Boden eines Schrankes lagen, wurden vererbt oder zufällig in Schubladen gefunden. Dabei fehlte oft das Wissen über deren einstige Bedeutung und es bestand die Gefahr des Zerfalls, bevor man sich an sie erinnerte.

Einige der 5000 Stücke stammen aus dem 17. Jahrhundert und weisen einen Reichtum und «Finessen» auf, welche die Maschinen des 19. Jahrhunderts kaum erreichen konnten. In seinen Sammlungen führt das Museum auch eine Vielzahl von Spitzenkissen, die hauptsächlich aus der Region Neuenburg stammen, aber auch andere Exponate aus der Spitzenklöppeltradition aus ganz Europa können bewundert werden.

Auch die Klöppel, welche für die Herstellung der aufwendigen Spitzen notwendig waren, sind in den Kompaktusanlagen vorhanden (Abb. 7).

CONSERVAZIONE DI MERLETTI NEL CASTELLO E MUSEO DI VALANGIN

Il castello e museo di Valangin possiede nelle sue collezioni oltre 5000 oggetti con merletti e materiali necessari per la loro confezione. Questa istituzione è infatti depositaria di merletti molto antichi, risalenti ai primi anni del XVII secolo e altri pezzi molto rari di una finezza eccezionale. È per questo motivo che il castello e museo di Valangin ha dovuto, nel corso degli anni, trovare soluzioni a costi ragionevoli ma efficaci contro i danni causati da diversi fattori. Questi possono essere direttamente correlati con la manipolazione o lo stoccaggio dei merletti prima del loro arrivo al museo, ma anche certi agenti naturali, biologici o chimici sono dannosi per la conservazione di questi oggetti (fig. 3–5).

Che fare della cuffia battesimale del nonno, orlata da un delizioso e solido pizzo *Valencienne* ottocentesco (fig. 1), o dello splendido baule nuziale della bis prozia, pieno di delicati merletti di *Malines* dell'epoca di Luigi XIV (fig. 2), accuratamente conservati e trasmessi di generazione in generazione? Questi oggetti del nostro patrimonio, dimenticati in soffitta o in fondo a un armadio, vengono ereditati o ritrovati per caso in cassetti senza che siamo consapevoli di ciò che rappresentavano alla loro epoca e si rovinano in attesa che ci ricordiamo della loro esistenza.

Il castello e museo di Valangin, nel cantone di Neuchâtel, conserva nei suoi magazzini oltre 5000 oggetti con merletti o ad essi cor-

* *feine, kostbare Spitzen, benannt nach der französischen Stadt Valenciennes.*

** *Klöppelspitzen, nach der belgischen Stadt Mechelen benannt.*

LACE CONSERVATION

AT THE CHÂTEAU ET MUSÉE DE VALANGIN

relati. Alcuni pezzi risalgono al XVII secolo e mostrano una ricchezza e raffinatezza che le macchine del XIX secolo non possono eguagliare. Nelle sue collezioni, l'istituzione conserva anche numerosi cuscini con merletti, provenienti soprattutto dalla regione di Neuchâtel, ma si possono ammirare anche altri pezzi della tradizione di lavorazione del merletto provenienti da tutta Europa.

Sono qui conservati anche numerosi fusi, necessari per la creazione di merletti elaborati (fig. 7).

The Château et Musée de Valangin boasts a collection of over 5000 pieces of lace work as well as the tools used to make it. Some of the items are extremely old, dating as far back as the early 17th century, while others are incredibly rare and of exquisite quality. Consequently, the museum has long sought out relatively inexpensive but effective ways of protecting its lace collection from damage caused by various factors. In certain cases, the disrepair can be traced back to how the lace was handled and stored before it found its way to the

museum. In others, the source is natural, biological or chemical agents that pose a serious threat to its long-term survival (see fig. 3–5).

How should we treat grand-dad's christening cap with its lovely 19th century *Valenciennes* lace trim (fig. 1)? What about great-aunt's beautiful bridal trousseau filled with delicate *Mechlin* lace dating from the time of Louis XIV (fig. 2), which has been lovingly preserved and passed down from one generation to the next? Once left to languish in the attic or at the back of a wardrobe, these examples of our cultural heritage are inherited or discovered by chance without any real idea of what they represented at the time they were made. As a result, they are left to disintegrate until someone happens to remember that they exist.

The depots of the Château et musée de Valangin in the canton of Neuchâtel are home to over 5000 artefacts made from or used to make lace. Many date from the 17th century and are of a sumptuousness and finesse that is rarely matched by 19th century machine-made lace. The collection also features many lace cushions, most of which were made locally but many also originate in other European countries with a long-established tradition of lace making.

The bobbins used to make these intricate objects also feature in our collection (fig. 7).

7 Fusi neocastellani a testa piatta in legno di bosso, ciliegio, noce e vari alberi da frutta del Canton Neuchâtel; XIX secolo.
Photo: Heloisa Munoz, © Château et musée de Valangin.



7

INDIENNES *MADE IN* NEUCHÂTEL?

ESSAI DE DÉFINITION D'UNE PRODUCTION TEXTILE LOCALE
AUX INFLUENCES INTERNATIONALES



*Lisa Laurenti.
Licenciée ès lettres
en histoire de l'art,
elle est actuelle-
ment engagée en
tant que conser-
vatrice-assistante
au département
des arts appliqués
au Musée d'art et
d'histoire de
Neuchâtel et pré-
pare, en parallèle,
une thèse en
histoire de l'art
sur les indiennes
en Suisse sous la
direction du
Prof. Dave Lüthi
à l'Université de
Lausanne.
Dans le passé elle
a travaillé à la
Société d'histoire
de l'art en Suisse
(2010–2013) et à
Amsterdam et
Londres dans le
domaine des arts
décoratifs (2007–
2010).*

L'émergence des indiennes manifeste une ouverture certaine pour les produits nouveaux importés d'Orient au XVII^e siècle. Elles sont produites localement au cours des siècles suivants, grâce au développement, d'une part, de manufactures sur une grande partie du territoire européen – notamment suisse – et à l'apparition, d'autre part, des premiers procédés d'impression sur textile. Elles témoignent d'un goût pour les motifs «exotiques» engendrant alors une production industrielle de masse à l'échelle mondiale.

Neuchâtel se positionne dans ces circuits internationaux en exportant, à la fin du XVIII^e siècle, la majeure partie de sa production vers l'étranger¹ et en employant près de 2000 ouvriers² au sein d'une quinzaine de manufactures établies principalement dans la région du littoral.

En raison des sources lacunaires qui nous sont parvenues³ et de la rareté des objets textiles très fragiles qui ont pu être conservés, il n'existe jusqu'à présent aucune définition des indiennes produites à Neuchâtel en tant qu'objets d'arts appliqués. Une étude des riches collections du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel⁴ et des archives de manufactures d'indiennes nous permet ainsi de soulever plusieurs questions:⁵ en quoi les tendances en vogue dans les arts décoratifs des XVIII^e et XIX^e siècles ont-elles orienté l'industrie neuchâteloise? Existe-t-il une création propre à Neuchâtel?

À l'inverse, comment et dans quelle mesure les fabricants et les dessinateurs prennent-ils en considération les contraintes financières et commerciales que leur imposent les marchands et la concurrence?

ORIGINES DE L'INDIEN- NAGE À NEUCHÂTEL

Les indiennes proviennent originellement d'Inde, d'où leur nom. Importées en Europe par le biais des Compagnies des Indes au XVII^e siècle, ces toiles de coton imprimées ou peintes aux couleurs chatoyantes suscitent un engouement sans précédent. Le succès que ces produits remporte auprès de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie européenne favorise, en effet, l'émergence d'une véritable catégorie d'objets de luxe ou «semi-luxe»⁶ accessibles à plusieurs classes sociales, ainsi que la création d'un goût propre à l'époque, entraînant la production de ces «biens de consommation». Profitant de la forte demande, plusieurs manufactures se créent sur le territoire européen au XVII^e siècle, d'abord à Marseille, puis à Amsterdam et à Londres. Menacées par le développement de cette production massive, les industries traditionnelles de la soie et de la laine réclament et obtiennent l'interdiction d'importer, d'imprimer et de porter des indiennes en France (1686–1759) et en Angleterre (1701–1774). L'entrée en vigueur de la prohibition en France coïncide avec la Révocation de l'Edit



1

1 Toile en indienne. Impression polychrome à la planche de bois à motif de grenades et pivoines arborescentes, vers 1800, attribuée à la Fabrique-neuve de Cortailod, Neuchâtel.

Photo: Stefano Iori, © MahN, Nr. Inv. AA 3608.

de Nantes (1685). Suite à ces événements, des indienneurs d'origine huguenote, exilés dans l'arc jurassien protestant, initient et dynamisent, grâce à leur savoir-faire, la fabrication et le commerce des toiles imprimées suisses. Des manufactures s'établissent dans tout l'arc jurassien protestant, de Genève à Mulhouse, en passant par Neuchâtel, Bienne et Bâle. À Neuchâtel, les débuts de l'impression sur coton datent du premier quart du XVIII^e siècle. Très rapidement des familles huguenotes comme les Deluze ou les Pourtalès et d'autres d'origine neuchâteloise comme les Vaucher, DuPasquier, Bovet, Montmollin, Verdan, Coulon, Meuron pour citer les plus importantes, s'engagent dans la fabrication ou la commercialisation des toiles peintes et incarnent la place éminente tenue par le coton dans l'économie mondiale et la société neuchâteloise.

Ce sont des Suisses et notamment des Neuchâtelois qui, après la levée de la prohibition, établissent des fabriques dans plusieurs villes de France. Parmi les plus

influents nous mentionnons Gorgerat, Petitpierre et Favre qui s'établissent à Nantes, Meillier à Beutiran et Jacques-Louis Pourtalès qui ouvre des manufactures à Bourgoin-Jallieu, et à Munster en Alsace. Par leurs stratégies commerciales élaborées et leur mode de vie endogamique, ces protestants neuchâtelois se fraient un chemin au sein du réseau mondial du premier article de consommation de masse de l'histoire industrielle.

NEUCHÂTEL ENLACE LE MONDE

Les indiennes témoignent d'une vogue qui a marqué l'histoire économique, sociale, culturelle et du goût des XVIII^e et XIX^e siècles. Les matières premières employées tels que les cotons provenaient en partie d'Inde et de manufactures helvétiques, les teintures et les drogues pour l'impression d'Afrique ainsi que des colonies d'Amérique⁷ et les produits finis étaient vendus dans le monde entier, de l'aristocratie à la petite bourgeoisie ainsi

qu'aux marchands africains en échange d'esclaves. Leurs décors ne font que refléter ce réseau global de la circulation des motifs et de l'internationalisation du goût. Leurs ornements inspirés d'Inde, de Chine et de Perse s'intègrent aux modèles occidentaux (fig. 1). D'une manufacture à l'autre, d'un pays à l'autre, voire d'un continent à l'autre, les mêmes motifs circulent, par imitation, copie et emprunt⁸ (fig. 2, 3) dans le but de répondre aux caprices de la mode. La flore européenne, le mimétisme avec les soieries, les arabesques, les éléments antiques et les motifs géométriques ou stylisés s'impriment sur des toiles de coton ou se superposent à des imitations de motifs d'origine orientale qui intègrent l'esthétique de l'exceptionnel essor des arts décoratifs entre 1750 et 1870⁹. Ces derniers ne sont en effet pas réservés aux seuls tissus de coton, laine ou soie, imprimés ou brodés; ils ornent également d'autres objets comme le papier peint ou la porcelaine.

Ce patrimoine textile s'insère au sein de cette perspective interdisciplinaire et transculturelle, à la croisée des arts décoratifs, de l'histoire économique et de la sociologie; le considérer comme un héritage témoignant exclusivement du contexte culturel neuchâtelois ou lui attribuer des caractéristiques stylistiques individuelles ne permettrait cependant pas de le saisir dans sa globalité. Il est dès lors indispensable de mesurer à la fois les influences d'ici et d'ailleurs sur l'ensemble

2 Toile en indienne. Impression polychrome à la planche de bois à motif de roses et rubans façon dentelles, vers 1760–1780, attribuée à une manufacture neuchâteloise. Photo: Stefano Iori, © MahN, Nr. Inv. AA 3605.

des arts décoratifs des XVIII^e et XIX^e siècles mais également la diffusion des indiennes tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays.

L'interdépendance entre la création des modèles, leur fabrication et leur consommation se révèle déterminante dans la réussite de l'indiennage neuchâtelois et la distribution de ses produits au-delà du contexte régional. De même, les divers acteurs impliqués dans le fonctionnement d'une industrie comme le fabricant, le dessinateur et le marchand s'influencent mutuellement. Guidé par les connaissances commerciales du marchand qui voyage dans toute l'Europe, ainsi que par les attentes d'une clientèle variée et internationale, le dessinateur jongle entre l'imitation du vocabulaire ornemental en vogue et la création de nouvelles compositions qui visent à satisfaire le goût et les désirs de ces consommateurs.

Son succès réside ainsi dans l'adaptation et la compréhension des modes, des mentalités et des stratégies commerciales des pays voisins et non simplement dans une création indigène indépendante d'influences extérieures.

Nous tenons à remercier Philippe Lüscher, conservateur des arts appliqués au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel et Lisa Benaroyo pour leur attentive relecture.



NOTES

- 1 À la fin du XVIII^e siècle, suite à l'élargissement considérable des marchés, la France absorbe la moitié de la production neuchâteloise, l'Italie un tiers et l'Allemagne un sixième. Voir: CASPARD Pierre, 1979: *La Fabrique-neuve de*

Cortailod: entreprise et profit pendant la révolution industrielle: 1752–1854, p. 69. Paris et Fribourg.

- 2 OAEN, RS-4/4: Recensements annuels.
- 3 Les fonds d'archives de manufactures de toile imprimée qui ont été conservés sont rares et souvent incomplets. Nous mentionnons le



3 Bordure en indienne. Impression polychrome à la planche de bois à motif de roses et rubans façon dentelles, vers 1780, attribuée à la manufacture de Jouy.
© Musée de la toile de Jouy.

fonds d'archives de la Fabrique-neuve de Cortaillod conservé aux Archives de l'Etat de Neuchâtel (OAEN), le fonds d'archives de la manufacture de Vauvilliers (dépôt de la Caisse de la famille Bovet) conservé au MahN et une partie de celui de la manufacture de Grandchamp conservé au Musée de l'Areuse à Boudry. À propos des autres manufactures, il ne reste que des informations lacunaires dans des actes de notaires, des archives commerciales ou d'autres sources qui nous fournissent des détails insuffisants à la compréhension élargie du fonctionnement, de l'organisation et de la production de ces entreprises. Les archives des maisons de commerces qui s'occupaient de l'approvisionnement des matières premières pour les manufactures et de la commercialisation des produits finis, fournissent des informations importantes mais les documents conservés sont incomplets et souvent en consultation privée. Parmi les ouvrages qui retracent l'histoire de l'indiennage neuchâtelois dans une approche économique et sociale, nous nous référons à: BERTHOUD Dorette; CASPARD Pierre; CHASSAGNE Serge; DREYER Alice; EVARD Maurice.

