"Period Rooms" als museographische Gattung : "Historische Zimmer" in Schweizer Museen

Autor(en): **Schubiger, Benno**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **66 (2009)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169826

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Period Rooms» als museographische Gattung: «Historische Zimmer» in Schweizer Museen

von Benno Schubiger*

Vorbemerkung

Die «Period Rooms» in kunstgewerblichen und kulturhistorischen Museen bilden nicht nur ein interessantes museologisch/museumsgeschichtliches Thema, sie sind auch museographisch/ausstellungstechnisch gesehen in mancherlei Hinsicht aktuell: etwa weil sich in manchen betroffenen Museen Klärungsfragen hinsichtlich der Authentizität einzelner «Historischer Zimmer» stellen, weil sich einige Museen mit Rückführungsfragen einzelner Räume an ihren Ursprungsort konfrontiert sehen, weil sich schliesslich alle Museen permanent herausgefordert fühlen, ihre «Period Rooms» museumspädagogisch angemessen zu präsentieren und zu erschliessen.

Die Schweiz war im Historismus für die Thematik der «Historischen Zimmer» ein «Hotspot», da sie besonders reich an Täferstuben war, die dann ins Blickfeld des internationalen Kunst- und Antiquitätenhandels gerieten, was zur Gründung mehrerer kulturhistorischer Museen führte. In der Literatur spiegelt sich dieses Phänomen darin, dass die «Period Rooms» eng mit der Schweiz in Verbindung gebracht werden. In Europa erscheint die Raumfolge im Schweizerischen Landesmuseum als das Musterbeispiel für die «Period Rooms» schlechthin.

Themenstellung und Begriffsdefinitionen

Umschreibung des Themas

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht die Analyse des Stellenwerts der «Period Rooms» im Umfeld des geplanten Schweizerischen Nationalmuseums und im realisierten Landesmuseum in Zürich von 1898. Die dortige Raumfolge der «Historischen Zimmer» bildet einen Angelpunkt innerhalb dieses museologischen Themas weit über die Schweiz hinaus. Das Landesmuseum war der Höhepunkt einer Bewegung innerhalb der kulturhistorischen Museen und bot Vorbilder für weitere Realisierungen im In- und Ausland.

Darüber hinaus soll in der vorliegenden Arbeit der Themenkreis der «Historischen Zimmer» oder der «Period Rooms» auch von seinen unterschiedlichen Wurzeln hergeleitet und als kulturhistorisches, als denkmalpflegegeschichtliches und vor allem als museumsgeschichtliches Motiv des 19. Jahrhunderts in seiner «Genealogie» dargelegt werden. Im Mittelpunkt liegt dabei der deutschsprachige Kulturraum, insbesondere der Alpenraum, aus dem eine grosse Zahl der noch erhaltenen «Period Rooms» stammt.

Ganz bewusst arbeitet dieser Text mit vielen zeitgenössischen Zitaten. Es soll damit die Zielsetzung der jeweiligen «Period Rooms» zur Zeit ihrer Entstehung gut spürbar gemacht werden. Aber auch die Rezeption dieser museographischen Gattung wird durch solche authentischen Zeugnisse ersichtlich.

Terminologie und Definitionen

Einleitend ist eine Klärung der unterschiedlichen Begriffe unabdingbar. Wir halten uns dabei an die zweckdienlichen Definitionen, die Alexis Joachimides in die deutsche Literatur eingeführt hatte.[1]

Um keine neuen Begrifflichkeiten zu schaffen, wurden sie auch im Grundsatzpapier «Historische Zimmer in Museen» der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege von 2006 verwendet, auf das sich die nachfolgenden Definitionen beziehen.[2]

In der Typologie des Themenkreises ist vorerst zu unterscheiden zwischen Raumgestaltungen, die einerseits in situ in historischen Gebäuden (z. B. in Schlossmuseen oder in Wohnmuseen in historischen Gebäuden) als Schauräume gezeigt und museumspädagogisch vermittelt werden, und andererseits als Sammlungsobjekte in Museumslokalitäten moderner oder historischer Prägung museal präsentiert sind.

* Beim vorliegenden Artikel handelt es sich um die gekürzte Fassung einer im Auftrag des Schweizerischen Landesmuseums Zürich verfassten Forschungsarbeit, deren vollständiger Abdruck im Rahmen einer Publikation über die «Historischen Zimmer» des Landesmuseums geplant ist. Die Bearbeitung des Themas war im Rahmen eines dreimonatigen Forschungsurlaubs möglich. Dafür dankt der Verfasser seinem Arbeitgeber, dem Stiftungsrat der Sophie und Karl Binding Stiftung. Er bedankt sich auch bei folgenden Personen für Unterstützung und Beratung: Christina Sonderegger und Matthias Senn (Schweizerisches Landesmuseum), Anne-Marie Biland (Bernisches Historisches Museum), Ernst Fasser (ehem. Engadiner Museum), Sabine Söll-Tauchert (Historisches Museum Basel), Daniel Studer (Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen), Daniel Grütter (Museum zu Allerheiligen) und Dieter Leu (Staatsarchiv Basel).

Im Rahmen dieser Arbeit wird die erste Gruppe nur am Rande erwähnt. Im Mittelpunkt stehen vielmehr die im musealen Kontext gezeigten «Historischen Zimmer», bei denen drei Haupttypen von Räumen unterschieden werden können:

1. der «Period Room»,
2. der «Stilraum» und
3. der «Epochenraum».

Selbstverständlich sind in den meisten Museen Räume aller drei Typen – auch in unterschiedlicher Kombination – vorhanden und zu Sequenzen verbunden. Verbreitet sind Abfolgen von Räumen in verschiedenen Epochenstilen oder unterschiedlicher Verwendungszwecke (Küche, Schlafzimmer usw.).

«Period Room»
Unter dem Begriff «Period Room» werden originale oder teiloriginale historische Raumarchitekturen in unterschiedlicher Erhaltung verstanden. Im seltenen Idealfall ist nicht nur die Raumarchitektur (Täfer, Stukkaturen, Tapeten, Tapisserien usw.) weitgehend original erhalten, sondern auch das zugehörige historische Mobiliar.

Verbreitet ist die Erhaltung einer Raumarchitektur entweder ohne Originalmobiliar oder ergänzt mit Mobiliarausstattung aus stilistisch und typologisch passendem Sammlungsgut.

Zusammenbauten von Raumkomponenten unterschiedlicher Herkunft zu mixta composita bilden keine Einzelfälle. Mittels Ausstaffierung können museographisch oder museumspädagogisch interessante Räume entstehen.

«Stilraum»
Der «Stilraum» ist die Nachahmung eines historischen Innenraums unter Verwendung eines stilistisch zu den ausgestellten Objekten passenden Rahmens. Dieser ist jedoch – im Unterschied zum »Period Room» – nicht authentisch, sondern zitiert oder imitiert historische Vorbilder frei oder kombiniert Neugeschaffenes mit Originalem.

«Epochenraum»
Die Zusammenstellung von Sammlungsstücken auf Grund ihrer Zugehörigkeit zu einer historischen Stilepoche wird als «Epochenraum» bezeichnet. Dabei besteht keine stilistische Bezugnahme auf die umgebende, meist neutrale Raumarchitektur.

«Historische Zimmer»
In den kulturhistorischen Museen in der Deutschschweiz ist der Begriff «Historische Zimmer» (in der Mehrzahl) verbreitet. Er benennt die musealisierten historischen Räume (oftmals getäferte Stuben und weitere Wohnräume), die meistens unserem Begriff der «Period Rooms» entsprechen. Um museumspädagogische Zielsetzungen zu erreichen, werden in diesen Gruppen von «Historischen Zimmern» häufig Abfolgen von Räumen in verschiedenen Epochenstilen und unterschiedlichen Verwendungszwecken zu Sequenzen zusammengefügt. Die klassischen «Period Rooms» bilden dabei den Kernbestand; Stilräume (in seltenen Fällen auch Epochenräume) können «Brücken» bilden, wenn originale Stilbeispiele oder Raumtypen (z. B. eine Küche oder ein Schlafzimmer) fehlen.

Im Rahmen dieser Arbeit wird der Begriff «Period Room» strikt im Sinne unserer oben gewählten Definition verwendet. Den unspezifischen Sammelbegriff «Historische Zimmer» gebrauchen wir generalisierend für das Gesamtphänomen der Wohnthematik in Museumsgebäuden.

Den Begriff «Intérieur» dagegen wenden wir nur an im Zusammenhang mit Wohnräumen ausserhalb des Museumsbetriebs oder allenfalls mit Bezug auf musealisierte Wohnräume, zum Beispiel innerhalb von Schlossmuseen oder von sogenannten Wohnmuseen.

Das Thema «Wohnen» zwischen Residieren und Musealisieren in der Frühzeit des Historismus

«Historische Zimmer» in Museen widerspiegeln das Thema Wohnen – darin inbegriffen häusliches Leben ebenso wie ständisches Repräsentieren – auf einer weitest gehenden Meta-Ebene: Hülle und Inhalt, nämlich historische Innenraumarchitektur samt Mobiliarausstattung, werden aus dem originalen Zusammenhang gerissen und in neuer Ordnung als musealisiertes Objekt dem Beschauer präsentiert. In einer suggestiven Inszenierung werden das Wohnen zum medialen Ereignis und die Stube zum unbenutzbaren Schauobjekt, zur unbevölkerten Bühne.

