
Handwerk · Volkskunst

Kunsthandwerk



SCHWEIZER HEIMATWERK

Einzelnummer Fr. 6.- Jahresabonnement Fr. 18.- 4/1989

Inhaltsverzeichnis

Der Lebkuchendekorateur	2
Museum und Objekt – Vergangenheit und Zukunft	11
Goldener Armreif aus dem Schatzfund von Erstfeld	12
Wilhelm Tells Apfelschuss	13
Die reichverzierte Wertsachentruhe des Bartholomäus Perren von Zermatt aus dem Jahre 1449	14
Stickmuster aus dem Jahre 1825	16
Römische Bildlampen des ersten Jahrhunderts n. Chr.	18
Mouchoir mit Stadt- und Landschaftsansichten	23
Das National-Domino	23
Löffel aus dem Heilig-Geist-Spital in Wil	25
Licht	27
«Filze für Füsse», Käthi Hoppler-Dinkel	34
Die Vergangenheit und die Zukunft fusionieren: Die Arbeit des Kunstglasers Jörg Kleiner	41
Schmuckschatullen in Bronze	47

Unser Titelbild

«Filze für Füsse», Filzschuhe von Käthi Hoppler-Dinkel

Ausstellungen und Veranstaltungen des Schweizer Heimatwerks

<i>Heimethuus, Rudolf Brun-Brücke, Zürich</i>	12. Januar bis 3. Februar 90: «Eskimo-Kunst aus Kanada»
<i>Renweg-Galerie, Schweizer Heimatwerk, Zürich</i>	bis 25. November 89: «Licht»
	4. bis 30. Dezember 89: «Käthi Hoppler, Filze für Füsse und Rabiusla Collection, Kerzenständer»
	19. Januar bis 3. März 90: «Avantgardistische Keramik»
<i>Heimatwerk, Understadt 38, Stein am Rhein</i>	22. Januar bis 17. März 90: «Gesticktes und Gestricktes»
<i>Heimatwerk, Hinterlauben 10, St. Gallen</i>	bis 25. November 89: «Licht»
<i>Heimatwerk, Im Städtli 42, Werdenberg</i>	20. November bis 30. Dezember 89: «Schweizer Puppen»

Fernsehprogramm 1989

In der Sendung «Kaländer» von 18.55 bis 19.20 Uhr

9. Dezember 1989: «Filze für Füsse» von Käthi Hoppler-Dinkel

 «Weizenkorn», Spielsachen aus einer geschützten Werkstatt in Basel

27. Januar 1990: Die nostalgischen «Guckkästen» des Peter Gugg



Dr. Hans J. Briner

Zusammen

Auch die Heimatwerke der Schweiz werden – trotz oder gerade wegen ihren traditionell mit dem Schweizertum verbundenen kunsthandwerklichen Produkten – von den modernen Veränderungen miterfasst. Vorbei sind die Zeiten der idyllischen Folklore und sentimental «Heimatverbundenheit». Neuzzeitliche Kauf- und Verkaufsgewohnheiten gehen an den Heimatwerken der Schweiz nicht spurlos vorbei. Ziel der nächsten Zeit muss es sein, dass die Heimatwerke nicht heimatlos werden, sondern dass mit einer lockeren Interessengemeinschaft eine engere Zusammenarbeit im Sinne einer gemeinsamen Politik zugunsten unserer angestammten Kundschaft und auch im Interesse der Kunsthandwerker unseres Landes angestrebt wird. Dabei geht es primär um einen Erfahrungsaustausch und mögliche gegenseitige Unterstützung im Bereich der Werbung, des Einkaufs und der Preisgestaltung für unsere Heimatwerk-Produkte. Gedacht wird auch an ein einheitliches Gütezeichen, eine Auszeichnung für «gutes Schweizer Kunsthandwerk», sowie insbesondere an den Namensschutz unserer nun seit 60 Jahren zu einem spezifischen Begriff gewordenen Bezeichnung «Heimatwerk». Als für die nächsten zwei Jahre gewählter Präsident dieser Interessengemeinschaft möchte ich wünschen, dass wir den richtigen Weg zwischen weiterer beförderlicher, individueller Entwicklung der einzelnen Heimatwerke und dem richtig verstandenen gemeinsamen Interesse im Sinne dieses «Zusammengehens» der schweizerischen Heimatwerke finden werden.

Dr. Hans J. Briner, Präsident

Der Lebkuchendekorateur

Ein Gebäck, das sich während Jahrhunderten, wenn nicht Jahrtausenden, aus der Welt der Opfer-, Weihe- und Heilbrote zu einem allseits beliebten Genussmittel entwickelt hat, lässt sich auch von stets neuen Sensationen der Süswarenindustrie nicht verdrängen. So haben sich denn Lebkuchenspezialitäten in aller Welt als Brauchtumsgebäcke zu Weihnachten und Neujahr, als Jahrmarkts- und Wallfahrtsmitbringsel, Patengeschenke oder Liebesgrüsse immer wieder durchgesetzt. Einige von ihnen, wie die Aachener Printen, Nürnbergerlein, Offenburger Pfeffernüsse, Basler Läcklerli, Züri-Tirggel, Berner Honiglebkuchen und Ostschweizer Biber sind zu eigentlichen Wahrzeichen ihrer Herkunftsorte geworden.

Gebäckforscher haben die verbreitete Vorstellung, der Lebkuchen sei vor Zeiten aus Klosterküchen entsprungen, ins Wanken gebracht. Leib und Leben des Bäckers wurden schon im 8. Jahrhundert n. Chr. durch das karolingische Alemannenrecht geschützt. Es ist denkbar, dass mittelalterliche Klosterfrauen Backrezepte aus ihrem früheren bürgerlichen oder adeligen Lebensabschnitt in die Klöster trugen. Andererseits finden sich Beispiele dafür, dass Frauenklöster die Lebkuchenbäckerei von Laien erlernten oder von ortsansässigen und auswärtigen Lebküchlern ausserhalb des Klosters backen liessen.

Einstmals müssen es bis zu 15 Pfund schwere längliche und runde Lebkuchenlaibe gewesen sein, die nach strenger Rangordnung den geistlichen und weltlichen Oberen geschenkt worden sind. Die besseren waren z. B. mit Gewürznelken, grob zerstossener Zimtrinde und verzuckertem Ingwer besteckt. Die alten Bezeichnungen «Pfefferzelten» (pheforzeltun)

oder «Pfefferkuchen» bedeuten nicht unbedingt, dass es sich um besonders scharf gewürzte Lebkuchen gehandelt hat, wurde «pfeffern» doch allgemein für kräftiges Würzen gebraucht. Manchenorts war es Brauch, dass am sogenannten «Pfefferleinstag» Mädchen von den Burschen mit Ruten «gepfitzt» oder «gepfeffert» wurden. Die an jenem Tage eigens hergestellten Gebäcke nannte man «Pfefferkuchen».

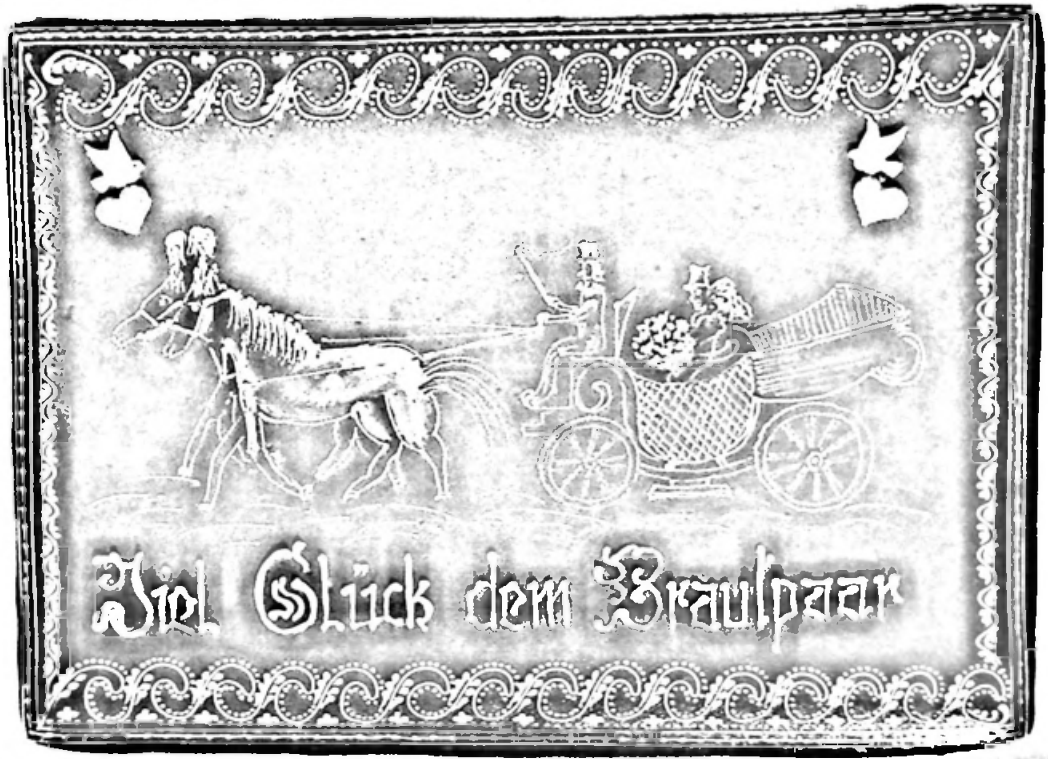
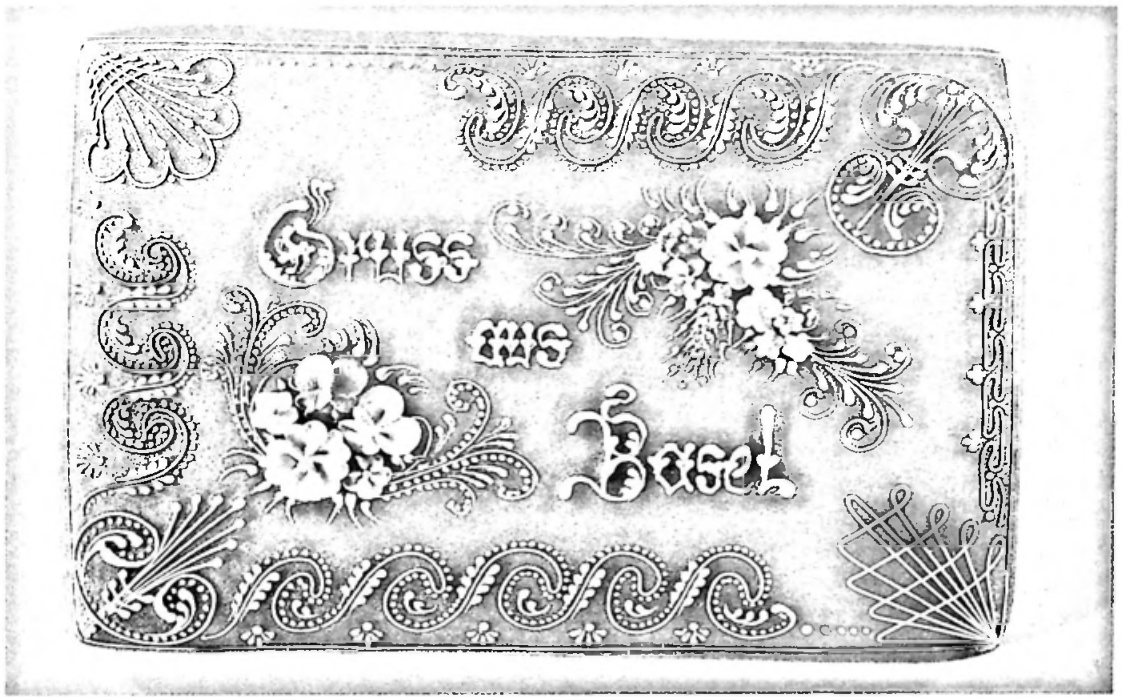
Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts luden die Lebkuchen nicht zu unbeschwertem Genusse ein. Der Frankfurter Stadtarzt Walter Ryff fand vielmehr, die Lebkuchen seien ungesund und «von schwerer Däuung». In der Tat handelte es sich vor allem um scharfe Gewürzkuchen, die man zerrieb oder zerstiess und als Speisewürze, als Binde- und Färbemittel zu allerlei Pasteten und Saucen verwendete. Diese Brösel – heute würde man sie in der Konditorsprache als «Schraps» bezeichnen – liessen sich auch in andere Lebkuchenteige mischen, woraus dann «zwibachene Lebzelten» entstanden.

Mit der Zeit begannen die Lebküchler, ihre Produkte zu schmücken, indem man sie mit Modelabdrücken versah, vergoldete, auf verschiedene Arten glänzte, glasierte, bemalte, mit Bildchen oder Spritzguss-Ornamenten verzierte.

Uns interessiert die letztgenannte, kunstreiche Technik des heutigen Konditor-Confiseurs mit Spritzsack und verschiedenen Tüllen, Butter- und Schokoladecrèmen oder mit dem feinen «Cornet» (Spritztüte) und Zuckerguss-Masse. Bei der Lebkuchenherstellung gewann das Verfahren im 19. Jahrhundert an Bedeutung, als es galt, immer mehr billige Marktware rasch und wirkungsvoll mit Schriftzügen, Blumenmustern und Schnörkeln aus gefärbtem oder ungefärbtem Zuckerguss zu schmücken.

Oben: Baslergruss für einmal ohne Lällenkönig und Fasnachtsmotiv.

Unten: Zum Dreinbeissen schön und doch wieder schade um das Zucker-Kunstwerk.



An diese oft eilig und wenig liebevoll ausgeführte Arbeit erinnert etwa noch die Wellenlinie der sogenannten «Strasse» aus grünem Zucker, mit der die Sennenmotive auf den berühmten Appenzeller «Chlausebickli» unterstrichen werden. Besonders schöne und reiche Zuckerguss-Verzierungen finden sich auf Berner Lebkuchen. Diesem Zuckerwerk hat das Lebkuchen-Fachbuch der Firma Hans Kaspar AG in Zürich (1946) eine eigentliche Garnierschule gewidmet. Im übrigen empfiehlt jedes rechte Konditoreifachbuch vorab jungen Vertretern der süßen Kunst, die Spritzgussglasur zu pflegen. In der Praxis bleiben die Resultate in der Regel aus ökonomischen Gründen im Bereiche vereinfachender und normierender Grundmuster. Immer mehr ersetzen auch vorgefertigte Zuckersachen die geübte Hand des Konditor-Confiseurs. Auf diese Weise kommen anspruchsvolle Arbeiten nurmehr in Spitzenbetrieben, auf Schaustücken und bei Prüfungsarbeiten zur Geltung. Einer, der die Kunst des Zuckergusses in hohem Masse beherrscht, ist der Lebkuchendekorateur im renommierten Basler «Läckerli-Huus». Wir haben ihn besucht und ihm bei der Arbeit zugesehen.

Hans Oberhofer wurde 1935 in Innsbruck geboren und verbrachte seine Kindheitsjahre im nahen Schwaz. Er wollte eigentlich Koch werden, konnte jedoch als Vierzehnjähriger noch nicht über die Topfränder sehen und interessierte sich auch für den Bäcker-Konditoren-Beruf. Am Ende der vierziger Jahre boten sich in Hansens engerer Heimat kaum Ausbildungsmöglichkeiten. Schliesslich fand sich auf dem Inseratenweg eine Lehrstelle in der Schweiz, im Baselbieter Höhenkurort Langenbruck. So trat denn Hans Oberhofer im Jahre 1950 bei der Wirts- und Bäcker-Konditor-Familie Steinmann zuerst als Ausläufer und dann als Lehrling in den Dienst. Der aus dem Emmental stammende Meister war für seine feinen Lebkuchen bekannt und lernte das Garnieren von der Pike auf. Mit der Hutte auf dem Rücken vertrug der Stift seine Kunstwerke in den Dörfern rund um den Oberrn Hauenstein und bis nach Sissach hinunter. Trotz glücklich

verlaufener Ausbildung hatte Hans Oberhofer genug von seinem Lehrberuf. Am liebsten wäre er eigentlich heimgekehrt. Aber ausgerechnet die Prüfungsexperten vermochten den fähigen jungen Mann bei der Stange zu halten. Statt nach Österreich ging es nun in eine Art zweite Lehre nach La Chaux-de-Fonds, wo sich Oberhofer im Pâtisserie-, Confiserie- und Chocolateriefach sowie als Kochvolontär weiterbildete. 1958 verschlug es ihn nach Basel – jedoch nicht in einen jener Betriebe, die damals ausser prominenten Namen nur bescheidene Löhne anzubieten hatten. Hans Oberhofer verdiente sein Brot vorübergehend als Bäcker und wollte wieder einmal den Beruf an den Nagel hängen. Nach einigen Heimatjahren als Akkordarbeiter in einer tirolischen Schmucksteinschleiferei finden wir Hans Oberhofer wieder in Basel, seit 1965 an wechselnden Stellen und schliesslich an einem langjährigen, festen Platz als ersten Bäcker-Konditor. Nach dem Tod jenes Arbeitgebers galt es, erneut Umschau zu halten.

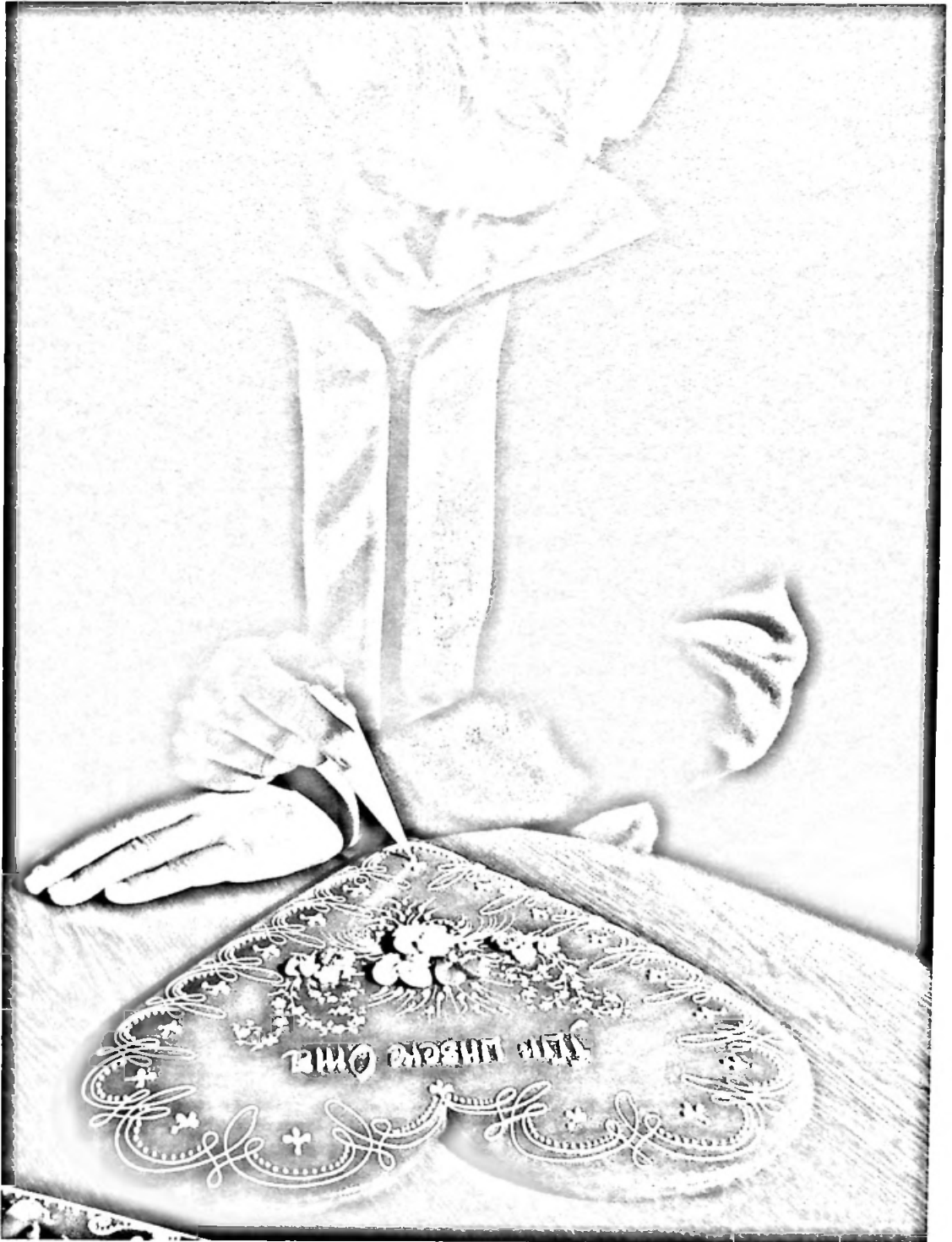
Es fügte sich, dass das «Läckerli-Huus», welches seit 4 Generationen die Tradition der Lebkuchenherstellung pflegt, einen tüchtigen Lebkuchendekorateur suchte, und so trat 1986 Hans Oberhofer diese Stelle an. Dies ermöglicht ihm, seither in seinem Lieblingsfach «Dekorarbeiten» tätig zu sein.