- 4 Les collections du MahN sont très riches et pour l'heure inédites. Elles se composent d'objets en lien avec les techniques d'impression, de gravure ou de teinture mais également de manuscrits de manufactures, de correspondances, de recueils d'échantillons, de dessins, d'empreintes, d'habits, de toiles destinées à l'ameublement et à l'habillement attribuées à Neuchâtel ou à d'autres centres d'impression suisses, européens et indiens.

EXPOSITION

MADE IN NEUCHÂTEL Deux siècles d'indiennes

7 octobre 2018 – 20 mai 2019

Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel

Un projet d'exposition interdisciplinaire à la croisée des arts décoratifs, de l'histoire économique et de la sociologie intitulé «Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes» (7 octobre 2018–20 mai 2019) organisé par le MahN et entièrement consacré à la production neuchâteloise entre les XVIII^e et XIX^e siècles vise à mettre en valeur ces riches ensembles et les montrer pour la première fois au public.

- 5 L'auteure prépare actuellement une thèse de doctorat en histoire de l'art sur les indiennes suisses à l'Université de Lausanne sous la direction du Prof. Dave Lüthi.
- 6 BERG Maxine, 2005: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford.
- 7 Ibid. CASPARD 1979, pp. 46–63.
- 8 BERG Maxine, 2003: *Asian Luxury and the Making of the European Consumer Revolution*. In: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, pp. 228–244.
GRIL-MARIOTTE Aziza, 2015: *Les toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif*, pp. 43–68. Rennes.
- 9 LEMIRE Beverly; RIELLO Giorgio, 2008: *East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe*. In: *Journal of Social History*, vol. 41, No 4, pp. 887–916.
MACCANTS Anne E. C., 2007: *Exotic Goods, Popular Consumption, and the Standard of Living: Thinking about Globalization in the Early Modern World*. In: *Journal of World History* 18, 4, p. 433–436.

BIBLIOGRAPHIE

- BERG Maxine, 2005: *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford.
- BERG Maxine, 2003: *Asian Luxury and the Making of the European Consumer Revolution*. In: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, pp. 228–244.
- BERGERON Louis, 1970: *Pourtalès et Cie (1753–1801): Apogée et déclin d'un capitalisme*. In: *Annales ESC*, pp. 498–517.
- BERTHOUD Dorette, 1951: *Les indiennes neuchâteloises*. Boudry.
- CASPARD Pierre, 1979: *La Fabrique-neuve de Cortaillod: entreprise et profit pendant la révolution industrielle: 1752–1854*. Paris et Fribourg.
- CHASSAGNE Serge, 1980: *Oberkampf. Un entrepreneur capitaliste au Siècle des Lumières*. Paris.
- DREYER Alice, 1923: *Les toiles peintes en pays neuchâtelois*. Neuchâtel.
- EVARD Maurice, 2013: *Odyssée aux confins de l'indiennage*. Chézard-Saint-Martin.
- EVARD Maurice, 2006: *Toiles peintes neuchâteloises. Techniques, commerce et délocalisation*. In: *Nouvelle Revue neuchâteloise*, No. 89–90. Neuchâtel.
- GRIL-MARIOTTE Aziza, 2015: *Les toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif*. Rennes.
- LAURENTI Lisa; LÜTHI DAVE, 2011: *Indiennes neuchâteloises*.

Les charmes cachés d'un fonds d'archives. In: *Art + Architecture en Suisse* pp. 10–17. Berne.

- LEMIRE Beverly; RIELLO Giorgio, 2008: *East & West: Textiles and Fashion in Early Modern Europe*. In: *Journal of Social History*, vol. 41, No 4, pp. 887–916.
- MACCANTS Anne E. C., 2007: *Exotic Goods, Popular Consumption, and the Standard of Living: Thinking about Globalization in the Early Modern World*. In: *Journal of World History* 18, 4, p. 433–462.

INDIENNES MADE IN NEUCHÂTEL?

Das Aufkommen von «Indiennes» zeigte eine klare Öffnung für neue Produkte, die im 17. Jahrhundert aus dem Fernen Osten importiert wurden. Sie wurden in den folgenden Jahrhunderten auch vor Ort produziert; einerseits wegen der Entwicklung von Manufakturen im europäischen Raum – insbesondere in Neuenburg – und andererseits dank dem Erscheinen erster Textildruckverfahren.

Diese Produkte spiegelten eine Vorliebe für «exotische» Motive, die schliesslich zur Massenproduktion und Massenvermarktung auf globaler Ebene führten.

Neuenburg positionierte sich in diesen internationalen Kreisen, indem es am Ende des 18. Jahrhunderts den grössten Teil seiner Produktion ins Ausland exportierte und fast 2000 Arbeiter in einem Dutzend Fabriken beschäftigte, die hauptsächlich in der Region des Sees angesiedelt waren.

Nach dem Studium der Sammlungen des Musée d'art et d'histoire in Neuchâtel sowie der Archive von Fabriken und Geschäftshäusern im Umfeld der Neuenburger «Indiennes» stellen sich einige Fragen:

Wie beeinflussten die Trends in den angewandten Künsten des 18. und 19. Jahrhunderts die Neuenburger Industrie? Gab es eigenständige Kreationen in Neuenburg? Wie und in welchem Umfang berücksichtigten die Hersteller und Designer andererseits die finanziellen und wirtschaftlichen Zwänge, die ihnen von Händlern und Konkurrenten auferlegt wurden?

Die Ausstellung «Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes» (7. Oktober 2018–20. Mai 2019) will unter anderem solche Fragen beantworten und der Öffentlichkeit dieses von internationalen Einflüssen geprägte, lokale Textilerbe vorstellen.

INDIENNES

MADE IN NEUCHÂTEL?

Le indiane, giunte in Europa nel XVII secolo, testimoniano l'apertura verso nuovi prodotti importati dall'Oriente. Nei secoli successivi vengono prodotte anche localmente, grazie allo sviluppo di manifatture su gran parte del territorio europeo, in particolare quello neocastellano, e grazie all'avvento delle tecniche di stampa su cotone. Esse testimoniano un gusto per i motivi «esotici» che porta a una produzione e commercializzazione di massa su scala mondiale. Neuchâtel si inserisce in questi circuiti internazionali esportando, alla fine del XVIII secolo, la maggior parte della sua produzione all'estero e impiegando circa 2000 lavoratori in una dozzina di fabbriche stabilite principalmente sulle sponde del lago.

Lo studio delle collezioni del Musée d'art et d'histoire di Neuchâtel e degli archivi delle manifatture e commerciali attive nella

INDIENNES MADE IN NEUCHÂTEL?

produzione delle indiane neocastellane solleva diverse domande: in che misura le tendenze in voga nelle arti decorative del XVIII e XIX secolo hanno influenzato l'industria neocastellana? Esiste una creazione vera e propria di Neuchâtel? Al contrario, in che modo e in che misura i produttori e disegnatori tengono conto dei vincoli finanziari e commerciali imposti dai commercianti e dalla concorrenza?

L'esposizione «Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes» (7 ottobre 2018–20 maggio 2019) intende rispondere, tra l'altro, a queste domande e presentare al pubblico questo patrimonio tessile locale con influenze internazionali.

The appearance of chintz are evidence of the huge popularity of new products imported from the East during the 17th century. The emergence of factories right across Europe, including Neuchâtel, coupled with the advent of cotton-printing processes meant that these could be produced locally, a practice which continued over subsequent centuries. These fabrics reflect the penchant for “exotic” motifs at that time; the resulting demand would eventually usher in mass industrial production and distribution on a global scale. By the end of the 18th century, Neuchâtel had gained access to international outlets for its products, exporting most of its output abroad and employing close to 2000 workers across a dozen factories, sited primarily along the shores of Lake Neuchâtel.

A study of the collections of the Musée d'art et d'histoire in Neuchâtel and the archives of the factories and trading houses involved in the Neuchâtel indienne industry raises a number of questions: what influence did fashions in the decorative arts in the 18th and 19th centuries exert on the Neuchâtel textile industry? Did Neuchâtel produce original designs of its own? Conversely, how and to what extent were producers and designers influenced by the financial and business constraints imposed on them by merchants and competitors?

The exhibition “Made in Neuchâtel. Deux siècles d'indiennes” (7 October 2018–20 May 2019) aims to answer these questions while showcasing the region's textile heritage with a decidedly international flair.

INDUSTRIELLES ERBE LEBENDIG ERHALTEN

SEIDENBANDWEBEREI UND DAS PROJEKT «WEBSTUHLRATTEN»



*Therese Schaltenbrand Felber.
Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin der Sammlungen zur Alltags- und Industriekultur bei Archäologie und Museum Baselland in Liestal.
www.museum.bl.ch*

Seidenbänder aus Basel-Stadt und -Landschaft zierten einst weltweit modische Damenkleider. Die Seidenbandindustrie prägte das Leben der Menschen in der Region. In verschiedenen Museen sind mechanische Bandwebstühle aus dem 19. und 20. Jahrhundert erhalten. Das Projekt *Webstuhlratte* setzt sich für die Sicherung und Vermittlung des Fachwissens rund um das Weben von Bändern ein: Es gilt dieses immaterielle Kulturerbe zu bewahren, damit die Bandwebstühle auch in Zukunft ratzen!

Farbenprächtige und kunstvolle Seidenbänder waren einst als Schmuck für modische Damenroben und Hüte international gefragt. Das Weben dieser Luxusbänder – *Posamenterei* genannt –

hat die Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Region Basel seit dem 18. Jahrhundert stark geprägt. Im frühen 20. Jahrhundert jedoch wurde die Seidenbandindustrie als Haupterwerbszweig dieser Gegend von der Basler Chemischen Industrie abgelöst, deren Anfänge auf die Produktion von künstlichen Farbstoffen für die Seidenbänder zurückgehen.

SEIDENE BÄNDER FÜR DIE INTERNATIONALE MODEWELT

Die modischen Seidenbänder wurden weltweit exportiert. Zur Blütezeit der Bandweberei, um das Jahr 1880, ratzten rund 5000 Webstühle in den Stuben von Baselbieter Heimarbeiterfamilien und in Fabrikgebäuden. Weitere 1000 Webstühle waren im Kanton Basel-Stadt und rund 400 in den angrenzenden Kantonen Solothurn und Aargau in Betrieb. Zudem beschäftigten etliche Bandfirmen Arbeiterinnen und Arbeiter in Filialbetrieben im nahen Ausland. Auf breiten Schaffwebstühlen entstanden einfach gemusterte Bänder. Die mittels Lochkarten gesteuerten Jacquard-Webstühle aber, die wegen ihrer Höhe nur in den Fabriken Platz fanden, boten die Möglichkeit, beliebig kompliziert gemusterte Bänder herzustellen.

Als sich in den 1920er-Jahren die Mode stark vereinfachte, verschwand das Band zunehmend von den Kleidern. Manche Be-



- ¹ Noch im frühen 20. Jahrhundert waren Seidenbänder unverzichtbar als Schmuck für Damenroben, wie dieses Foto des Pariser Modehauses Mulot zeigt (1908).
Foto: © Archäologie und Museum Baselland, Liestal.



2 Dieses kunstvolle Seidenband, mit Rosen bedruckt (Kettdruck), ist zusätzlich verschleiert durch silberne Jacquardweberei. Breite 20.4 cm, Firma Seiler & Co. Basel/Gelterkinden, 1919. Foto: Peter Portner, © Archäologie und Museum Baselland, Liestal (Inv.-Nr. e2_23368).

3 Das beliebte Schottenband bietet unendliche Variationsmöglichkeiten. Seide, Satin, Breite 10 cm, Firma Seiler & Co. Basel/Gelterkinden, 1897. Foto: Peter Portner. © Archäologie und Museum Baselland, Liestal (Inv.-Nr. e2_9832).

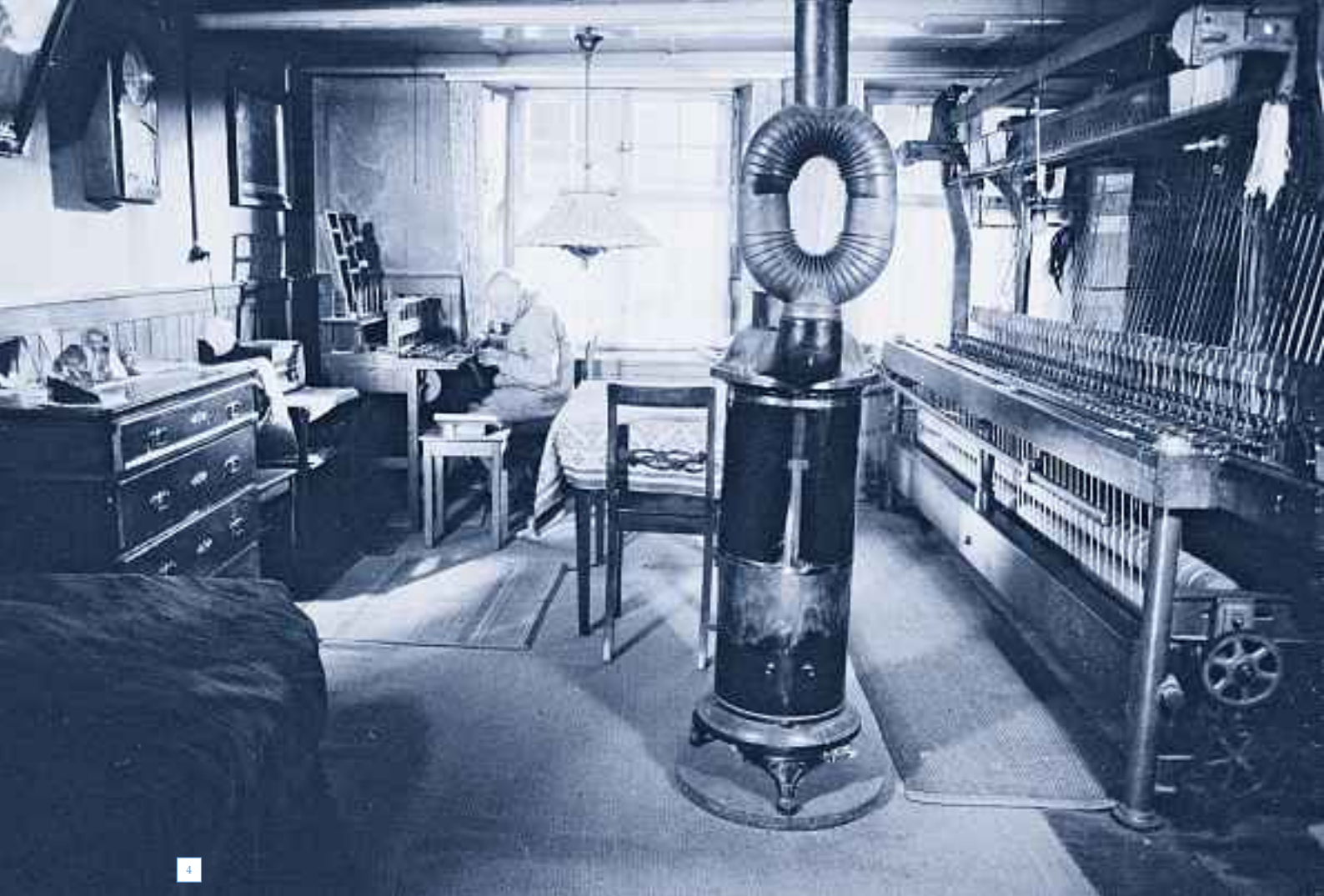
triebe mussten schliessen, andere stellten ihre Produktionsstrategie um: von den prachtvollen, bis 30 cm breiten Schmuckbändern aus reiner Seide hin zu schlichteren Mode- und Gebrauchsbändern. Die letzte Basler Bandfirma schloss ihre Fabrik im Baselbiet im Jahr 2001.¹ Ehemalige Posamentenhäuser und Bandfabriken prägen heute noch das Ortsbild mancher Oberbaselbieter Gemeinde.