In feudalen Zusammenhängen spielte sich die Wohnthematik ebenfalls auf einer Meta-Ebene statt. Es sei an die fürstlichen Prunkgemächer und etwa an die barocken Paradeschlafzimmer erinnert, die in erster Linie der Repräsentation dienten und meist ganz selten, nur bei besonderen Gelegenheiten tatsächlich zum Bewohnen oder Schlafen benutzt wurden. Repräsentatives, ja demonstratives Wohnen wurde symbolisch und ästhetisch überzeichnet, dabei funktional eingeschränkt.

Eine gegenteilige Strömung bedeutete die Flucht vor höfischer Repräsentation und das Eintauchen in die Traumwelt einer ländlich-bäuerlichen Idealisierung. Marie-Antoinettes «Hameau» beim Petit Trianon in Versailles ist das Paradebeispiel von Wohnen in einer räumlich und ideell projizierten Kunstwelt.

In der Frühzeit des Historismus, der auch mit einem Stileklektizismus einhergehen konnte, gewann die Wohnthematik auf einer anderen Meta-Ebene Eigenarten, die schliesslich zum musealen «Period Room»-Phänomen führte. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war es eine Leidenschaft herrschaftlicher Kreise (adeliger oder grossbürgerlicher), ihre Landhäuser oder Wohnsitze in historisierenden Stilen auszubauen und mit Kunstsammlungen anzureichern. Der architektonische Leitstil des Spätbarock

oder Klassizismus wurde dabei durch ein spektakulär modernes Mittelalter-Revival ergänzt oder abgelöst.

Strawberry Hill, Twickenham

Ein frühes Beispiel und zugleich einen ersten Höhepunkt dieser Strömung bildet das Landhaus Strawberry Hill an der Themse bei Twickenham westlich von London. Sein Erbauer war der Schriftsteller und Politiker Horace Walpole, der zwischen 1749 und 1776 in drei Etappen ein bestehendes Haus in ein gotisches Schlösschen umbauen liess. Als Motivvorlagen für die Aussen- und Innenarchitektur dienten englische und französische Sakralbauten und Grabmäler der Gotik. Eine stimmungsreiche Abfolge von Räumen, vor allem im Tudor style und im Perpendicular style, bildete den Schauplatz für unterschiedliche Aufgaben und Ansprüche. Der Bauherr nutzte Strawberry Hill als repräsentatives Sommerwohnhaus mit Mobiliar in neugotischem Stil. Es diente ihm dabei gleichzeitig zur Aufnahme seiner Sammlungen von alten Waffen, Büchern, Keramik, Gemälden, Grafiken, Miniaturen und von Glasmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts (Abb. 1). Indem das Landhaus bei Abwesenheit des Hausherrn für Standesbesucher offenstand, besass Strawberry Hill den Charakter einer Sehenswürdigkeit und eines Museums. Tatsächlich verfasste Walpole bereits 1774 eine Anleitung für sein Personal, welches Besucher im Hause herumzuführen hatte. Und 1784 edierte er im Eigenverlag den ersten illustrierten Hausführer, «A description of the villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry-Hill, near Twickenham.»

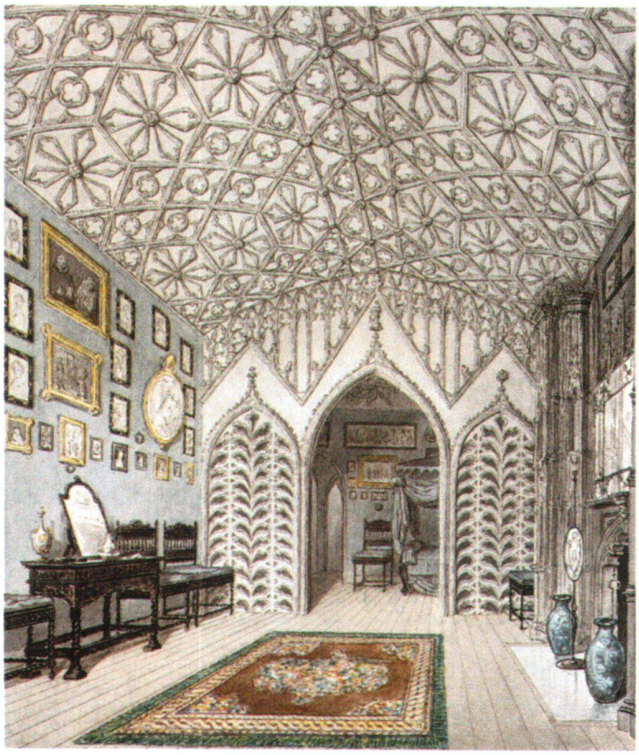

Abb. 1 Strawberry Hill, Twickenham. The Holbein Chamber.

Das Gesamtkunstwerk Strawberry Hill verfügt darüber hinaus über eine starke fiktionale Komponente, welche es in einen indirekten Zusammenhang mit der Rezeption der »Period Rooms» der Museen um 1900 bringt. Horace Walpole war nämlich nicht nur der Schöpfer eines Landhauses im «gothik revival», sondern auch der Verfasser einer «gothik story», eines für seine Zeit völlig neuartigen Mittelalter-Romans. Der Einfall dazu war Walpole eines Morgens in Strawberry Hill gekommen, Teile der Geschichte spielen in fiktionalen Innenräumen, welche denjenigen von Strawberry Hill nachempfunden waren. Der Schriftsteller erlaubte sich also, mit seinem Text eine mittelalterliche Authentizität zu suggerieren, indem er seine neugotische Kreation mit seiner eigenen literarischen Fiktion verschmolz.[3]

Gotisches Haus, Wörlitz

Auf dem europäischen Festland bildete das 1773 begonnene «Gotische Haus» im Park des Schlosses Wörlitz bei Dessau ein Pendant zu Strawberry Hill. Die Entstehungsumstände und die Gebäudefunktion freilich waren recht unterschiedlich: Mit Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau war die Bauherrschaft eine fürstliche. Das im neugotischen Stil erbaute Haus war zuerst bloss ein Trabant innerhalb des weitläufigen, von klassizistischen Gebäuden geprägten Schlossareals und hatte die fürstlichen Sammlungen aufzunehmen. Als Schöpfer der Pläne sind der Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff und der Baudirektor Georg Christoph Hesekiel zu betrachten. Nach der Scheidung des Fürsten diente das Gotische Haus diesem auch als Wohnsitz, was wiederum dazu führte, dass die zuvor allgemeine Zugänglichkeit der Sammlungen im Gotischen Haus auf die Perioden der Abwesenheit des Fürsten beschränkt wurde.

Ähnlich wie Strawberry Hill verwendete das Gotische Haus in seiner Architektur reale mittelalterliche Vorbilder (so ist die Kanalseite der Fassade von Santa Maria dell'Orto in Venedig nachempfunden) und vermischte diese neugotischen Phantasien. Auch im Innern dominiert eine dem Dekorativen zugeneigte Neogotik, welche dabei ihre Nähe zum Klassizismus nicht verleugnet. Auffällig ist die Analogie zu Strawberry Hill, indem auch in Wörlitz mit der Benennung einer Anzahl von Räumen (des Rittersaals, des Geistlichen Kabinetts, des Kriegerischen Kabinetts usw.) auf eine mittelalterliche Idealwelt angespielt wurde. Die gotisierenden Innenräume bilden den architekturikonologischen Rahmen für die reichhaltigen Sammlungen des Fürsten, welche in ihrer Gewichtung des 15. bis 17. Jahrhunderts sozusagen das Profil eines Historischen Museums des späten 19. Jahrhunderts vorwegnehmen.

Neben historischen Gemälden (die freilich mit zeitgenössischen Kopien oder Neuschöpfungen durchmischt sind) steht der bedeutende Bestand an Glasmalereien und Kabinettscheiben aus der Schweiz im Mittelpunkt. Er war auf Vermittlung von Johann Caspar Lavater nach Wörlitz gelangt. Ein Mittelding zwischen Ausstattungsstück und Schloss im mittelalterlichen Burgenstil. Deren Innenausgestaltung zog sich bis 1835 hin. Die Franzensburg wurde nicht etwa als Sommerresidenz benützt, sondern diente als eine Art Denkmal der Habsburger Dynastie, das wie ein Museum oder eine Touristenattraktion von jedermann täglich besucht werden konnte. In den Sälen, den Wohn-

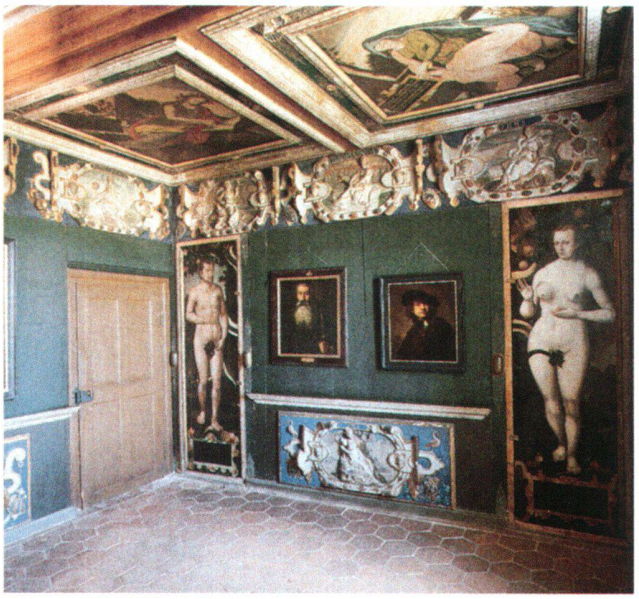

Abb. 2 Gotisches Haus, Schloss Wörlitz. Zimmer neben dem Eingang.