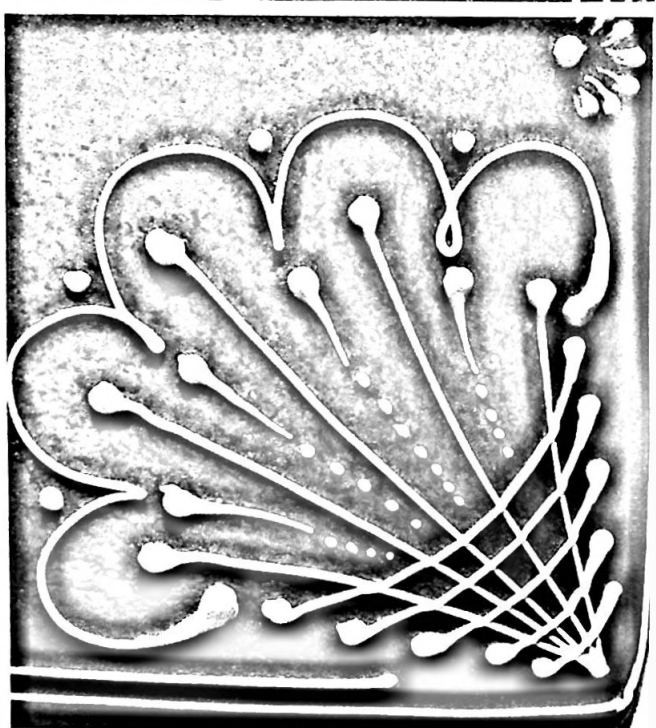
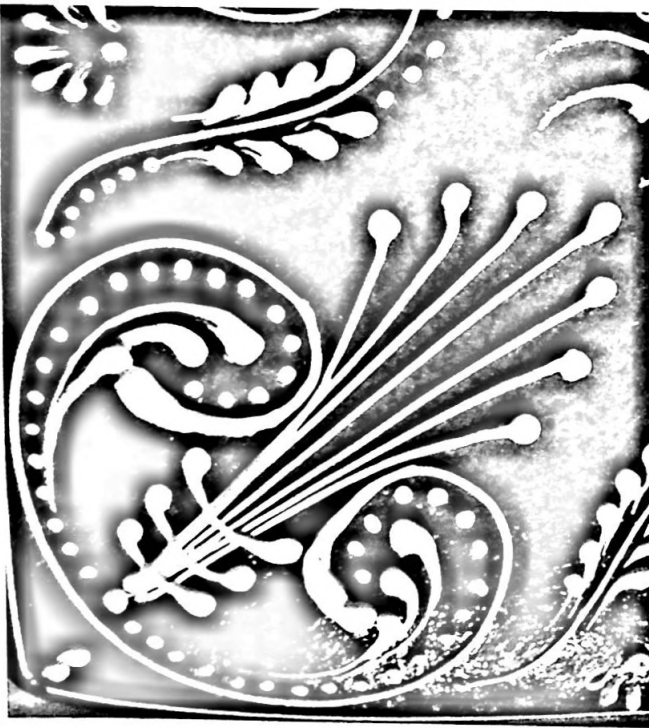
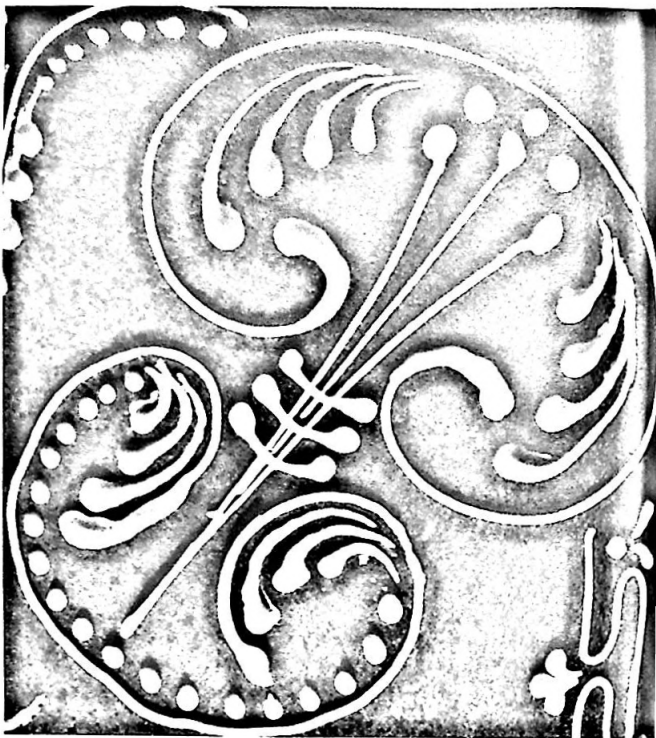
An Aufträgen mangelt es nicht, denn Lebkuchen sind wieder «in». Da gibt es Feiertagslebkuchen zu Ostern, St. Nikolaus, Weihnachten und Neujahr, als Geschenke zu Mutter- und Vatertag, zu Taufe, Kommunion, Konfirmation und Hochzeit, an Geburtstagen, Ver-

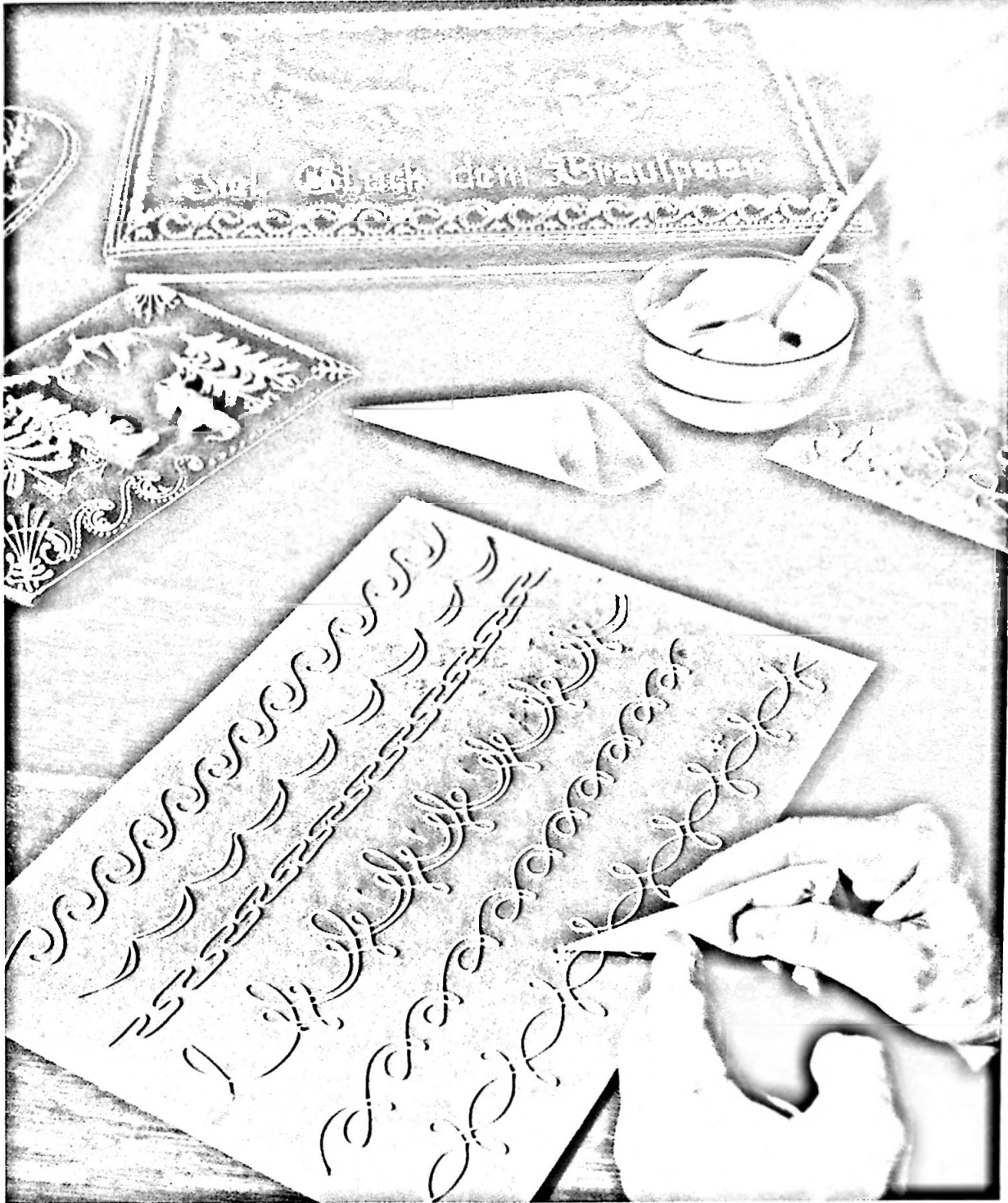
Seite 5: Geschmack, Erfahrung und eine ruhige Hand: So werden im «Läckerli-Huus» Träume gesponnen.

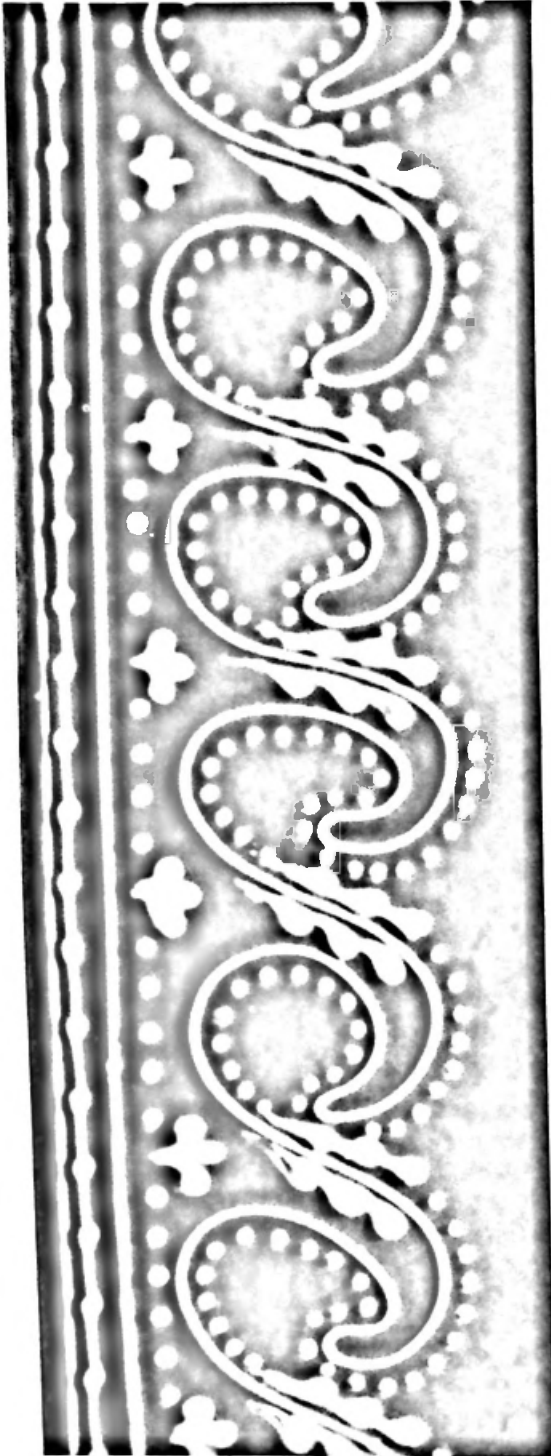
Seite 6: Hans Oberdorfer bezieht viele seiner Motive (hier Eckverzierungen) aus der Bauernmalerei.

Seite 7: Als Übungsunterlage dient am besten ein Stück Karton.









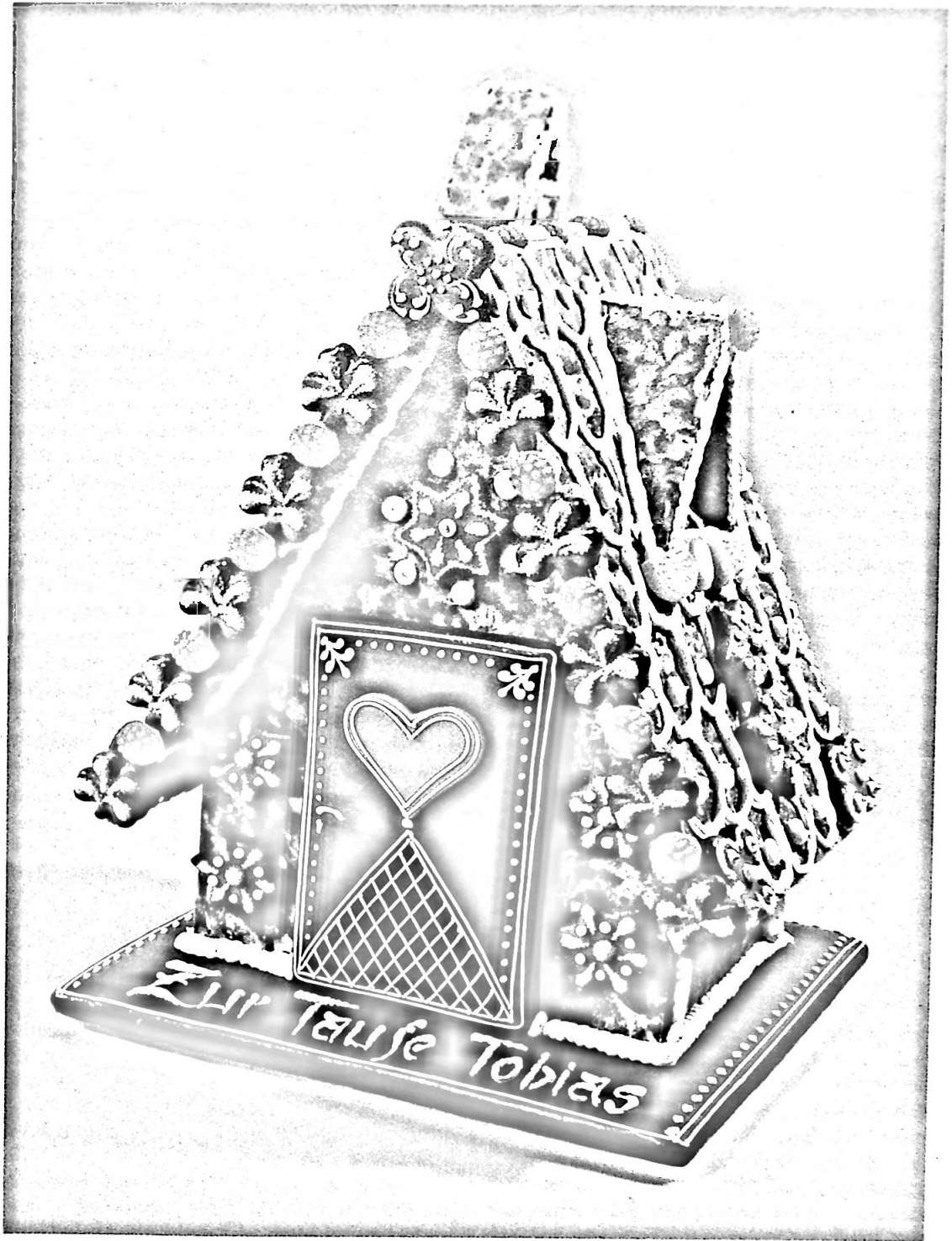
einsanlassen und Jubiläen. Auf dem «Götti»-Lebkuchen prangen funkelnagelneue Fünfliber, mit Zuckerguss bedeutungsvoll umrandet. Als Hans Oberhofer das Lebkuchendekorieren erlernte, standen ihm keine Vorlagen zur Verfügung, dafür Tradition und Können seines Lehrmeisters. Seither lernt Oberhofer «mit den Augen», wie er sagt – wo er nur Gelegenheit findet. Impulse kommen von der Bauernmalerei, die er in seinem gemütlichen Heim in Reinach BL pflegt.

Im Grunde genommen trägt jedermann schon als Kind den Marschallstab des Lebkuchendekorateurs mit sich herum. Wer erinnert sich nicht an die hübschen Zierleisten auf den Heftumschlägen, die man in der Schule für fünf Rappen beziehen konnte, oder an die rhythmischen Übungen im Schreibunterricht mit dem «laufenden Hund» ... Alle die Wellen- und Zickzacklinien, Schleifen und Mäander sind auch die Grundmuster bei der Dekorarbeit mit Zuckerguss.

Das Arbeitsmaterial ist unschwer zu beschaffen. «Cornet»-Papier, ein glattes und transparentes Fettpapier, ist im Bäckerei-Konditorei-Fachhandel erhältlich, kann aber auch aus «Drachepapier» selber hergestellt werden. Während das Drehen des «Cornets», der Spritztüte, einiges Handgeschick erfordert, kann beim Bereiten der Spritzglasur eigentlich nichts schief gehen. Als Grundmengen gelten 1 Eiweiss (ca. 25 g), 100 g Puderzucker und ein paar Tropfen Zitronensaft. Sollte unsere Spritzglasur zu dick ausfallen, genügt ein bisschen Wasser. Der Zitronensaft macht die Zucker-Eiweiss-Masse geschmeidig und fördert das Steifwerden nach der Applikation. Natürlich lässt sich die Spritzglasur mit Lebensmittelfarben behandeln.

Links: Der «laufende Hund» ist ein beliebtes Dekorations-Motiv, das manche auch an den Schulschreibunterricht erinnert.

Rechts: Märchenträume – das «Läckerli-Huus» macht sie wahr.



Schauen wir doch dem Fachmann ein wenig über die Schulter. Hans Oberhofer hat ein Cornet prall gefüllt und durch Zusammenfallen des Tütenrandes fest verschlossen. Die Tüllenweite, das heisst die Öffnung der Tütenspitze, bestimmt die Dicke des Glasur-Auftrags. Soll ein dicker «Zuckerfaden» entstehen, wird die Spitze mittels einer Schere mehr oder weniger gekürzt. Nun fasst der Zuckerkünstler das Cornet mit der aufgestützten Rechten. Die linke Hand hilft das Cornet stützen und führen.

Der Druck des Daumens, Zeige- und Mittelfingers bringt die Spritzmasse in Bewegung. Jetzt geht es «nur» noch darum, das hervorquellende Zuckerwürmchen in die gewünschte Richtung zu bringen. Versuchen Sie es selbst einmal, liebe Leserin, lieber Leser, mit Ihren Kindern am Familientisch. Zum Anfangen genügt eine dunkle Kartonvorlage. Sie werden bald bemerken, dass auch beim Lebkuchendekorieren kein Meister vom Himmel gefallen ist, und Sie dürfen auf Ihr Erstlingswerk stolz sein!



Lebkuchenherzen mit und ohne sinnreiche Sprüche – immer noch beliebte Symbole der Freundschaft, Liebe und Treue.

Gleichsam spielerisch, die Trägheit der Zuckermasse mit Druck und Schwung überlistend, gelingen Hans Oberhofer die schönsten Randverzierungen und Bildmotive. Bei weiter Tüllenöffnung fliesst der Guss wie aus einer Zahnpastatube. Durch geschicktes Abbrechen und Wiederansetzen entstehen Blüten, Schwalben und Schwäne ... Kleine Patzer werden weggewischt. Mit dieser Wischbewegung des Fingers lassen sich auch Schattierungseffekte erzielen. Beim Zusehen versteht man die Verzweiflung jenes Zuckerbäckers – die Anekdote wird dem Berner Dichter Rudolf von Tavel zugeschrieben – der es einem heiklen Kunden mit der Lebkuchenaufschrift «Alfons» nicht recht machen konnte, weil sich jener «Alphons» schrieb. Als schliesslich das «ph» perfekt sass und die Ladentochter den Lebkuchen einpacken wollte, winkte der Mann ab: «Nicht nötig, ich esse ihn gleich auf!»

Natürlich stecken hinter der scheinbaren Leichtigkeit, mit der die Arbeit des Lebkuchendekorateurs vonstatten geht, eine lange Berufserfahrung, grosses Können und wohl auch Routine. Täglich verschickt das «Läckerli-Huus» neue Werke dieser vergänglichen Lebküchler- und Zuckerbäckerkunst. Es bleibt dann dem hocheifreuten Empfänger überlassen, ob er früher oder später in diese Herrlichkeit beißen will oder nicht. *Albert Spycher*



Museum und Objekt – Vergangenheit und Zukunft

Nimmt das (sich mit der Vergangenheit beschäftigende) Museum in der heutigen Welt noch einen wichtigen Platz ein? Hat uns das dort ausgestellte historische Objekt noch viel zu sagen? In einer Zeit, in der das Alte zugunsten des Neuen sehr schnell aufgegeben wird, in einer Zeit, in der nicht nur das Gewandelte, sondern der Wandel an sich ein wichtiges, tragendes Element unserer Kultur zu sein scheint, stellt man sich solche Fragen immer wieder. Wie sieht die «Museumsrealität» heute in der Schweiz aus? Unser Land weist die grösste Museumsdichte auf; jährlich werden neue Häuser eröffnet, vor allem als Orts- oder Regionalmuseen, und bestehende grössere Museen werden neu ausgestattet.

Was auf den ersten Blick unverstündlich erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als logische Entwicklung. In einer sich ständig und schnell wandelnden Kultur wird viel «Abfall» erzeugt, der entweder als wertlos taxiert verschwindet oder als schützenswert bezeichnet den Museen anvertraut wird. Oft wird das Neue erst dadurch legitimiert, indem das Alte zum Denkmal erhoben, restauriert, ausgestellt oder deponiert wird.

Der schnelle Wandel gerade im Bereich der geistigen Werte führt zu Verunsicherungen und Orientierungsschwierigkeiten. Dadurch wächst das Bedürfnis, traditionelle Werte, in geistiger und materieller Hinsicht, im Museum aufzusuchen.

Wie reagiert in dieser Situation das Museum? Es nimmt weniger eine nostalgisch-verklärte Position gegenüber der Vergangenheit ein; vielmehr ermöglicht es den Besucherinnen und Besuchern anhand des im Museum Darge-

stellten persönlich Mass an der Geschichte zu nehmen.

Ein sehr geschätztes Publikum sind die Kinder. Sie sind offen und nehmen mit den verschiedenen Sinnen auf. Auch die Intuition ist ein wichtiges Element im Museum. Das Museum stellt ja nicht zweidimensional in der Art eines grossformatigen Buches aus, sondern im Zentrum stehen Originalobjekte und dementsprechend auch Originaleindrücke.

Die Auseinandersetzung mit einem Originalobjekt, mit dessen ganzer Ausstrahlung, verschafft Distanz, setzt Denkprozesse in Bewegung. Mit der entsprechenden Einbettung des Objektes in die museale Umgebung, mit der Plazierung usw., können diese geistigen Prozesse auch gelenkt werden. In der Regel kann ein Museum nicht die ganze Bandbreite der Kulturgeschichte abdecken, sondern muss sich auf ganz bestimmte Bereiche beschränken. Deshalb ist die Vielfalt der Museen wichtig, wobei die Nationalmuseen eine bedeutende Position einnehmen. Gerade in einer Zeit des Wandels kommt der musealen Selbstdarstellung eines Landes grösseres Gewicht zu. Verstärkt wird der Stellenwert der Museen auch durch die heutige Entwicklung zur Freizeitgesellschaft; neben der Arbeit bleibt immer mehr Raum und Zeit für kulturelle Tätigkeiten.

Die Ausstellungsart, wie sie im Schweizerischen Landesmuseum angestrebt wird, verfolgt das Ziel, die Objekte als geschichtliche Quelle zu behandeln, ihre Geschichten erzählen zu lassen. Dazu ist natürlich der entsprechende Kommentar nötig. Das Objekt muss aber im Zentrum der musealen Darstellung bleiben, weil nur das Original selbst ein höchstes Mass an Aussagekraft in sich birgt. So kann zum Beispiel anhand des Goldringes von Erstfeld ein ganzes Kapitel unserer keltischen Vergangenheit dargestellt werden.