«DIE EINTE MACHE BÄNDEL» – WIE LANGE NOCH?

Mit dem oben erwähnten Zitat besingt das Baselbieterlied² in seiner dritten Strophe unsere Vergangenheit. Die Bandweberei ist immer noch vielen Menschen der Region in Erinnerung bzw. wichtig, da sie ein Gefühl von Identität und Kontinuität vermittelt. Dazu tragen auch das *Museum.BL* sowie einzelne Dorfmuseen bei: Gezielt haben sie Bandfirmen-Nachlässe, historische Webstühle, Webzubehör und andere materielle Zeugen aus jener Zeit bewahrt und vermitteln diese in Ausstellungen. Die sozialhistorischen Hintergründe der Seidenbandindustrie in der Region Basel hielt unter anderem Yves Yersin im faszinierenden und vielschichtigen Dokumentarfilm *Die letzten Heimposamentier* (1973)³ fest. Zudem findet man *Seidenband und Bandweberei* auf der Liste der erhaltenswerten lebendigen Traditionen des Bundesamtes für Kultur.⁴

In dreizehn Baselbieter Museen stehen heute mechanische Bandwebstühle, die erfreulicherweise noch regelmässig in Betrieb genommen und vorgeführt werden.⁵ Denn Webstühle müssen rattern! Die Welt der *Posamenterei* erschliesst sich dem Publikum erst richtig über die sinnliche Erfahrung des Webens. Man muss die mächtigen Maschinen in Aktion sehen, sie hören und fühlen können. Ein laut ratternder Webstuhl mit zigtausend bunten Fä-



4

den verdeutlicht nicht nur die Technik des Webens. Er macht den Alltag der Posamenterfamilien rund um den Webstuhl nachvollziehbar; er lässt die Fingerfertigkeit und das Fachwissen der Frauen und Männer erahnen, die am Webstuhl arbeiteten, aber auch die Monotonie der Arbeit, des Webens oder des «Spüeli»-Machens (Spulen vorbereiten), das meist Kinderarbeit war.

Das spezifische Wissen um die ausgeklügelte Mechanik der historischen Schiffchen-Webstühle, um deren Unterhalt und Bedienung, lag bis vor kurzem nur noch bei wenigen, bereits pensionierten Fachpersonen und lief Gefahr, verloren zu gehen. Über kurz oder lang wären die Webstühle in den Museen endgültig stillgestanden. Deshalb war rasches Handeln angesagt. Im Jahr 2015 rief *Archäologie und Museum Baselland* zusammen mit dem Verein *Textilpiazza* ein Projekt mit dem Namen *Webstuhlratern* ins Leben, das die umfassende, nachhaltige Dokumentation und Weitervermittlung des Fachwissens

rund ums Weben von Bändern anstrebte.

ERHALTEN DES WISSENS ZUR SEIDENBANDWEBEREI

Webstuhlratern sah eine doppelte Sicherung des Erfahrungswissens der Webfachleute vor: einerseits durch direkte Schulung von jüngeren Personen, andererseits aber durch die Erarbeitung eines Handbuchs. Zudem waren Vernetzung und Weiterbildung von Webinteressierten geplant. Die Projektleitung übernahm der Verein *Textilpiazza*, der sich bereits Kompetenzen in industriegeschichtlichen Projekten zur Textilgeschichte erarbeitet hatte.⁶ Fachlich begleitet wurde das Projekt von *Archäologie und Museum Baselland*.

Das Projekt zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes stiess auf grosse Resonanz. Es fand innerhalb des Kantons Basel-Landschaft und über die Kantonsgrenzen hinweg sowohl finanziell wie auch inhaltlich

4 Der Bandweber Ernst Walliser aus Reigoldswil (BL) arbeitet in seiner Stube an der «Spüeli»-Maschine. Standfoto aus dem Film «Die letzten Heimposamenter» von YERSIN Yves und WINIGER Edouard, 1973. Das Bild wurde Archäologie und Museum Baselland zur Verfügung gestellt.

⁵ In solchen Kleinbauernhäusern wie hier in Reigoldswil (BL) ratterten die Bandwebstühle (um 1950).

Foto: Theodor Strübin, © Archäologie und Museum Baselland, Liestal (Inv.-Nr. d2_2139).

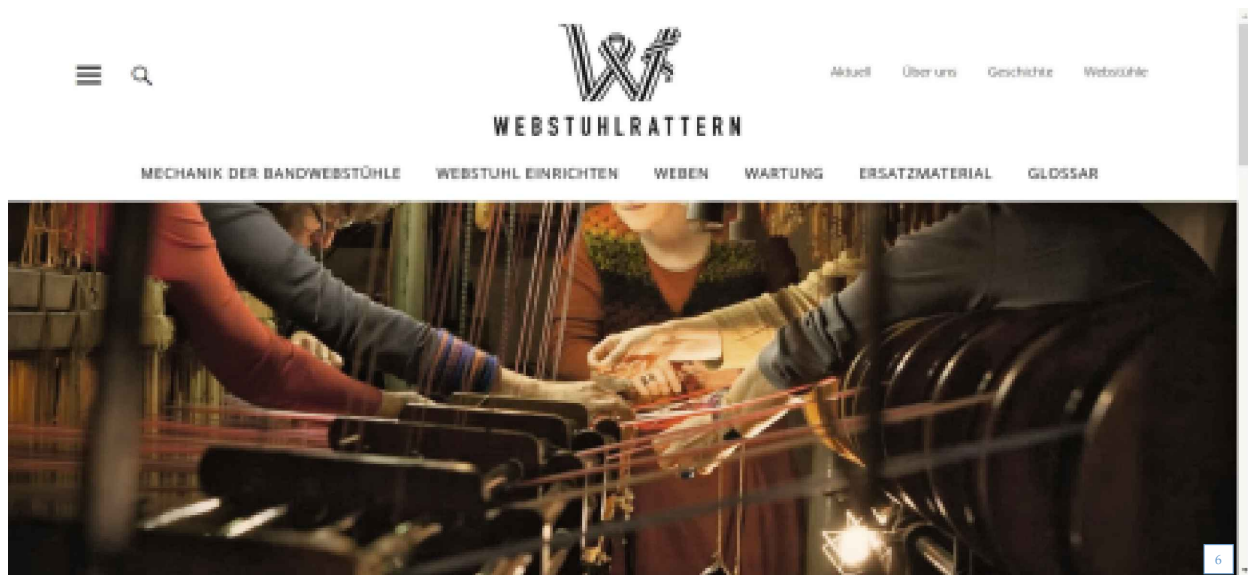
beachtenswerte Unterstützung. Das Konzept konnte wie geplant umgesetzt werden.⁷ Drei Fachspezialisten im Bereich der Bandweberei⁸ bildeten 2016 ca. 20 jüngere interessierte Personen für den technischen Unterhalt der komplexen Webstühle aus und richteten mit ihnen die Museumswebstühle bedienerfreundlicher ein. Begleitend dazu wurde ein digitales Handbuch mit Filmaufnahmen und Illustrationen erstellt, welches das Erfahrungswissen der Spezialisten perso-

nenunabhängig via Internet öffentlich zugänglich macht (vgl. Abb. 6, 7). Mit Hilfe des neuen Handbuchs lernten zusätzlich 60 künftige Museumsweberinnen und -weber in Einführungskursen, wie man einen Webstuhl bedient. Im Rahmen des Projekts entstand ein Netzwerk von Webfachleuten, Kompetenzpartnern sowie Materiallieferanten. Das Fachwissen der angelernten Webstuhltechnikerinnen und Museumsweber wird seither in regelmässigen Treffen vertieft.



6 Die Webstuhlrattern-Internetsite vermittelt Wissen rund um die Wartung und Bedienung der historischen Bandwebstühle (<http://www.webstuhlrattern.ch>). Foto: Florian Bitterlin, Zeitversiegelung. © Verein Textilpiazza, Liestal.

7 Einblick ins digitale Handbuch auf www.webstuhlrattern.ch. Illustration: Stefan auf der Maur, Minks Illustration und Grafik. © Verein Textilpiazza, Liestal.



Die grosse Zahl von Textil- und Webtechnik-Begeisterten, welche sich für die Kurse meldeten, zeigte, dass das Projekt einem echten Bedürfnis entsprach. Nach Abschluss des Projekts im Frühjahr 2017 riefen zwei Kursabsolventinnen und ein -absolvent die *Koordinationsgruppe Webstuhlrat-tern* ins Leben. Diese fungiert als Ansprechstelle für die Webstuhl-museen, für Interessierte sowie für die angelernten Weber und Webstuhltechnikerinnen. Zudem betreut sie die Internetsite des digitalen Handbuchs (<http://www.webstuhlrat-tern.ch>). Diese Internetsite bietet neben Anleitungen sowie Tipps und Tricks zum Bedienen und Unterhalten von Bandwebstühlen auch sonst viel Wissenswertes, beispielsweise eine Übersicht, wann und wo die Webstühle in Aktion bestaunt werden können. Auch die Organisation von Treffen zum Erfahrungs- und Wissensaustausch sowie von vertiefenden Ausbildungstagen liegt bei der Koordinationsgruppe. Denn die relativ kurze Ausbildung der Nachwuchs-Webstuhlfachleute konnte natürlich keineswegs eine Fachausbildung aufwiegen und schon gar nicht jahrzehntelange berufliche Erfahrung ersetzen. Aber sie war wertvoll, weil sie den Ausgebildeten Ideen zum Lösen von Problemen vermittelte und ihnen das nötige Selbstvertrauen verlieh, um selbst Hand am Webstuhl anzulegen.

«Webstuhlrat-tern hat neuen Wind in die Webstuhl-Landschaft gebracht, Interessierte

mobilisiert und über die Kantons-grenze hinaus neue Kontakte entstehen lassen», schreibt die Projektleiterin Céline Steiner.⁹ Auf dieser Basis wird es hoffentlich gelingen, das Wissen rund um die Bandweberei zu erhalten und die Zukunft des nicht kommerziellen Betriebs der Bandwebstühle zu sichern. Wir sind zuversichtlich, dass die historischen Bandwebstühle weiterrat-tern!

ANMERKUNGEN

- 1 In den Kantonen Aargau und Solothurn bestehen aktuell noch vier Bandfirmen: in Breitenbach (SO), Oberkulm (AG), Küttigen (AG) und Zofingen (AG).
- 2 Das Baselbieterlied wurde 1865 verfasst von Wilhelm Senn. Die 3. Strophe lautet: «Die Baselbieter Lütli / si gar e fliss'ge Schlag, / si schaffe und si wärche, / soviel e jede mag. / Die einte mache Bändel, / die and're schaffe s'Feld, / doch alli sy, wenn's immer goht, / gar lustig uf d'r Wält,...».
- 3 Der Film wurde gedreht im Auftrag des Kantons Basel-Landschaft und in Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde.
- 4 Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/immaterielles-kulturerbe/umsetzung/liste-der-lebendigen-traditionen-in-der-schweiz.html>
- 5 Weitere Bandwebstühle stehen vor allem in Museen der Kantone Solothurn und Aargau sowie im Schweizerischen Freilichtmuseum Ballenberg und im Schloss Prangins (Aus-

senstelle des Schweizerischen Nationalmuseums).

- 6 Der Verein Textilpiazza setzte sich insbesondere erfolgreich für die Erhaltung und Aufarbeitung der HANRO-Sammlung und für ein lebendiges Kulturerbe auf dem HANRO-Areal in Liestal ein.
- 7 Vgl. dazu auch: KLAASSEN Saskia; SCHALTENBRAND Therese, 2015: *Webstuhlrat-tern auch in Zukunft*, In: Bundesamt für Kultur; Verband der Museen der Schweiz; Museum für Kommunikation; Alpines Museum der Schweiz (Hg.), 2015: *Lebendige Traditionen ausstellen*. Baden.
- 8 GOOSSEN Jan; GOOSSEN Bernhard; WAHL Hansruedi.
- 9 SCHALTENBRAND Therese; STEINER Céline, 2017: *Webstuhlrat-tern – frischer Wind für die Baselbieter Webstühle*. In: *Baselbieter Heimatbuch* 31, S. 175–184. Liestal.

[Letzter Stand für alle im Beitrag erwähnten Links: 29.3.2018].

LE TISSAGE DE RUBANS DE SOIE ET LE PROJET «WEBSTUHLRATTERN»

Les rubans de soie de la région de Bâle étaient autrefois utilisés dans le monde entier pour décorer robes et chapeaux. Le tissage de ces rubans précieux, appelé passementerie, a profondément marqué l'histoire culturelle et économique entre le 18^e et le début du 20^e siècle. A Bâle, l'industrie des rubans de soie a ensuite été remplacée par l'industrie chimique, qui à l'origine produisait des colorants artificiels pour les rubans.

Les rubans étaient tissés sur de grands métiers, dans des fabriques ou à domicile. La simplification du code vestimentaire dans les années 20 annonce le déclin du ruban décoratif. La dernière fabrique bâloise de rubans a fermé ses portes en 2001.

Des métiers à tisser mécaniques destinés à la production de rubans et datant des deux siècles passés sont régulièrement mis en fonction dans 13 musées de la région bâloise. Le savoir-faire en matière d'entretien et d'utilisation de ces métiers à navettes relevait il y a encore peu de temps d'un nombre restreint de spécialistes à la retraite et menaçait de



se perdre. Le projet «Webstuhl-rattern» a vu le jour dans le but de garantir la transmission de ce savoir-faire: former des jeunes, documenter le travail des spécialistes du tissage et réaliser un manuel sur le sujet accessible au public sur la page: <http://www.webstuhlratte.ch> Sauvegardons ce patrimoine culturel immatériel pour que les métiers à tisser continuent de tourner dans le futur!

8 Une passementière de Rüthenberg (BL) au travail sur le métier à tisser les rubans installé dans son domicile (1943). Photo: Theodor Strübin, © Archäologie und Museum Baselland, Liestal.

TESSITURA DI NASTRI DI SETA E PROGETTO «WEBSTUHLRATTERN» – TELAJ SFERRAGLIANTI»

I nastri di seta della regione di Basilea erano un tempo richiesti a livello internazionale come ornamenti per abiti e cappelli femminili alla moda. La tessitura di questi nastri di lusso, detti «passamaneria», ha fortemente influenzato la storia culturale ed economica dal XVIII al XX secolo. Successivamente l'industria dei nastri di seta è stata rimpiazzata dall'industria chimica basilese, le cui origini risalgono proprio alla produzione di coloranti artificiali per i nastri di seta.