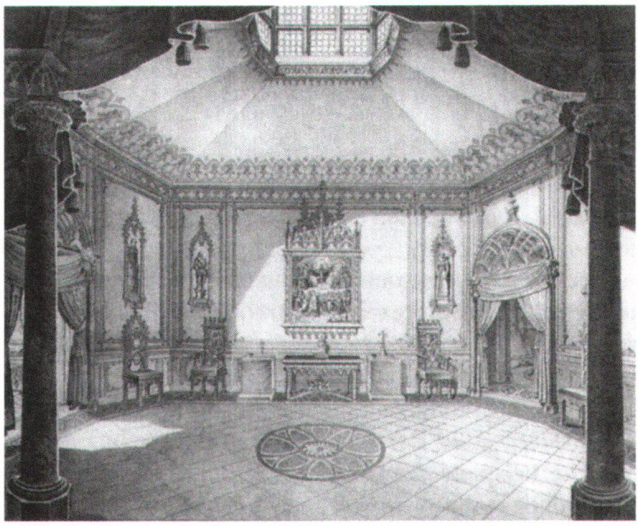

Abb. 3 Schloss Franzensburg, Laxenburg. Schlafzimmer der Burgfrau.

Sammlungsstück bildet das sogenannte «Zimmer neben dem Eingang» (Abb. 2), welches aus der Decken- und Wanddekoration der Kapelle im Schloss von Anhalt besteht und als früher «Period Room» bezeichnet werden kann.

Die Bedeutung des Gotischen Hauses für seinen Bauherrn hält August von Rode, der erste Führer von Wörlitz, kurz nach dem Tod des Fürsten von Anhalt in folgenden Worten fest: «Er erbauete das Gothische Haus und versammelte darin um sich alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu setzen».[4]

Franzensburg, Laxenburg

Einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des musealen «Period Rooms» bildet die Franzensburg im niederösterreichischen Laxenburg. Im Auftrag von Kaiser Franz II. errichtete Johann Ferdinand von Hohenberg 1798–1801 im weitläufigen Schlosspark der Laxenburg ein romantisches zimmern und der Kapelle wurden hauptsächlich historische Kunst- und Gebrauchsobjekte ausgestellt.

Prägendes Merkmal der Innenausgestaltung ist die Verwendung zahlreicher Ausstattungsteile von älteren Baudenkmälern aus ganz Österreich. Die Raumarchitekturen vereinigen Bauteile unterschiedlicher Provenienz und antizipieren dadurch das Konzept der «Historischen Zimmer», welches dann im 3. Drittel des 19. Jahrhunderts in den kulturhistorischen Museen und in den Kunstgewerbemuseen Einzug halten sollte (Abb. 3). Im Unterschied zu jenen sind jedoch in der Franzensburg die konservatorischen Aspekte noch nicht konsequent ausgebildet. Die Franzensburg spiegelt kein schlüssiges Sammlungskonzept für Bestandteile von «Intérieurs», die an ihrem ursprünglichen Standort gefährdet gewesen wären. Vielmehr werden viele Innenarchitekturen aus ihrem originalen Zusammenhang gerissen, um in Stellvertretung für Epochen, Stile, Gattungen und Provenienzen die Ausstattung der Franzensburg zum tragenden Beitrag eines nationalen und dynastischen Denkmalmuseums werden zu lassen.

Einige der historischen Kunstdenkmäler wurden manchmal ohne Not und nicht aus konservatorischen Gründen von ihrem Originalstandort entfernt und – teils in verfremdenden Zusammenhängen – in der Franzensburg verbaut. Die Zielsetzung ihrer Schöpfer war ja eine andere, nämlich die Errichtung einer idealtypischen Burg zur Glorifizierung einer Kunst- und Geschichtsepoche sowie einer Dynastie. In der Frühzeit des Historismus und ein halbes Jahrhundert vor den historischen Museen ist also in der Franzensburg das Konzept der «Period Rooms» erst ansatzweise vorweggenommen.

Hôtel de Cluny, Paris

Paris bildete einen weiteren Schauplatz für die Entwicklung der historischen Museen.

Diese spielte sich hier in engstem Zusammenhang mit dem privaten Sammler Alexandre Du Sommerard ab. Dieser kaufte 1832 das Hôtel de Cluny, um darin seine riesige Sammlung von Kunstobjekten des Mittelalters und der Renaissance aus Frankreich zu platzieren. Einen wichtigen Bestandteil der Sammlung bildete die sogenannte «Chambre de François I^{er}» im ersten Stock des Privatmuseums (Abb. 4). Dieser Raum zeigte eine Ausstattung im Stil der französischen Renaissance, und zwar mit Hilfe von Objekten, die ehemals im Besitz des französischen Königs Franz I. standen, oder diesem der Einfachheit halber zugeschrieben wurden. Mit der «Chambre d'Henri IV», einem Salon und einer Salle à manger, bestanden noch weitere Rauminszenierungen in der Art der «Period Rooms».

Auch wenn Alexandre Du Sommerards Ansprüche an die Echtheit seiner Sammlungsobjekte nicht mit jenen verglichen werden können, die heute diesbezüglich üblicherweise gestellt werden, und wenn seine Sammlung in Teilen «un immense bric-à-brac» gewesen sein mag,[5] ist sein Beitrag an der Entwicklung des Typus des historischen Museums, wie es weit ins 20. Jahrhundert üblich war, nicht zu unterschätzen. Einen zentralen Aspekt hatte seine Idee bedeutet, seine Privatsammlung der Gotik und Renaissance in einem Gebäude aus der selben Epoche unterzubringen, was nach Alexandre Du Sommerard die Steigerung des «effet de sa collection par l'harmonie du cadre» brachte.[6]

Einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung von Alexandre Du Sommerards Privatmuseum zum staatlichen Museum hatte der Architekt Albert Lenoir. 1833 stellte dieser im Salon ein Projekt aus, welches das Hôtel de Cluny und die unmittelbar benachbarten Ruinen der römischen Thermen als öffentliches Museum vorausdachte. Nach

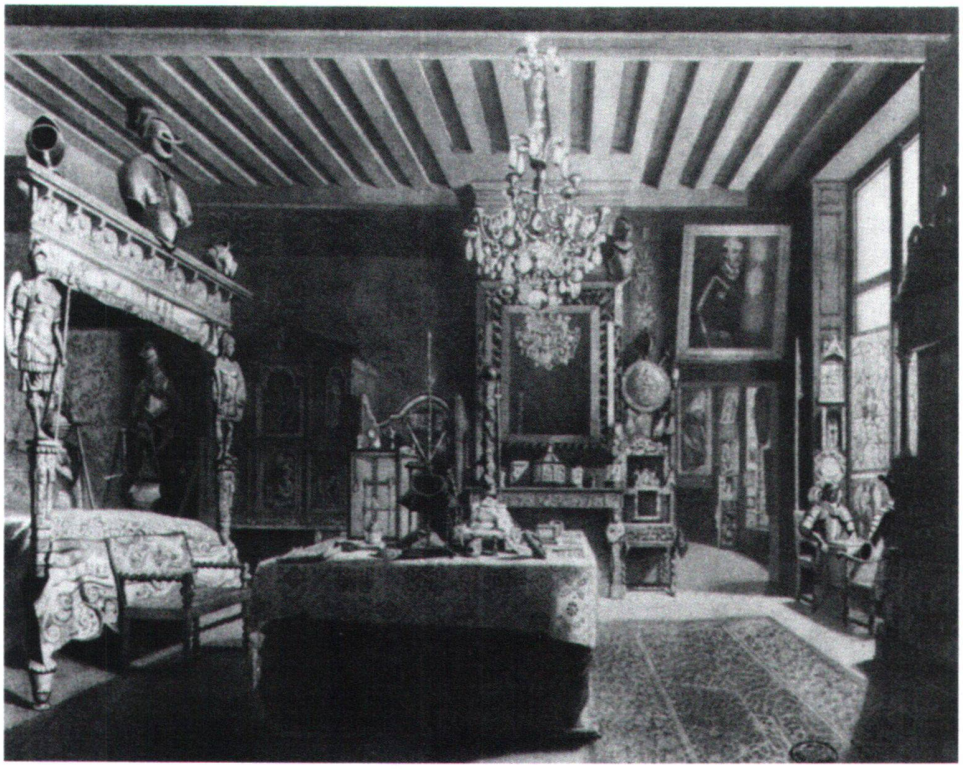

Abb. 4 Hôtel de Cluny, Paris. Sogenannte «Chambre de François I».

Alexandre Du Sommerards Tod im Jahre 1842 wurde Lenoirs Vision in die Wirklichkeit umgesetzt. Der Staat kaufte Alexandre Du Sommerards Sammlungen und verleibte sie einem neuen Museum ein, welches 1844 seine Tore öffnete: Dieses «Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny» vereinigte in sich verschiedene Eigenheiten, welche für zahlreiche künftige kulturhistorische Museen prägend wurden: die Lokalisierung in einem historischen Gebäude mit ästhetisch und gedanklich passendem Rahmen, die Verbindung verschiedener museographischer Sparten wie «site museum», Schausammlungen, «Period Rooms».