Vieles von der Aussagekraft eines Originals steckt noch in der Nachbildung, in der Kopie. Deshalb bieten heute die Museen ein ganzes Programm von solchen Nachbildungen zum Verkauf an. In verdankenswerter Weise hat das Schweizer Heimatwerk eine Serie von



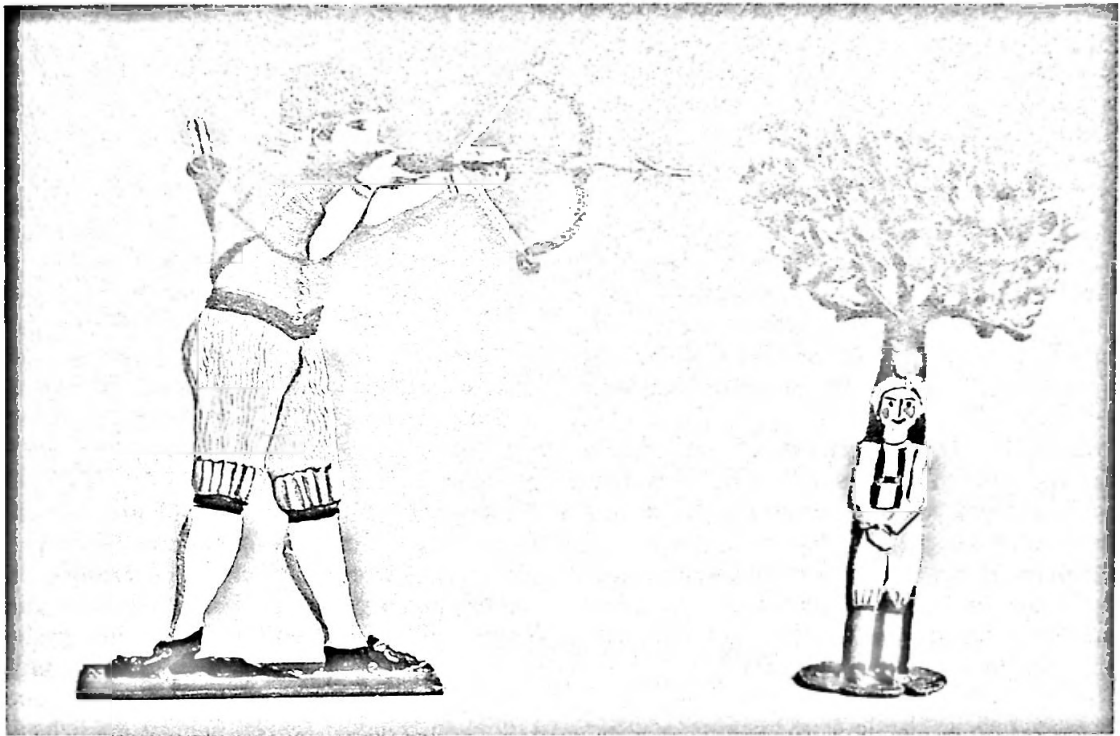
Objekten aus dem Schweizerischen Landesmuseum in sein Programm aufgenommen. Ich wünsche diesem Unternehmen viel Glück und bin überzeugt, dass damit neue Beziehungen zu diesem materiellen Erbe unserer Geschichte geschaffen werden. Die Käufer oder die so Beschenkten bauen in der Regel ein neues Verhältnis zum Objekt auf, das nur auf diese Weise möglich ist. Dies wird unterstützt durch entsprechende Fachinformationen, wie sie im folgenden Teil zusammengestellt sind.

Dr. Andres Furger
Direktor Schweizerisches Landesmuseum
Zürich



Goldener Armreif aus dem Schatzfund von Erstfeld

Im Jahre 1962 ist in Erstfeld UR bei Arbeiten an Lawinerverbauungen an einer steilen Bergflanke unter einer zehnmtrigen Schuttschicht ein aussergewöhnlicher Goldschatz gefunden worden. Vier reichverzierte Halsringe und drei Armringe aus hochgradigem Goldblech getrieben, zusammen 640 g reines Gold, lagen unbeschädigt zwischen zwei Felsblöcken. Mit dem Fund von Erstfeld ist die Schweiz zu technischen und künstlerischen Meisterwerken des frühen Latèneostils (aus der Zeit zwischen 400 und 350 v. Chr.) gekommen. Man nimmt



heute an, dass es sich um eine sakrale Niederlegung für die Berggötter handelt, die in Zusammenhang mit der Gotthardroute steht.

Die vier Halsringe sind mit einem dichten Geflecht von mythologischen Wesen in Form von Tier- und Menschenleibern verziert. Die Gestaltung der drei Armrings ist nicht so reich, aber in ihrer Form nicht weniger vollkommen. Einer der drei Ringe zeigt Masken, die beiden andern bilden ein fast identisches Paar. Diese Ringe tragen auf der Aussenseite, von je einem Knoten unterbrochen, einen durchlaufenden, geschwungenen Mäander. Dieses Ornament des «laufenden Hundes» ist bei den Bogen jeweils von feinem Rankenwerk umspielt.

Für die Replik wurde einer der Ringe des Paares ausgewählt. Silberschmied Erich Wenk hat in einem aufwendigen Abgussverfahren – als Zwischenstufe musste ein Wachsmodell erstellt werden – den Armring nachgearbeitet.

Felicitas Oehler

Wilhelm Tells Apfelschuss

In der Zeit der Helvetik erfreute sich die Darstellung Wilhelm Tells grösster Beliebtheit, galt er doch als Symbol der Freiheit schlechthin. Die Doppelfigur – Wilhelm Tell konzentriert sich mit seiner schussbereiten Armbrust auf den Apfel auf dem Kopf seines Sohnes Walter, der mutig unter einem Baum steht – wurde anfangs des 19. Jahrhunderts in der Zinngiesserei von Johann Wilhelm Gottschalk in Aarau hergestellt. Gottschalk war Ende des 18. Jahrhunderts als deutscher Wanderbursche in eine Zinngiesserei nach Aarau gekommen. Er war

es, der die Kenntnisse für die Zinnfigurenfabrikation von Nürnberg mitbrachte, dies zeigt sich schon darin, dass er sich, vor allem in den Anfangszeiten, in vielen Serien an die Nürnberger Vorbilder gehalten hat. Neuschöpfungen betrafen vor allem Schweizer Themen wie die Darstellungen des helvetischen Militärs, von Trachtenfiguren oder von den «Fêtes des vigneron» von Vevey. Die Aarauer Zinnfigurenfabrikation erlangte im 19. Jahrhundert grosse Bekanntheit. Einer von Gottschalks Lehrlingen, Johann Rudolf Wehrli, eröffnete nach einigen Wanderjahren ein Konkurrenzgeschäft zu seinem Meister.

Die Zinnfigurenfabrikation war in Aarau Zinngiessereien immer nur eine Nebenbeschäftigung nebst der Herstellung von technischen Instrumenten z. B. für die Chirurgie. Der Niedergang des Zinngiesserhandwerks gegen Ende des 19. Jahrhunderts beruhte vor allem auf der Verdrängung des Zinns durch neueres und geeigneteres Material.

In den Jahren 1898 und 1920 konnte das Schweizerische Landesmuseum einen grossen Teil der Schiefermodelle erwerben, die aus dem Nachlass der Aarauer Werkstätten stammen und im letzten Jahrhundert zum Giessen der Zinnfiguren verwendet wurden. Diese Sammlung von Gusssteinen mit über 2000 gravierten Typen gehört wohl zu den grössten noch erhaltenen der Welt.

Für die Neuauflage der Zinnfigurengruppe konnte allerdings nicht mehr die alte Gussform verwendet werden. Mit den heutigen technischen Möglichkeiten ist es jedoch relativ einfach, ein neues Gussmodell herzustellen. Silberschmied Erich Wenk verfertigte anhand der beiden Zinnfiguren ein Silikonmodell, welches dann von einem Zinnspezialisten für das Giessen der Figuren verwendet werden kann. Im letzten Jahrhundert beschäftigten die Aarauer Zinngiessereien eine ganze Reihe von Heimarbeitern rund um Aarau und in den benachbarten Tälern für die Bemalung der Zinnfiguren. Auch heute noch werden diese in minutiöser Handarbeit von Frauen in abgelegenen Bergtälern vorgegebenen Mustern nachgemalt.

Felicitas Oehler

Die reichverzierte Wert- sachentruhe des Bartholomäus Perren von Zermatt aus dem Jahre 1449

Erst anfangs der siebziger Jahre ist die Fachwelt auf diese älteste datierte Truhe aufmerksam geworden. Nach vielen erfolglosen Bemühungen gelang es Walter Trachsler, die Kerbschnittinschriften, welche die ganze Frontseite füllen, sinnvoll zu entziffern und damit die Entstehung und das historische Umfeld nach 550 Jahren neu zu entdecken. Die in der «Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte», Bd. 28, Heft 3/4, 1971, veröffentlichte Abhandlung liest sich wie ein Roman.

Von Seiten des Landesmuseums wurde eine Mitarbeiterin des Walliser Heimatwerks in Brig anlässlich eines Besuches auf diese einmalige Truhe aus ihrem Heimatkanton aufmerksam gemacht. Der zur Verfügung gestellte Werkbogen und die faszinierende Entstehungsgeschichte liessen den Entschluss reifen, eine Nachbildung durch einen Walliser Kunsthandwerker anzuregen.

Dieser fand sich in der Person von Henry Leroy, der sich seit seiner vorgezogenen Pensionierung mit Leidenschaft der Kerbschnitzerei und der Poyamalerei widmet. In Martinach, hinter Obstbäumen versteckt, steht sein Atelier. Henry Leroy war von der Aufgabe, die sich ihm stellte, begeistert. Mit viel Gefühl für das dekorative Detail gestaltete er eine getreue, aber nicht massstäbliche Nachbildung. Das Original stand ja nicht zur Verfügung. Er musste ausschliesslich nach Fotos arbeiten. Im

Sommer 1986 kam die erste Replik ins Heimatwerk nach Brig.

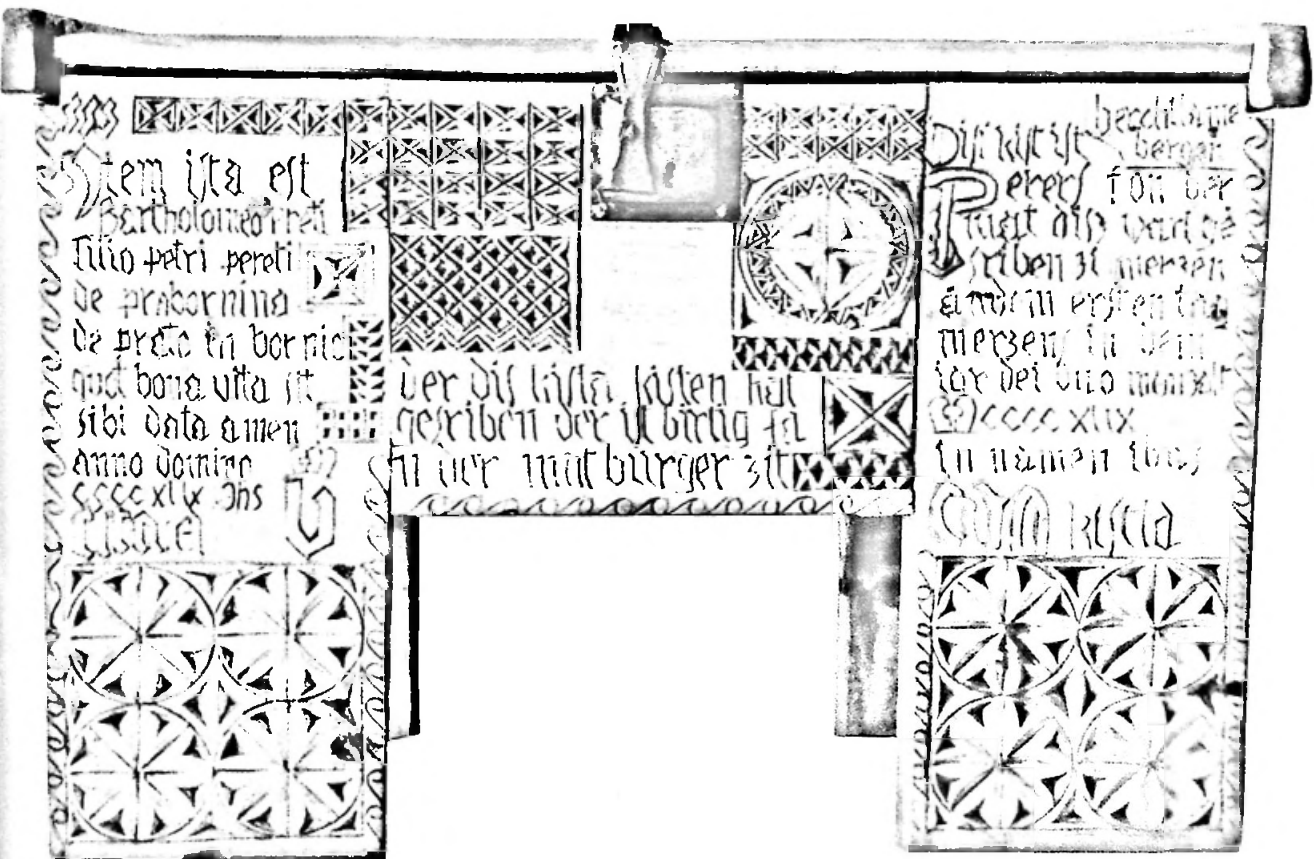
Bis heute haben zwei mit dem Originaltext beschriftete und acht, ausschliesslich mit Ornamenten verzierte Truhen ihre Liebhaber gefunden. Beim Text handelt es sich nicht um heutige Schriftzeichen, deshalb konzentrierte man sich vor allem auf die Reproduktion der Kerbinschriften, eine zeitaufwendige und anspruchsvolle Arbeit.

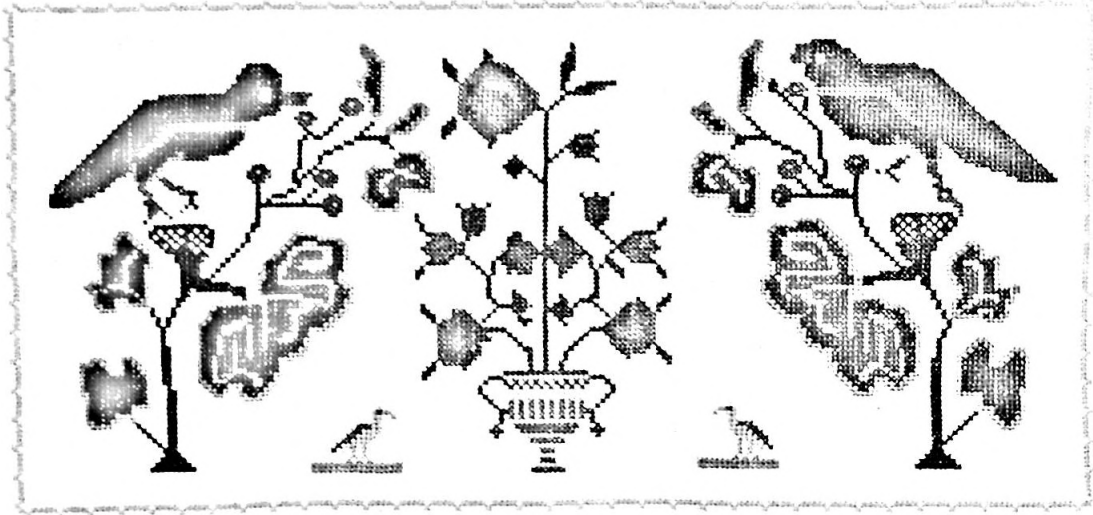
Die erste Truhe schuf Henry Leroy in altem Lärchenholz, die übrigen, wie das Original, in Arve. Die beschrifteten Nachbildungen werden von den Eigentümern für Ausstellungen

zur Verfügung gestellt. Dieses Angebot wurde bereits in Anspruch genommen.

Die Originaltruhe wurde damals in Baltschieder bei Visp von einem Schreiner namens Suter hergestellt. Er bezeichnet diese als «Kist». Erster und mit Datum vom 1. März 1449 eingekerbter Eigentümer war ein Bartholomäus Perren, ein nach der Familienforschung vermöglicher Zermatter, der in Sitten wohnte. Für die schweizerische Ortsnamenforschung war von Interesse, dass die Inschrift auch der früheste schriftliche Beleg der deutschen Bezeichnung des Walliser Kurortes ist.

Elsbeth Bodenmann





Stickmuster aus dem Jahre 1825

Wohl kaum ein Objekt eignet sich so sehr zum Kopieren wie das Stickmustertuch, denn dieses diente durch die Jahrhunderte vor allem diesem Zwecke. Das Schweizerische Landesmuseum besitzt ungefähr 150 Stickmustertücher aus dem 17. bis 20. Jahrhundert. Der umfangreiche Bestand deutet auf die grosse Beliebtheit dieser Tücher in unserem Lande hin. Zwei Elemente spielten bei den Mustertüchern immer eine wichtige Rolle. Einerseits gaben diese den Frauen die Möglichkeit, die in vergangenen Epochen unerlässliche Kunst des Stickens zu erlernen. Andererseits erfüllten die Mustertücher aber auch die Aufgabe, mit ihrem reichen Formenrepertoire an Stichen

und Stickkombinationen als Vorlage zum Besticken von Kleidungsstücken und Haushaltswäsche zur Verfügung zu stehen. Für letztere waren Buchstaben und Zahlen ausserordentlich wichtig. Seit dem 16. Jahrhundert übernahmen auch gedruckte Musterbücher die Funktion der Vorlage.

Die frühen Stickmuster zeichnen sich weniger durch grosse Farbigkeit, denn durch eine breite Stich- und Formenpalette aus. Im 18. Jahrhundert wurden die zumeist geometrischen Motive von figürlichen abgelöst. Ein wesentliches Element bildet bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die Komposition des gestickten Bildes.

Die Wahl des Schweizer Heimatwerks ist auf ein Stück aus dem Jahre 1825 gefallen. Wir begegnen hier nicht mehr einer Vielzahl von Sticharten, sondern vornehmlich dem Kreuzstich. In Weiss-, Beige- und Gelbtönen gehaltene Bäumchen- und Blumenmotive in Vasen beherrschen das 65,5 x 64 cm grosse Leinen ebenso wie biblische Darstellungen von Adam und Eva oder den Kundschaftern mit der Weintraube. Sehr typisch ist das Versehen des Mustertuches mit den Initialen der Stickerin

und dem Datum der Herstellung. Die Kombination von symmetrisch angelegten Motiven mit eingewebten Stopfmustern spricht für eine Herkunft aus England. Es ist sehr gut vorstellbar, dass das Musterbuch bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Schweiz gelangt war und hier fleissig als Vorlage benutzt wurde. Die Stickerinnen waren immer wieder auf der Suche nach neuen Motiven, die sie zum Teil auf ausländischen Mustertüchern fanden. Das Schweizer Heimatwerk gibt nun Interessierten mit einer Motivauswahl die Gelegenheit, sich in der Meisterschaft des Stickens zu üben.

Sigrid Pallmert

Das Nachstickern des Mustertuchs

Zuerst wurde das originale Mustertuch an eine sehr versierte Stickerin ausgehändigt. Sie versuchte sich darin, das Quagger-Motiv vom Tuch abzusticken, merkte aber bald, dass es nicht möglich war, da die Kreuze immer wieder nicht in gewohnter Weise über zwei auf zwei Fäden gestickt waren, sondern sehr unregelmässig über zwei auf drei oder ein auf zwei Fäden.

Ich selbst hatte schon früher von dem Vorhaben, einzelne Muster von einem Mustertuch nachzusticken, gehört und mich für die Arbeit interessiert. Als ich nun von den Schwierigkeiten dieser Aufgabe vernahm, dachte ich mir, dass es doch möglich sein müsste, ein System zu finden, mit dem sich selbst solche Unregelmässigkeiten aufzeichnen, bzw. später nachstickern liessen. Ich holte also das Tuch ab und begann zu Hause sofort mit Zeichnen. Aber auch diese Arbeit hatte ihre Tücken. Nicht immer war es möglich, die Anzahl Fäden, über die gestickt worden war, zu zählen.

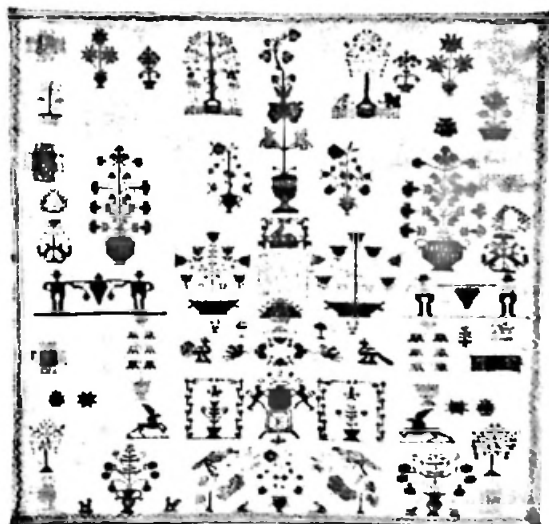
Schliesslich hielt ich aber doch eine genaue Zeichnung der bestickten Fläche in Händen, die ich nun wieder in Kreuze auflösen musste und in die ich eine Innenzeichnung, z. B. Blattadern bei den Blättern des Quaggerbaumes, einzeichnen wollte. Diese Aufgabe war nicht

exakt zu lösen, da das ursprüngliche Seidenstickgarn so ausgebleicht war, dass von den sicher einstmals vorhandenen Farbunterschieden nichts mehr zu sehen war. Sie liessen sich nur aufgrund der unterschiedlichen Fadendicke des verwendeten Garns vermuten. So versuchte ich möglichst genau abzuköpfen, wo mit welchem Garn gestickt worden war und erhielt auf diese Weise eine doch ziemlich genaue Stickvorlage.

Damit war die Grundarbeit getan und nun stand die Farbwahl an. Dass dabei dänisches Blumengarn verwendet würde, stand von vornherein fest, da die Farbpalette sehr breit ist.

Ich wählte verschiedene Farbvarianten aus, mit denen ein Muster gestickt wurde. Eine Variante war dabei bewusst in sehr blassen Pastellfarben gehalten, damit sie möglichst der ausgebleichten Vorlage entspreche; die andere war im Kontrast dazu frei, so wie man die Farbwahl heute möglicherweise treffen würde. Von den beiden Möglichkeiten wurde die letztere für besser befunden, obwohl zuerst vorgesehen war, sich möglichst am Mustertuch selbst zu orientieren.

Sigrid Böhni



Römische Bildlampen des ersten Jahrhunderts n. Chr.

Schon die alten Römer hatten das Bedürfnis, den Tag durch künstliches Licht zu verlängern. Ausser dem offenen Feuer war man fast ausschliesslich auf die Verwendung von Talg- oder Öllampen angewiesen. Die letzteren, meist aus Ton gefertigten, transportablen Beleuchtungskörper zierte oft ein hübsches, reliefiertes Bild: mythologische Darstellungen, Tiere, Gladiatoren und Liebesszenen wechselten in bunter Folge.