I nastri venivano tessuti con imponenti telai nei salotti degli operai a domicilio o nelle fabbriche. Persero importanza negli Anni Venti, quando la moda venne fortemente semplificata. L'ultima fabbrica di nastri di Basilea ha chiuso i battenti nel 2001.

SILK-RIBBON WEAVING

AND THE «WEBSTUHLRATTERN» PROJECT

In tredici musei di Basilea sono esposti telai meccanici degli ultimi due secoli, che vengono regolarmente messi in funzione. Fino a poco tempo fa la conoscenza della meccanica, della manutenzione e dell'uso dei telai a navetta era preservata da alcuni professionisti ormai in pensione e rischiava quindi di andare persa. Il progetto «Webstuhlrattern» [Telai sferraglianti] si è prefisso di salvaguardare i telai e di trasmettere le conoscenze in materia. Sono state quindi istruite persone interessate più giovani e l'esperienza degli specialisti della tessitura è stata documentata in un manuale pubblicato su Internet (<http://www.webstuhlrattern.ch>). È importante preservare questo patrimonio culturale immateriale, in modo che i telai continuino a sferragliare anche in futuro!

Silk ribbons from Basel were once in demand around the world, adorning fashionable ladies' gowns and bonnets. From the 18th to the early 20th century, the production of these luxury ribbons, known as passamenterie, greatly shaped the cultural and industrial history of the region. From that point on, it was Basel's chemical industry, which had in fact started out producing artificial dyes for the silk ribbon industry, which would go on to define the region's economic and social landscape.

The ribbons were woven using powerful looms set up either in the living rooms of home workers or factories. With the advent of simpler fashions in the 1920^s, silk ribbons began to fall out of favour. In 2001, Basel's last surviving ribbon-making factory closed its doors.

Today, mechanical looms dating from the last two centuries are put to regular use in 13 museums around the Basel region. Until recently, knowledge of the mechanics of these shuttle looms, as well as their maintenance and use, rested with only a handful of former professional weavers. As such, this example of our intangible cultural heritage was on the verge of being lost forever. The *Webstuhlrattern* [clatter of the loom] project was therefore developed to safeguard and pass on this traditional know-how. As well as schooling amateur enthusiasts, the project team spoke to the retired loom operators, documented their stories and expertise, and transformed this information into a manual, which can now be accessed online (<http://www.webstuhlrattern.ch>). In doing so, the project is helping to ensure that the clatter of shuttle looms will continue to ring out for many years to come!

⁸ Una passamantiera di Rünenberg (BL) al lavoro sul telaio per nastri nel soggiorno di casa (1943). Foto: Theodor Strübin, © Archeologia e museo di Basilea-Campagna, Liestal.

IN DIE KISTE ODER AUFHÄNGEN?

DER UMGANG MIT MITTELALTERLICHEN BILDTEPPICHEN IN BERN
IN DER LANGZEITPERSPEKTIVE



Dr. phil. Susan Marti. Kuratorin für Mittelalter, Skulpturen und Grafik am Bernischen Historischen Museum (BHM). Arbeitete an mehreren grossen Ausstellungsprojekten zur mittelalterlichen Kulturgeschichte mit und forscht zur Kunst aus Frauenklöstern, zu spätmittelalterlicher Buchmalerei und zur Sammlungsgeschichte in Bern.

Seit über 500 Jahren befinden sich höfische Tapisserien aus dem späten 15. Jahrhundert in Bern in öffentlicher Obhut, zunächst in Kisten und Schränken im Rathaus aufbewahrt, später in der Sakristei des Münsters und seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als besondere Preziosen dauerhaft im Museum ausgestellt. Vereinzelt finden sich in den Quellen auch Hinweise zum Umgang mit diesen grossformatigen und fragilen Kunstwerken. Sie zeigen, dass sich über die Jahrhunderte hinweg wohl die konkreten Konservierungsmassnahmen verändert haben, nicht aber das Bewusstsein vom Wert und der historischen Bedeutung dieses Kulturerbes.

Im frühen 19. Jahrhundert, so erinnert sich um 1849 der Sohn eines Kirchmeiers am Münster in Bern, beschwerten sich die dortigen Siegriste über eine Neuerung in der Pflege des rund 15 Werke umfassenden Bestands von spätmittelalterlichen Bildwirkereien im Münster. Zu den Aufgaben der Siegriste hatte es gehört, die Tapisserien zu pflegen. Jetzt aber wurde neu eine Frau damit beauftragt. Sie hatte die kostbaren Textilien «Stück für Stück untersucht, im Klosterhof auf grosse Gerüste und auf Waschtische gehängt, und gründlich geputzt und ausgeklopft».¹ Die Übertragung der Aufgaben an eine Spezialistin empörte die Siegriste, weil ihnen dadurch Trinkgelder entgingen.

Der Zwischenfall ist aufschlussreich – er zeigt sowohl die Sorge der bernischen Obrigkeit um eine fachlich adäquate Pflege des ihnen anvertrauten kulturellen Erbes als auch die Bereitschaft offenbar breiterer städtischer Kreise, dafür Geld zu spenden. Wären keine privaten Trinkgelder geflossen, hätten sich die Siegriste nicht beschwert. Aus heutiger musealer Perspektive kommt uns das bekannt vor: Gerade der Aufwand für die Pflege des so fragilen textilen Erbes ist hoch und bedarf öffentlicher wie privater Mittel sowie ausgewiesener Fachleute mit spezifischen Kenntnissen. Dass dies bereits vor 200 Jahren so war, ist uns weniger präsent.

DIE BILDWIRKEREIEN IM MITTELALTER

Das Bernische Historische Museum (BHM) besitzt einen kleinen, aber wichtigen Bestand an mittelalterlichen Bildteppichen.² Tapisserien waren im 15. Jahrhundert hoch geschätzte, exklusive Luxusprodukte für Fürsten und Könige. Sie waren teurer und begehrter als Gemälde von heute so berühmten Malern wie Rogier van der Weyden oder Jan van Eyck. Städte wie Brüssel, Tournai, Gent oder Brügge in den damaligen burgundischen Niederlanden spezialisierten sich auf die Herstellung dieser Luxusgüter. Die Bildteppiche dienten als mobile Raumausstattung in den schlecht heizbaren fürstlichen Residenzen. Sie spendeten Wär-



1 Detail mit Wappen von Philipp dem Guten aus der Tausendblumentapisserie, Vorderseite, um 1466, Bernisches Historisches Museum, Inv. 14. Foto: Stefan Rebsamen, © Bernisches Historisches Museum.

vgl. hierzu auch Abb. 1 und 4 auf der Rückseite des Heftumschlags.

me und Farbe, die dargestellten Geschichten beeindruckten und unterhielten die Besucher und vermittelten bei diplomatischen Treffen politische Botschaften.

Die burgundischen Herzöge, die reichsten europäischen Fürsten des 15. Jahrhunderts, besaßen Hunderte von Tapisserien – aber kaum etwas ist davon in den grossen Sammlungen Europas erhalten geblieben. Weltweit einmalig sind daher die rund 15 Tapisserien aus den burgundischen Niederlanden, die seit ca. 500 Jahren in Bern sind. Teile davon, etwa der berühmte Tausendblumenteppeich (Abb. 1), fielen den Bernern 1476 bei Grandson zu – nach dem unerwarteten eidgenössischen Sieg über Karl den Kühnen, der das damals mächtigste Heer Europas anführte (die «Burgunderbeute»). Andere Bildteppiche, so die vierteilige Serie der Cäsartapisserien, wurden 1537 nach Bern überführt, nachdem die Berner in Lausanne die Reformation durchgesetzt hatten. Da die reiche Ausstattung der Kathedrale nun nicht mehr für farbenprächtige Gottesdienste verwendet wurde, brachten die Berner die kirchlichen Kostbarkeiten ins Rathaus ihrer eigenen Stadt. Fortan hütete der Rat diese

erlesenen kirchlichen und weltlichen Beutestücke. Regelmässig gebraucht wurden sie aber nicht mehr. Deshalb blieben sie besser erhalten als viele andere Bildteppiche, die durch langen Gebrauch vollständig zerstört wurden. Auch wenn die Tapisserien heute ausserhalb der Altstadt im Museum aufbewahrt werden, sind sie doch Teil des Weltkulturerbes und haben eine internationale Bedeutung.

DIE «BURGUNDISCHEN TAPETEN» IN DER NEUZEIT

Während der Tausendblumenteppeich von 1476 wohl bis kurz vor Einführung der Reformation von 1528 noch im Chor des Berner Münsters aufgehängt wurde, kamen die Cäsartapisserien – zusammen mit den anderen textilen Stücken aus dem Schatz der Kathedrale von Lausanne, also zum Beispiel mit zahlreichen kirchlichen Gewändern – von Anfang an ins Rathaus und lagen somit in der Verantwortung der bernischen Obrigkeit. Im Rathaus wurden alle Beutestücke im Obergeschoss in einem grossen Schrank aufbewahrt. Von Zeit zu Zeit, belegt etwa für 1729, wur-

den die «Tapisserien und burgundischen Tücher» in der Vennerstube zur Schau gestellt und ihr Erhaltungszustand kontrolliert.³ Bereits 1745 sorgte sich der Rat erneut um die Textilien und begutachtete sie. 1791 beschloss man, den gesamten Bestand in die Sakristei des Münsters zu überführen, weil es in den Rathausgewölben zu feucht sei und Motten oder Mäuse die fragilen Textilien schädigen könnten.⁴ Im frühen 19. Jahrhundert wurden die Tapisserien ab und zu als Schmuck für die eidgenössische Tagsatzung in die Heiliggeistkirche ausgeliehen, wobei explizit darauf hingewiesen wurde, dass sie Wandschmuck seien und keinesfalls wie Teppiche auf dem Boden ausgelegt werden dürften.

Ab 1864 stellte man sie in den Sommermonaten im Erlacherhof, später in der Stadtbibliothek, öffentlich aus. Die wöchentlichen Pflegemassnahmen zum Schutz vor Schmutz und Motten wurden sorgfältig schriftlich festgelegt. Vor und nach den Präsentationen musste der Kirchmeier die Textilien jeweils mit Pfeffer und Alaun behandeln, was Ungeziefer abhalten sollte.⁵ Die Sorge um den Erhaltungszustand der monumentalen, aber sehr fragilen Bildwerke durchzieht die Geschichte der Objekte wie ein roter Faden. Feuchtigkeit und Ungeziefer liessen Bedenken aufkommen, ebenso aber auch die häufigen Objektbewegungen, etwa das Abhängen und Zusammenfallen während der kalten Wintermonate, unauf-



2 Blick in die Bibliotheksgalerie mit der historischen Sammlung der Stadt Bern, die sogenannte Vögelbibliothek, um 1882–1890, Bernisches Historisches Museum, Inv. 62716. Foto: © Bernisches Historisches Museum.

3 Blick in den anlässlich eines Staatsbesuchs des dänischen Königs zum Bankettsaal umgenutzten Ausstellungsraum des Bernischen Historischen Museums, Fotografie von 1965 Foto: © Bernisches Historisches Museum.

merksame Besucher, schlechte Luftzirkulation oder das Aufhängesystem (vgl. Abb. 2). Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden die Tapisserien schliesslich umfassend restauriert. Finanziert wurde das mehrjährige Projekt damals in erster Linie über Spenden der Berner Zünfte und Gesellschaften sowie durch private Beiträge, etwa jene von Berner Stadträten. Die Massnahmen standen im Zusammenhang mit der institutionellen Herausbildung eines historischen Museums in Bern, das zunächst ja als gesamtschweizerisches Geschichtsmuseum konzipiert worden war.

DIE HEUTIGE SORGE UM KERNSTÜCKE DES MUSEUMS

Als 1894 am Helvetiaplatz das heutige Bernische Historische Museum eröffnet wurde, waren die flämischen Tapisserien die Prunkstücke im ersten Obergeschoss, dem *piano nobile*. Die Höhe dieses Stockwerks war eigens auf die Masse der Tapisserien abgestimmt, der Bau also gewissermassen um die Objekte herum errichtet worden. Als Kernstücke der Museumssammlungen wurden sie fortan stets in den Dauerausstellungen präsentiert. Nach heutigen konservato-

rischen Erkenntnissen war vor allem das Tageslicht schädlich, obwohl man die Fenster extra auf der Nordseite angeordnet hatte, um direkte Sonneneinstrahlung zu vermeiden (Abb. 3). Wie stark die Farben auf der Vorderseite ausgebleicht sind, zeigt ein Vergleich mit der Rückseite (Abb. 1 und Abb. 4 auf der Rückseite des Heftumschlags). Doch erst 1984 wurde das Tageslicht – und damit eine der wichtigsten Scha-

densursachen – ganz aus den Ausstellungssälen verbannt. Seit 1996 zeigt man einzelne Tapisserien nicht mehr frei hängend, sondern auf ganzflächiger Unterlage, eine Präsentationsweise, die mittlerweile in musealen und in historischen Räumen oft verwendet wird (Abb. 5).

Bereits im Jahre 2010 startete ein Vorprojekt zur Konservierung der vierteiligen Serie der Cäsar-tapisserien, die ab 2012 dann in einem Schau-Atelier (Abb. 6) unter den Augen des Publikums umgesetzt wurde und seit 2017 in rückwärtigen Räumen fortgesetzt wird (vgl. Kastentext S. 74/75).



4 siehe Rückseite des Heftumschlags.

5 Die Tausendblumentapisserie in Schräglage in der Dauerausstellung «Höfisches Gut», Aufnahme von 2012. Foto: Nadia Frey, © Bernisches Historisches Museum.

6 Dauerausstellungsraum «Fragiles Gut», mit Schaufenster ins Textilatelier, Aufnahme von 2012. Foto: Nadia Frey, © Bernisches Historisches Museum.



Sie hat zum Ziel, als Referenzwert für die Zukunft erstmals detailliert den Erhaltungszustand der Objekte zu dokumentieren, ein ungenügendes älteres System von Stützbändern zu entfernen und die optimale zukünftige Präsentationsweise konservatorisch vorzubereiten.

Es ist aus Sicht der Überlieferungsgeschichte ein Glücksfall, dass in Bern über 500 Jahre hinweg dokumentiert werden kann, wie die Obrigkeit und damit die Öffentlichkeit mit fragilen Textilien umgegangen ist. So lassen sich Wandel und Kontinuität beobachten. Zum Wandel zählen die besseren Schutzmethoden: Gegen Ungeziefer gibt es heute wirkungsvollere Mittel als Pfeffer und Alaun. Manche – auch unsichtbare – Schadensursachen, etwa ultraviolettes Licht oder früher verwendete Pestizide, sind inzwischen bekannt. Ob wir hingegen potenzielle neue Schadensursachen, etwa neue Schadstoffe in der Luft, bereits ausreichend früh erkennen, bleibt fraglich. Ebenso ist unklar, ob die Konsequenzen heutiger Eingriffe tatsächlich in all ihren langfristigen Auswirkungen absehbar sind.