Die Darstellung des Wohnens und «Historische Zimmer» in Kunstgewerbemuseen und in kulturhistorischen Museen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Ein kulturhistorischer Überblick

Es waren verschiedene Aspekte, welche dann allmählich zur allgemeinen Verbreitung der »Period Rooms» führten. Die zunehmende Vorliebe für synthetische Darstellungen tatsächlicher oder postulierter Zusammenhänge in kulturhistorischen Museen oder Sammlungen bildete den einen Themenkreis. Die Emanzipation kunsthandwerklichen oder volkskundlichen Sammlungsgutes gegenüber den traditionell bevorzugten Werken der Beaux-Arts trug ein Weiteres bei.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts waren diverse, untereinander in Beziehung stehende Begleiterscheinungen Ausdruck einer solchen Entwicklung. Es handelt sich einmal um die Ausbreitung von temporären Gewerbeausstellungen, dann um das Aufkommen der Weltausstellungen und schliesslich um die Etablierung der Kunstgewerbemuseen. Bei allen diesen Ausstellungsformen gewannen die Themen Möbel, «Intérieurs» und Wohnen zunehmend an Bedeutung. Und im letzten Jahrhundertviertel setzten sich dann die «Historischen Zimmer» respektive die «Period Rooms» als Ausstellungsprinzip vornehmlich in kulturhistorischen Museen durch, zu einem gewissen Teil auch in den Kunstgewerbemuseen. Diese Entwicklung wurde massgeblich gefördert durch die bauliche Hochkonjunktur der Gründerzeit; denn diese ging einher mit einem massiven Verlust von gebautem Kulturgut, welcher alte Täferstuben bestenfalls durch Musealisierung vor der gänzlichen Zerstörung bewahrte.

Die Auswirkungen auf das Verständnis des Museums und der Thematik des Wohnens in musealen Zusammenhängen seien im Folgenden in drei paradigmatischen Themenkreisen kurz betrachtet. Es sind dies:
- das Verständnis von Historismus und soziokulturelle Motive im Zeitalter der Industrialisierung,
- die Veränderung in Handwerk und Gewerbe, vor allem auch ihrer Aufgaben und Rollen,
- der metaphorische Umgang mit den Dingen an den Gewerbe-, Industrie- und Welt-Ausstellungen.

Historismus und Industrialisierung

Historismus und Industrialisierung steuerten den Zugang zur Vergangenheit und deren materiellen Hinterlassenschaft neu: Relikte waren kostbar geworden (Krysztof Pomian würde schreiben: «Aus Abfall werden Semiophoren»). Die emotionalen Veränderungen, welche die Industrialisierung mit sich brachte, liessen die künstlerischen oder kunsthandwerklichen Zeitzeugen besonders verklären. Inszenierungen im Sinne der »Period Rooms» vermittelten die Aura des besonders Authentischen.

Es wäre hinzuzufügen, dass musealisierte Wohninterieurs vergangener Epochen sich besonders als Projektionsräume eigneten, da sie als kunsthandwerkliche Zeugnisse einen anderen emotionalen Zugang erlaubten als das dem Geniebegriff verhaftete Kunstwerk. Die Unmittelbarkeit ihrer potentiellen Funktionalität – die musealen Räume luden ja gleichsam zum Bewohnen ein – wollte ja auch gleichzeitig eine hohe historische Authentizität für sich in Anspruch nehmen. Und tatsächlich ist vielen «Period Rooms» in Museen der Charakter von Denkmälern und Gedenkstätten eigen: Solche Räume lassen scheinbar «die Zeit einfrieren». Besonders deutlich wird dies in den sorgfältig konservierten Gedenkräumen und Sterbezimmern, worin neben der materiellen Hinterlassenschaft des Wohnens und Wirkens der Genius des Verblichenen quasi «einbalsamiert» wird.

Handwerk und Kunstgewerbe

Der zweite Themenkreis berührt die Rolle von Handwerk und Kunstgewerbe, die vorhin bereits gestreift wurde: Einen grundlegenden Paradigmenwechsel für Handwerk und Gewerbe brachte die Aufhebung des Zunftzwanges in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit sich, welcher – Mitursache und zugleich Auswirkung der Industrialisierung – den Stellenwert dieser Fertigungszweige total veränderte. Handwerkliche Erzeugnisse wurden nun Zeugnisse für eine verschwindende Welt, die es mittels Musterkopien mit samt ihrer historischen und emotionalen «Aufladung» in die rationale Welt des Industriezeitalters zu retten galt.

Temporäre Ausstellungen

Der Austausch solcher formaler und ideeller Werte geschah vorerst zunehmend über das Ausstellungswesen, womit wir beim dritten Themenkreis angelangt wären: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sah – von der Pariser Industrieausstellung von 1798 ausgehend – eine Fülle von grösseren und kleineren Gewerbe- und Industrie-Ausstellungen, welche mit dem Ziel der Förderung von Wohlstand den modernen Fertigungstechniken sowie der manufakturellen und industriellen Produktion ihren Stellenwert einräumten. Uwe Beckmann berichtet detailliert darüber.[7] Auf solchen Veranstaltungen wurde experimentiert und dabei gelernt, wie Gegenstände des Alltags und des Wohnbereichs die Besucher beeindruckend ausgestellt oder inszeniert werden konnten. Der Übergang zwischen Ausstellung und Museum war bisweilen fliessend, da häufig nach der Veranstaltung Exponate Eingang in die Bestände der lokalen Sammlungen oder Museen fanden.

Ist der «Period Room» ein immobiles oder ein mobiles Kultur- und Sammlungsgut?

«Period Rooms» als Handelsgut

Der «Period Room» wurde erst möglich durch die Erfahrung, dass die im Prinzip ortsfesten Raumarchitekturen auch als Mobilien betrachtet werden konnten und auch als bewegliches Ausstattungsstück und als Sammlungsgut taugen konnten. Bruno Pons zeigt auf, dass schon vor der französischen Revolution ein «petit cabinet» oder ein «pièce décorée de menuiserie et de tableaux» Handelsgut sein konnten.[8] Nach der Revolution erlebten mehrere «Intérieurs» – meistens gefasste Boiseries samt Panneaus aus Gemälden, Schnitzreliefs und Spiegeln – Umzüge: Es waren Zerstörungen an den Schlössern und Palästen zu beheben, aber auch repräsentative Raumensembles für die wechselnden Bedürfnisse der französischen Souveräne zu befriedigen. So nahmen das Palais du Luxembourg, das Palais Royal, das Palais du Louvre oder das Palais des Tuileries solche «Intérieurs» aus anderen Lokalitäten auf oder erhielten zwischenzeitlich entfernte Raumausstattungen restituiert. Es kam hinzu, dass Renaissance, Barock und Rokoko im Zuge des Historismus schon früh en vogue waren und «Intérieurs» aus diesen Stilepochen gesuchte Innenarchitekturen gewisser Gesellschaftskreise waren. Für derartige Vorlieben waren etwa Mitglieder der Familie Rothschild bekannt.

Vor allem die High Society der Vereinigten Staaten von Amerika und seit dem frühen 20. Jahrhundert auch amerikanische Museen waren Abnehmer von solchen «Period Rooms».[9] Das erste ausländische Museum, das als Käufer eines französischen «Period Room» nachweisbar ist, war freilich das South Kensington Museum in London. Es kaufte 1869 für 2100 £ das «Petit Cabinet» des Hôtel Mégret de Sérilly im Louis XVI-Stil von 1778, das 1867 demontiert worden war (Abb. 7).[10]

Christopher Wilk berichtet, dass Europa in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen der Abbruchwelle von «architectural woodwork and panelling, sometimes in the form of complete rooms» überschwemmt gewesen sei, vor allem durch Ware aus Frankreich und der Schweiz.[11]

Tatsächlich kann man eine ganz analoge Entwicklung bei den historischen Täferzimmern beobachten, welche insbesondere im Alpenraum verbreitet waren.[12] Auch hier bildeten Baumassnahmen in der Folge der gründerzeitlichen Hochkonjunktur Anlässe für Veräusserung von «Period Rooms». In manchen Fällen – insbesondere in der Schweiz – sahen sich verarmte Hausbesitzer zum Verkauf solcher Innenräume veranlasst. Im Zuge der Einrichtung oder des Ausbaus der grossen Kunstgewerbemuseen oder der kulturhistorischen Museen ab 1880 bildete sich auch im deutschsprachigen Raum ein Marktsegment aus. Dieses hatte die Bedürfnisse der Museen nach bestimmten Raumtypen und Stilbeispielen zu befriedigen, wozu einige Museumsdirektoren eigentliche «Wunschlisten» aufstellten.[13]

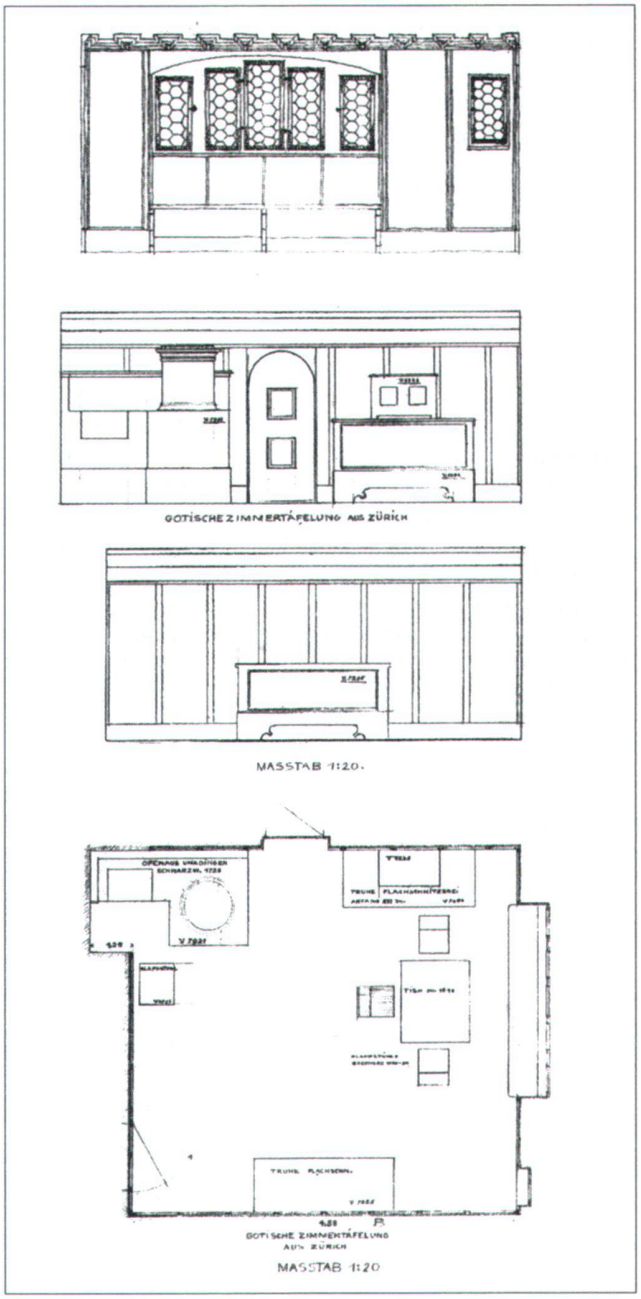

Abb. 5 Kunstgewerbemuseum, Karlsruhe. Entwurfsskizzen von K. Hoffacker zum Einbau eines gotischen Zimmergetäfels aus Zürich.