Fundorte

Im Gebiet der heutigen Schweiz wurden überaus viele dieser Lampen im römischen

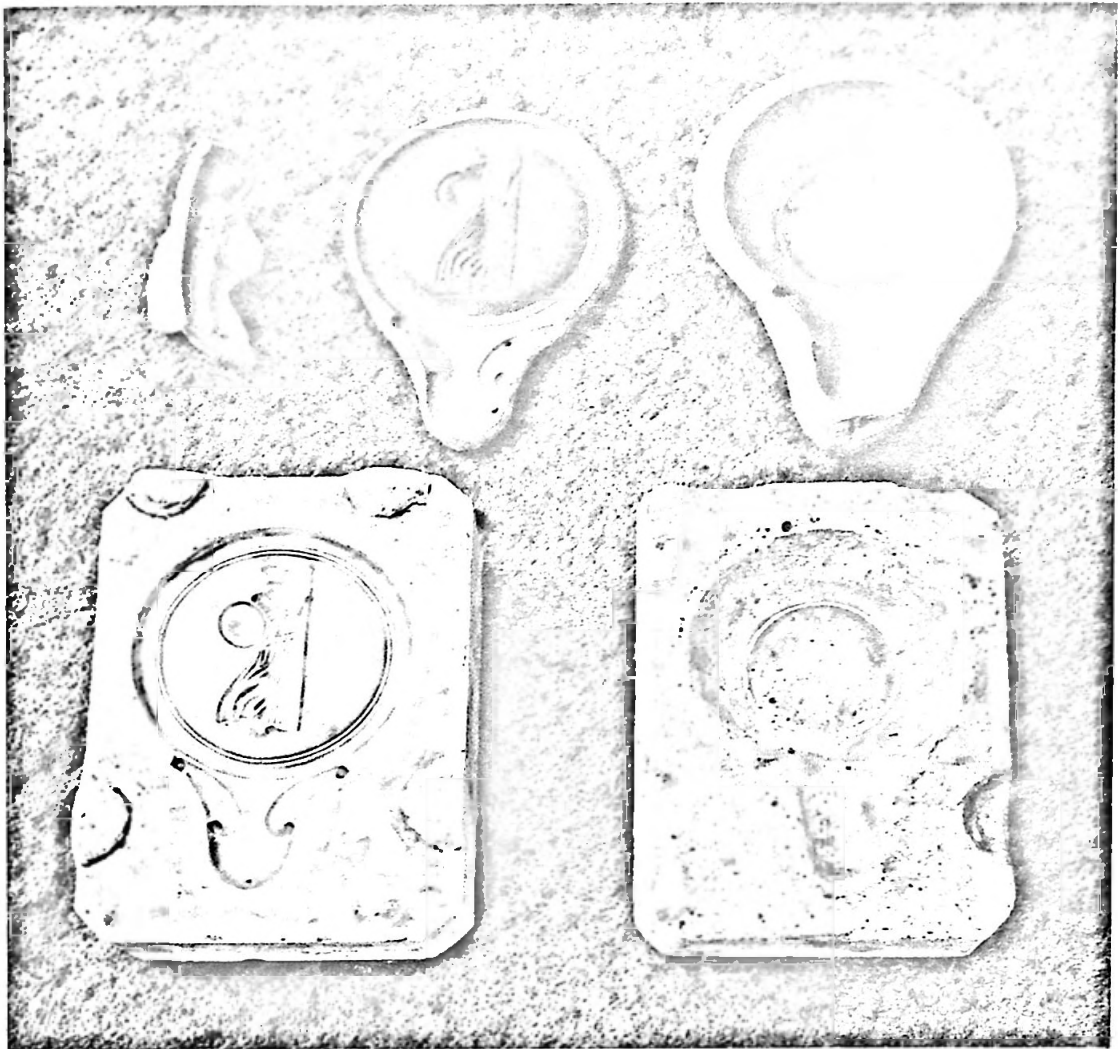
Legionslager von Vindonissa bei Brugg (AG) gefunden. Für die 6000 Soldaten war es anscheinend kein Problem, das nötige Öl zu beschaffen. Aber auch in den zivilen Siedlungen schätzte man die kleinen Lichtspender sehr.

Herstellung

Man weiss heute, dass die meisten Bildlampen in spezialisierten Töpfereibetrieben angefertigt wurden. Da sich aber nur die reiche Oberschicht kunstvolle Einzelstücke leisten konnte, entwickelten findige Handwerker ein raffiniertes Verfahren, mit dem in zweiseitigen Schablonen viele gleiche Ausformungen möglich waren. Erstaunlicherweise erkannte man schon damals die guten Eigenschaften von Gips als ideales Material für diese Negative. Die aufwendige Fertigung lohnte sich jedoch nur für grössere Serien.

Nach der Schaffung eines Bildreliefs in Form eines Stempels prägte der Künstler diesen in eine vorgeformte Tonschablone. Er musste dabei berücksichtigen, dass Ton beim Trock-





nen etwa 10% schwindet. Nach dem Brennen konnte in dieser Form eine erste Mutterlampe hergestellt werden. Nun fertigte man davon einen Gipsabguss in zwei Teilen an, in dem dann die zum Verkauf bestimmten Lampen produziert wurden. Beim Einpressen des weichen, hellbrennenden Tones in die Gipsform füllten sich oft auch kaum vermeidbare Bläschen in derselben. Noch heute lässt sich so anhand dieser typischen Hohlraumfüllungen Gips als Schablonenmaterial nachweisen.

Noch vor dem Brennen tauchte man die vorbereiteten Lampen in einen Glanztonschlicker aus feinstem färbendem Ton. Man weiss nicht, ob die frisch gebrannten Leuchten noch mit organischen Stoffen versiegelt wurden, um das langsame Durchsintern des Öles zu verhindern.

War ein Docht in das grosse Loch des vorspringenden Lampenteiles eingeschoben, musste man noch das Öl durch die Öffnung(en) im Bildteil einfüllen. Nun liess sich der kleine



Lichtspender entzünden. Steckte man durch das kleinste Loch ein nadelartiges Werkzeug in den Docht, konnte man diesen ohne Mühe regulieren oder die Flamme ohne Rauchentwicklung löschen.

Die Herstellung heute

Diese Öllampen sind getreue Kopien von römischen Bildlampen aus dem 1. Jahrhundert

n. Chr. Sie wurden wie die Originale in zweiseitigen Formen von Hand sorgfältig angefertigt. Der helle Ton sowie der dünne Glanztonüberzug wurden in antiker Art geschlämmt (gereinigt und verfeinert). Die Farbe der Lampen variiert je nach Intensität der Rauchentwicklung während des Keramikbrandes. Um das Durchsintern des Öles durch die dünne Wandung möglichst zu vermeiden, wurden diese Kopien, im Gegensatz zu den Originalen, innen glasiert. *Johannes Weiss*



Lampenherstellung mit einer Mutterschablone.

Linke Seite oben links: Ein glattgestrichener, weicher Tonlappen wird auf den Schablonenteil mit Bild gelegt und sorgfältig angedrückt.

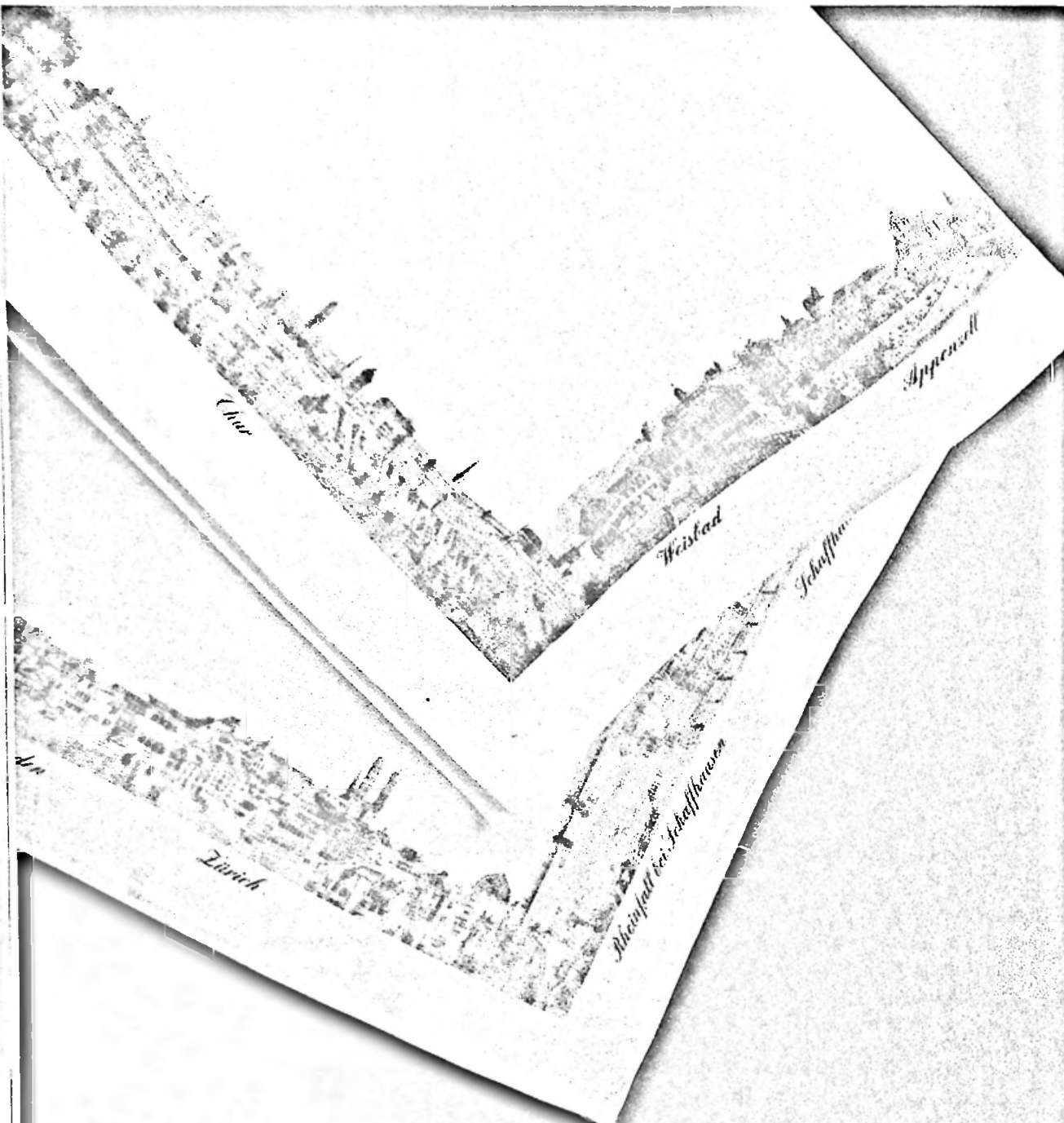
Linke Seite oben rechts: Das überstehende Material muss entfernt werden.

Linke Seite unten links: Nachdem auch in der Form für die Unterseite der Lampe eine dünne Schicht Ton einge-

bracht ist, presst man die beiden Schablonen mit Inhalt zusammen.

Oben: Aus den so zusammengeklebten Tonstücken saugt die trockene Form einen Teil des Wassers heraus. Nach einiger Zeit lässt sich die rohe Lampe herauslösen und die Nahtstelle beschneiden und verstreichen.

Linke Seite unten rechts: Jetzt sticht man die Löcher für Öl und Docht und dessen Regulierung ein. Noch vor dem Brennen erhält die Lampe den feinen Glanztonüberzug durch Eintauchen in denselben.



Mouchoir mit Stadt- und Landschaftsansichten

Gerade momentan können wir wieder vermehrt die Tendenz beobachten, dass Foulards als eigentliche Bildträger in Erscheinung treten. Oft ist es schade, diese Tücher um den Hals zu schlingen, da das Motiv als ganzes dann nicht mehr sichtbar ist. Ähnlich hatte es sich im 18. und 19. Jahrhundert mit den sogenannten Mouchoirs, quadratischen, bunt bedruckten Baumwoll- oder Seidentüchern, verhalten. Wie die französische Bezeichnung besagt, handelte es sich dabei ursprünglich um Taschentücher, die auch als solche Verwendung fanden. Vor allem die weit verbreitete Mode des Genusses von Schnupftabak verhalf diesen Tüchern zu grosser Blüte. Während die Drucktechniken im 18. Jahrhundert noch sehr aufwendig waren, fand zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch die aufkommende Industrialisierung eine Veränderung der Fabrikationsmittel statt. Platten- und Walzendruck traten an Stelle des Handmodelldrucks. Die damit verbundene Preissenkung hatte auch eine Popularisierung des Mouchoirs zur Folge.

Ein breites Spektrum an Sujets kam darauf zur Darstellung: Ereignisse und Personen der Schweizer Geschichte, Sehenswürdigkeiten unseres Landes, satirische Reflexionen zu Politik und Gesellschaft. Das bedruckte Tuch präsentierte sich gleichsam wie ein graphisches Blatt. Die Mouchoirs übernahmen jetzt die Funktion von Gedenkstücken und Souvenirs. Gross ist auch die Vielfalt der sich im Besitz des Schweizerischen Landesmuseums befindlichen Mouchoirs. Bei der Auswahl eines Objektes zur originalgetreuen Wiedergabe wurde aber der Anspruch einer gewissen Zeitlosigkeit geltend gemacht. Dieser Anforderung hat in

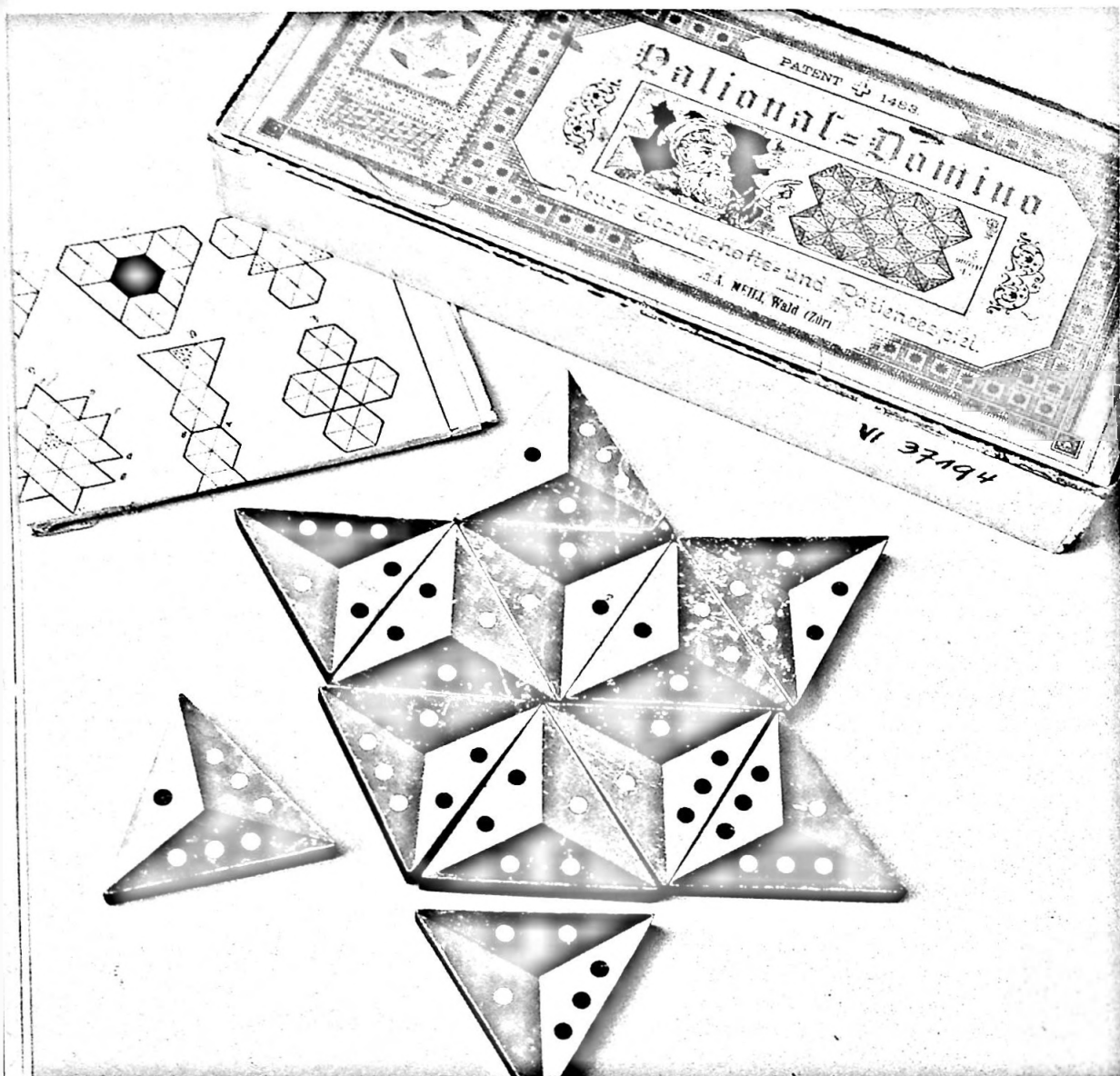
besten Weise ein um 1825 entstandenes, weisses Baumwolltuch (53 x 55 cm) mit im Kupferdruckverfahren hergestellten Stadt- und Landschaftsansichten entsprochen. Kennzeichnend ist das Ineinanderfliessen der einzelnen Ansichten, die quasi ein ideales Panorama der Schweiz vermitteln. Zur Darstellung kommen St. Gallen, Chur, Weissbad, Appenzell, Herisau, Heinrichsbad, Schinznacher Bad, Gais, die grossen Bäder bei Baden, Zürich, Rheinfall bei Schaffhausen, Schaffhausen, Basel und Stans, wie uns die namentlichen Nennungen berichten.

Obwohl es in der Schweiz verschiedene Zentren für die Mouchoirfabrikation gab – an vorderster Front der Kanton Glarus –, lässt sich die Herkunft des Tuches nicht mehr genau bestimmen. Es kann aber mit Sicherheit gesagt werden, dass das vorliegende Mouchoir in der Schweiz hergestellt wurde. Als Souvenirstück par excellence fand es wohl manch schweizerischen und ausländischen Abnehmer, welcher das Tuch als Erinnerungsstück oder Geschenk mit nach Hause brachte. Diese Mouchoirs sind sprechende Zeugen des Schweizer Tourismus.

Sigrid Pallmert

Das National-Domino

Unter den Nationen mit eigener Spielzeugfabrikation gilt die Schweiz seit jeher als Zwerg. Dass dies den Tatsachen entspricht, wird auch den Besuchern unserer Spielzeugmuseen bewusst. Ausgestellt ist in der Regel altes Spiel-



zeug, das zum überwiegenden Teil aus Deutschland stammt. Entdeckt man in den Vitrinen dennoch Spiele und Spielsachen einheimischer Produktion, dann sind es zumeist Einzelanfertigungen geschickter Eltern und Kinder, hergestellt aus Naturmaterialien. Eher

selten finden sich aber Exponate, die tatsächlich in der Schweiz in serieller Produktion gefertigt worden sind.

Sie sind Hinweise darauf, dass es wirklich seit dem letzten Jahrhundert in der Schweiz immer wieder Unternehmer gab, die Spiele und Spiel-

zeug hergestellt haben. Grosse Anstrengungen unternahm man vor allem auch in den beiden Weltkriegen, wo sogar durch Wettbewerbe versucht wurde, einer eigenen Spielzeugindustrie den Weg zu ebnen. Man war – so die Stimme eines Fachmannes von 1917 – überzeugt, dass die Schweiz durchaus eine Chance habe, nach Kriegsende Qualitätsware «mit typisch schweizerischem Nationalcharakter ohne jede Imitation von bestehenden ausländischen Produkten» nicht nur für den Bedarf im eigenen Lande absetzen zu können. Doch diese Hoffnung sollte sich auf die Dauer nicht bewahrheiten, wenn wir uns die vielen Unternehmen vor Augen führen, die in den vergangenen Jahrzehnten mehr oder weniger lang eine Spielzeugfabrikation unterhielten, bevor sie der ausländischen Konkurrenz nicht mehr standhalten konnten. Dennoch gibt es auch heute einige Schweizer Hersteller, die vor allem im Bereich der Holzspielwaren tätig und erfolgreich sind.

Welche Hoffnungen sich seinerzeit der Rüschtliker Lehrer August Meili machte, als er am 8. Oktober 1889 sein «National- oder Dreifarben-Dominospiel» beim eidgenössischen Amt für geistiges Eigentum patentieren liess, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher verfolgte er aber eine pädagogische Absicht, zumal das Spiel nicht nur als neuartiges Domino, sondern auch als geometrisches Puzzle «durch zweckmässiges Aneinanderfügen der Steine mit gleicher Farbe und Zahl» (Patentschrift) verwendet werden kann. Meili unterstellte seine Erfindung nicht nur dem Patent, sondern nutzte sie auch tatsächlich: Im Eigenverlag, domiziliert in Wald ZH, muss schon bald seine Erfindung unter der Bezeichnung «National-Domino – Neues Gesellschafts- und Patience-Spiel» hergestellt und in den Vertrieb gebracht worden sein. Ein Exemplar kam in den Haushalt einer Basler Bürgerfamilie und wurde dort sichtlich auch verwendet. Das heute in den Sammlungen des Schweizerischen Museums für Volkskunde in Basel befindliche Exemplar diente als Vorlage für die Replik des Schweizer Heimatwerks.

Dominik Wunderlin

Löffel aus dem Heilig-Geist-Spital in Wil

Als massgetreue Vorlage für den Löffel mit dem Granatapfelknauf diente einer von zwei Silberlöffeln des Wiler Goldschmieds Joseph Wieland (1661–1742). Er hat diese um 1690 für das Heilig-Geist-Spital in Wil SG gefertigt, wohl ursprünglich als Serie von fünf, sechs oder zwölf Exemplaren. Die Herkunft lässt sich anhand des auf der Laffenrückseite gravierten Doppelkreuzes und der Abkürzung SP.W.=Spital Wil, nachweisen. Diese Gravur wurde bei der Kopie weggelassen.

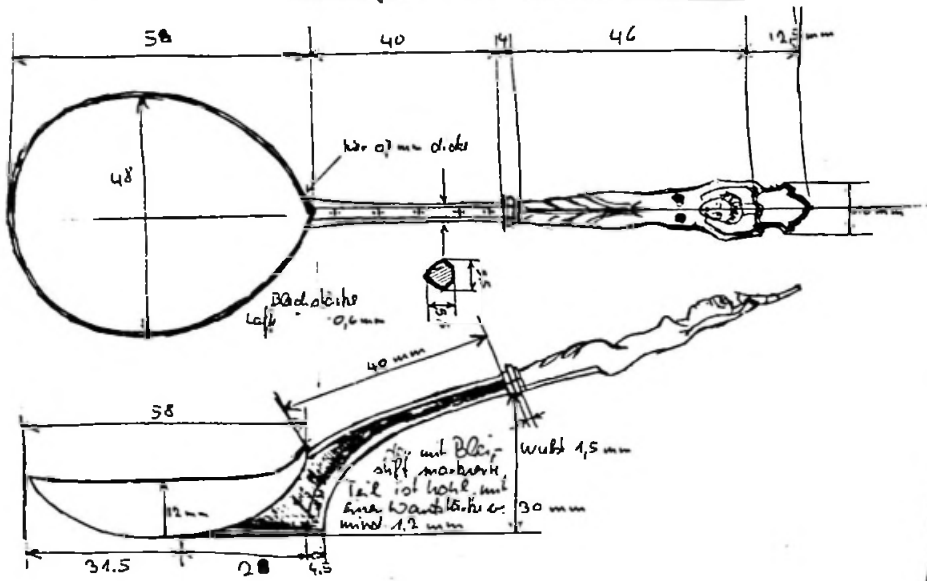
Das ins Mittelalter zurückreichende Heilig-Geist-Spital befand sich an der Stelle des heutigen Kirchplatz-Schulhauses neben der Stadtkirche St. Nikolaus. Es wurde 1835 abgerissen. Ein Türsturz um 1600 mit dem Doppelkreuz, zwei getilgten Wappenschilden und dem Vermerk einer Renovation 1715 befindet sich im Stadtmuseum Wil.