Zu den Kontinuitäten zählt auch die Erkenntnis, dass es schon immer des Zusammenwirkens von «besorgtem Eigentümer» und interessierter Öffentlichkeit bedurfte, um kostbares Kulturgut langfristig erhalten zu können. Nur solange in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Bedeutung von Kulturgut und ein Ver-



ständnis für dessen Symbolgehalt verankert ist, lässt sich Kulturerbe nachhaltig sichern. Das Präsentieren von Objekten, auch wenn ihnen dies aus konservatorischer Sicht oft schadet, ist daher in langfristiger Perspektive auch als Schutzmassnahme zu verstehen. Nur was in einer Gesellschaft wertgeschätzt wird und in unterschiedlichen Verwendungskontexten eine Bedeutung hat, bleibt jahrhundertlang erhalten.

ANMERKUNGEN

- 1 Stadtarchiv Bern, SAB EB 6.12 Nr. 251, vgl. auch RAPP BURI Anna und STUCKY-SCHÜRER Monika, 2001: *Burgundische Tapisserien*, S. 13 und 14 (ohne wörtliches Zitat). München.
- 2 Überblick über den Bestand s. RAPP BURI Anna und STUCKY-

SCHÜRER Monika, 2001 sowie die Katalogbeiträge in MARTI Susan; BORCHERT Till-Holger und KECK Gabriele (Hg.), 2008: *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Ausstellungskatalog Historisches Museum Bern, Musea Brugge, Kunsthistorisches Museum Wien. Brüssel/Zürich/Stuttgart.*

- 3 Vgl. RAPP BURI Anna und STUCKY-SCHÜRER Monika, 2001, S. 13.
- 4 Inventar mit 51 Positionen erhalten, Stadtarchiv Bern, SAB EB 6.12 Nr. 251 Actensammlung.
- 5 Regulativ über die Ausstellung der Tapisserien im Erlacherhof vom 27. Juli 1864 im Aktenband zum Manual der archäologischen Section der Bibliothekskommission, Manuskript Bern, BHM, Archiv UFG, AV 5.

EINBLICK IN DIE DERZEITIGE KONSERVIERUNG DER CÄSARTAPISSERIEN



Maike Piecuch, MA, Studium der Restaurierung und Konservierung für Textilien und archäologische Fasern am Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der Technischen Hochschule Köln. Seit 2013 arbeitet sie als Konservatorin/Restauratorin im Projekt «Fragiles Gut – Konservierung höfischer Textilien» am Bernischen Historischen Museum. Seit 2015 betreut sie dort neben den Cäsartapisserien auch den übrigen textilen Sammlungsbestand als zuständige Textilkonservatorin-/restauratorin.



Stefanie Göckeritz, Dipl. Kons./Rest. (FH), arbeitet seit 2015 als Textilkonservatorin und -restauratorin im Projekt «Fragiles Gut – Konservierung höfischer Textilien» am Bernischen Historischen Museum. Sie hat das Studium an der Abegg-Stiftung, Riggisberg, absolviert. Neben der Museumsanstellung ist sie seit 2010 als selbständige Textilrestauratorin mit eigenem Atelier tätig.

Heutzutage ist es üblich, dass Tapisserien ihre Pflege durch die Hand von TextilkonservatorInnen erhalten – so auch am Bernischen Historischen Museum. Hier wird seit 2012 ein Konservierungsprojekt rund um die sogenannten Cäsartapisserien durchgeführt (Abb. 7), einer Serie von vier flämischen Wandbehängen aus der Zeit um 1460.

Bei unserer Arbeit beschäftigen wir uns teils mit den gleichen Fragestellungen, die seit Jahrhunderten bei den Bemühungen um den Erhalt der Wandbehänge eine zentrale Rolle spielten. Dazu zählen das Klima für Ausstellung und Lagerung, die Verschmutzung oder der Schutz vor Schädlingen. Aber auch die Beschränkung der Lichtzufuhr und eine schonende Handhabung sind wichtige Bestandteile der Arbeit. Eine von mehreren Herausforderungen bei der Konservierung der Tapisserien liegt in deren monumentaler Grösse, die jeweils zwischen 28 und 33 m² Fläche beträgt.

UMFASSENDE DOKUMENTATION UND SCHADENSKARTIERUNG

Die erste Projektphase erstreckte sich über einen Zeitraum von vier Jahren und beinhaltete eine genaue Dokumentation in fotografischer, schriftlicher und zeichnerischer Form. Pro Tapisserie wurden dabei 55 bis 65 Einzelaufnahmen erstellt und anschliessend von einer externen Firma mit einer speziellen Software zu einem verzerrungsfreien Gesamtbild zusammengesetzt. Diese Aufnahmen bildeten die Grundlage für eine umfassende Kartierung von Schäden und Altrestaurierungen. Die detaillierte Erfassung, Aufzeichnung und Deutung der früheren Eingriffe war in diesem Fall nicht nur für eine bessere Kenntnis der Stücke wichtig, sondern auch Grundlage für Entscheidungen hinsichtlich der aktuellen Konservierungsmassnahmen.

Parallel zur Dokumentation wurden die auf der Rückseite angebrachten Stützbänder aus den 1950er-Jahren sowie diverse Unterlagsgewebe aus früheren Restaurierungskampagnen entfernt.

PRAKTISCHE KONSERVIERUNGSMASSNAHMEN

Anfang 2017 erfolgte der Startschuss für die praktischen Konservierungsmassnahmen. Ein erster Schritt war dabei die Reinigung der Oberfläche mit einem fein regulierbaren Staubsauger. Parallel dazu wurde die Nähsicherung (Abb. 8) durchgeführt. Dabei wur-



den offene und geweitete Webschlitz geschlossen sowie Fehl- und Schwachstellen mit einem passend eingefärbten Stützgewebe unterlegt. Die Entscheidung betreffend einer ganzflächigen Hinterfütterung der Tapisserien und die Materialwahl für die Montage in der Ausstellung sind weitere Schritte im Projekt. Fest steht bereits jetzt, dass die Tapisserien in Zukunft zur Entlastung des Gewebes auf einer schrägen Platte mit vollflächiger Auflage präsentiert werden sollen.



7 Blick in das Konservierungsatelier am Bernischen Historischen Museum. Zu sehen ist die Textilkonservatorin Maïke Piecuch während der Näsicherung an der ersten Cäsartapisserie. Foto: Stefanie Göckeritz, © Bernisches Historisches Museum.

8 Detailaufnahme einer fragilen Stelle der ersten Cäsartapisserie nach der Näsicherung. Nur bei genauem Hinsehen sind die feinen senkrechten Nählinien zu erkennen (Pfeile). Foto Stefanie Göckeritz, © Bernisches Historisches Museum.

MANIPULATION DE
TAPISSERIES EN VUE
DE LEUR CONSERVA-
TION À LONG TERME

CONSERVAZIONE DEGLI
ARAZZI MEDIEVALI
NELLA CAPITALE

CONSERVATION
AND PRESERVATION
OF BERN'S MEDIEVAL
TAPESTRIES

Depuis plus de 500 ans, des tapisseries de la fin du 15^e siècle sont conservées à Berne. Entreposées dans un premier temps dans des caisses et des armoires au Rathaus, elles ont ensuite été transférées dans la sacristie de la cathédrale pour finalement être exposées au Musée d'histoire dès la fin du 19^e siècle. Des sources fournissent parfois des indications concernant la manipulation de ces œuvres d'art fragiles et de grand format. Elles montrent que si les mesures de conservation ont évolué au cours des siècles, la conscience de la valeur et de l'importance historique de ce patrimoine culturel n'a pas changé.

L'encadré présente le projet de conservation relatif aux quatre tapisseries de César, visibles entre 2012 et 2017 dans le cadre d'un atelier de démonstration. Depuis 2017, ces tapisseries sont restaurées dans d'autres locaux, qui ne sont pas accessibles au public. Le projet a pour objectif de documenter pour la première fois l'état de conservation des objets comme référence pour le futur, de supprimer un ancien système de bandes de support et d'élaborer un modèle d'exposition optimal du point de vue de la conservation de l'œuvre.

Gli arazzi cortigiani risalenti alla fine del XV secolo sono rimasti sotto la custodia della città di Berna per oltre 500 anni, inizialmente conservati in casse e armadi del municipio, in seguito nella sagrestia della cattedrale, e dalla fine del XIX secolo esposti permanentemente come oggetti preziosi nel museo di storia. In certe fonti si trovano anche riferimenti al maneggiamento e al trattamento di queste opere d'arte fragili e di grandi dimensioni. Queste confermano che le misure di conservazione sono cambiate nel corso dei secoli, ma non la consapevolezza del valore e dell'importanza storica di questo patrimonio culturale.

Un riquadro di testo riporta il resoconto di un progetto per la conservazione del ciclo di quattro arazzi dedicati a Cesare, che dal 2012 sono stati restaurati in un atelier aperto al pubblico e che dal 2017 sono sottoposti a misure di conservazione dietro le quinte. Il progetto mira a documentare per la prima volta in dettaglio lo stato di conservazione degli oggetti come valore di riferimento per il futuro, a eliminare il sistema obsoleto e lacunoso di fasce di supporto e a preparare un metodo d'esposizione migliore e più conservativo.

Over the last 500 years, court tapestries from the late 15th century have been in the care of the state. However, these prized objects knew various homes during that time initially stored in boxes and cupboards in Bern City Hall, they were moved to the sacristy of Bern Münster for safekeeping, before finally going on permanent display in the capital's "Historisches Museum". Occasionally, sources contain information on how to manage these large but very fragile works of art. The study of this documentation shows that while conservation techniques may have changed dramatically over the centuries, the strong appreciation of the value and historical significance of these precious wall hangings has not.

The inset provides a short description of the "Historisches Museum's" efforts to conserve its four Caesar tapestries. When the project was launched in 2012, a special workshop was set up to allow the public to watch the team of restorers and conservators close-up as they carried out the delicate operation; since 2017, work has continued in workshops away from prying eyes. The project has three main aims: to generate the first detailed account of the tapestries' state of repair, which will serve as a reference for all future work; to remove the old and inadequate supportive straps; and to carry out preventive conservation treatment so that these works of art can be optimally displayed in the future.

HANDSTICKMASCHINEN IM ST. GALLER RHEINTAL



PD Dr. Peter Netzer. Als Kind einer «Stickerei-familie» im St. Galler Rheintal aufgewachsen, half er bis in seine Gymnasialzeit tatkräftig im Familienbetrieb mit. Nach dem Medizinstudium wurde er später Facharzt für Gastroenterologie. Nach mehreren Jahren als Oberarzt/Leitender Arzt auf diesem Gebiet am Inselspital (Universitätsspital Bern) arbeitet er nun als Leiter des GastroZentrums am Lindenhofspital in Bern.

¹ Deutlich zu erkennen ist auf diesem Bild aus den 1960er-Jahren, dass die Fenster im Parterre grösser sind als jene im 1. Stock. So war ein grösserer Lichteinfall für die Stickereistuben gewährleistet. Foto: © Privatbesitz Peter Netzer.

Das nachfolgende Interview zeigt auf, wie die Handstickerei in St. Gallen im 19./20. Jahrhundert vor dem Einsatz der automatischen Maschinen funktionierte. Das Gespräch mit einem Direktbetroffenen, der als Kind selber für kleinere Arbeiten eingesetzt wurde, lässt in Streiflichtern die wirtschaftliche, soziale und regional-politische Bedeutung dieses Handwerks und die erforderlichen baulichen Vorkehrungen in den Gebäuden errahnen. Für viele Familien in der Ostschweiz war diese Arbeit ein wichtiger Neben-, wenn nicht gar Haupterwerbszweig.

Die St. Galler Stickerei ist weltbekannt; sie hatte ihren wirtschaftlichen Höhepunkt vor dem Ersten Weltkrieg. Sichtbarer Ausdruck der wirtschaftlichen Bedeutung St. Gallens im 19. und im beginnenden 20. Jahrhundert sind stattliche private sowie öf-

fentliche Bauten der Post oder der Bahn, die noch heute das Stadtbild mitprägen (vgl. auch Beitrag S. 87–91).

Das Aufkommen der automatischen Maschinen wurde ab den 1970er-Jahren zur übermächtigen Konkurrenz und führte bei vielen Familien zur Aufgabe des Handwerks, zu wirtschaftlichen Problemen und zur Suche nach neuen Erwerbseinkommen.

Rino Büchel: Wer waren die Personen, welche die Textilprodukte herstellten?

Peter Netzer: Ich kann das nur aus der Sicht meiner eigenen Familie sagen. Mein Vater hatte in Savognin als Landwirt gearbeitet und im Sommer war er auf der Alp Flix. In den 1950er-Jahren kamen Agenten aus St. Gallen vorbei und wollten Handstickmaschinen ins Dorf bringen. Es gab eine Abstimmung, bei der dieses





Ansinnen klar abgelehnt wurde. Mein Vater war aber fasziniert von der Technik; so reiste er nach St. Gallen, wo man ihm eine halbjährige Anlehre in der Stickfachschule anbot. Während zweier Jahre übte er dann die Tätigkeit im Toggenburg aus. Da das Haus dort nicht zu kaufen war, suchte er einen alternativen Standort. So zog die Familie 1961 ins St. Galler Rheintal, in die Nähe von Altstätten.

Im St. Galler Rheintal trifft man in älteren Wohnhäusern auf grosszügige Räume, welche als Sticklokal bezeichnet werden. Wie muss man sich solche Lokale vorstellen?

Wir hatten im Erdgeschoss zwei hohe, mehr als 10 Meter lange und 5 Meter breite Räume. In jedem dieser Lokale stand eine Stickmaschine. Es gab verschiedene Grössen – wir besaßen eines der grössten Exemplare. Die eine Handstickmaschine wurde durch unsere Familie betrieben,

die zweite Stickmaschine im anderen Raum hatten wir dem Nachbarn, einem Landwirt, vermietet. Dieser Nachbar hatte ebenfalls die Stickfachschule besucht.

Woher kamen diese Handstickmaschinen? Wer stellte sie zur Verfügung?

Die Firma, welche die Stickmaschine lieferte, hatte ihren Sitz in St. Gallen. Die Maschinen wurden in der Regel vermietet. Wir arbeiteten exklusiv für dieses Unternehmen.

Was wurde mit welchem zeitlichen Aufwand hergestellt? Gab es klare Rollenteilungen bei der Arbeit?

In guten Zeiten konnte man von dieser Arbeit leben. An einem Arbeitstag konnte eine durchschnittliche Serie von ca. 150 Tüchlein bestickt werden. Aufwendig wurde es vor allem, wenn man viele Farbwechsel vorneh-

men musste. Der Vater hatte seitlich der Maschine auf einer Tafel den Plan des zu stickenden Sujets. Auf einem Schemel – halb stehend, halb sitzend – fuhr er auf dem Musterbrett die angeheftete Stickvorlage ab und mittels Pantograph wurden die Tüchlein nach links, rechts, oben oder nach unten bewegt. Die Bewegung der Nadeln nach vorne und nach hinten wurde mit Hilfe einer Kurbel sichergestellt und die Übergabe der Nadeln via Abtretvorrichtung mit den Füissen gesteuert (vgl. auch Abb. 2). Nach einer Einführung durch den Vater übernahmen auch die Mutter und später ich – für kurze Zeit – diese Aufgabe.