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist eine Vielzahl von Verkäufen solcher Raumausstattungen bezeugt. Nicht immer waren bauliche Massnahmen – Umbauten oder Abbrüche – am Originalstandort die Hauptursache dafür. In mehreren Fällen kann auch belegt werden, dass vor allem finanzielle Gründe zum Verkauf von «Period

Rooms» führten, zumal ein besonderer Markt mit spezialisierten Händlern (z. B. der Firma Bernheimer in München) bestand.

Natürlich brachten das Ausbauen der Vertäferung am originalen Standort, dann der Transport und schliesslich der Einbau im Museum immer Gefahren für den Zustand der Objekte mit sich und hatten vielfach Substanzverlust zur Folge. In eher seltenen Fällen passte das historische Täferzimmer in die Dimensionen des zugewiesenen Raums im Museum. Anstückungen, Ergänzungen oder – noch schlimmer – Beschnitte waren die notwendigen Behelfstechniken. Mitunter geben Montagepläne, die sich in vereinzelten Museen erhalten haben, Auskunft über diese unzimperlichen Anpassungsmethoden. Im Fall des Historischen Museums Basel sind eine Anzahl von derartigen Schreinerplänen vorhanden, welche entweder Vermassungen ganzer Decken und Täfer oder Detailpläne davon zeigen.[14] Im Archiv des Kunstgewerbemuseums Karlsruhe, welches zu Beginn des 20. Jahrhunderts innert weniger Jahre und mit beträchtlichem Mitteleinsatz eine grössere Anzahl von Zimmern angeschafft hatte, hat sich eine Anzahl von Einbauplänen des damaligen Museumsdirektors Architekt Karl Hoffacker erhalten (Abb. 5).[15] Vom Engadiner Museum in St. Moritz wissen wir, dass die Einbauarbeiten der Täferstuben mit der Unterstützung des Schreiners Johann Häfner unternommen wurden.

«Period Rooms» zum Beispiel in Form von Täferzimmern konnten also auf eine gewisse Weise als Mobilien betrachtet werden. Auf eine andere Art – mit später tragischen Auswirkungen – konnten sich die «Period Rooms» wiederum weitgehend als immobiles Museumssammlungsgut erweisen: Da sich deren Ausbau im Rahmen der Kulturgüterschutz-Bestrebungen während des Zweiten Weltkriegs oft als zu aufwendig oder unmöglich herausstellte, wurden viele Zimmer nicht aus den Museen ausgelagert. Im Rahmen der Kriegszerstörungen an den deutschen Museen gingen somit viele «Period Rooms» verloren. Eine Folge davon ist, dass den in den Schweizer Museen erhaltenen Raumensembles innerhalb des deutschsprachigen Raums fast singuläre Bedeutung zukommt.

Die wechselseitigen Einflüsse zwischen unterschiedlichen Museums- und Ausstellungstypen: wie sich der «Period Room» durchsetzen konnte

Spätestens in den 1890er Jahren erhielt der «Period Room» seinen festen Platz in den kulturhistorischen Museen. In den Jahrzehnten zuvor wurde in den verschiedenen Ausstellungs- und Sammlungsinstitutionen exemplarisch und im Rahmen museologischer Diskurse durchgespielt, wie sich das Wohnen an sich und die Stilkunde am Beispiel des Wohnens darstellen liesse.

Die Entwicklung lässt sich verfolgen an Beispielen von temporären Ausstellungen, nämlich den Weltausstellungen, Landesausstellungen, Industrie-, Gewerbe- und Kunstgewerbeausstellungen. Derartige ephemere Ereignisse hatten häufig einen unmittelbaren Einfluss auf die Sammlungs- und Ausstellungskonzepte der Kunstgewerbemuseen, die in der Nachfolge der ersten Weltausstellung von 1851 in London, genannt «The Great Exhibition», aus dem Boden schossen.[16]

Auch in den Kunstgewerbemuseen begann sich im 3. Viertel des 19. Jahrhundert die Integration von «Stilräumen», «Epochenräumen» oder «Period Rooms» ansatzweise durchzusetzen. Eine tiefergehende Entwicklung lässt sich bei der Gattung kulturhistorischer Museen beobachten, die im Zeitraum von 1840 bis 1860 einen Gründungsboom erlebte. Gegen das Ende des Jahrhunderts wurden dann die «Period Rooms» die Domäne der kulturhistorischen Museen. Die beiden Entwicklungsstränge – bezogen auf die Kunstgewerbemuseen und auf die kulturhistorischen Museen – lassen sich allerdings nicht in strikter Trennung voneinander verfolgen, denn die Entwicklungen vollzogen sich in gegenseitiger Beeinflussung. Und im untersuchten Zeitraum waren das Kunstgewerbemuseum und das kulturhistorische Museum nicht in jedem Fall gattungsmässig konsequent unterscheidbar: Es gab Kunstgewerbemuseen mit teils kulturhistorischem Selbstverständnis und oft auch den umgekehrten Fall.

Besonders deutlich lassen sich diese Strömungen im deutschsprachigen Kulturraum verfolgen, wo der Typus des musealen «Historischen Zimmers» auch seine ersten Höhepunkte feierte.

Wie darf das Wohnen im Museum dargestellt werden und wie kann Stilkunde glaubwürdig dargestellt werden? Dispute unter Gelehrten und Museumsdirektoren

Da die Debatte um die Frage nach der korrekten musealen Darstellung des Phänomens Wohnen für das Verständnis unserer Thematik «Historische Zimmer» wichtig ist, soll diese im Folgenden zusammengefasst werden.

Erste Versuche im Museum Carolino-Augusteum Salzburg, 1871–1876

Die Auseinandersetzung um das richtige Konzept der Präsentation von Wohnsituationen in verschiedenen Epochenzusammenhängen entzündete sich am Beispiel des Museum Carolino-Augusteum in Salzburg. Wie das Musée de Cluny in Paris auf die Initiative eines privaten Sammlers zurückgehend und 1833 in einem städtischen Werkmagazin und Getreideschüttboden eröffnet, erfuhr es 1871–1876 eine tiefgreifende Konzeptänderung. Diese führte zur Einrichtung einer Anzahl «Historischer Zimmer», die wir gemäss unserer Definition als «Epochenräume» bezeichnen dürfen. Besonders bemerkenswert ist der Umstand, dass diese Museumseinrichtung durch einen Künstler, den Schweizer Landschaftsmaler Jost Schiffmann, bewerkstelligt wurde. Jost Schiffmann hatte seit 1850 in München gelebt und übersiedelte 1869 nach Salzburg, wo er im folgenden Jahr Leiter des städtischen Museums wurde. «Wahrscheinlich auf Jost Schiffmanns Anregung hin beschloss der Verwaltungsrath eine durchgreifende Umgestaltung des Museums und zwar in dem Sinne, dass das

Gleichaltrige und derselben Zeit Angehörende zu einer Gruppe vereinigt und daraus Räume mit bestimmten Physiognomien, styl- und stimmungsvolle Zeit- und Kulturbilder geschaffen werden sollten.»[17] Nachdem Jost Schiffmanns Proberäume des 16. und 17. Jahrhunderts überzeugt hatten, wurde dieser mit der Fortsetzung des Projekts betraut. «In den nun folgenden Monaten gestalteten sich unter der rastlos arbeitenden Hand Jost Schiffmann's vier neue «Bilder»: Banketsaal, Schlafzimmer, Jagdstübchen, Kapelle – sämmtlich die Zeit des Mittelalters und der Renaissance in prägnanten Typen des Haus- und Familien- wie des kirchlichen Lebens Salzburg veranschaulichend» (Abb. 6).[18] Die überaus gute Resonanz dieses Ausstellungskonzepts bei den Besuchern führte zur Ausweitung des Auftrags an Jost Schiffmann: nebst Küche und Sakristei schuf dieser noch eine «salzburgische Zunftstube», eine «Familienhalle [...] mit ausgezeichneten Überresten aus der Renaissancezeit reich und farbenprächtig erfüllt», dann auch eine «ernste gothische Halle, deren stylgemässe Einrichtung die grössten Schwierigkeiten bot [...]», schliesslich «ein heiteres Rococo-Kabinet in Gold, Silber und allen Farben dem Besucher entgegenlachend.»[19]