In seiner Reisebeschreibung von 1580/81 berichtet Michel de Montaigne, dass in der Schweiz bei Tisch ebensoviel Löffel vorhanden seien wie Leute. Er wundert sich über dieses Zeichen des Wohlstandes, war es doch damals üblich, das eigene Essgerät mitzubringen; der Mann trug es in der Dolch- oder Schwertscheide, die Frau in einem am Gürtel hängenden Köcher «eingesteckt», was dem «Besteck» seinen Namen gab.

Zu de Montaignes Zeiten war der Löffelstiel bedeutend kürzer und der Löffel konnte auf einer Standfläche in Verlängerung des Stielansatzes abgestellt werden. Die Entwicklung des Mühlsteinkragens in der Mode des 17. und 18. Jahrhunderts vergrösserte den Abstand zwischen Hand und Mund, was zu einer Verlängerung des Löffelstiels und zum Wegfall der

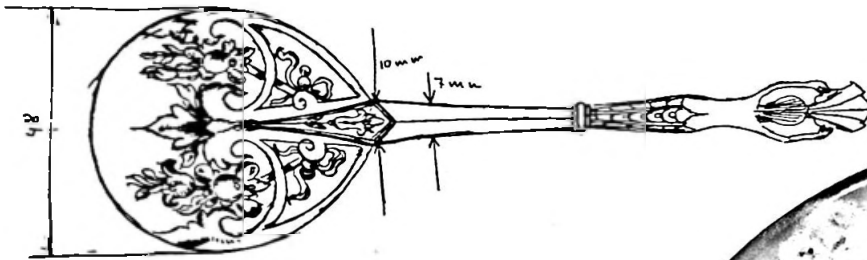
20 Stück

Silber Löffel Schwandensumman 24



Ansicht v. d. Rückseite Verzierung granat!

Gewicht d. Löffels: 40 gr. ganzer Löffel verguldet!



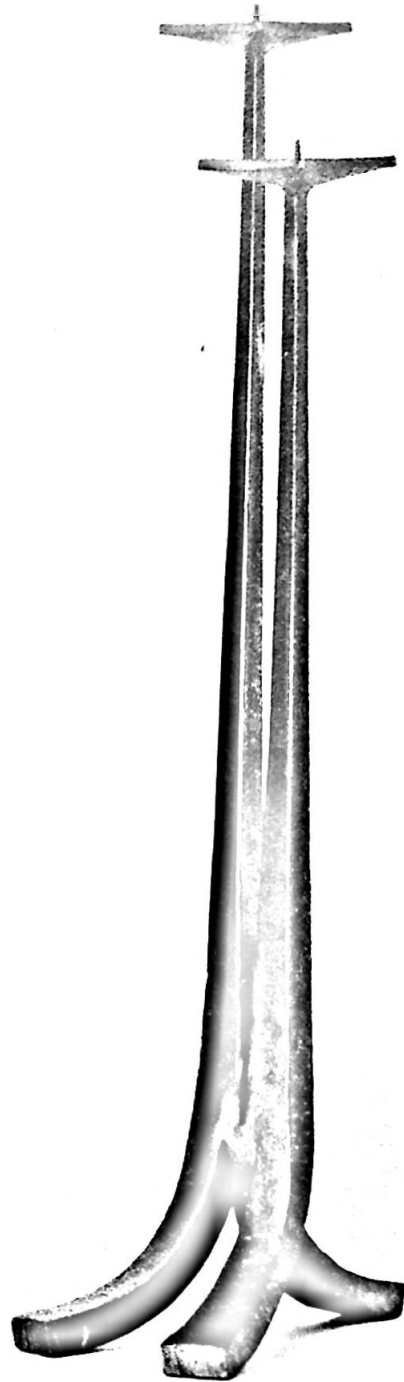
Standfläche führte. Die ehemalige Standfläche lebte zunächst, wie bei unserem Löffel, im sogenannten Rattenschwanz der Lafferrückseite fort, später fiel auch das weg und der Esslöffel hatte die Form gewonnen, die uns bis zum heutigen Tag vertraut ist.

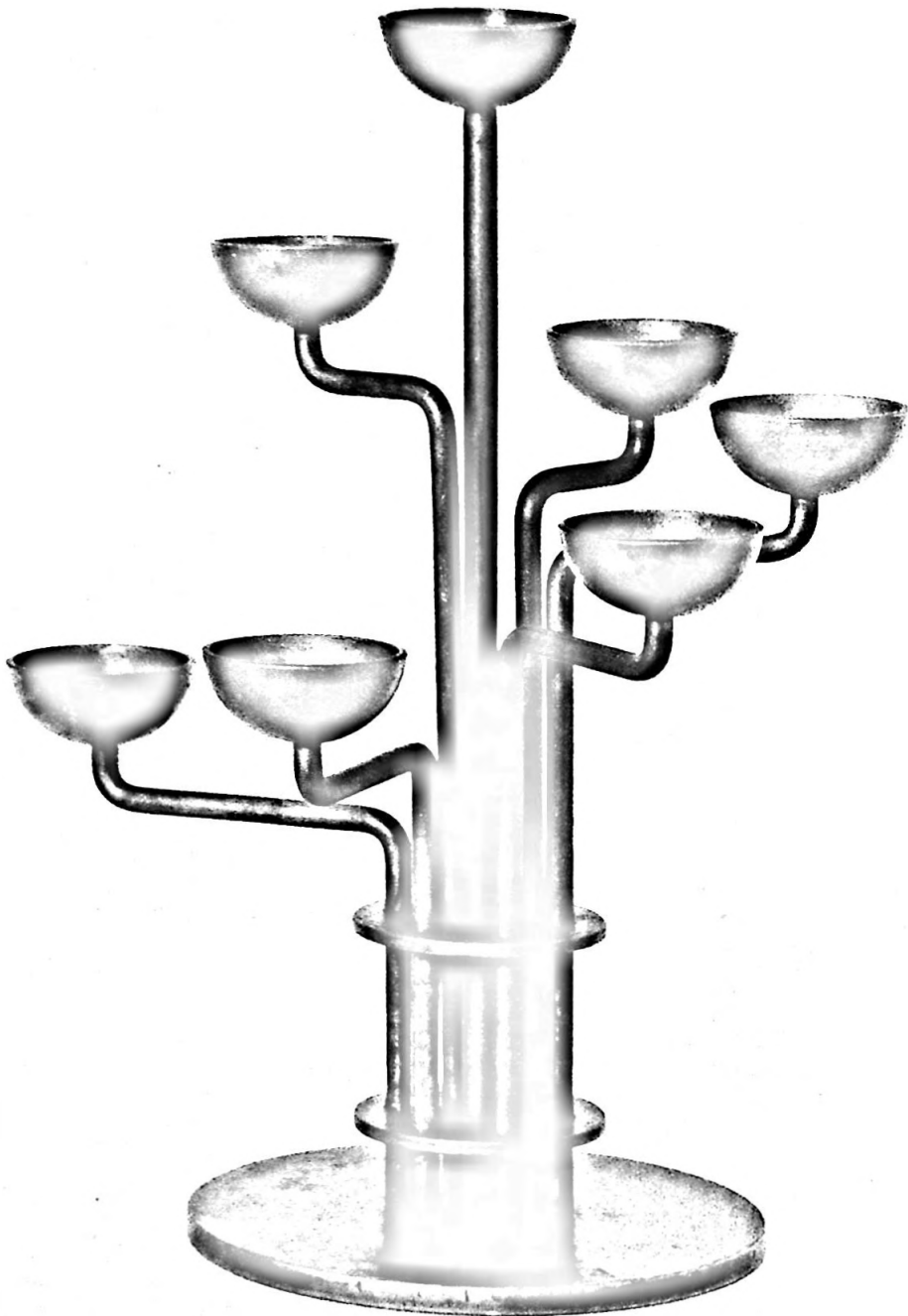
Hanspeter Lanz

Ganz allgemein gilt, dass die Liebe zum Licht in der menschlichen Natur ebenso fest verankert ist wie die Furcht vor Dunkelheit und Nacht. Licht ist eine Empfindung, die durch das Auge und andere Lichtsinnesorgane vermittelt wird. Seine überragende Bedeutung rührt daher, dass es in den Lebewesen, das heisst Pflanzen, Tieren, Menschen, chemische Vorgänge auslöst, welche im einen Fall das Sehen möglich machen und im andern Fall bewirken, dass den Organismen notwendige Strahlungsenergie zugeführt wird.

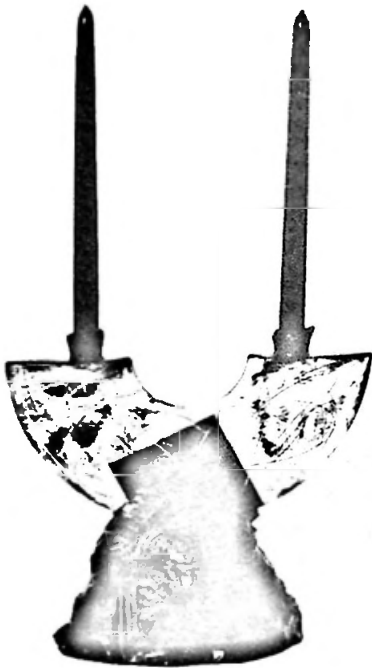
In vielen Gesellschaften ist die Ansicht verbreitet, Licht sei gleich Leben, Finsternis gleich Tod und Unglück. Viele Mythenerzähler und -erzählerinnen lassen mit dem Licht die geordnete und lebendige Welt beginnen. Oft treten Heldinnen und Helden des Lichts in den Kampf mit den Mächten der Finsternis, die meist in Tiergestalt, als Schlange, als Drache, dargestellt werden. Mythenerzähler wiederholen, meist ohne es auch nur zu ahnen, uralte Grundstrukturen. In diese gehört auch das Gegensatzpaar Licht und Finsternis, welches in mythischer Zeit, als Himmel und Erde noch vereint waren, eine Ureinheit bildete.

Auch im alten Testament beginnt die Schöpfung mit der Schaffung des Lichts. Die Psalmdichter verwenden das Licht als religiösen Begriff und setzen ihn meistens der Finsternis entgegen. Ebenso wie in vielen andern Religionen und Philosophien, in denen das Licht als Lebenselement der Gottheit gilt, heisst es im Neuen Testament von Gott, dass er in einem unzugänglichen Licht wohnt. Bei Johannes bedeutet Licht soviel wie das messianische Heil. Damit bekommt das Wort «Licht» die Bedeutung von «Leben» und meint das neue Element, in dem der Erlöste lebt. Die katho-





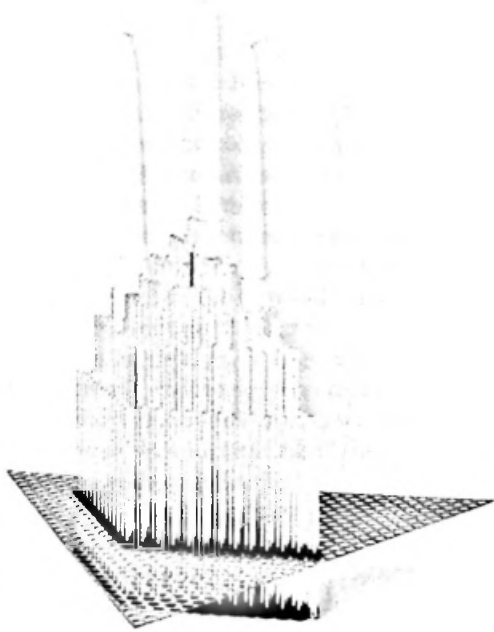
3



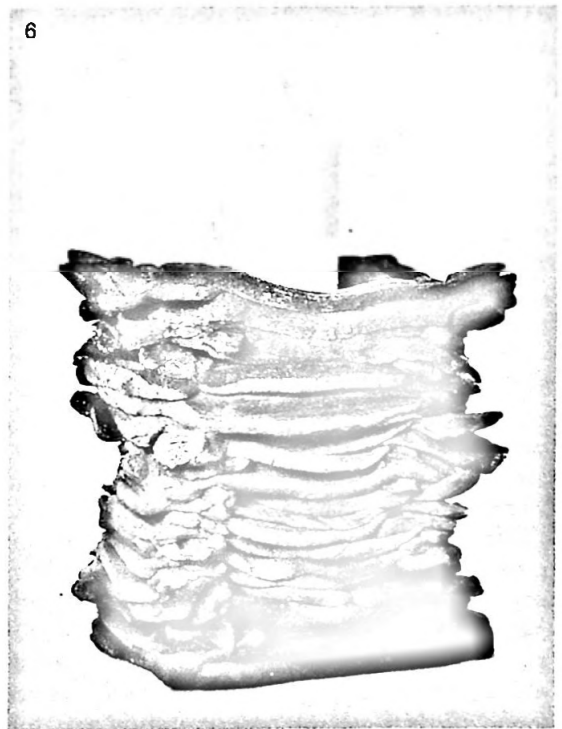
4

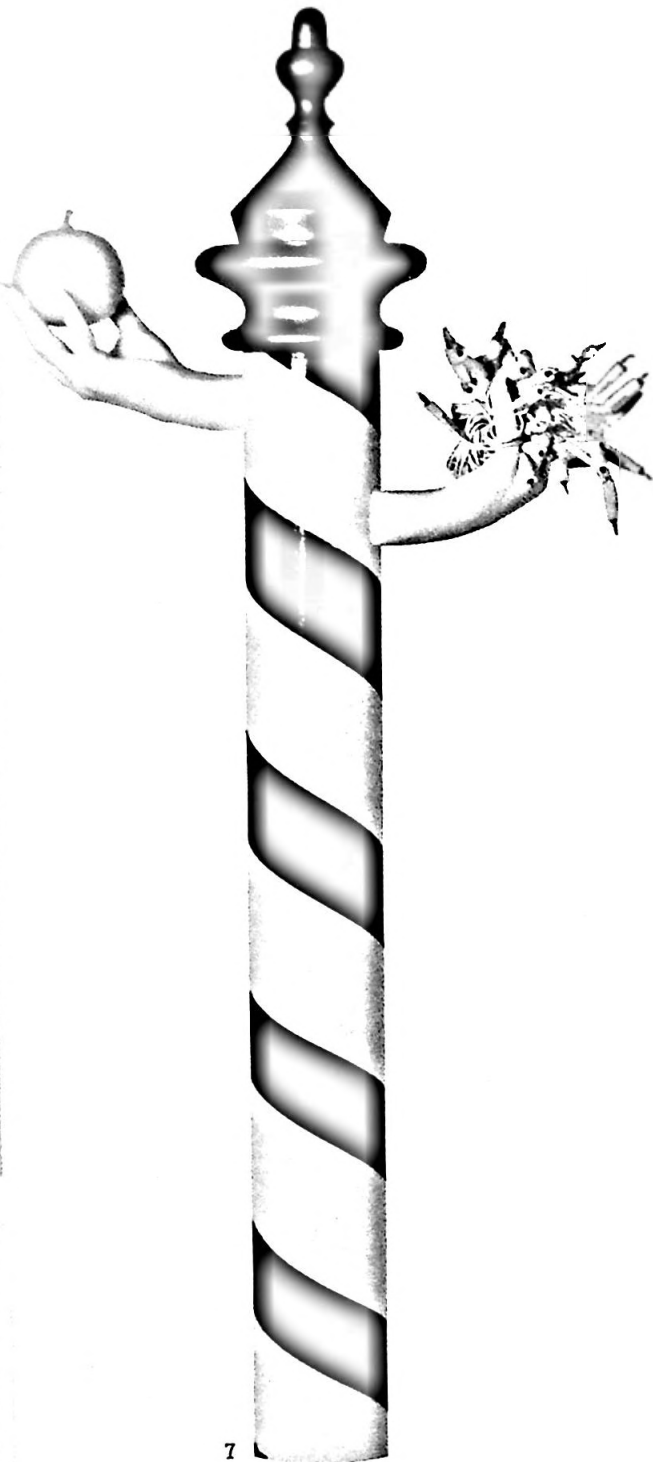


5



6





liche Kirche hat im Kult schon früh das Licht mit seiner göttlich-geistigen Bedeutung in ihren Dienst gestellt. Wir alle kennen das Licht bei der Messfeier, der Kerzenweihe und das Ewige Licht, das sich in der kultischen Praxis für gewöhnlich auf Christus bezieht.

Vom Licht als Symbol der göttlichen Offenbarung müssen wir nun, seiner Strahlung vom Himmel auf die Erde folgend, nochmals zum physikalischen Licht kommen, das heisst die Lichtquellen ins Spiel bringen, die für die Menschen jeder Gesellschaft von Bedeutung sind: Feuer, Sonne, Mond und Sterne.

Sonne, Licht und Schatten

Wenn nach einer unterirdischen Fahrt alle Passagiere den Kopf heben und mit den Augen blinzeln, dann liegt es wahrscheinlich am Sonnenlicht. Und wenn wir versuchen wollten, direkt in die Sonne zu blicken, dann beginnen unsere Augen zu flimmern und für Momente stört ein kleines, dunkles Abbild der Sonnenscheibe unsern Blick. Kinder sind manchmal über den eigenen Schattenwurf so verwundert, dass sie versuchen, ihn mit gewagten Sprüngen zu überlisten, ohne zu wissen, dass sie ihn an der Sonne nur loswerden könnten, wenn ihre Körper durchsichtig wären. Licht und Schatten bilden ein ebenso unzertrennliches Paar wie beispielsweise Sonne und Mond. Und wer weiss, vielleicht ist unsere Liebe zur Sonne deshalb so gross, weil wir sicher sind, ihr im Schatten entrinnen zu können.

In vielen Jäger-, Hirtennomaden- und Bauerngesellschaften, aber auch in den frühen städtischen Gesellschaften Ägyptens und Perus, wird die Sonne als göttliches Wesen verehrt. Die Sonne erscheint als Lebensspenderin, als Wärme und Licht spendende Kraft, welche aber die Menschen bereits gelehrt hat, dass sie mit ihren Geschossen, den Strahlen, Krankheit und Brand verbreiten kann. Viele Mythen haben den Auf- und Untergang der Sonne zum Gegenstand und beschreiben ihren Lauf. Zu den nachahmenden Riten gehört beispielsweise das Rollen von brennenden Rädern, die

den Lauf der Sonne beeinflussen und sichern sollen.

Während die Sonnengottheiten in Kultritualen hymnisch verherrlicht werden, hat in unserem Jahrhundert eine Dichterin grosse Strophen an dieses Gestirn, das astronomisch gesehen ein rotierender, gelber Zwergstern ist, gerichtet. Ingeborg Bachmanns Gedicht «An die Sonne» beginnt folgendermassen: «Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht, / Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht, / Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen / Und zu weit Schönrem berufen als jedes andre Gestirn / Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die / Sonne.»

Selbst wenn wir noch nie in einem Gebäude, das eine verkehrsreiche Strasse säumt, gewohnt haben, wird uns nicht entgehen, dass die Fenster im zweiten und dritten Stock häufig geschlossen sind, und es scheint, als wären die Bewohnerinnen und Bewohner dieser Stätten gehalten, von Lärm und Gestank gepeitscht, sich in einer kleinen Welt von Zimmern zu verkriechen, in denen ständig das Licht brennt. In dieser Lage vergisst man mit Bestimmtheit das sich ständig wiederholende Schauspiel der Sonne, die aufgeht und den Tag beendet, indem sie den Himmel Mond und Sternen überlässt. Wer es sich leisten kann, in einer bevorzugten Lage zu wohnen, kann dieses Lichtspektakel nach wie vor bewundern, und die andern trösten sich vielleicht damit, dass sie einmal im Jahr in den Ferien am Meer den Auftritt von Sonne, Mond und Sternen zu den verschiedenen Tages- und Nachtzeiten erleben und fotografieren können.

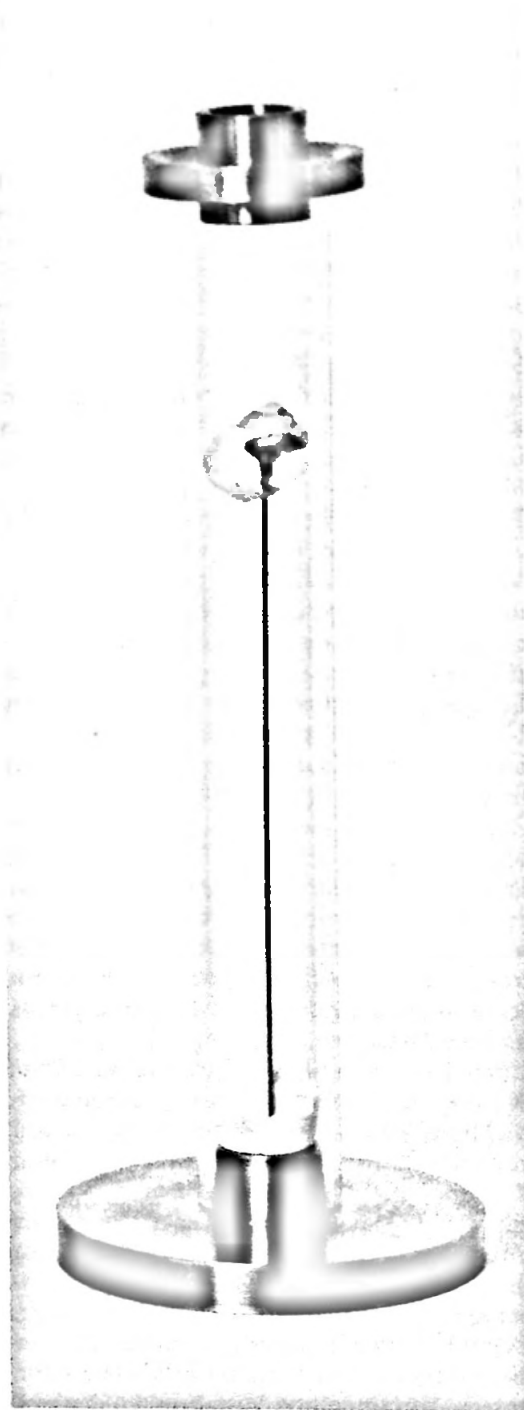
In den ärmsten Ländern der Welt hängt die Beziehung zu den Gestirnen, welche das Licht senden, glücklicherweise noch nicht von der wirtschaftlichen und sozialen Lage der Bevölkerung ab. Obschon die Wohnverhältnisse ebenfalls schlecht und ungesund sein können, erlaubt die Form der herkömmlichen Siedlung, bestehend aus horizontal ausgebreiteten Wohnlagen, allen Bewohnerinnen und Bewohnern je nach Lust und Laune unter der Sonne, dem Mond oder den Sternen zu sein.