Was war ansonsten die Aufgabe der Kinder?

Wir Kinder leisteten jeweils nach der Schule, zwischen 16.00 und 18.00 Uhr, sowie am Mittwochnachmittag Zusatzarbeiten im Sticklokal. Nadeln mussten vor-

2 Handstickmaschine, die 2006 an das Textilmuseum St. Gallen abgegeben wurde. Gut zu erkennen sind die im Text beschriebenen Bestandteile der Maschine: seitliche Tafel, Pantograph, Handkurbel, Schemel und Abtretevorrichtung. Foto: © Victor Manser, Historisches und Völkerkundemuseum, St. Gallen, 2014.

3 Die grösser dimensionierten Fenster, die mehr Licht in den Stickereilokalen ermöglichten, sind auch auf diesem Bild aus den 1960er-Jahren zu erkennen. Foto: © Privatbesitz Peter Netzer.

bereitet, die Fäden eingefädelt oder die Fadenfarbe gewechselt werden. Später mussten die Fäden abgeschnitten und die Nadeln gereinigt werden. Auf der Maschine hatten in drei Lagen jeweils 156 Tüchlein Platz. Jedes einzelne Tüchlein musste zuerst an vier Seiten in einen Rahmen eingespannt werden. Damit wurde sichergestellt, dass die Bestickung reibungslos funktionieren konnte. In einem zweiten Schritt wurden die gespannten Tüchlein in grössere Bahnen mit je 20 Tüchlein pro Rahmen eingepasst.

Diese Arbeiten hatten natürlich Auswirkungen auf die Freizeit: Ferien waren keine vorgesehen. Für die Bauernkinder in der Umgebung war die Situation ähnlich.

Wie weit war die Handstickerei verbreitet? Gab es Konkurrenz unter den Familien?

Im Hinterforst waren wir und der Nachbar die beiden einzigen Familien. Es gab jedoch in Altstätten weitere Familien, welche die Handstickerei betrieben. Verbreitet war diese Arbeit auch im Appenzellischen und im Raum Grabs/Buchs. In guten Zeiten beschäftigten meine Eltern zusätzlich bis zu vier Angestellte. Es waren Angelernte, meist Italiener. Im Raum Grabs wohnte der Agent, der jeweils die Ware und die Aufträge lieferte – er betreute mehrere Stickereien.

Hatten die Stickerei-Arbeiten negative Folgen für die Gesundheit?

Die Handstickerei hatte keine gesundheitlichen Folgen, da alles mit Muskelkraft betrieben wurde und keine gefährlichen Stoffe im Einsatz waren.

Wann und warum wurde die Handstickerei aufgegeben?

Der Untergang wurde mit dem Aufkommen der «Schiffli»-Maschinen eingeleitet. Die Halbautomaten wurden zu Beginn der 1970er-Jahre zur echten Konkurrenz.

Mein Vater suchte daraufhin eine neue Arbeit. Die Mutter führte die Stickerei vorerst fort, bis sie durch Erkrankung gezwungen war, diese Arbeit ebenfalls aufzugeben.

Herzlichen Dank für das Interview und die Einblicke in jene Zeit.



L'INTRODUCTION
DES MACHINES
À BRODER

L'article présente la broderie manuelle à Saint-Gall au cours des 19^e et 20^e siècles, avant l'introduction des machines automatiques.

Le récit d'une personne directement concernée, ayant effectué enfant de petits travaux de broderie à la main, met en lumière l'importance économique, sociale et politique de ce travail manuel et des installations nécessaires dans les bâtiments.

Pour de nombreuses familles de Suisse orientale, ce travail constituait une source de revenus accessoire importante, quand ce n'était pas la seule. L'introduction de machines automatiques a accentué la concurrence dès 1970. C'est ainsi que de nombreuses familles durent abandonner cette activité manuelle et chercher de nouvelles sources de revenus pour faire face aux difficultés financières.

MACCHINE
DA RICAMO MANUALI

L'intervista illustra come si eseguivano i ricami a mano a San Gallo nel XIX/XX secolo prima dell'avvento delle macchine automatiche.

La conversazione con una persona competente, che era stata impiegata da bambino per alcuni piccoli lavori, evidenzia l'importanza politica economica, sociale e regionale di questa attività artigianale e i provvedimenti strutturali che venivano appositamente adottati negli edifici.

Per molte famiglie della Svizzera orientale questo lavoro era un'importante fonte di reddito secondario, se non addirittura principale. L'avvento delle macchine automatiche negli Anni Settanta fece una feroce concorrenza alla manifattura. Oppresse dalle difficoltà economiche, molte famiglie furono costrette ad abbandonare questo mestiere per cercare nuove fonti di reddito.

THE ART
OF EMBROIDERY
BEFORE AUTOMATION

The interview explores the art of hand embroidery in St Gallen during the 19th and 20th centuries before automated machines took over.

This account by an eye witness, who as a child was charged with certain menial needlework-related tasks, reveals the economic, social and regional importance of this craft, and how buildings were adapted to accommodate this work.

For many families in Eastern Switzerland, this work was an additional if not the main source of income. The arrival of automated embroidery machines would lead to much stiffer competition from the 1970s onwards, depriving many families of a livelihood, plunging them into financial uncertainty and compelling them to find other ways to make ends meet.

OSMANISCHE TEPPICHE IN SIEBENBÜRGEN

MASSNAHMEN ZUR ERHALTUNG UND PFLEGE



Dr. Ágnes Ziegler, Kunsthistorikerin, sie leitet das Denkmalressort der Evangelischen Kirche A. B. in Kronstadt (Rumänien) seit 2007 und koordiniert unter anderem das umfangreiche Projekt zur Erhaltung und Pflege osmanischer Teppiche in Siebenbürgen.

In Siebenbürgen (Transilvania, Erdély), einer historischen Region im heutigen Rumänien, zu dessen Bevölkerung mit den sogenannten «Siebenbürger Sachsen» auch eine deutschstämmige Gruppe gehört, hat sich ein seltener Textilschatz erhalten: in den lutherisch-evangelischen Kirchen werden über 350 osmanische Teppiche aufbewahrt. Es handelt sich um kleinformatige, handgeknüpfte osmanische Wollteppiche, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert nach Siebenbürgen gelangten und im Umfeld der evangelischen Kirchen bis ins 21. Jahrhundert bewahrt wurden.

Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts spielte die Region Siebenbürgen, dank Handelsprivilegien der türkischen Sultane und der ungarischen Könige, eine wichtige Rolle für den Orienthandel. So wurden über die Handelsorte Kronstadt (Braşov, Brassó), Hermannstadt (Sibiu, Nagyszeben) oder Klausenburg (Cluj, Kolozsvár) grosse Mengen an orientalischer Ware, Kleidung, Textilien, Gewürzen und auch Teppichen nach Europa eingeführt. Dank des Zollerhebungs- und des Stapelrechts konnten die Städte Teile dieser Ware für den Eigenbedarf zurückhalten – so geschah dies auch bei den erwähnten Teppichen. Einmal nach Siebenbürgen gelangt, wandelte sich die Nutzung der osmanischen Teppiche, die in ihrem Herkunftsland zum Auslegen in Zelten, zum Einhüllen der Toten, zum Gebet oder etwa auch in Dampfbädern be-

nutzt worden waren. Vor Ort dienten sie typischerweise als Geschenke, welche die Stadt Herrschern oder städtischen Würdenträgern überbrachte, als Wand- oder Tischschmuck im häuslichen Umfeld oder im öffentlichen Raum, z. B. in Rathäusern. Oft wurden die Teppiche auch in Kirchen genutzt, was letztlich auch zur Überlieferung dieser im 17./18. Jahrhundert verbreiteten und allgemein geschätzten Objekte geführt hat.

TEPPICHE IM KIRCHENRAUM

In den Kirchen dienten sie dem Schmuck des Raums bei nicht alltäglichen Anlässen. Bei Gottesdiensten etwa wurden wichtige Orte im Kircheninnern (Altar, Kanzel, Taufbecken, Orgel, das Gestühl der Pfarrer und der Ratsherren) mit den Teppichen ausgelegt; so verlieh man ihnen einen zusätzlichen optischen Akzent. Teppiche waren auch ein Repräsentationsmittel der Gemeinschaft, indem sie von Zünften in ihrem Kirchengestühl ausgelegt wurden: die Zünfte erwarben Teppiche mit vereinten Mitteln oder erlangten sie – in selteneren Fällen – durch Stiftung einzelner Mitglieder oder aus der Erbschaft verstorbener Zunftmeister. Die Zunftmitglieder sorgten gemeinsam für die Instandhaltung und das Auslegen der Teppiche, versahen sie mit ihren Zeichen und schmückten bei kirchlichen Versammlungen damit ihr Gestühl. Zudem dienten Teppiche auch



der Ehrerbietung bei kirchlichen Amtshandlungen. Die für die Schwarze Kirche in Kronstadt in reichlichem Masse schriftlich dokumentierten Bräuche dürfen wohl auch für die anderen siebenbürgischen Gotteshäuser als zutreffend angenommen werden. Demnach wurden die zur Taufe oder Trauung geschenkten Teppiche bei den Zeremonien auch ausgelegt, am häufigsten wurden sie jedoch bei der Aufbahrung der Toten in der Kirche über oder unter dem Sarg ausgebreitet. Die auf den Katafalk gelegten Teppiche gingen sodann in den Besitz der Kirche über und konnten nur in seltenen Fällen von den Hinterbliebenen wieder erworben werden. Hohen Würdenträgern, Pfarrern und Studenten breitete man bei der Aufbahrung kostenlos einen Teppich aus; Angehörige, die es sich nicht leisten konnten, einen Teppich zu stiften, konnten kostenpflichtig einen aus der Sammlung der Kirche ausleihen.

Diese Bräuche blieben bis weit ins 19. Jahrhundert bestehen; danach – mit dem allmählichen Schwinden der Zunftstrukturen und der veränderten Beerdigungspraxis – gerieten auch die Teppiche langsam in Vergessenheit.

KUNSTGESCHICHTLICHES INTERESSE

Ihre Wiederentdeckung – im Zuge eines Paradigmenwechsels – erlebten die Teppiche im frühen 20. Jahrhundert, als sie, unter kunsthistorischer Anleitung aus Wien, erstmals in Kronstadt inventarisiert, gewaschen, repariert und dauerhaft in der Kirche ausgestellt wurden. Nach und nach gelangten die Teppiche so wieder in den Fokus des Interesses: 1914 wurden zahlreiche Exemplare bei der Landesausstellung in Budapest präsentiert, 1933 erschien ein erstes repräsentatives Album mit Farbfotos, welches die siebenbürgische Sammlung darstellte, gefolgt von grundlegenden Publikationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die frühen, 1898 getätigten Reparaturen wurden in späteren Jahrzehnten auch bei anderen Kirchengemeinden fortgesetzt; aus diesen frühen, von Laien vorgenommenen Konservierungsmassnahmen ist zum Beispiel die Restaurierungsaktion der Schässburger Schülerinnen im Rahmen ihres Handarbeitsunterrichtes in den 1940er-Jahren hervorzuheben. In den 1960er-Jahren sowie zwischen 1973 und 1999 arbeiteten ausgebildete Textilrestauratoren an der

Aufbesserung des Bestands; diese erweiterten zugleich auch die in den Kirchen eingerichteten Dauerausstellungen der Teppiche.

GEFAHREN...

Der Erhalt dieser wertvollen Teppichsammlung geriet in den letzten Jahrzehnten in Gefahr. Am Ende des 20. Jahrhunderts änderte sich unter politischem Druck die Zusammensetzung der Bevölkerung der siebenbürgischen Ortschaften von Grund auf, vor allem infolge der massiven Auswanderung der Siebenbürger Sachsen. Die Menge der Gemeindeglieder sank radikal, somit auch die Anzahl möglicher zuständiger Personen, die das Erbe vor Ort betreuen konnten. Dieser soziologische Aspekt fiel mit dem Umstand zusammen, dass die Objekte seit mehreren Jahrzehnten dauerhaft in den Kirchen gezeigt worden waren. Die historischen Textilien hatten in den offenen Kirchenräumen unter zum Teil extremen Schwankungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit sowie unter Staubbelastung und Sonnenbestrahlung gelitten. Zudem waren sie gefährdet durch biologischen Befall so-

1 Foto auf der gegenüberliegenden Seite: Der Innenraum der Schwarzen Kirche zu Kronstadt mit den ausgestellten osmanischen Teppichen. Foto: Árpád Udvardi.

2 Messungen während des letzten DBU-Projekts zur Erforschung des Kontaminierungsgrades der Teppiche. Foto: Frank-Thomas Ziegler.

wie durch mechanische Beanspruchungen. Auf solche Einflüsse hatten sie mit Farb- und Substanzverlust, Verformung oder Faseränderungen reagiert.

...UND SCHUTZMASSNAHMEN

Alarmiert durch das Erkennen dieser Risiken für die Teppichsammlung sowie dank dem konstruktiven Anstoss der Koordinierungsstelle für Ostmittel- und Südosteuropa am Museum Europäischer Kulturen (SPK) in Berlin, rief die Evangelische Kirchengemeinde A. B. in Kronstadt im Jahr 2008 ein umfassendes Projekt ins Leben. Damit wurden die Optimierung der Ausstellungsbedingungen sowie die Organisation der regelmässigen Pflege der Teppiche angestrebt.

Als erster Schritt des umfangreichen Projektes wurde im Jahr 2009 – mit Unterstützung des Deutschen Bundesbeauftragten für Kultur und Medien – eine Zentralisierung der Inventarinformationen und eine detaillierte Zustandserfassung der Objekte vorgenommen, wobei alle Beschädigungen, aber auch die früheren Konservierungseingriffe kartiert wurden. Diese detaillierte Analyse bildet bis heute eine unabdingbare Grundlage für das Monitoring des Zustands der Teppiche und ermöglicht eine Früherkennung von Veränderungen. Der nächste Schritt war 2010 die Durchführung eines interdisziplinären Workshops unter Teil-

nahme zahlreicher Fachleute aus den Bereichen der Textilrestaurierung, Kunstgeschichte, Denkmalpflege sowie von Vertretern der Besitzergemeinden in Kronstadt. Gefördert von der Deutschen Bundesstiftung Umwelt (DBU) erarbeitete die im Workshop zusammengesetzte Gruppe Massnahmen für eine optimierte Ausstellung und Aufbewahrung der Teppiche, die derzeit umgesetzt werden. Dazu gehört eine Neukonzeption der Ausstellungen in den Kirchen, wobei man von einer vollumfänglichen Präsentation der jeweiligen Ortsbestände absieht und stattdessen eine repräsentative Auswahl zu zeigen versucht. In manchen Fällen geschieht dies durch Rotation der Exponate oder anhand eines zeitlich beschränkten Ausstellungsplans. Die Pflege der osma-

nischen Teppiche wird auf der Grundlage eines Zweipfeilersystems umgesetzt: Zum einen wird der Zustand der Objekte in den Kirchen mittels Messtechnik durch Verantwortliche vor Ort sowie durch Fachleute begleitete Kontrollrundgänge überprüft. Zum andern werden die Objekte bei konservatorischen Notsituationen in einem in Kronstadt eingerichteten Teppich-Kompetenzzentrum notwendigen Eingriffen unterzogen. Das von der Evangelischen Kirche A. B. in Kronstadt betreute Kompetenzzentrum ist zudem auch für die Erforschung der historischen Zusammenhänge der Bestände zuständig, berät und unterstützt die Gemeinden bei Aufgaben bezüglich deren Sammlungen und funktioniert auch als Anlaufstelle in Notsituationen.