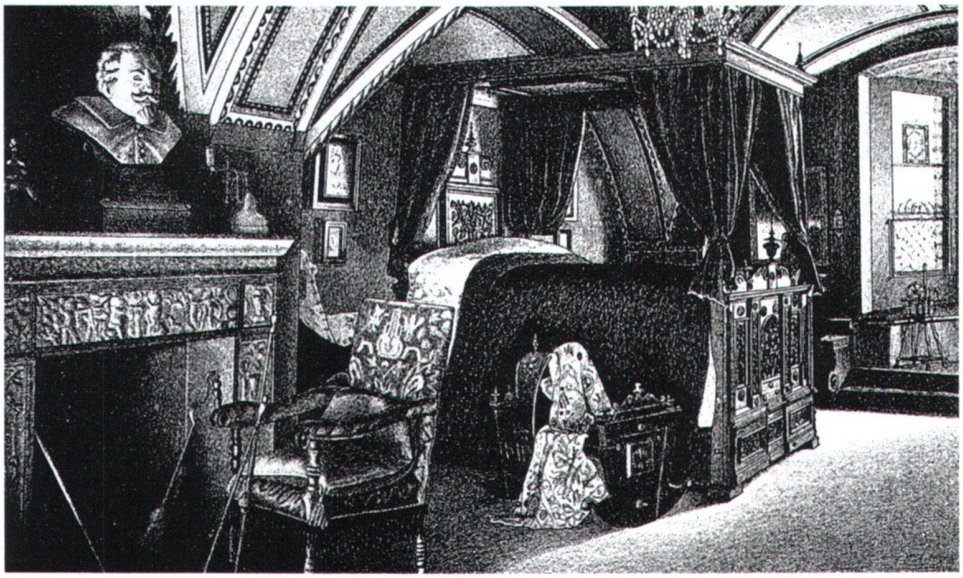

Abb. 6 Museum Carolino-Augusteum, Salzburg. Schlafzimmer im Geschmack der Spätrenaissance.

Bloss drei Jahre nach Abschluss seines neuen Museumskonzepts wurde Jost Schiffmann 1879 in der bayerischen Presse aufs Heftigste angegriffen. «Der Leiter der Anstalt hat seit Jahrzehnten mit einem einer besseren Sache würdigen Eifer ohne gleichen alles darangesetzt um die zahllosen Objecte der Sammlung in einzelne Gruppen, diese wieder in einzelne Räume zu bringen und letzteren lauter bestimmte Physiognomien, aber mit Hülfe der darin aufgestapelten Einrichtungsstücke und Geräthschaften, verliehen, so dass wir aus der «Capelle» in den «Ahnensaal», in die «Trinkstube», ins «Gelehrten-Zimmer», «Schlafgaden», «Küche» u.s.w. spazieren und uns dabei vollkommen in die alte Zeit versetzen sollen. Das gefällt nun den Leutchen über die Massen, denn sie glauben natürlich alles, was sie sehen, und schwören Stein und Bein: so müsse es «in der Ritterzeit», «im grauen Alterthum» in den Häusern ausgesehen haben. Selbstverständlich gehört ausserordentlich wenig ernste Fachkenntnis dazu um den ganzen dilettantischen Unwerth solchen komödienhaften Apparats einzusehen. Natürlich ist kein einziger der so dargestellten Räume nur annähernd richtig, denn gewöhnlich passt nicht ein Stückchen stylistisch oder chronologisch zum anderen; ein Rococo-Prachtbett macht sich breit neben einem ernsthaften Holländerschrank der Reformationszeit, zu dessen Füssen eine gothische Kleidertruhe steht, bedeckt mit orientalischen Stickereien, neben einem Certosiner Tischchen, worauf wieder chinesische Theetassen und altdeutsche Majoliken friedliche Nachbarschaft halten [...]. All das mag für die Decoration einer Dorfbühne zum «Ritterstück» genügen; in einem Museum, das heisst einer Anstalt deren Zweck es ist über die Vergangenheit zu belehren, ist derlei nicht nur lächerlich und unwürdig, sondern geradezu schädlich; es ist wissenschaftliche Falschmünzerei und Irreführung des Publicums.»[20]

Eine Anzahl von Ausstellungssälen in Salzburg präsentierte sich also in der Art der Epochenräume, aber auch der Stilräume, nach dem «Prinzip der Zusammenstellung verschiedenartiger Gegenstände zu geschlossenen und malerisch wirksamen kunst- und kultur-historischen Bildern», wie es im Museumsführer von zirka 1884 hiess.[21] «Period Rooms» im Sinne ganzer Raumeinrichtungen oder Vertäfelungen besass das Museum keine.

Dass aber solche Nachbildungen und Inszenierungen in Fachkreisen gleichwohl Akzeptanz finden konnten, zeigen nicht nur analoge spätere Beispiele in anderen Museen, sondern etwa auch ein Urteil des Kunsthistorikers Prof. Wilhelm Lübke in Stuttgart von 1884 an den Verwaltungsrat des Salzburger Museums: «Ich betrachte die Anordnung Ihres Museums als ein Muster dafür, wie man selbst bei nicht gerade hervorragendem Reichtum an hochbedeutenden Einzelobjekten durch geschmackvolle Aufstellung einen künstlerischen Gesamteindruck erzielen kann, der mir höher steht, als das steifbeinige Herumreiten auf antiquarischem Pedantismus. Nur so ist es möglich, Freude und Interesse an den Werken vergangener Epochen in unserem grossen Publikum zu erwecken.»[22]

In den massgeblichen Museumskreisen wurde diese Art der Darstellung gleichwohl abgelehnt. Nur wenige Jahre nach Jost Schiffmann in Salzburg dokumentierte Julius Lessing in Berlin ein viel differenzierteres Verständnis für die Idee des «Historischen Zimmers».

«Historische Zimmer» im Kunstgewerbemuseum Berlin, 1881

In der Festschrift zur Eröffnung des Neubaus seines Kunstgewerbemuseums Berlin von 1881 äusserte sich der Museumsdirektor Lessing recht klar zu Gunsten des herkömmlichen Sammlungsprinzips der Kunstgewerbemuseen: «Die Anordnung der Sammlung ist den Aufgaben des Museums entsprechend seit dem Beginn derselben in der Weise gefolgt, dass die grossen Gruppen der einzelnen Techniken im Wesentlichen beisammen gehalten sind und innerhalb dieser Gruppen die Stücke sachlich und historisch geordnet wurden».[23] In der Museumsausstellung schlug sich dieses Konzept nieder in einer Folge von kultur- und stilgeschichtlich eingerichteten Räumen, nämlich in einem gotischen Saal mit verschiedenen mittelalterlichen Möbeln, einem Saal mit mittelalterlicher Kirchenkunst, einem deutschen Frührenaissance-Zimmer sowie Zimmern des Rokoko und sogar bereits des Zopfstils.

Differenziert äusserte sich Julius Lessing über eine mögliche Integration von «Period Rooms»: «Auf die an sich wünschenswerte Aufgabe, geschlossene Zimmereinrichtungen bestimmter Perioden darzustellen, musste für jetzt noch verzichtet werden. Es lässt sich in einer derartigen Aufstellung, wenn sie wirklich richtig und nicht bloss willkürlich malerisch sein soll, immer nur ein Teil des vorhandenen Materials unterbringen. Ferner gehören dazu Zimmer, welche bestimmte Raumabmessungen, Decken, Fenster und Türen haben. [...] Wenn es allmählich gelingt, wohlerhaltene ältere Interieurs zu erwerben, so wird sich eine derartige Zimmerreihe als lehrreicher Annex der Sammlung herstellen lassen.»[24] Julius Lessing verband also das herkömmliche Ausstellungsprinzip der Kunstgewerbemuseen – die Präsentation der Exponate geordnet nach Techniken und Stilen oder Epochen – mit behutsamen «Epochenräumen», sich die Option von «Period Rooms» dabei offen haltend.

Keinesfalls darf man Julius Lessings Philosophie in die Nähe jener des Museums in Salzburg oder des Pariser Musée de Cluny setzen. 1889 distanzierte sich Julius Lessing vehement davon: »Man hat lange Zeit nichts so sehr bewundert, als die geschmackvolle Aufstellung der Kunstwerke im Hôtel Cluny zu Paris, welches bis vor wenigen Jahren als historisches Antiquitäten-Museum geordnet war. Hier hatte man die vorhandenen mittelalterlichen Baulichkeiten benutzt, um in jedem Raum durch Einfügung alter Einrichtungs-Gegenstände ein malerisches Gesammtbild herzustellen [...]. Aber gerade diese Zimmereinrichtungen von Cluny haben neben der höchst dankenswerten Belebung des malerischen Sinnes auch viel Unheil in den Köpfen angerichtet. Man glaubte hier ernstlich Bilder der Zimmer früherer Zeiten vor sich zu haben, die vorbildlich aufzufassen seien.»[25]

Ein museologisches Scheingefecht in Berlin, 1896/97

Die Diskussion um vertretbare Darstellungsformen des Wohnens und der Stile im Museum wurde nach Jahren, 1896/97, nochmals aufgegriffen. Es war Wilhelm Bode, der Direktor der Gemäldegalerie der Berliner Museen, welcher 1896 in der Zeitschrift «Pan» den Anfang machte. Er vertrat einen erzieherischen, geradezu museumspädagogischen Ansatz: «Der kunsthistorische Gesichtspunkt muss zunächst schon für die Aufstellung der Kunstgewerbemuseen der oberste werden. Nur dadurch, dass die künstlerischen Erzeugnisse aus *einer* Epoche und von *einem* Volke zusammengestellt werden, lassen sie sich richtig verstehen, werden sie auch dem gebildeten Handwerker nach ihrer Bedeutung und Verwertung verständlicher werden. Zugleich bietet eine geschmackvoll angeordnete Aufstellung von nur gewählten Stücken in Räumen, die an ein Wohnzimmer, einen Saal, eine Kapelle u.s.f. wenigstens erinnern, den besten Anhalt, um das Interesse des Publikums zu fesseln und den Geschmack desselben zu bilden, auf die Umgebung im eigenen Heim Obacht zu geben.»[26]

Mit Wilhelm Bode äusserte sich nicht nur ein «Platzhirsch» der Berliner Museumsszene sondern auch der Leiter einer Gemäldesammlung über die Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. Dies musste die andere Berliner Museums-Koryphäe – Julius Lessing, der Leiter des dortigen Kunstgewerbemuseums – als Affront empfinden, und entsprechend ätzend fiel seine Reaktion aus.