Entsprechend richtet sich die Grundrissgestaltung von Wohnplatz und Haus in zahlreichen Kulturen nach kosmologischen Vorstellungen. Der Bau runder Lehmhäuser in afrikanischen Gesellschaften ist nicht zufällig. Er bezieht sich auf Sonne, Mond und Sterne, deren Bahnen runde Formen erzeugen.

In einem Hochhaus mit wärme-, schall- und lichtisolierten Wohnungen trennen wir uns früher oder später vom Schicksal der Gestirne. Wenn wir zwar immerhin bei einer Sonnenfinsternis das in den Medien verbreitete astronomische Interesse aufbringen, leiden wir keine Sekunde unter der Angst, die Sonne zu verlieren und wissen vielleicht nicht, dass in andern Kulturen versucht wird, der Sonne durch magische Lichtzufuhr und spezielle Riten über die Krisenzeit hinwegzuhelfen.

Eine andere Quelle des Lichts ist das Feuer. Es gilt als die erste Kulturerrungenschaft des Menschen und ist über die ganze Erde verbreitet. Mythen erhellen etwas von dem, was sich an Konflikten zwischen benachbarten Gesellschaften zugetragen haben mag, als das Element entdeckt wurde. In der griechischen Überlieferung heisst es, dass Prometheus einmal erfolgreich Zeus mit einem Trick betrogen hatte. Aufgrund der erlittenen Schmach nahm Zeus, der Gott des Gewitterhimmels, den Menschen das Feuer weg. Vielleicht fühlte sich Prometheus solidarisch mit den Menschen, als er sich unbemerkt in den Himmel begab, dem Sonnenrad Feuer entnahm und es zur Erde trug. Das Unternehmen endete jedoch mit schrecklichen Strafen für beide, Prometheus und die Menschen.

Unter Feuer verstehen wir jede unter Licht-, Wärme- und meistens auch Flammenentwicklung stattfindende Verbrennung. Einmal von seiner praktischen Anwendung beim Kochen, Heizen und Brandroden abgesehen, gilt das Feuer in zahlreichen Kulturen als irdische Form des reinen Lichts. So wird zum Beispiel im lichter geschmückten Weihnachtsbaum das Licht in der Finsternis ausgedrückt. Dieser Brauch erhält seinen Sinn, wenn wir an die beschwerlichen, lichtarmen Winternächte unserer Vorfahren und Vorfahrinnen denken.

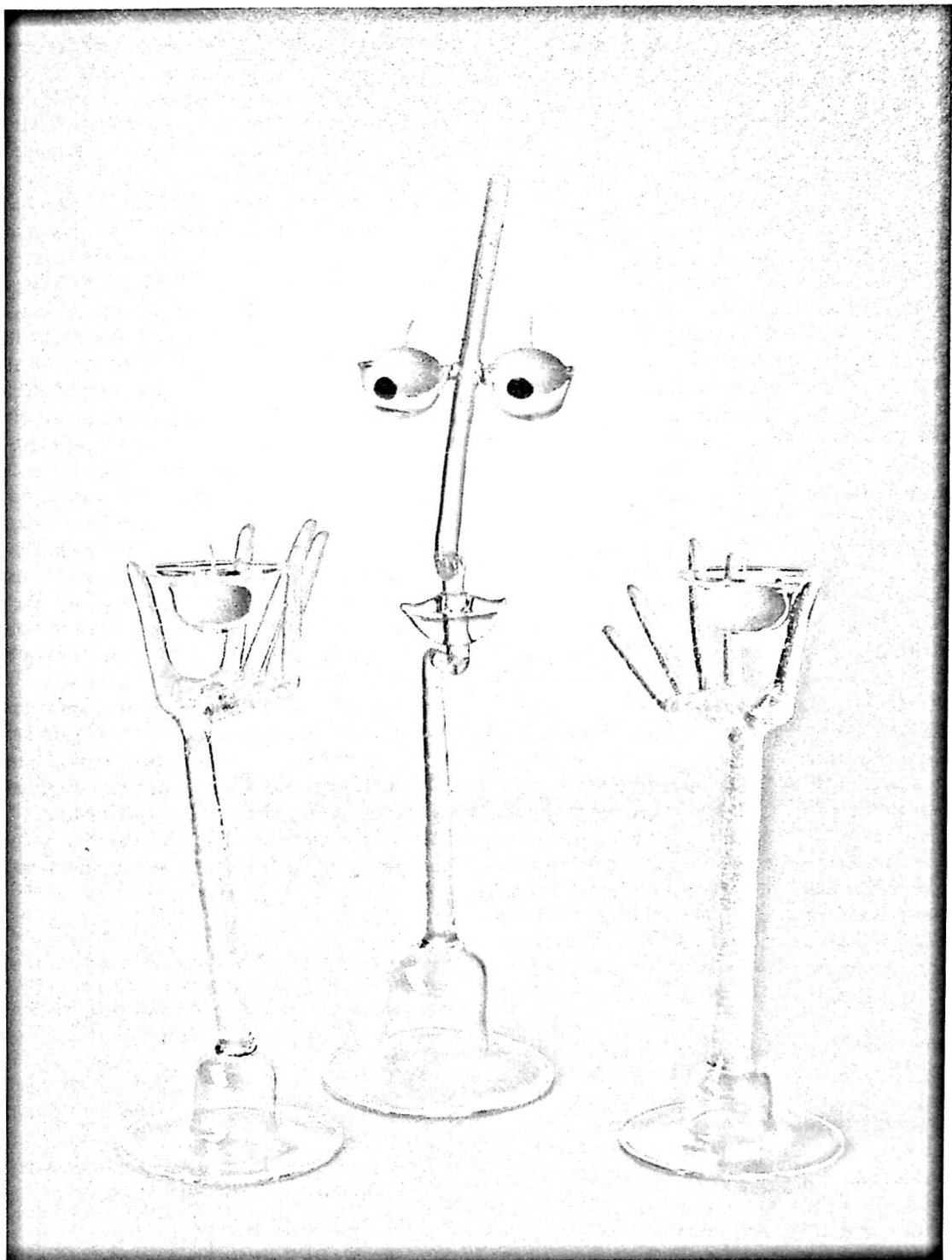


Ohne Zweifel hat sich noch keine Gesellschaft so leicht getan bei der Anwendung des Lichts wie die Industriegesellschaften des 20. Jahrhunderts dank der Erfindung der Kohlenfadenlampe 1879 durch den amerikanischen Elektrotechniker Thomas Edison. Das Übermass an elektrischem Licht, das wir Nacht für Nacht sorglos verbrauchen, wird uns erschreckend konkret vor Augen geführt, wenn bei einem heftigen Gewitter die Stromversorgung ausfällt und wir im Dunkeln sitzen. Nach dem ersten Schrecken findet sich meist im Schrank beim Weihnachtsschmuck eine Kerze, und wenn der Stromunterbruch mehr als eine Viertelstunde währt, haben wir uns mit den schattenhaften Umrissen vertraut gemacht und reagieren vielleicht für Sekunden gereizt, wenn das starke Licht der elektrischen Glühbirne uns wieder überfällt. *Rebekka Wild*

Vom 19. Oktober bis zum 25. November finden in der Rennweg-Galerie in Zürich und im Schweizer Heimatwerk in St. Gallen Ausstellungen zum Thema «Licht» statt. 24 Künstlerinnen und Künstler zeigen Kerzenleuchter aus Glas, Keramik, Holz, Schmiedeisen und weiteren Materialien.

- 1 *Fredi Brändli*
- 2 *Walter Suter*
- 3 *Patricia Glave*
- 4 *Edeltraud Krämer*
- 5 *Eka Häberling*
- 6 *Gilberte Schori*
- 7 *Mark Huber*
- 8 *Barbara Turttschi*

Rechts: Guido Stadelmann



«Filze für Füße» Käthi Hoppler-Dinkel

Entwicklungsgeschichtlich, nicht historisch, dürfte die Technik des Filzens älter sein als Spinnen und Weben und steht technologisch zwischen der Verwendung von Leder, Pelzen und der Erfindung der Weberei.

Lassen Sie mich an den Anfang eine Mythe stellen, mit der im Iran die Entstehung dieser genialen Technik erklärt wird: Wie so oft, wird eine kulturell sehr wichtige Erfindung vom Menschen einem mythischen Vorfahren zugeschrieben. Hier ist der Erfinder ein Sohn des Königs Salomon, ein einfacher Schafhirte. Er wollte aus seiner Schafwolle eine Bodenmatte herstellen ohne Webgerät. Aber wie er auch versuchte, es ging einfach nicht. Da verlor er die Geduld, brach vor Wut in bittere Tränen aus und stampfte auf dem Wollvlies voll Zorn herum. Und so hatte er den Filz erfunden... Zum Verständnis dieser Geschichte ist es notwendig, sich das technische Prinzip der Herstellung in Erinnerung zu rufen: Unter Einfluss von Feuchtigkeit, Hitze, Druck, eventuell unter Zusetzen von Seife oder anderen alkalischen Lösungen, kriechen die Wollfasern dank ihrer schuppigen Oberfläche und Kräuselung zu einer irreversiblen Verbindung ineinander. Schafwolle eignet sich dank ihrer stark schuppigen Oberfläche besonders gut. Filz war und ist ein wesentliches Kulturelement der Nomadenbevölkerung der nord- und zentralasiatischen Steppengebiete, wo die Hirtennomaden seit Urzeiten in Jurten mit Filzbedeckung leben. Dieses Material, das ohne grosse Hilfsmittel hergestellt werden kann, entspricht der nomadischen Lebensweise sehr. Mit der Entwicklung zur Sesshaftigkeit der Nomadenvölker verlor die Filzerei zusehends an Bedeutung.

Europa lernte den Filz aus Asien kennen und zwar schon in der Antike: Odysseus trug eine Kopfbedeckung aus Filz und Cäsars Soldaten waren in Tuniken und Stiefel aus Filz gekleidet. Erst Ende der 70er Jahre begannen sich Textilforscher und -künstler in breiterem Rahmen für das Thema zu interessieren.

Käthi Hoppler-Dinkel hat die Filztechnik 1982 kennengelernt und wurde von ihr sogleich in Bann gezogen, so dass sie die ihr seit langem vertraute Webtechnik aufs Eis legte. Während das Gewebe eine eher lineare, streng waagrecht-senkrecht strukturierte Fläche darstellt, hat der Filz für die Textilkünstlerin eine amorphe, dem Unbewussten nähere Bedeutung. Ihre Filze müssen «hautnah» sein. Sie sieht darin Symbole des «Schutzes, der Bewahrung und der Isolation», wie Joseph Beuys es formulierte. Der Filz, diese merkwürdige Art Textil, ist ohne Anfang und Ende, ohne Oben und Unten, ohne Vertikal und Horizontal. Bei meinem Besuch in Käthi Hopplers Atelier tauchte ich in eine fantastische Welt der Formen und Farben ein. Ich war beeindruckt von der positiven Schaffenskraft, welche für mich in diesem Raum präsent und spürbar war. Im hellen Atelier türmt sich bunte, kardierte Wolle, interessante Filzproben und inspirierende Arbeiten von gesinnungsverwandten Malern zieren die Wände, auf den Regalen stehen die wunderbarsten Schuhobjekte. In den Anfängen ihrer Filzarbeit hat sich Käthi Hoppler vor allem mit grösseren Kleidungs-

Die bunten Filzpantoffeln bringen ein Stück Poesie in den Alltag. Die phantasievollen Namen verraten die Anregungen aus der Traum-, Mythen- und Märchenwelt.

Seite 35: Rabenstiefel: Hugin, Munin, Abraxas.

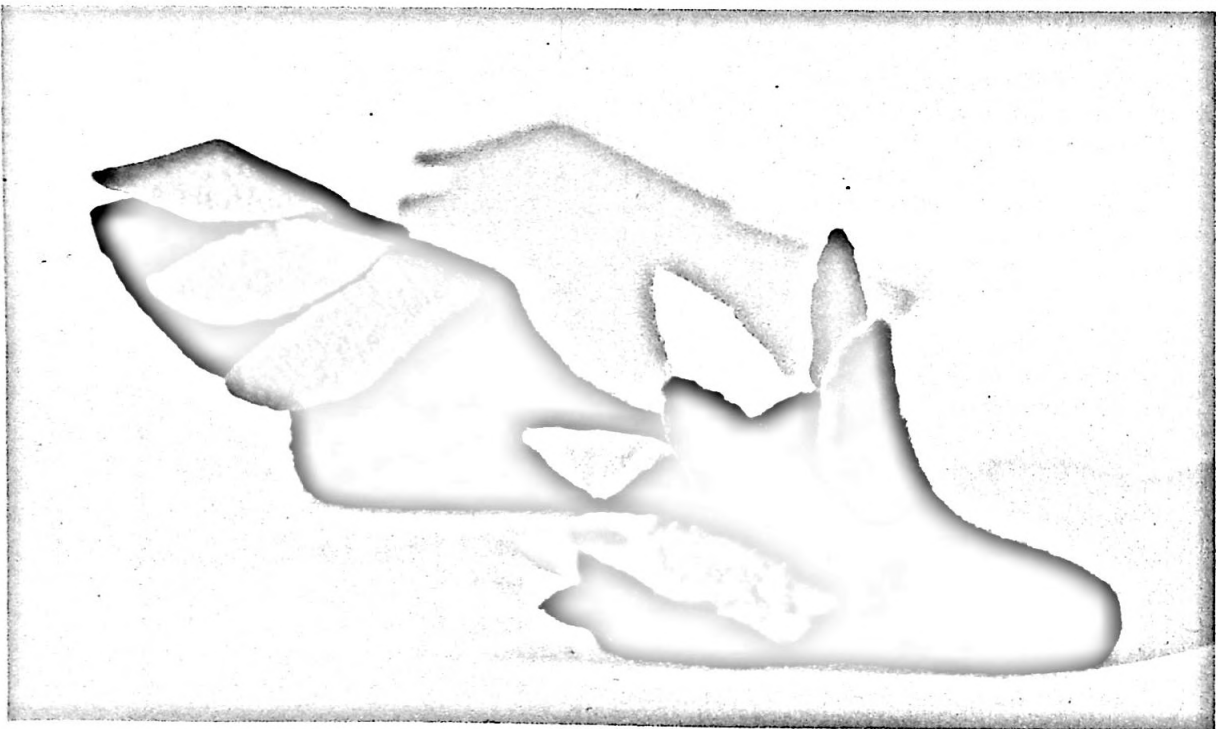
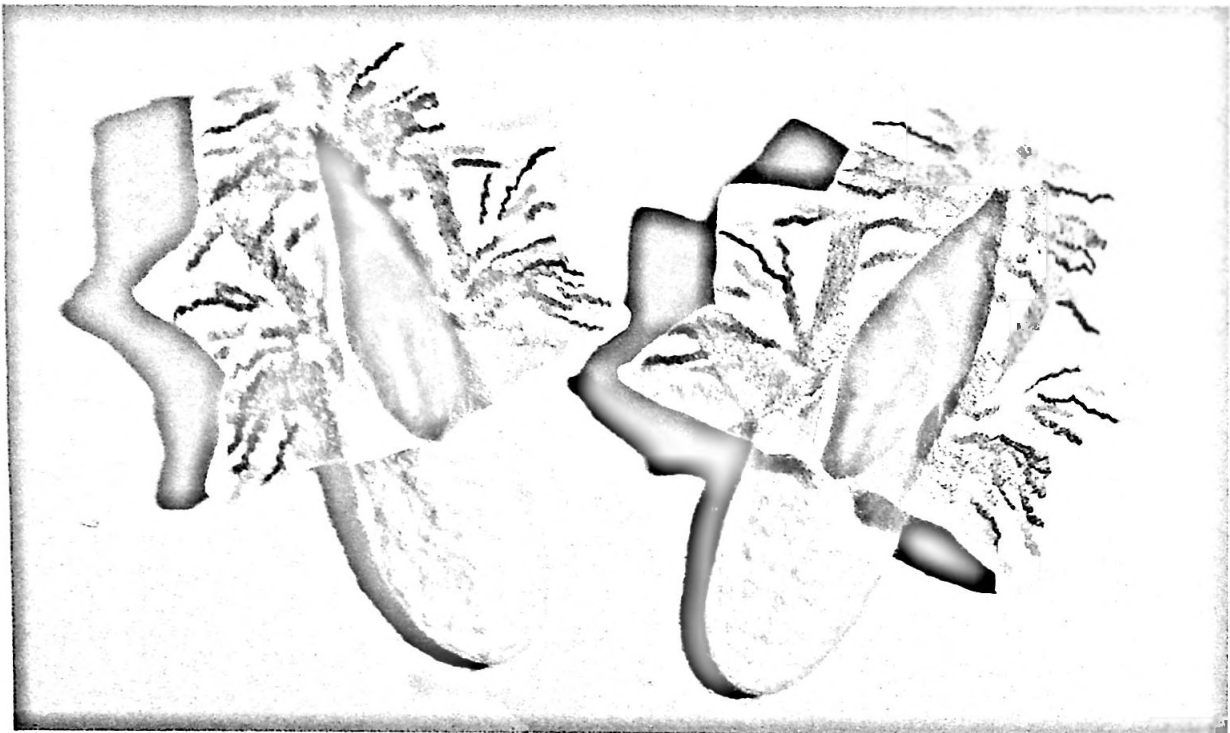
Seite 36 oben: Aus der Gruppe «Paradiesvögel». Unten: Flora und Hermes.

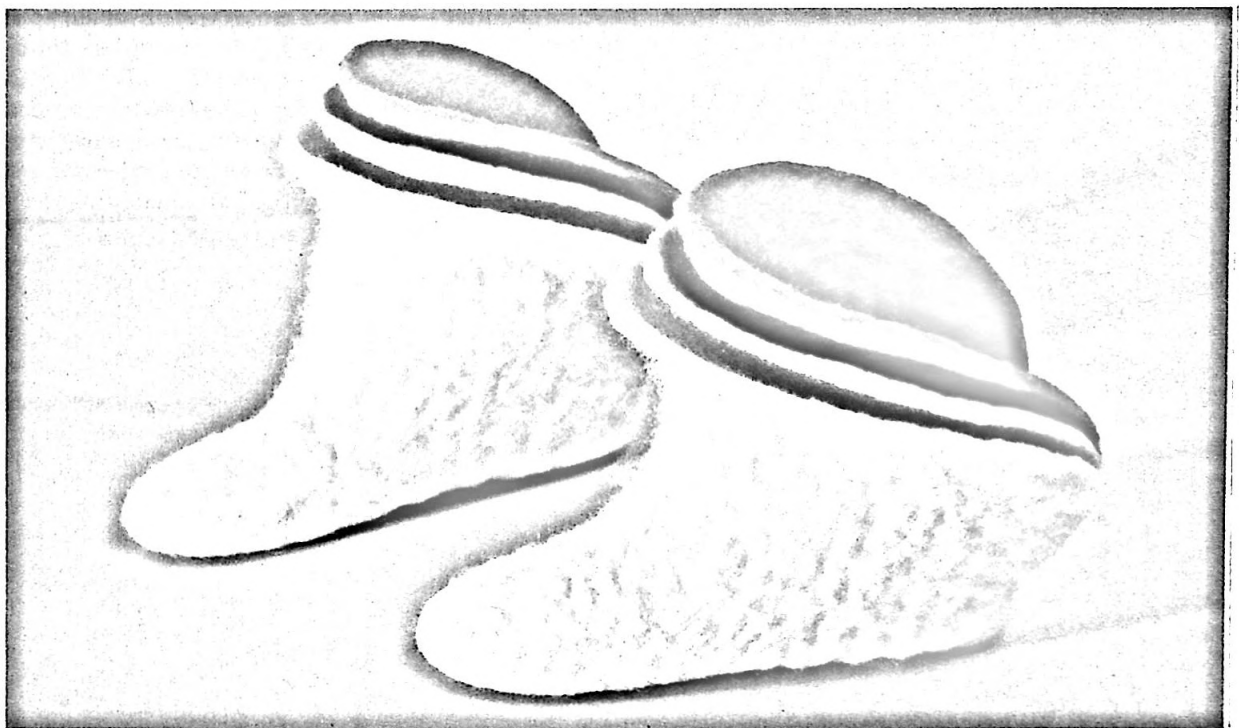
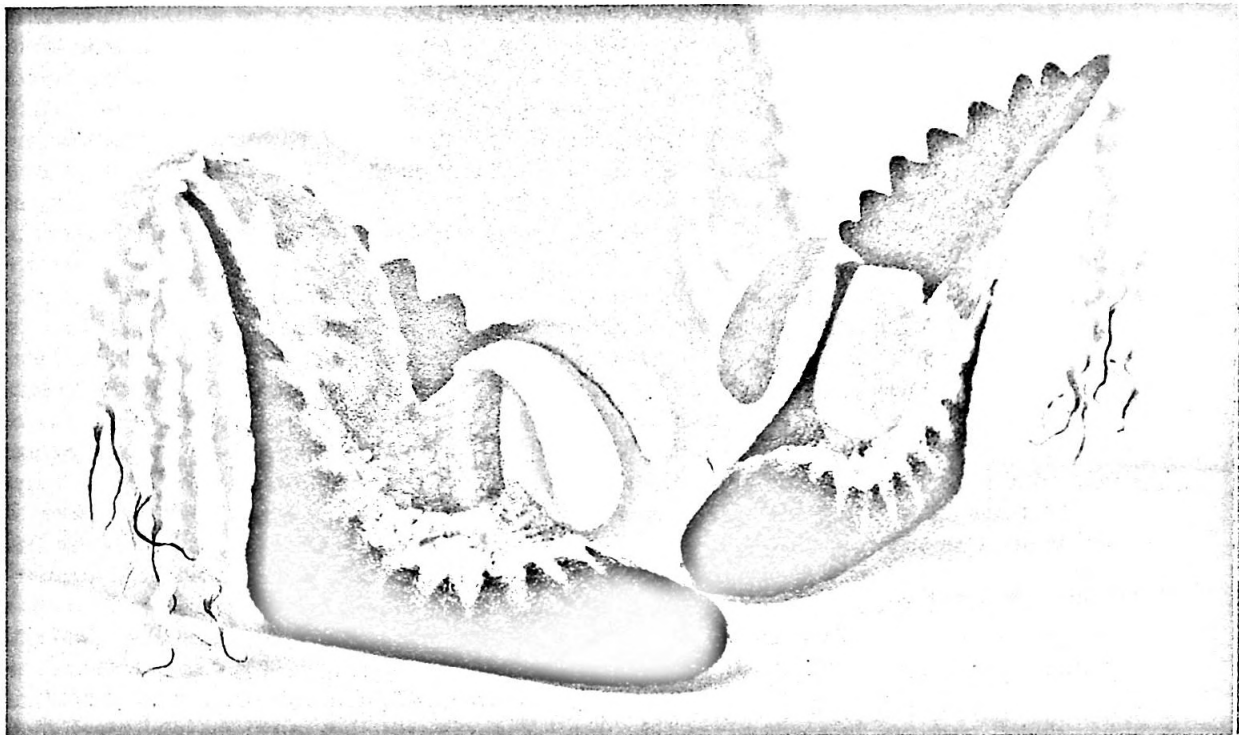
Seite 37 oben: Stiefel zum Märchen «Sterntaler». Unten: Aus der Gruppe «Paradiesvögel».