3 Osmanische Teppiche, ausgestellt in der Evangelischen Kirche A. B. in Mediasch. Foto: Imola Küss.



KONTAMINIERUNG ALS HERAUSFORDERUNG

Die Antwort des 20. Jahrhunderts auf die immerwährenden Gefahren durch Schädlinge, hauptsächlich Motten und Teppichkäfer, war die Anwendung chemischer Mittel. Solche in mehreren Kampagnen angewendeten chemischen Schädlingsbekämpfungsmittel lagerten sich aber in den Fasern ein und verstärkten sich sogar gegenseitig in ihrer Wirkung, sodass die Teppiche heute in vielen Fällen einen ho-

hen Grad an Kontaminierung aufweisen. Dieser kann sowohl für die Materialeigenschaften als auch für die mit ihnen in Berührung kommenden Menschen gefährlich sein. Zwischen 2013 und 2016 lief, mit Beteiligung der Evangelischen Kirche A. B. in Kronstadt, ein innovatives Projekt. Geleitet von den PAZ Laboren für Archäometrie und gefördert durch die Deutsche Bundesstiftung Umwelt (DBU) wurde der Kontaminierungsgrad einzelner Teppiche ermittelt sowie anschließend Möglichkeiten zur Entfernung dieser Giftstoffe

aus den Fasern gesucht (Der Abschlussbericht ist abrufbar unter <https://www.dbu.de/OPAC/ab/DBU-Abschlussbericht-AZ-30311-01.pdf>).

Durch die eingeleiteten Massnahmen kann der Erhalt dieser wertvollen Objektgruppe auch in Zukunft nachhaltig gesichert werden.

[Letzter Stand für die im Beitrag erwähnten Links: 29.3.2018].

TAPIS OTTOMANS EN TRANSYLVANIE

L'Église évangélique roumaine possède la plus grande collection de tapis ottomans hors de Turquie. Ces pièces colorées témoignent d'un passé commercial florissant, d'une volonté de représentation des corporations et de l'utilisation spécifique des textiles ottomans dans les églises chrétiennes.

En tant qu'objets identitaires et attractions touristiques, les tapis sont souvent exposés dans les églises, où ils étaient à l'origine utilisés. Mais cela n'est pas sans risque du point de vue de leur conservation et de la protection des biens culturels. Comme il n'est pas envisageable de les exposer dans des musées, il convient d'améliorer autant que possible les conditions d'exposition dans les églises afin d'éviter tout dommage. Des restaurateurs

en textiles garantissent la conservation des tapis en effectuant des contrôles réguliers sur place et en supervisant les mesures prises dans chaque commune. Un centre de compétence situé à Braşov gère les difficultés administratives liées à la conservation des tapis. La collection présente en outre des exigences spécifiques impliquant une approche particulière. Par exemple, la contamination des tapis constitue un danger invisible nécessitant des connaissances spécialisées et une infrastructure adéquate.

En tant que propriétaire de la plus grande collection de tapis du pays, l'Église évangélique de la Confession d'Augsbourg de Braşov se charge de coordonner les tâches de conservation à l'échelle nationale.

I TAPPETI OTTOMANI DELLA TRANSILVANIA

La più grande collezione di tappeti ottomani al di fuori dall'attuale Turchia è custodita nelle chiese protestanti rumene. Gli oggetti sgargianti testimoniano un passato di fiorenti commerci, la cultura della rappresentazione delle corporazioni e l'uso specifico dei tessuti ottomani nelle chiese cristiane.

Questi tappeti, esposti permanentemente come oggetti identitari nelle chiese invece che come oggetti storici in musei, sono attrazioni turistiche che vengono visitate con piacere. Ciò cela però molti rischi per la conservazione e la protezione dei beni culturali. Dal momento che non è possibile esporre i tappeti in musei, la sfida consiste nell'ottimizzare le condizioni dell'esposizione nelle chiese in modo da limitare i danni agli

4 Restauratrici en textiles lors du contrôle de l'état des tapis en 2009.
Photo: Imola Küss.



OTTOMAN RUGS IN TRANSYLVANIA

oggetti. La conservazione è garantita da regolari sopralluoghi da parte di restauratori tessili e da misure di monitoraggio in loco da parte dei comuni. Le difficoltà di carattere conservativo e amministrativo poste alla conservazione dei tappeti vengono gestite da un centro di competenza centrale a Braşov. La collezione pone inoltre sfide particolari che richiedono un approccio ad hoc. Lo stato di contaminazione dei tappeti costituisce ad esempio un pericolo invisibile che esige competenze e infrastrutture molto specializzate.

Quale proprietaria della più grande collezione di tappeti del Paese, la Chiesa evangelica della Confessione di Augusta di Braşov provvede a supervisionare il coordinamento a livello nazionale dei compiti di conservazione.

The largest collection of Ottoman rugs and carpets outside present-day Turkey can be found in Evangelical churches across Romania. These jewel-coloured artefacts bear witness to a once flourishing trade, reflect how guilds propagated their image, and illustrate the specific purpose that Ottoman rugs served in Christian churches.

These objects create a sense of identity and are a popular visitor attraction, but the fact that they are on permanent display is contrary to their original use and poses several risks in terms of the conservation and protection of this cultural heritage. Given that their removal to a museum setting is not an option, efforts need to focus on ensuring optimal exhibition conditions in their original location in order to mitigate the risk of damage. As regards

conservation, professional textile restorers carry out regular inspections; these are supplemented by monitoring measures introduced by the municipality concerned. Conservational and administrative problems are handled centrally by the centre of expertise in Kronstadt. Safeguarding the collection also comes with its own special set of challenges, which can only be addressed by equally special strategies. For example, the presence of contamination in the rugs poses an invisible threat which requires highly specialised expertise and the appropriate infrastructure to combat it.

The A. B. Evangelical Church in Kronstadt, which has the largest Ottoman rug collection in the country oversees the nationwide coordination of conservation efforts.

WANDERUNGEN ZU KULTURGÜTERN

UNTERWEGS AUF DEM ST. GALLER TEXTILWEG

Der Text stützt sich auf Medienmitteilungen, die anlässlich der Eröffnung der Wege 2016 sowie der Herausgabe der App 2017 erschienen sind. Fotos und Textbausteine zur Verfügung gestellt von Textilland Ostschweiz.

Seit dem Frühling 2016 haben Familien sowie Geschichts-, Kultur- und Architekturinteressierte in der Ostschweiz gleich zwei Angebote zum Thema Textilien sozusagen vor der Haustüre. Textilland Ostschweiz bietet in Zusammenarbeit mit St. Gallen-Bodensee Tourismus die beiden nachfolgend vorgestellten Erlebnisse an: Auf dem *Textilweg St. Gallen* und der *Textilland Explorer Tour* werden die prägenden Einflüsse der Textilwirtschaft in der Ostschweiz auf einfache und spannende Art erlebbar.

Der Verein *Textilland Ostschweiz* arbeitet in Kooperation mit den Tourismus-Destinationen, Swiss Textiles, dem Textilmuseum St. Gallen und weiteren Partnern daran, die Ostschweiz touristisch als «Textilland» zu positionieren.

«Dazu gehört, einerseits die Innovationskraft der heutigen Textilindustrie, andererseits den Einfluss der Textilwirtschaft in der Ostschweiz auf die Architektur und die Entwicklung der Region sichtbar zu machen und Interesse für die textile Geschichte der Region zu wecken», erklärte Präsident Rolf Schmitter 2016.

VIRTUELLER TEXTILWEG, IN DIE NATUR GESETZT

Die zwei Textilwege *Stadt St. Gallen* und *St. Gallen West* sind individuell begehbar. Der Textilweg Stadt St. Gallen ist ein Rundgang entlang der herausragenden Gebäude der St. Galler Blütezeit, die zum Teil auch im KGS Inventar aufgeführt sind (vgl. Abb. 1 und 2 sowie Abb. 5 auf der Hefrückseite; Dauer ca. 5 km, 1–2 Std.).

¹ Das Haus Wilson an der Teufenerstrasse 1–3. Foto: © Textilland Ostschweiz.



2 Tröckneturm am Burgweiherweg.
Foto: © Textilland Ostschweiz.

vgl. hierzu auch Abb. 3 auf der
Rückseite des Heftumschlages.

[Letzter Stand für alle im Beitrag
erwähnten Links: 29.3.2018].

Angereichert ist er mit Tipps zum Shopping oder zu Kaffee- und Essenspausen sowie für einen ausgedehnten Spaziergang mit verschiedenen Abstechern. Der *Textilweg St. Gallen West* hingegen ist eine textile Zeitreise in die Natur: Der Weg führt ab Bahnhof St. Gallen entlang der Kreuzbleiche zum Tröckneturm (Abb. 2 sowie Abb. 3 auf der Hefrückseite) und endet im Sitterwerk. Der Weg folgt den ausgeschilderten Jakobswanderwegen (ca. 6 km, 1,5 Std.). Shopping-Interessierte können auch Zwischenstopps in Fabrikläden unterwegs einlegen.

Beide Wege sind online unter www.textilweg.ch abrufbar: mit Detailbeschreibungen, Bildmaterial und Audiodateien.

MEHRWERT FÜR ST. GALLEN

Die Umsetzung des Textilwegs St. Gallens ermöglichte die Ortsbürgergemeinde St. Gallen. Sie unterstützte die Umsetzung mit einem namhaften finanziellen Beitrag. Darüber hinaus engagierte sich das Stadtarchiv der Ortsbürgergemeinde aktiv in der Erarbeitung der historischen Grundlagen. Arno Noger, Präsident der Ortsbürgergemeinde, begründete das Engagement anlässlich der Eröffnung 2016 folgendermassen: «Das Leitbild der Ortsbürgergemeinde St. Gallen hält fest: Wir leisten einen wesentlichen Beitrag zur hohen Lebensqualität der Bevölkerung und zur Weiterentwicklung von

Stadt und Region. Wir bewahren und pflegen das historische Erbe der Stadt St. Gallen. Wir teilen verschiedene Aufgaben mit der Stadt (der politischen Gemeinde) und dem Kanton St. Gallen. Aus diesem Grund passt die Unterstützung des Projekts *Textilweg* sehr gut in unser Förderkonzept». Das Angebot soll von der Bevölkerung von Stadt und Region ebenso rege genutzt werden können wie von auswärtigen Gästen.

NEUE ANGEBOTE FÜR SELBSTFAHRER

Gleichzeitig mit dem *Textilweg* lancierte St. Gallen-Bodensee Tourismus zusammen mit *Textilland Ostschweiz*, der Region St. Gallen-Bodensee sowie den Tourismus-Destinationen Thurgau und beider Appenzell zwei erlebnisreiche Rundtouren für Kultur- und Touring-Fans, die mit dem Auto unterwegs sind. Die *Textilland Explorer Tour Nord* widmet



sich vorwiegend «edlen Stoffen und der internationalen Prominenz». Auf der südlichen Route stehen derweil die Themen «Brauchtum» und «malerische Landschaften» im Fokus. «Die *Textilland Explorer Tour* gibt der Grand Tour of Switzerland, dem Roadtrip-Angebot von Schweiz Tourismus, ein regionales Gesicht», freute sich Frank Bumann, Direktor von St. Gallen-Bodensee Tourismus bei der Eröffnung.

KONTAKT

Kathrin Loppacher,
Geschäftsstelle
Textilland Ostschweiz,
Tel.: +41 (0)71 992 66 00
M: +41 (0)79 814 21 28
www.textilland.ch
www.textilweg.ch

«TEXTILLAND OSTSCHWEIZ» LANCIERTE 2017 EINE GRATIS-APP ALS PERSÖNLICHE FÜHRERIN

Im Mai 2017, ein Jahr nach der Lancierung der *Textilwege St. Gallen*, erschien die zugehörige Gratis-App *TextileStGallen*, die umfassende individuelle Führerin durch die Textilstadt. Sie macht bis heute den Einfluss der Textilwirtschaft in St. Gallen und der Region auf einfache und spannende Art erlebbar, ob vor Ort oder zuhause auf dem Sofa.

Die neue Gratis-App ist ideal für Kultur- und Architekturinteressierte, aber auch für Schulen oder St. Gallerinnen und St. Galler, die ihre Stadt mit neuen Augen sehen möchten: «Die App ist quasi die persönliche, individuelle Stadtführerin durch die Textilstadt St. Gallen. Sie führt zu herausragenden Textilgebäuden in der Stadt und berichtet Spannendes zu deren Geschichte, Architektur und heutiger Nutzung – je mit Bildern und Kurzbeschrieben, die auch als Audiofiles integriert sind», erklärte Iwan Köppel, Geschäftsführer von *Textilland Ostschweiz*.

Die App bietet zudem kulinarische und kulturelle Empfehlungen ebenso wie Shopping-Tipps und Ausflugsideen. Sie führt via Standortortung über GPS und ist, einmal installiert, offline – ohne WLAN – benutzbar. Die App ist die digitale Weiterentwicklung zu den beiden im Text vorgestellten *Textilwegen*, die seit Frühjahr 2016 erlebbar sind. *TextileStGallen* steht sowohl im App Store als auch im Google Play Store zum Gratis-Download zur Verfügung.

Die Inhalte der App sind auf Deutsch und auf Englisch aufbereitet; die Spracheinstellung basiert auf den Systemeinstellungen des Smartphones und geschieht automatisch.

EINIGE WEITERE TEXTILLEHRPFADE

<https://www.myswitzerland.com/de-ch/zuercher-oberland-industriellehrpfad.html>
Industriellehrpfad Zürcher Oberland

<http://www.industrie-ensemble.ch/guyer-zeller-wanderwege>
Industrie Ensemble Neuthal. Guyer-Zeller-Wanderwege

http://www.ortsmuseumflawil.ch/_files/textilland-explorer-tour.pdf
Textilland Explorer Tour Nord (vgl. Text)

<http://www.appenzell.ch/de/wandern-und-aktiv/textilland-ostschweiz.html>
Textilland Ostschweiz, Appenzell (vgl. Text)

<http://www.schweizmobil.ch/de/wanderland/services/orte/ort-0530.html>
Schönengrund AR: Wandervorschlag zum Thema Textilweberei und Stickerei in der Region

<http://www.ddfm.de/>
Deutsches Damast- & Frottiermuseum Grossschönau, mit Textillehrpfad

PROMENADE AUTOUR DES BIENS CULTURELS: LE CHEMIN DES TEXTILES DE SAINT-GALL

La Suisse orientale est mondialement connue pour sa tradition textile et son savoir-faire en la matière. Flânez sur *le chemin des textiles*! Sur environ cinq kilomètres (compter entre une et deux heures de marche, sans les visites), *le chemin des textiles de Saint-Gall* vous fait découvrir les principaux édifices dédiés aux textiles du centre-ville de Saint-Gall. Vous y trouverez des anecdotes passionnantes sur l'histoire, l'architecture et l'utilisation actuelle de ces bâtiments.