In jenem Teil seiner 1897 publizierten Replik, die unserem Themenkreis gewidmet ist, redete Julius Lessing dem Einbezug von «vollständigen Zimmern» (also von «Period Rooms») das Wort und äusserte sich tendenziell gegen die «Stilräume» oder die «Epochenräume» wie sie Wilhelm Bode in seinem Aufsatz vertreten hatte. Somit setzte Julius Lessing noch etwas andere Akzente als noch 1881. Wiederum aber geisselte er das Beispiel des Musée de Cluny: «In dieser Richtung hat das Musée de Cluny in Paris, welches sich in wirklich alten Räumen einrichten konnte, reichlich so viel Schaden als Nutzen gestiftet, es ist die eigentliche Brutstätte des falschen Atelierstils, welcher

unsere modernen Zimmer mit malerischem Trödel überlastet hat.»[27]

Einig sind sich Wilhelm Bode und Julius Lessing, dass die Museen eine gewisse Vorbildwirkung auf Wohnformen der Menschen hätten und deshalb mit gutem Vorbild vorangehen müssten. Die «Ästhetik beim Wohnen» stand beim «Period Room» des 19. Jahrhunderts also im Vordergrund, nicht nur innerhalb der Kunstgewerbemuseen sondern auch innerhalb der kulturhistorischen Museen. Sozialgeschichtliche Aspekte wurden eher selten explizit thematisiert, und wenn schon dann ausschliesslich bezogen auf die oberen gesellschaftlichen Schichten.

«Historische Zimmer» in den Kunstgewerbemuseen des 4. Viertels des 19. Jahrhunderts: Oszillieren zwischen «Epochenräumen» und «Period Rooms»

Dass sich noch 1896/97 zwei Berliner Museumsdirektoren und Kunstgeschichtsprofessoren ein – zugegebenermassen interessantes und museologisch wichtiges – Gefecht um dieses Thema lieferten, kam nicht von ungefähr. Der Typus des Kunstgewerbemuseums im deutschen Sprachraum schien immer noch zu prosperieren. Die Weltausstellung von 1851 in London hatte in Europa eine eigentliche Museumsbewegung ausgelöst, welche durch nachfolgende Weltausstellungen sowie durch nationale oder regionale Kunstgewerbeausstellungen immer wieder von Neuem angetrieben wurde.[28] Nach der Gründung des Londoner Museum of Ornamental Art 1852 (welches ab 1857 South Kensington Museum und ab 1899 Victoria & Albert Museum genannt wurde) erlebte auch der deutschsprachige Raum einen Boom solcher Museen. Als erstes wurde 1864 das «Österreichische Museum für Kunst und Industrie» gegründet. In den folgenden Jahren folgten in Deutschland zwei Dutzend Kunstgewerbemuseen.

Dennoch stand der Typus des Kunstgewerbemuseums Ende des Jahrhunderts bereits in einer Sinnkrise. Seine ursprüngliche thematische Fokussierung hatte die Kunstgewerbemuseen in eine Sackgasse geführt, und die Zuhilfenahme von Inszenierungen konnte keinen Ausweg daraus bieten, da diese Kunstgewerbemuseen in die Konkurrenz mit den aufstrebenden kulturhistorischen Museen führte. Eine fatale Doppelspurigkeit war die Folge, welche sich dann durch die faktische Auflassung der Kunstgewerbemuseen im Verlauf des 20. Jahrhunderts auflöste.

Gerd Reising beschrieb die Situation am Ende des 19. Jahrhunderts mit folgenden Worten: «Allgemein lässt sich zu dieser Zeit der Verfall der Kunstgewerbemuseen feststellen; die Vervollständigung in völlig getrennte Einrichtungen dieses kunstindustriellen Sektors findet sowohl in England wie auf dem Kontinent gleichermassen statt. Die kunstgewerblichen Sammlungen sind nun für die Industrie zwecklos; sie werden in kulturhistorische oder Kunstmuseen eingefügt, um dort rein repräsentative Wirkung zu entfalten.»[29]

Auch wenn ab etwa 1880 die «Period Rooms» – also die originalen oder teiloriginalen Raumarchitekturen – die Domäne der kulturhistorischen Museen wurden, gehörten

Abb. 7 South Kensington Museum / Victoria & Albert Museum, London. Petit Cabinet aus dem Hôtel de Sérilly.

solche auch zum Sammlungs- und Ausstellungsgut vereinzelter Kunstgewerbemuseen. Es dürften viele Gründe dafür gesprochen haben (die freilich ebenso für die kulturhistorischen Museen zählen konnten). Ganze Zimmereinrichtungen bildeten spektakuläre Exponate. Ihre Authentizität hob sie über die überladenen und letztlich auch spekulativen Ausstellungskonzepte mit den «Stilräumen» oder «Epochenräumen» hinaus. Vor allem aber war es ein Gebot der Stunde für die Museumsverantwortlichen (nicht nur der kulturhistorischen sondern auch der Kunstgewerbemuseen), den immer zahlreicheren historischen Stuben aus Abbruch- und Umbauliegenschaften eine Heimstatt zu geben und sie vor Zerstörung zu retten. Schwierigkeiten gab es dabei genug zu lösen: Dass die Einpassung der Zimmer in bestehende Museumsräume praktische Probleme bedeuten konnten, versteht sich von selber. Bei den Kunstgewerbemuseen kam dazu, dass sich diese oft in Neurenaissance-Palästen befanden, die für die Aufnahme von Täferstuben wenig geeignet waren.

Einige Kunstgewerbemuseen sammelten also ganze Räume. Es war wiederum das South Kensington Museum, das voranging. Wie oben erwähnt, kaufte es bereits 1869 in Paris das bemalte und vergoldete «Petit Cabinet» von 1778 aus dem Hôtel Mégret de Sérilly (Abb. 7). Nach unserem

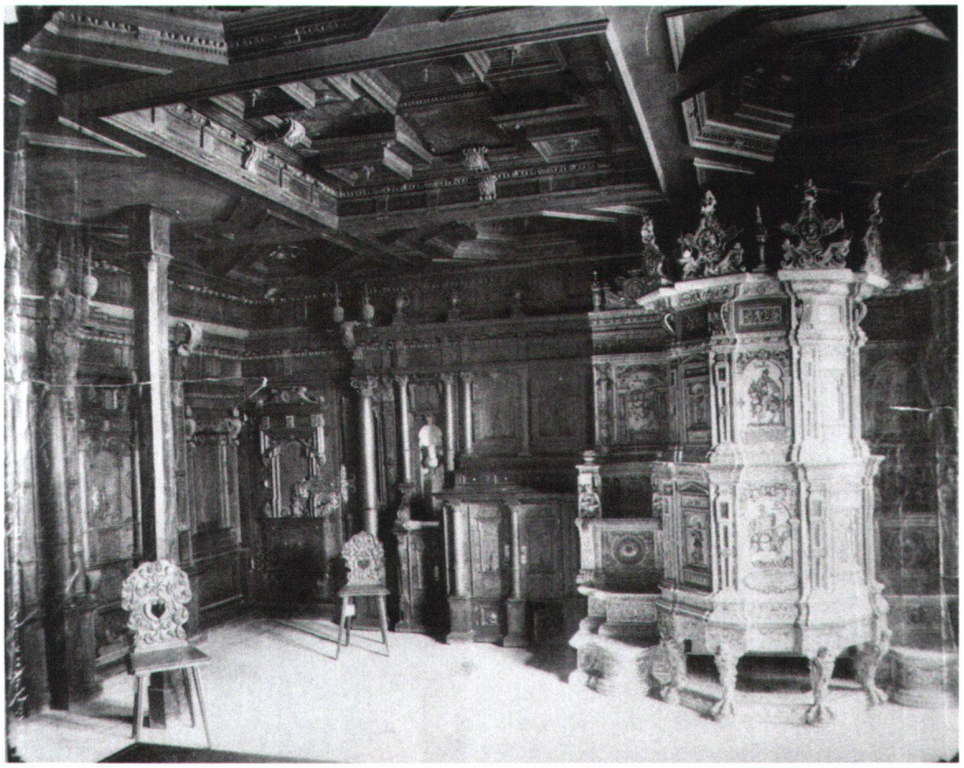

Abb. 8 Gewerbemuseum, Zürich. Seidenhof-Zimmer aus Zürich im Zustand der Aufstellung im Gewerbemuseum.