Seite 38: Rabenstiefel.

Seite 39: Aus der Gruppe «Paradiesvögel».







stücken befasst. Es entstanden fantastische Jacken, Mäntel, Seelenwärmer, welche Geschichten erzählen und weit mehr als nur Bekleidung sind. Seit ein paar Jahren hat sich die Filzmacherin eine grosse Beschränkung auferlegt – sie setzt sich ausschliesslich mit dem Thema «Fusshüllen» auseinander. «Eine Einschränkung ist auch ein Stück Lebensweisheit», meint sie! Dass eine thematische Einschränkung auch einen neuen Aufbruch in ein unerschöpflich weites Gebiet bedeuten kann, beweisen ihre Werke.

Ihre Arbeiten strahlen eine starke Überzeugung und ein kontinuierliches Suchen und Neuentdecken aus. Der überall präsente Realitätsbezug (der Schuhmacher ist ein Realist!), gepaart mit poetischer Erzählung, spricht einen sehr an.

Hausschuhe sind sonst etwas Banales, meist Hässliches; Käthi Hopplers «Filze für Füsse» hingegen sind ein Stück Poesie im Alltag, etwas, das uns denken und träumen lässt.



Eine für Käthi Hoppler wichtige Denkerin, Marie-Louise von Franz, sagt: «... wenn wir in Betracht ziehen, dass der Schuh einfach jenes Kleidungsstück ist, das den Fuss bedeckt und mit dem wir auf der Erde stehen, dann bedeutet der Schuh den Standpunkt oder die Haltung gegenüber der irdischen Realität...» (aus «Der Schatten und das Böse im Märchen»).

Im Laufe unseres Gesprächs fischte Frau Hoppler aus ihrer Zeichnungsmappe ein Bild, welches sie als junges Mädchen gemalt hatte – ein junger Gott mit Flügeln an den Füssen! Dieser Widerspruch zwischen Schwerkraft und Fliegen, Füssen und Flügeln, die Verbindung zwischen Boden und Luft – Gegensätze, welche sich ergänzen, weil sie einander bedingen und zusammen überraschend und aufheiternd sind, hat sie immer wieder fasziniert und zu gestalterischen Arbeiten angeregt.

Inspirationen zu Formgebung und Dekoration dieser Kleinkunstwerke aus Filz kommen häufig aus der Traum-, Mythen- oder Märchenwelt. Es können aber auch beeindruckende Figuren sein, z. B. aus den Geschichten ihrer Kinder – oder ganz einfach die Lust am Spiel mit Form und Farbe, die sie zur Gestaltung verlocken.

Es tauchen Erinnerungen auf an den Siebenmeilenstiefel, an den ewig reisenden Götterboten Hermes, an Zaubervögel, Schmetterlinge oder auch an Hexen.

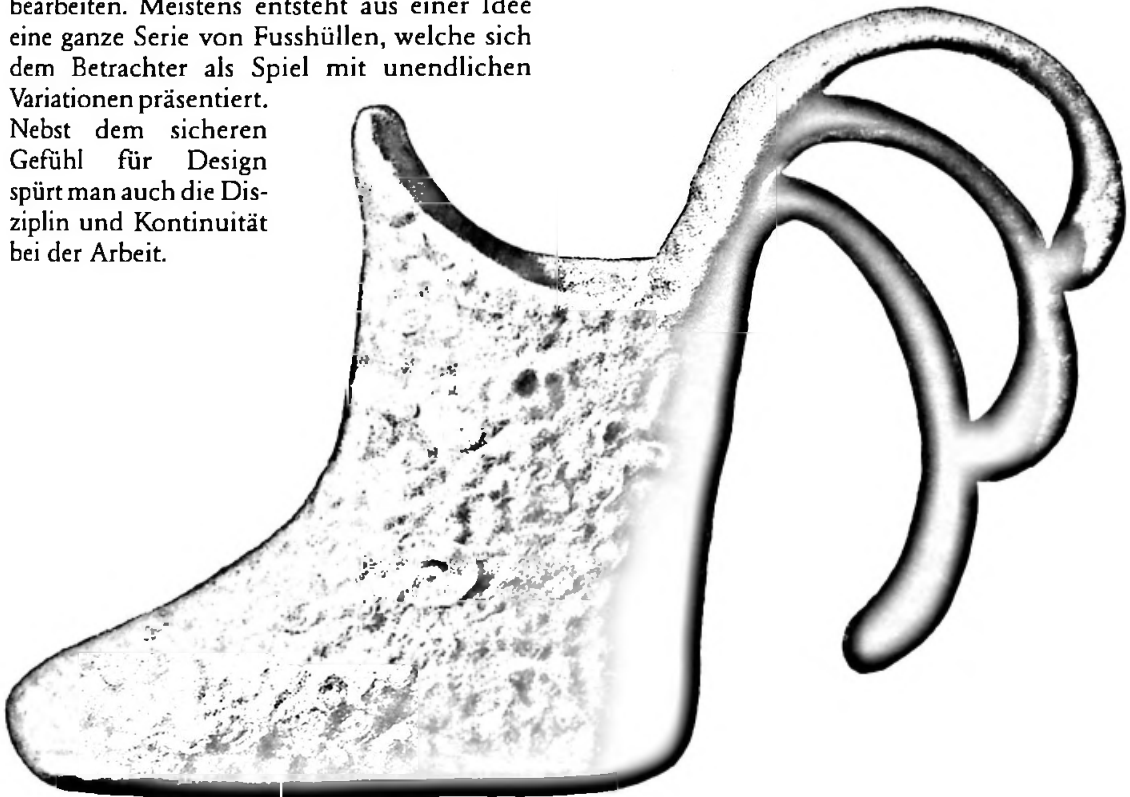
Das aufschichtende Vorgehen bei der Filzherstellung erlaubt – ähnlich wie bei der Collagetechnik – ein Umschieben und Verändern der Farb- und Formelemente sowie der Dreidimensionalität. So wachsen Käthi Hoppers Schuhgebilde manchmal in eine Gestalt hinein, die nur noch wenig Ähnlichkeiten mit den ursprünglichen Skizzen zeigt. Viele Entwürfe entstehen mit Pinsel und Malkasten in den Ferien; das Skizzenbuch ist immer dabei. Oft entwickeln sich Ideen für weitere Projekte auch während der effektiven Filzerei, einer zeitaufwendigen, harten Arbeit. Eine faszinierende Schwarzweiss-Gruppe entstand anhand von Enten- und Fisch-Zeichnungen im Tierpark.

In der technischen Ausführung ist Frau Hoppler eine Meisterin mit grosser Erfahrung und Fingerspitzengefühl. Die Filzobjekte entstehen aus einem Guss; alle Teile sind angefilzt. Es wäre unmöglich, ihre Arbeiten maschinell zu bearbeiten. Meistens entsteht aus einer Idee eine ganze Serie von Fusshüllen, welche sich dem Betrachter als Spiel mit unendlichen Variationen präsentiert. Nebst dem sicheren Gefühl für Design spürt man auch die Disziplin und Kontinuität bei der Arbeit.

Käthi Hoppers Filzschuhe sind als Musse-schuhe gedacht. Sie können als Objekte betrachtet oder als wärmende, sich dem Fuss anschmiegende Hüllen getragen werden. Den Alltagsstrapazen, wie sie einem Hausschuh gewöhnlich zugemutet werden, sind sie nicht unbedingt gewachsen, aber vielleicht können sie dazu beitragen, dass der Schritt leichter wird und sich ein wenig vom Boden abzuheben beginnt ...

Ich meinerseits freue mich, mit massgeformten und mit Farben poetisch verzierten Filzpantoffeln beflügelt und bunt in den Winter zu gehen!
Ursina Arn-Grischott

Frau Hoppler hat ihre Arbeiten in den letzten Jahren in verschiedenen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt. Ihre neuesten «Filze für Füsse» sind vom 2. bis zum 30. Dezember in einer Ausstellung in der Galerie am Rennweg in Zürich zu sehen.





Die Vergangenheit und die Zukunft fusionieren:

Die Arbeit des Kunstglasers Jörg Kleiner

Vornehme Römer, die etwas auf sich hielten, liessen während ihrer Orgien das Essen auf Tellern und Schalen servieren, die aus fusioniertem Glas bestanden. Im frühen Mittelalter, vor rund 1500 Jahren, ging die Kunst des Fusionierens von Glas verloren, abgelöst von weniger aufwendigen Verarbeitungsmethoden wie Giessen oder Blasen.

Noch keine zwanzig Jahre ist es her, seit sich die ersten Kunstglaser aufgemacht haben, die älteste Form der Glasbearbeitung neu zu entdecken. Auf dieser Reise in die tiefste Vergangenheit, zur Wiederentdeckung uralter, verlorengegangener Techniken, ist der in Zürich tätige Kunstglaser Jörg Kleiner zuvorderst mit dabei.

Kleiner, der sich bisher vor allem als Tiffany-Künstler einen Namen gemacht hat (auch bei Harrods, dem berühmten Londoner Warenhaus, sind Kleiners Kunstwerke erhältlich), hat sich von der neuen alten Aufgabe des Glas-Fusionierens begeistern lassen: «Diese Technik ist extrem schwierig, aber vielleicht gerade

darum so faszinierend. Jedem Fusionsprozess geht eine lange Experimentierphase voran. Und jedes Produkt ist einmalig – zweimal dasselbe herzustellen, das ginge gar nicht: Zu viele schwer berechenbare Faktoren spielen bei der Glas-Fusionierung eine Rolle. Ich bemühe mich auch, mit historischen Techniken zu arbeiten und beschränke mich auf ein Minimum an maschinellen Hilfsmitteln.»

«Eigentlich handelt es sich beim Fusionieren um eine Art Intarsienarbeit mit Glas», fügt Kleiner hinzu. Eine simpel tönende Erklärung für ein Kunsthandwerk, dessen Produkte auf kompliziertestem Weg geschaffen werden. Wer ein Kleiner-Werk besitzt, könnte bei jedem neuen genauen Hinsehen zum Schluss kommen, immer wieder ein neues Stück in der Hand zu halten. Denn wird eine Lichtquelle verstärkt oder abgeschwächt, ihr Einfallswinkel verändert, immer zeigt das Glas neue Eigenschaften und äusserst nuancierte Reflektionen und Farbschattierungen, auch oder gerade beim oft verwendeten Opalglas und bei irisierenden Oberflächen.

So schön Kleiners Produkte vor den letzten Arbeitsgängen sind (siehe Produktionsablauf: Fotoserie Seite 44 bis 46), immer besteht das Risiko, dass ein scheussliches «Ping» bedeutet, dass ein Spannungsbruch im Glas aufgetreten ist. «Das Hauptproblem liegt darin», so Kleiner, «dass verschiedene Glasarten unterschiedliche Spannungen, beziehungsweise Ausdehnungskoeffizienten besitzen. Nur mit viel Erfahrung und Feingefühl lassen sich Spannungsbrüche vermeiden.»

Von den vielen Arbeitsprozessen, die erforderlich sind, ist die Erhitzung des Glases am weitaus heikelsten. Die extremsten Spannungen treten zwischen 180 und 500 Grad Celsius auf: «Die Abstimmung der Ausdehnungskoeffizienten der verschiedenen Gläser muss immer zuerst getestet werden.» Das Glas kann nur sehr langsam erhitzt werden. Um so schneller muss es dafür bei über 500 Grad gehen, denn nur so lässt sich die Kristallisation der Glasoberfläche verhindern. Bei der rasch erreichten Höchsttemperatur von zwischen 820 und 920 Grad erfolgt die Fusion. Aller-

Durch Fusionieren des Glases – es geschieht in einem aufwendigen und heiklen Arbeitsprozess – entstehen raffinierte Farbmuster in den Glasschalen.

grösste Präzision ist nötig: Ein paar Grad zu viel oder zu wenig, ein paar Sekunden zu lang oder zu kurz, und schon kommt es anders als man denkt. Die Abkühlung bis auf 500 Grad erfolgt ebenfalls sehr rasch, danach jedoch der verbleibende Temperaturrückgang wieder sehr langsam.

«Auch kleine Lufteinschlüsse sind ein Problem. Das lässt sich fast nicht steuern», erklärt Kleiner, «andererseits erzeugen diese auch reizvolle Lichteffekte. Und man sieht, dass es sich um Kunsthandwerk handelt.» Volle 24 Stunden kann der gesamte Erhitzungs- und Abkühlungsvorgang beanspruchen, und er erfordert permanente Überwachung.

Kleiners Atelier in Zürich-Seefeld – eine Stätte der heissen Fusion: Schalen, Badezimmerplättli, viel schöner Schmuck und ein exquisites Mühlespiel zeugen von der grossen Vielfalt der Kleinerschen Fusionsarbeit. Teller, ausschliesslich aus Glasfäden geschaffen, scheinen zu feinen Textilmustern verwoben.

Nur wer oberflächlich hinsieht, kann Kleiners Werke mit Keramikprodukten verwechseln: Glas allein erlaubt diesen Blick unter die Oberfläche, produziert dieses einzigartige Brechen des Lichts in den eigenartigen Strukturen vor allem des fusionierten Glases. Hunderte von Fusions-Experiment-Produkten finden sich in Kleiners Atelier: Es ist Forschungslabor und Stätte kreativen Schaffens zugleich.

Walter Bertschinger

Jörg Kleiner

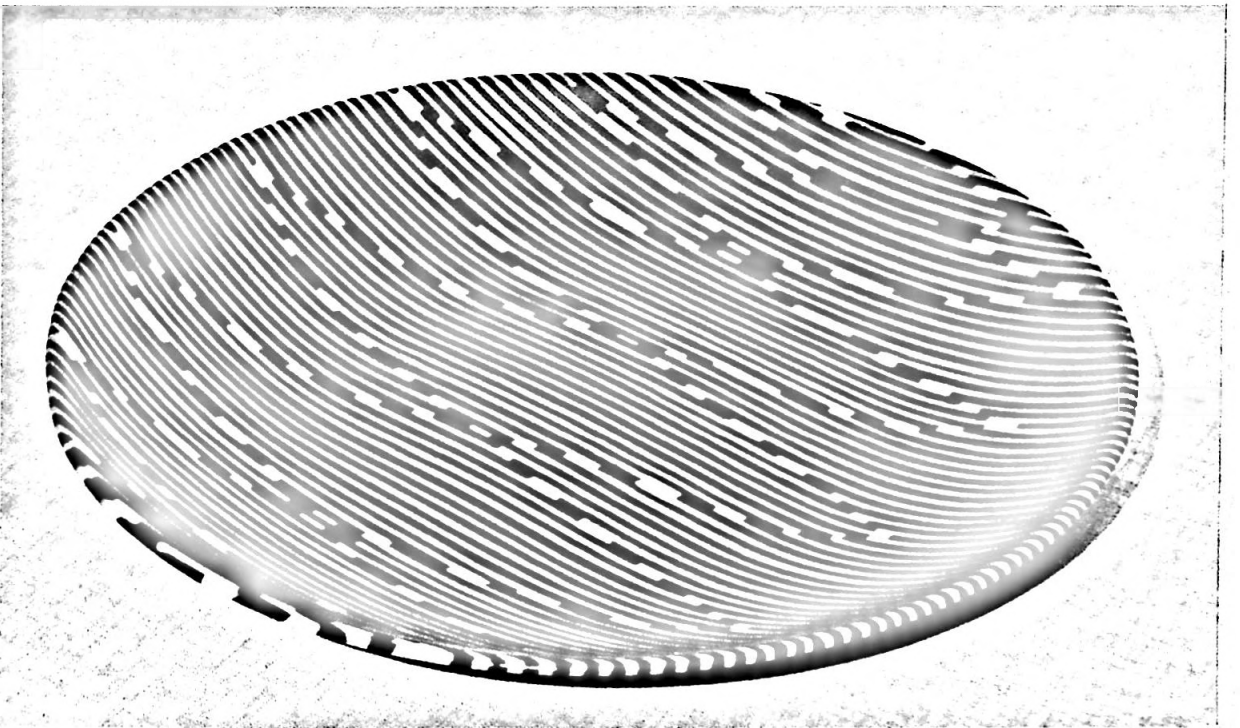
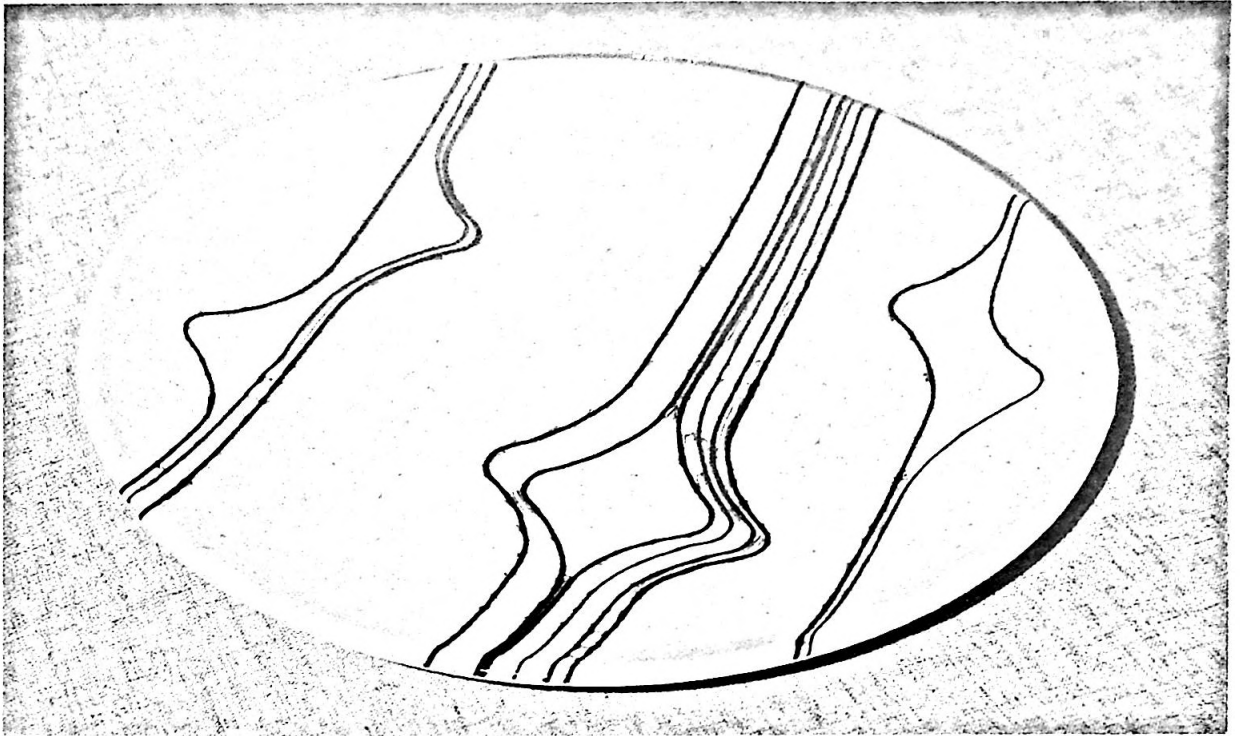
Der Zürcher Jörg Kleiner hat nach seiner Ausbildung zum Automechaniker nie mehr auf seinem Beruf gearbeitet. Nach der Lehre reiste er während mehrerer Jahre durch Europa und Asien. Das nötige Geld verdiente er sich mit Temporärarbeiten. Bei einem sechsjährigen Aufenthalt in Australien war er vor allem als Farmer tätig.

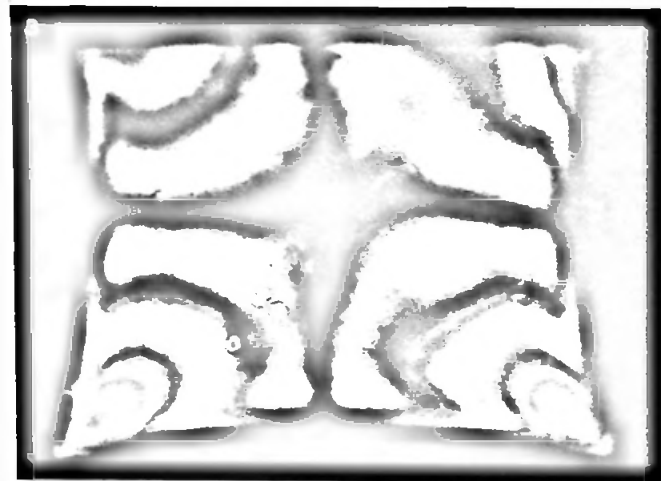
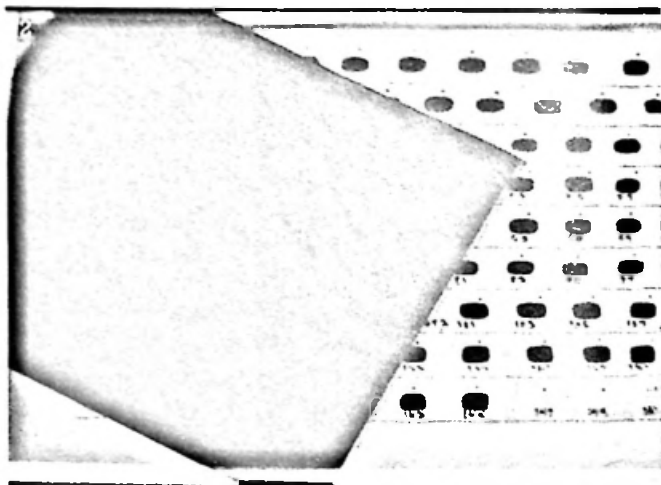
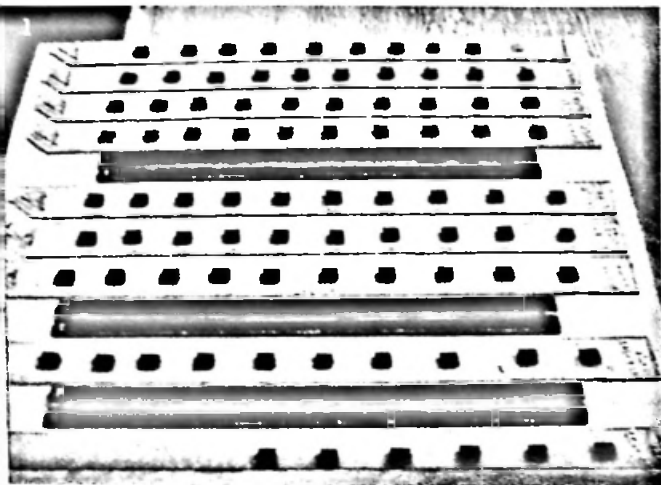
In Sydney wurde er mit der Tiffany-Technik bekanntgemacht und war sofort fasziniert von

den Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung in diesem Bereich von Glas und Farbkombination. In autodidaktischen Studien eignete er sich alle notwendigen Kenntnisse an und perfektionierte sich in seinem Können. In England entstanden die ersten Arbeiten wie Spiegel, Schmuckdosen und Schmuck. Nach der Rückkehr in die Schweiz arbeitete Jörg Kleiner während zweier Jahre bei Freunden im Keller, wo die ersten Lampen entstanden. Nach dieser Phase des Einlebens und Einarbeitens in der Schweiz eröffnete er sein eigenes Atelier in Zürich.