Vous préférez remonter le temps en pleine nature? *Le chemin des textiles de Saint-Gall* ouest vous y emmènera depuis la gare centrale

par le chemin de Saint Jacques de Compostelle. L'occasion de découvrir des endroits incontournables et de faire quelques achats au centre d'art Sitterwerk. Cet itinéraire propose une belle promenade à pied (6 kilomètres en descente, 90 minutes de marche, sans les visites) ou en voiture.

Laissez-vous guider par le GPS de votre smartphone:

Téléchargez l'application gratuite «*TextileStGallen – Textile Tours*» dans l'App Store ou sur Google Play Store. Vous trouverez de plus amples informations sous www.textilweg.ch

⁴ Bâtiments caractéristiques de l'époque florissante de l'industrie textile à Saint-Gall.
Photo: © Textilland Ostschweiz.

³ ⁵ cf. fig. au dos de la revue..



ESCURSIONI A BENI CULTURALI:

IL CAMMINO TESSILE DI SAN GALLO

La Svizzera orientale è conosciuta a livello internazionale per la sua tradizione tessile e il suo know-how in questo settore. Un mondo che si può piacevolmente scoprire durante una passeggiata sulla *via dell'industria tessile*. Lungo circa cinque chilometri (tempo di percorrenza a piedi di circa 1–2 ore), *il cammino tessile di San Gallo* conduce ad alcuni degli edifici tessili più importanti nel centro storico di San Gallo. Le brevi descrizioni degli edifici riportano fatti interessanti sulla storia, l'architettura e l'uso attuale degli edifici.

A coloro che prediligono una gita culturale nella natura, consiglia-

mo *il cammino tessile di San Gallo ovest*. Dalla stazione di San Gallo si seguono le indicazioni per il cammino di San Giacomo. Questo percorso conduce a «spot tessili» e ai punti di shopping del Sitterwerk. È ideale per una lunga camminata (6 chilometri in discesa per 90 minuti di percorrenza totale) o per una gita in auto.

Fatevi guidare dal GPS del vostro smartphone:

Scaricate l'app gratuita «*Textile-StGallen – Textile Tours*» nell'App Store o nel Google Play Store. Ulteriori informazioni sono disponibili su www.textilweg.ch

4 Edifici caratteristici dell'epoca d'oro dell'industria tessile lungo il cammino tessile di San Gallo.
Foto: © Textilland Ostschweiz.

6 Il «Sitterwerk», l'ex area industriale, è un punto d'incontro per artisti, artigiani, scienziati e numerosi visitatori. Con la sua biblioteca d'arte, l'archivio dei materiali e l'atelier, è un vero fulcro creativo (vedi <http://www.sitterwerk.ch/de/sitterwerk.html>). Foto: © Textilland Ostschweiz.

3 **5** vedi fig. della retrocopertina.



EUROPÄISCHE TAGE DES DENKMALS

«OHNE GRENZEN»



1 Industrie-Ensemble Neuthal.
Foto: Heinz Gerber, © VEHI /
Neuthal Industriekultur.

Weder Pass noch Visum sind nötig, um bei der diesjährigen Ausgabe der *Europäischen Tage des Denkmals* dabei zu sein. Wer im September 2018 die Reise wagt, gewinnt Einblicke hinter die Kulissen historischer Baudenkmäler der Schweiz. Ob Bewohnerin, Enthusiast, Fachperson oder Neugierige: Die Denkmaltage lassen Sie an rund tausend kostenlosen Führungen, Spaziergängen und Gesprächsrunden das vielfältige Kulturerbe der Schweiz erkunden.

Erweitern wir unseren Blick, besuchen wir uns gegenseitig! Nicht wie gewohnt an einem einzigen, sondern gleich an vier Wochenenden im September finden die *Europäischen Tage des Denkmals* dieses Jahr statt. Unter dem Motto «Ohne Grenzen» präsentiert jeweils eine Region ihr kul-

turelles Erbe und lädt Nachbarn aus dem In- und Ausland zu einem Besuch ein. Feierlicher Anlass für das einmalige Format sind der fünfundzwanzigste Geburtstag der Denkmaltage in der Schweiz sowie das *Europäische Kulturerbejahr 2018*. Patronatsherr ist wiederum Bundesrat Alain Berset.

Die Schweiz ist stark durch lokale Eigenheiten geprägt: Dialekte, Landschaften, Baustile und Bräuche sind aus unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsweisen der Menschen entstanden. An den vier Denkmaltage-Wochenenden bieten sich viele Gelegenheiten, regionale Besonderheiten kennenzulernen, aber auch neue, überraschende Zusammenhänge zu entdecken. Weinbau und damit verbundene Kulturlandschaften und Bräuche gibt es in jedem Kanton. Hotels aus der «Belle Epoque» im Tessin, im Berner Oberland oder im Wallis erzählen Geschichten von Gästen aus aller Welt. Das Chalet ist längst nicht nur auf die Bergregionen beschränkt. Noch wenig bekannt sind die vielen Bauten aus der Nachkriegszeit.

Das Thema «Ohne Grenzen» lädt Besuchende der Denkmaltage 2018 ein, Grenzen nicht nur geografisch, sondern auch sprachlich, chronologisch, materiell oder sozial zu überschreiten. Wie entwickeln wir unser Kulturerbe für künftige Generationen weiter? Wie gehen wir mit jungen Denkmälern um? Kann man materielles Erbe getrennt vom im-

NEUTHAL: TEXTILE TRADITION UND INNOVATION IN ALTEN BAUTEN

Im Industrie-Ensemble Neuthal, einem Ortsbild von nationaler Bedeutung, wird Industriegeschichte erlebbar. Es liegt am Industriepfad Zürcher Oberland und vereint die Museumsspinnerei, die Rüti Webmaschinen-Sammlung, die Handmaschinenstickerei und Wasserkraftanlagen zu einem einmaligen Industriedenkmal. Die Halbtagesveranstaltung beinhaltet eine Fahrt in historischen Bussen und einen Apéro sowie Führungen, Referate und eine Podiumsdiskussion mit Vertretern der Textilbranche, mit Historikern und Denkmalpflegern. Thematisiert werden u.a. die Textilproduktion gestern und heute, Projekte wie «Neues Neuthal» und «Industrielandschaft Zürcher Oberland» sowie Visionen für die Zukunft.

Die Veranstaltung findet im Rahmen der Europäischen Tage des Denkmals 2018 «Ohne Grenzen» und der Veranstaltungsreihe «Kulturerbe total» der Nationalen Informationsstelle zum Kulturerbe (NIKE) und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) statt.

Mittwoch, 12. September 2018, 12 bis 19 Uhr
Industrie Ensemble Neuthal, Bäretswil ZH

Informationen und Anmeldung: www.lasuissenexistepas.ch

wird klar: Kulturerbe ist nicht von gestern. Es bringt die Menschen zusammen und ist damit fest in der Gegenwart und in der Gesellschaft verankert.

«Sharing Heritage» lautet das Motto des europäischen Kulturerbejahrs. Es fordert die Teilhabe breiter Bevölkerungskreise, um das Potenzial des Kulturerbes für gesellschaftlichen Zusammenhalt auszuschöpfen – nutzen Sie die Denkmaltage als Gelegenheit zur Teilhabe, laden Sie Freunde und Familie zu einem Ausflug ein und bestellen Sie heute die kostenlose Programmbroschüre auf hereinspaziert.ch!

WEITERFÜHRENDE INFORMATIONEN

hereinspaziert.ch
kulturerbejahr2018.ch
sharingheritage.de

materiellen betrachten? Was sehen Kinder oder MigrantInnen, wenn sie vor einem Baudenkmal stehen? Wer hört ihnen zu?

Ein Erbe gibt es nicht, vielmehr ist dieses vielfältig und einem steten Wandel unterworfen. Treibende Kraft sind dabei die Menschen, die mit ihren Interessen, ihrem Engagement und dem Umstand, dass sie – indem sie darüber sprechen –, kulturelles Erbe täglich neu schaffen und definieren.

Es gibt kein als Konzertraum genutztes Baudenkmal ohne musikalische Tradition und ohne Musikgesellschaften, keine Gebäuderestaurierung ohne überlieferte handwerkliche Fertigkeiten, keinen Alpen-Tourismus ohne Kulturlandschaften. Damit



² Blick in den Webmaschinenaal.
Foto: Heinz Gerber, © VEHI /
Neuthal Industriekultur.

[Letzter Stand für alle im Beitrag
erwähnten Links: 29.3.2018].

WEITERE LINKS ZUM THEMA

Als Ergänzung zu den im Heft erwähnten Institutionen haben wir nachstehend einige Links und Hinweise zum Thema zusammengetragen. Es ist zu betonen, dass diese Liste keine Wertung enthält und schon gar nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Wir möchten Ihnen bloss einige zusätzliche Informationen in diesem spannenden Bereich ermöglichen – es lohnt sich auch, selbstständig nach weiteren Themen zu *Textilien* zu suchen.

[Letzter Stand für alle im Beitrag erwähnten Links: 29.3.2018].

VERBÄNDE / AUSBILDUNG

Swiss Textiles

<http://www.swisstextiles.ch/>

Schweizerische Textilschule

<http://www.stf.ch/>

Schule für Gestaltung, Basel

<https://www.sfgbasel.ch/hoehere-berufsbildung-textildesign-hf/>

MUSEEN SCHWEIZ

Musée suisse de la Mode, Yverdon-les-Bains

<http://www.museemode.ch/site-2017/>

Textilmuseum, Glarus

<http://www.freulerpalast.ch/Textilmuseum.84.0.html>

MUSEEN AUSLAND

Musée des Tissus. Musée des Arts Décoratifs de Lyon, Lyon

<http://www.mtmad.fr/fr/Pages/default.aspx>

Museum des Webens, Lyon

<http://maisondescanuts.com/>

Seidenweberei, Lyon

<https://www.soierie-vivante.asso.fr/>

Musée de la Mode, Paris

<http://www.palaisgalliera.paris.fr/>

Taschenmuseum, Amsterdam

<https://tassenmuseum.nl/de/>

Victoria and Albert Museum

<https://www.vam.ac.uk/>

PUBLIKATIONEN

Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

<https://www.gsk.ch/de/textil-kunst.html>

JUST Marcel; VÖGELE Christoph (Hg.), 2017: «Die Pracht der Tracht. Schweizer Trachten in Kunst und Kunstgewerbe». Scheidegger & Spiess, Zürich.

THIEL Erika, 2019 (9. aktualisierte Auflage): «Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart». Henschel Verlag, Leipzig.

IMPRESSUM / ADRESSEN

VORANZEIGE
KGS FORUM 31/2018

31/2018 (November 2018):

Kulturgeschichte Wein

Histoire culturelle du vin

Storia culturale
della viticoltura

The history and tradition
of wine production

IMPRESSUM

© Bundesamt für Bevölkerungsschutz BABS,
Fachbereich Kulturgüterschutz KGS, Bern 2018 ISSN 1662-3495

Herausgeber: BABS, Fachbereich Kulturgüterschutz KGS

Konzept: Rino Büchel, Hans Schüpbach, Eveline Maradan El Bana,
Laura Albisetti, Olivier Melchior, Alexandra Kull
Mit bestem Dank für die wertvolle Unterstützung an Dr. Evelin Wetter
(Abegg Stiftung, Riggisberg) und Dr. Jacques Bujard (Neuchâtel).

Redaktion, Layout: Hans Schüpbach, Alexandra Kull

Übersetzungen: Alain Meyrat, Anne-France Meystre (f), Caroline
Sulmoni, Peter Waldburger (i), Elaine Sheerin (e)

Auflage: 2000; 18. Jahrgang

Web: www.kgs.admin.ch/ oder www.kulturgueterschutz.ch/

GIS-Anwendung KGS-Inventar:
<https://map.geo.admin.ch/?topic=kgs>

Hinweis

Das KGS Forum dient als Plattform, um verschiedene Themen aus dem Bereich Kulturgüterschutz möglichst vielfältig und aus unterschiedlichen Blickwinkeln vorzustellen. Die Beiträge geben die Meinung der Autorinnen/Autoren wieder und sind somit nicht zwingend deckungsgleich mit dem Standpunkt des Bundesamtes oder der Schweizerischen Eidgenossenschaft.

KGS ADRESSEN / ADRESSES PBC / INDIRIZZI PBC / ADRESSES PCP

Bundesamt für Bevölkerungsschutz BABS
Fachbereich Kulturgüterschutz KGS
Monbijoustrasse 51A, 3003 Bern

Tel. Loge: +41 (0)58 462 50 11

Web: www.kulturgueterschutz.ch oder www.kgs.admin.ch
www.bevoelkerungsschutz.ch (Navigation: Themen / Kulturgüterschutz)

Büchel Rino	Chef KGS, Internationales rino.buechel@babs.admin.ch	Tel.: +41 (0)58 462 51 84
Albisetti Laura	Grundlagen laura.albisetti@babs.admin.ch	+41 (0)58 465 15 37
Maradan El Bana Eveline	Ausbildung rose-eveline.maradan@babs.admin.ch	+41 (0)58 462 52 56
Melchior Olivier	Projekte, Ausbildung olivier.melchior@babs.admin.ch	+41 (0)58 463 34 63
Schüpbach Hans	Information, Inventar hans.schuepbach@babs.admin.ch	+41 (0)58 462 51 56
Kull Alexandra	Hochschulpraktikantin alexandra.kull@babs.admin.ch	+41 (0)58 483 59 99

Kantonale KGS-Verantwortliche / Mitglieder Schweizerisches Komitee für Kulturgüterschutz:
www.kgs.admin.ch/ -> Organisation (unten an der Seite finden Sie die Links mit Adresslisten)



Vgl. Beitrag auf S. 70–76 in diesem Heft.

Abb. 1: Detail mit Wappen von Philipp dem Guten aus der Tausendblumentapissérie, Vorderseite, um 1466, Bernisches Historisches Museum, Inv. 14. Foto: Stefan Rebsamen, © Bernisches Historisches Museum.



Wie stark die Farben auf der Vorderseite ausgebleicht sind, zeigt ein Vergleich mit der Rückseite (siehe Bild oben).

Abb. 4: Detail mit Wappen von Philipp dem Guten aus der Tausendblumentapissérie, Rückseite, um 1466, Bernisches Historisches Museum, Inv. 14. Foto: Stefan Rebsamen, © Bernisches Historisches Museum.



Vgl. Beitrag auf S. 87–91 in diesem Heft.

Ein typischer Tröckneturm («Hänggiturm», Abb. 3) und die Stickerei-Börse in St. Gallen (Abb. 5) sind zwei charakteristische Bauten, denen man auf einer Wanderung auf dem Textilweg begegnet. Fotos: © Textilland Ostschweiz, St. Gallen.