Vor vier Jahren begann sich die Faszination des Glases auf einem weiteren Gebiet auszuwirken. Kleiner fand ein neues Experimentierfeld. Diesmal galt das Interesse der Fusing-Technik, einer Verarbeitungsmethode, die grosse Erfahrung erfordert und bei der immer Überraschungen möglich sind. Die Auseinandersetzungen mit dem Fusionieren führte Kleiner auf Reisen durch die USA, in denen diese Technik weitaus bekannter ist als bei uns und wo auch die nötigen Grundmaterialien erhältlich sind. In seinem Einmannbetrieb arbeitet Kleiner stunden-, ja tagelang, bis er nur eine einzelne Schale kriert hat. Die Fertigung braucht neben der notwendigen Kreativität ausgesprochen viel Geduld und der Künstler weiss nie, ob sein Werk nicht im letzten Moment noch zerspringt. Um so schöner aber ist das Gefühl, dem abgekühlten Ofen ein einmaliges Produkt entnehmen zu können. Die für diese künstlerische Arbeit so wichtigen Anregungen erhält Jörg Kleiner in seinen Kursen, die er allabendlich Tiffany-Begeisterten erteilt. Die Kursteilnehmer kommen zum Teil seit Jahren, um sich unter kundiger Leitung und in einer kreativen Atmosphäre weiter zu entwickeln.

Die Strichmuster entstehen beim Fusionieren von vielen, farblich aufeinander abgestimmten, geschmittenen und geschliffenen Glasstäben.





1 Das Testen des Ausdehnungskoeffizienten der verschiedenen Gläser. Es wird je eine Ecke von den Glastafeln abgeschnitten und auf einem transparenten Glasstreifen plaziert, welcher immer als Basisglas verwendet wird. Die Teststreifen werden danach im Brennofen fusioniert.

2 Nach dem Brennvorgang werden die Teststreifen auf einen Leuchttisch gelegt. Ein Polaroidfilter, der über die Teststreifen gelegt wird, dreht man solange, bis am meisten Licht blockiert wird.

3 An diesem Punkt, nämlich der kleinsten Lichtdurchlässigkeit, kann man einen Lichthof um das farbige Stück Glas erkennen.

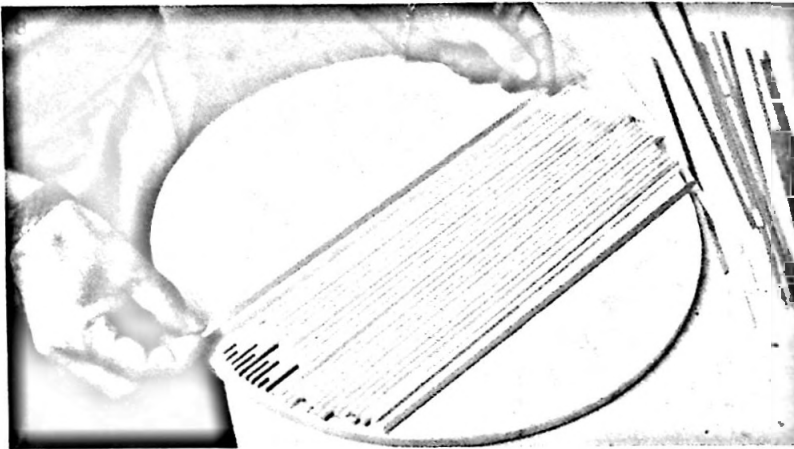
Zeigt sich dieser Hof bei allen Gläsern mit der gleichen Grösse und Intensität, oder überhaupt nicht, können die Gläser miteinander fusioniert werden.

4 + 5 Nach dem Erstellen eines Entwurfs werden mittels einer Schablone die gewünschten Formen aufs Glas gezeichnet. Es ist wichtig, auf der Glastafel die Stellen zu finden, welche am Ende des Projekts sichtbar sein sollen.

6 Nun wird das Glas mit einem Glasschneider geschnitten und mittels einer Glasbrechzange gebrochen. Dazu braucht es oft sehr viel Fingergefühl, je nach Komplexität der zu schneidenden Form.

7 Sind die einzelnen Glas-teile geschnitten, ist es wichtig, dass die Schnittfläche mittels einer Schleifmaschine von Brauen gesäubert wird, damit die verschiedenen Teile satt aneinanderpassen. Ist dies nicht der Fall, ergeben sich keine scharfen Konturen.





8 Die geschnittenen und geschliffenen Glasstäbe werden auf der Brennpfanne arrangiert. Je nach Projekt bedeutet dies eine stundenlange Geduldsarbeit.

9 Das Projekt wird in den Ofen gelegt. Mit einem letzten Blick wird kontrolliert, ob sich auf der Brennpfanne nichts verschoben hat.

10 Die richtige Zementmischung zu finden ist eine Notwendigkeit.

11 Die flach fusionierte Platte wird in einem zweiten Brennvorangang auf dieser Form zu einer Schale oder zu einem Teller geformt.



9



11



10

Fotoverzeichnis:

- S. 1 Hannes-Dirk Flury
- S. 3-10 Rosmarie Spycher
- S. 12, 13, 22, 24 und Titelblatt Ruedi Weiss
- S. 16, 27-32 Andreas Gut
- S. 18 Johannes Weiss
- S. 19 S. Knecht
- S. 20, 21 S. Hertig
- S. 33 B. + M. Hübscher
- S. 35-39 Ruedi Hoppler
- S. 40, 43 Peter Bär
- S. 44-46 Luca Zanetti
- S. 48 Johannes Weber

Schmuckschatullen in Bronze

Das Entstehen einer Bronze benötigt viele verschiedene Arbeitsvorgänge. Ich modelliere zuerst einmal meine Idee in Ton. Von der fertigen Tonfigur mache ich einen Gipsabguss, also eine Negativform. Diese Form wird mit erwärmtem, flüssigem Wachs gefüllt. Nach einer Weile erstarrt das Wachs und ich entferne die Negativform, so bekomme ich meine Wachsfigur. Diese überarbeite ich mit feinen Eisenwerkzeugen, welche ich an einer Gasflamme erwärme. Ist die Wachsfigur einmal fertig, bringe ich sie in die Bronzegießerei. Dort wird sie sorgfältig mit einem Gips-Terrakottagemisch bespritzt, bis sie wie mit einem dicken Mantel umgeben ist. Das Ganze kommt in einen Ofen, in welchem der Terrakottamantel gebrannt wird, gleichzeitig schmilzt das Wachs. Der Terrakottamantel ist nun innen hohl. Diese Hohlform wird gut in Sand eingestampft, damit sie nicht zerspringen kann, wenn die glühendheiße, flüssige Bronze eingefüllt wird. Es ist jedesmal ein sehr spannender Augenblick, wenn die Bronze erhitzt wird, bis sie eine rotglühende Flüssigkeit ist.

Die Luft flimmert vor Hitze und endlich wird die dicke, schwere Gusspfanne mit Eisenzangen vom Feuer genommen und sehr sorgfältig wird die Bronze in die kleinen Öffnungen der Terrakottaformen geleert. Es zischt und dampft, und die flüssige Bronze erstarrt augenblicklich.

Nun wird die Geduld aber erneut auf die Probe gestellt, weil es fast einen Tag dauert, bis die Bronze erkaltet ist und man den Terrakottamantel mit Hammer und Meissel zerschlagen kann. Die Bronzeskulptur ist aber noch nicht fertig. Es müssen die Einfluss- und Luftkanäle entfernt werden und je nach Gelingen des Gusses gibt es auch Ziselierarbeit. Die Bronze kann überarbeitet, geschliffen und poliert werden. Der letzte Arbeitsvorgang ist das Patinieren. Mit verschiedenen Säuren, Wasser und einer Gasflamme kann man verblüffende Farbeffekte erzielen.

Heidi Lochner





Am Ende unseres Heftes möchten wir über etwas Persönliches berichten, das im weitesten Sinne auch mit der Weihnachtszeit im Heimatwerk zu tun hat. – Ja, wie jede Publikation eine letzte Seite hat, so findet auch die Berufstätigkeit eines jeden Mitarbeiters ein Ende. Doch bei Frau Berta Blum wurde die Pensionierung auf beidseitigen Wunsch immer wieder hinausgeschoben. Nun kann sie kurz vor ihrem 80. Geburtstag auf eine 40jährige, erfolgreiche Zeit fürs Schweizer Heimatwerk zurückblicken. – Am 1. April 1949 ist sie als Sekretärin von Frau Laur eingetreten. Mit der Zeit hat sie sich grosse Kenntnisse über die Produkte des damaligen Sortiments und damit auch über die Lieferanten erworben. Noch heute weiss sie genau Bescheid, wie es damals war und ist ein wenig zur «Gralshüterin» geworden. Nach dem

Rücktritt von Frau Laur aus dem aktiven Geschäftsleben übernahm Frau Blum mit der Zeit die wichtigsten Bereiche des Einkaufs. Ihre grossen Fähigkeiten – Organisations-talent, ein gutes Gedächtnis, ein überdurchschnittlicher Einsatz, frühe Feierabende und Ferien waren unüblich – machten sie zu einer wertvollen, ja unentbehrlichen Mitarbeiterin des Schweizer Heimatwerks. Mit der Zeit wurde sie auch zur Spezialistin im weiten Gebiet der Weihnachtskrippen. Nach und nach wurde seit 1980 ihr Verantwortungsbereich abgebaut, doch alles Weihnachtliche hat sie bis heute sehr verlässlich für unsere Geschäfte mit viel Liebe zur Sache besorgt. Für alles, was Frau Blum über die vielen Jahre geleistet hat, danken wir ihr aus ganzem Herzen.

Martin Stüssi

Ausstellungskalender für Museen und Galerien

Basel, Ausstellungsraum Kaserne, Kasernenstrasse 23; bis 19. 11. 89: «Keramikerinnen der Region Basel»; Mo-Fr 15-18, Sa und So 11-16 Uhr

Basel, Galerie Atrium, Kanonengasse 35; 26. 11.-23. 12. 89: «Hans Rudolf Hartmann, Objekt-Schmuck; Charles Spacey, Keramik-Objekte»; Di-Fr 14-18, Sa 10-16, So 10.30-12.30 Uhr

Bern, Kornhaus, Zeughausgasse 2; 18. 11.-17. 12. 89: «92. Weihnachts-Verkaufsausstellung des bernischen Kunstgewerbes»; Di-Fr 10-12 und 14-18, Do auch 18-20, Sa und So 10-12 und 14-17 Uhr

Boltschhausen, Werk Galerie; Permanente Ausstellung: «Keramik»; nach telefonischer Vereinbarung: 072/22 44 30

Bulle, Musée grüerier, Place du Cabalet; 12. 11. 89-7. 1. 90: «Moules à beurre»; Di-Sa 10-12 und 14-17, So 14-17 Uhr

Genf, Galerie du Centre Genevois de l'Artisanat, 2, avenue du Mail; 23. 11. 89-6. 1. 90: «Bijoux: Jean-Claude Deschamps, Marie Hoeppli, Heinz Kaufeler»; Mo 14-18.45, Di-Fr 10-18.45, Sa 9-13 und 13.45-17 Uhr

Grenchen, Galerie Brechbühl; bis 25. 11. 89: «Keramikobjekte von Bettina Ponzio»; Mo-Fr 14-18.30, Sa 10-16 Uhr

Hergiswil, Glas-Galerie der Hergiswiler Glas AG, Seestrasse 12; 1. 12. 89-31. 12. 90: «Roberto Niederer (1928-1988)»; Mo-Fr 8-12 und 14-17.30 Uhr oder auf Voranmeldung

Horgen, Heidi Schneider Galerie, Löwegasse 5; bis 6. 1. 90: «Matei Negreanu, Glas»; Di-Fr 14-18, Sa 10-16 Uhr

Küsnacht, Höchhuus, Seestrasse 123; 17. 11.-10. 12. 89: «Eka Häberling, Glas; Genevieve Duley-Wohnlich, Bilder und Objekte»; Fr 16.30-18.30, Sa und So 11-13 und 15-17 Uhr

Lausanne, Galerie Filambule, Rue des Terreaux 18bis; bis 2. 12. 89: «Heidi Gassner, poèmes et pensées»; «La nuit, tissage de l'atelier Filambule»; 8. 12. 89-27. 1. 90: «Lissy Funk, broderie; Agnes Suba, chapeaux»; Mo-Fr 10-12 und 14-18.30, Sa bis 17 Uhr

Lausanne, Galerie Florimont, Avenue de Florimont 4; 23. 11.-29. 12. 89: «Kathleen Malcause, Bijoux-Pierres»; Di-Fr 10-12 und 14.30-19, Sa bis 17 Uhr

Liestal, Museum im alten Zeughaus, Zeughausplatz 28; 18. 11. 89-7. 1. 90: «Adventskalender aus aller Welt»; Di-Fr 10-12 und 14-17, Di auch 19-21, Sa und So 10-17 Uhr

Meisterschwanden, Galerie Del Mese-Fischer, Seefeldstrasse 74; 18. 11.-20. 12. 89: «Kleinformat; Malerei, Bildhauerei, Keramik, Papier, Textil, Patchwork»; Di-So 14-18 Uhr

Moudon, Créations d'artisans, Grand' rue 7; bis 9. 12. 89: «Susanna Rüttmann, Keramik; Kika Costa Campos, Tapisserie»; täglich 9-12 und 14-18.30 Uhr ausser Montagmorgen, Dienstagnachmittag und Donnerstagmorgen

Stregelbach, Im Spycher und Bachhüsli, Zofingerstrasse 39; 2.-9. 12. 89: «Weihnachtsausstellung»; 2. 12.: 13.30-16, 3.-7. 12.: 15-20, 8. 12.: 15-21, 9. 12.: 10-16 Uhr

Winterthur, Gewerbemuseum, Kirchplatz 14; 16. 11.-20. 12. 89: «Weihnachts-Verkaufsausstellung»; Di-So 10-17, Do auch 19.30-21.30 Uhr

Zuckerniet, Dorfgalerie Fueterchrippe, Dorfstrasse; 18. 11.-23. 12. 89: «Weihnacht in der Fueterchrippe»; Di, Do, Fr 14-18, Sa 14-17 Uhr, im Dezember auch Mo 14-18 Uhr

Zug, Atelier, Galerie vorZug, Reifferrgässli 4; bis 23. 12. 89: «Keramik und Textil»; Di-Fr 13.30-18.30, Sa 10-18 Uhr

Zürich, Museum Bellerive, Höschgasse 3; bis 7. 1. 90: «Con fuoco, Keramikszene Italien»; Di-So 10-17, Mi 10-21 Uhr

Zürich, Lyceumclub, Rämistrasse 26; 21. 11.-1. 12. 89: «Weihnachtsausstellung der Künstlerinnen des Lyceumclubs»; Di, Mi, Do 10-12 und 14-18, Fr, Sa 10-18, So 10-14 Uhr

Zürich, Altersheim Wiedikon, Burstwiesenstrasse 20; bis 30. 11. 89: «Quilters Challenge»; täglich 10-12 und 14-20 Uhr

Handarbeitskurse im Heimatwerk, Rudolf Brun-Brücke, Zürich

Sticken

Freies Sticken

Kursleiterin: Barbara Wälchli

8mal, donnerstags, 15.00-17.30 oder 18.00-20.30 Uhr, 11., 18., 25. Januar, 15., 22. Februar, 15., 22. März 90, Kurskosten Fr. 130.- exkl. Material

Bündner Kreuzstich

Kursleiterin: Annelies Hächler

Grundkurs, dienstags, 9.00-11.30 Uhr, Daten unbestimmt

Ergänzungskurs (Schanfigger, 2farbig häkeln), dienstags 14.00-16.30, Daten unbestimmt

Fortsetzungskurs, Daten unbestimmt

Klößeln

Klößeln für Anfänger

Kursleiterin: Elisabeth Kast

Mittwoch, 9.00-11.30 Uhr, 17., 31. Januar, 14., 28.

Februar, 7., 14., 28. März, 4. April 90

Kurskosten Fr. 185.- mit Klößelbuch und Klößelbriefen

Annähen von Klößelspitzen

Kursleiterin: Sylvia Böhni

8mal am Mittwoch, 14.30-17.30 Uhr, ab Frühling 90

Andere Kurse auf Anfrage

Auskunft und Anmeldung:

Schweizer Heimatwerk, Frau H. Breitschmid, Postfach, 8023 Zürich, Telefon 01/212 07 88

Kurse an der Heimatwerk-Schule «Mülene», Richterswil

Schreibern: 27. 11.-16. 12. 1989
8. 1.-27. 1. 1990
29. 1.-17. 2. 1990

Handweben: 13. 11.-16. 12. 1989
8. 1.-3. 2. 1990

Dreimonatskurs
8. 1.-7. 4. 1990

Spinnen:

Tageskurs 23. 11. 1989

Telefonische oder schriftliche Anmeldungen über:

Heimatwerkschule «Mülene», 8805 Richterswil, Telefon 01/784 25 66,

Bürozeit:

Mo bis Fr 8 bis 12 und 13.30 bis 16.30 Uhr.

Verkaufsstellen des Schweizer Heimatwerks

Zürich	Heimethuus, Rudolf Brun-Brücke, 8001 Zürich, 01/211 57 80, Fax 01/212 14 37 Nationalbankgebäude, Bahnhofstrasse 2, 8001 Zürich, 01/221 08 37 Rennweg 14, 8001 Zürich, 01/221 35 73
Kloten	Flughafen Transithalle A, 8058 Zürich-Flughafen, 01/816 40 85 Flughafen Transithalle B, 8058 Zürich-Flughafen, 01/816 35 06, Fax 01/816 45 17
Wallisellen	Einkaufszentrum Glatt, 8301 Wallisellen, 01/830 12 36
Brugg	Heimatwerk, Laurstrasse 12, 5200 Brugg, 056/41 16 50
Richterswil	Heimatwerkschule «Mülene», 8805 Richterswil, 01/784 25 66
Stein am Rhein	Heimatwerk, Understadt 38, 8260 Stein am Rhein, 054/41 33 92
St. Gallen	Heimatwerk, Hinterlauben 10, 9000 St. Gallen, 071/22 38 04
Werdenberg	Heimatwerk, Im Städtli 42, 9470 Werdenberg, 085/7 26 57
Aarau	«Werkstube» Schweizer Heimatwerk, Graben 16, 5000 Aarau, 064/22 34 89

Regionale Heimatwerke (selbständige Unternehmungen)

Basel	Heimatwerk Basel, Freiestrasse 45, 4051 Basel, 061/25 91 78
Bern	Oberländer Heimatwerk, Kramgasse 61, 3011 Bern, 031/22 30 00
Brig	Walliser Heimatwerk, beim Stockalperschloss, Alte Simplonstrasse 39, 3900 Brig, 028/23 76 46
Chur	Bündner Heimatwerk, Mühleplatz 5, 7000 Chur, 081/22 21 59
Fribourg	La Clef du Pays, Freiburger Heimatwerk, 1, Rue du Tilleul, 1700 Fribourg, 037/22 51 20
Interlaken	Heimatwerk Interlaken, Höhweg 115, 3800 Interlaken, 036/22 16 53
Luzern	Innerschweizer Heimatwerk, Franziskanerplatz 14/Burgerstr., 6000 Luzern, 041/23 69 44
Sion	Artisanat Valaisan, rue des Châteaux 2, 1950 Sion, 027/23 14 12
Spiez	Oberländer Heimatwerk, Oberlandstrasse 21, 3700 Spiez, 033/54 13 07
Thun	Heimatwerk Thun, Hauptgasse 66, 3600 Thun, 033/22 34 41
Ticino	6780 Airolo, Bottega dell'artigiano, via S. Gottardo, 094/88 13 24 6675 Cevio, Bottega dell'artigiano, 093/96 18 16, 96 18 37 6600 Locarno, Alveare, via St. Antonio 2, 093/31 32 23 6900 Lugano, Bottega dell'artigiano, Via Canova 18, 091/22 81 40 6611 Sonogno, Artigianato Pro Verzasca, 093/90 12 13


Verwandte Organisationen

Innertkirchen	Handweberei und Heimatwerk Oberhasli, 3862 Innertkirchen, 036/71 14 57
Saanen	Hausweberei Saanen, 3792 Saanen, 030/4 13 73
Zweisimmen	Handweberei, 3770 Zweisimmen, 030/2 12 32

Vorstand des Schweizer Heimatwerks: Herr Nationalrat Rudolf Reichling, Stäfa, Präsident;
Frau Sylvia Böhni, Stein am Rhein; Herr Dr. Hansjörg Budliger, Zürich; Herr Dr. Hugo von der Crone,
Zürich; Herr Direktor Melchior Ehrler, Brugg; Frau Annemarie Hubacher, Zürich;
Frau Dr. Claudia Wenger, Zumikon.

Handwerk · Volkskunst · Kunsthandwerk / Schweizer Heimatwerk

54. Jahrgang. Jährlich vier Ausgaben.
Diese Zeitschrift erscheint mit Unterstützung
der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.
Redaktion: Martin Stüssi
Grafische Gestaltung: Peter Gebauer

Verlag Schweizer Heimatwerk
Postfach, 8023 Zürich
Postcheckkonto 80-10995-2, Telefon 01/211 57 80
Druck: Prokop & Co. AG, Zürich
Jahresabonnement Fr. 18.-, Ausland Fr. 21.-  Schweizer Papier