Kenntnisstand handelt es sich dabei um den ersten von einem Museum angekauften «Period Room». Es folgten Ankäufe einiger weiterer Zimmer aus Frankreich und der Schweiz und dann ab 1890 solcher aus England. Die Integration in die Schausammlung unterblieb aber; noch im Museumsneubau von 1909 fanden keine ganzen Zimmereinrichtungen Aufstellung, sondern man begnügte sich mit einem Ausstellungskonzept im Sinne der «Epochenräume». Erst die Neueinrichtung nach dem Zweiten Weltkrieg brachte 1947 eine Abfolge von acht «Period Rooms».[30]

Fünf Jahre nach London, 1874, erwarb das Gewerbemuseum in Zürich das Zimmer aus dem Alten Seidenhof und stellte es aus (Abb. 8). Im Sinne des oben Gesagten ist es typisch, dass dann mit der Gründung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich das Seidenhof-Zimmer ins neue Museumskonzept integriert wurde und nach der Museumseröffnung 1898 unter dem selben Dach in Gustav Gulls Neubau am Platzspitz einverleibt blieb.

Der Siegeszug des «Period Room» im kulturhistorischen Museum nach 1880

Die Anfänge des Typus des kulturhistorischen Museums finden sich im Zeitraum von 1840 bis 1860. In den meisten dieser Museen werden in der Gründungsphase noch keine «Stilräume», beziehungsweise «Epochenräume» eingerichtet. Und auch die «Period Rooms» halten erst mit einiger Verzögerung Einzug, um dann nach 1880 ihre grosse Blüte zu erleben und wesentlich zur Popularität der kulturhistorischen Museen zur Jahrhundertwende beizutragen.

Das erste Bayerische Nationalmuseum in München als Pionier

Eine gewisse Ausnahme machte das alte Bayerische Nationalmuseum von 1867 an der Maximilianstrasse in München (der Vorläufer des heutigen Bayerischen Nationalmuseums von 1900 an der Prinzregentenstrasse). Das Bayerische Nationalmuseum war weltweit das erste Museum, welches den «Period Rooms» eine tragende Rolle zugestand und dann zum Vorbild für viele andere Museen wurde, welche diese Präsentationsform weiterentwickelten. 1859 wurde mit dem Museumsbau in einer neugotischen Spielform des Münchner Rundbogenstils nach Plänen Eduard Riedels begonnen, und ab 1862 folgte der Innenausbau. Das Museum war ursprünglich als dynastisch ausgerichtetes «Wittelsbacher Museum» konzipiert und besass somit gewisse thematische Ähnlichkeiten mit der Franzensburg in Laxenburg. Dies manifestierte sich insbesondere in den

143 Wandgemälden aus der bayerischen Geschichte in der historischen Galerie.

Insgesamt sollte das 1867 eröffnete Museum eine «durch alle Jahrhunderte fortlaufende Illustration der inländischen Culturgeschichte»[31] bieten, wozu auch historische Raumausstattungen beschafft werden sollten. Zu diesem Zweck ging der Gründungsdirektor Karl Maria von Aretin auf Objektsuche. Mit ausdrücklicher Genehmigung des Königs durfte er sich dabei in königlichen Schlössern bedienen. So wurde eine Vielzahl von hölzernen Plafonds in die neuen Museumsräume integriert. Dabei mussten bisweilen fragwürdige Konzessionen gemacht werden. Die prächtige Renaissancedecke des Festsaals im Schloss Dachau musste aufs Stiegenhaus und auf drei weitere Räume aufgeteilt werden.[32] Ähnlich erging es einem Plafond von 1667, der ursprünglich in den päpstlichen Gemächern der Residenz gehangen hatte und 1858 im königlichen Hofbaustadel wiederentdeckt wurde; auch diese Prachtschnitzerei konnte nur dank seiner Aufteilung auf zwei Säle ausgestellt werden.[33] Beispiele für mehr oder weniger ganze Raumeinrichtungen waren die «Passauer Stube» um 1490,[34] die «Weberstube» aus dem ehemaligen Weberzunfthaus in Augsburg (zwischen 1457 und 1601 entstanden, erworben 1864)[35] und das als «Fuggerstübchen» bezeichnete Renaissancekabinett von 1546 aus dem Fugger'schen Schloss in Donauwörth.[36]

Auf diese Weise sollte sich ein Rundgang vom Mittelalter bis zur «Rococo- und Zopfzeit» ergeben. Für die damalige Zeit folgerichtig behalf man sich in einzelnen Zimmern mit «Stilräumen»: Um stimmige Ambienti zu erreichen, kombinierte man die historischen Sammlungsobjekte mit Kopien historischer Architekturteile. So wurde im Saal der Zeit Max Emanuels (1679–1726) «die Decke nach dem Muster des sogenannten Breughel-Zimmers zu Schleissheim» gestaltet.[37] Im Saal zur Zeit von Kaiser Karl VII. (1726–1745) wurde «der Plafond jenem der Amalienburg zu Nymphenburg nachgebildet».[38] Der Saal über die Zeit Max Josephs III. (1745–1777) erhielt eine «Decke im Styl Louis XV».[39]

Die Aufgabe dieses Sammlungs- und Ausstellungskonzepts beschreibt der Museumsführer von 1885 in folgenden Worten: «Die historischen Perioden sind in der Reihenfolge der Säle genau festgehalten, die Gegenstände innerhalb eines Sales sodann aber nicht nach Gattungen systematisch geordnet, sondern zu einem malerischen Ganzen gruppirt, soweit diess die Rücksicht auf die Bedeutung einzelner Werke und deren bequeme Betrachtung zuliess. Diesem malerischen Gesammtbild ist schon durch den wechselnden architektonischen Stil und die Dekoration der einzelnen Säle sein sprechender zeitlicher Hintergrund geben.»[40]

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg wird mit Hilfe von «Period Rooms» erweitert

Bald fand dieses Konzept Nachahmer in anderen kulturhistorischen Museen des deutschen Sprachraums, vor allem natürlich in weiteren Neugründungen, im Falle des Germanischen Nationalmuseums von Nürnberg aber auch in einem bereits bestehenden Museum, das in den 1880er Jahren einen Ausbauschritt vollzog.

Das Museum war 1857 im ehemaligen Kartäuserkloster eingerichtet worden. Die Einrichtung von historischen Zimmern war dabei unterblieben und wurde erst unter August Essenwein, seit 1866 Museumsdirektor, ein Thema. 1882 liess er eine erste Stube einrichten, der weitere folgen sollten.[41]

August Essenwein formulierte 1884 seine Vorstellungen zur Aufstellung einiger historischer Zimmer im sogenannten Kartäuserbau, der ab 1883 eingerichtet wurde. Er wandte sich dezidiert gegen die «malerische Aufstellung» in arrangierten Museumsräumen und reflektierte seine eigenen Pläne für «Period Rooms», die er als «Gesamtbilder» bezeichnet, in folgenden Worten: «Wir müssen die dazu erforderlichen Lokalitäten erst bauen; durch das Eintreten des Reiches für unsere Bauten sind indes die Lokale, selbst mit alten Täfelungen, gesichert. Nun werden Halle und Zimmer, Saal und Kammer in ähnlicher Weise, wie sie ein altdeutsches Wohnhaus bildeten, gruppiert, aber da muss auch die Täfelung, Decken und Fussböden mit dem Mobiliar wirklich übereinstimmen [...]. Unser Wunsch wäre, ein gotisches niederrheinisches und ein solches süddeutsches Zimmer herzustellen, ersteres vielleicht der Ausstattung eines wohlhabenden Hauses, letzteres einfach bürgerlichen Verhältnissen entsprechend; dann ebenso je ein niederrheinisches oder flandrisches und ein süddeutsches Renaissancezimmer aus der Mitte des 16. Jahrh., einen Saal im Stile der Nürnberger aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert, einen Tiroler vom Schlusse des 17. Jahrh., dann ein norddeutsches Bürgerzimmer vom 18. Jahrh. und ein Rococokabinet oder Boudoir, wie es in den zahlreichen Palästen des 18. Jahrh. sich zeigte, ein Kabinet vom Schlusse des 18. Jahrh., eine Küche, eine Halle oder grosse Flur im Stile des 17. Jahrh.»[42]

Mit dieser Schilderung dokumentiert August Essenwein seine Vorstellungen sehr genau: Sein Germanisches Nationalmuseum erhebt in der musealen Darstellung von Wohnformen einen gesamtdeutschen, ja mitteleuropäischen Anspruch. Und in seiner Stilabfolge der »Period Rooms» sollten – wie im Bayerischen Nationalmuseum – alle Epochen von der Gotik bis zum Klassizismus vertreten sein.

Bald darauf konnte August Essenwein einen Teil seiner Vorstellungen umsetzen. Ab 1884 erfolgte die Realisierung des Südbaus, die Museumserweiterung nach August Essenweins eigenen Plänen. Bis 1888 wurden darin die sogenannten «altdeutschen Zimmer» eingerichtet.[43]

«Period Rooms» im neuen Steierischen Landesmuseum

Die 1880er Jahre bildeten den entscheidenden Zeitrahmen für die Weiterentwicklung und Weiterverbreitung des «Period-Room»-Konzepts in mehreren damals projektierten Museen. Gut dokumentierbar ist das im Falle des Steierischen Landesmuseums in Graz. Bereits 1884 hatte der spätere Gründungsdirektor Karl Lacher ein Programm entworfen, demzufolge die kunsthistorische Abteilung «ein ethnographisches Bild von dem Wohnen, dem häuslichen

Leben und Schaffen der Steiermärker darbieten sollte, die originale Aufstellung von alten Wohnräumen Grundbedingung war».[44]

Mit Ausnahme eines Prunksaals von 1563, der im Besitz von Karl Lacher selber war, mussten innerhalb weniger Jahre alle Zimmer der geplanten Stilabfolge ausfindig Mobiliar die Räume belebt und jedwede individuelle Zutat meinerseits sorgfältig vermieden erscheint.»[45]

Diese – wohl relativ substanzschonende – Vorgehensweise unterschied sich wohltuend von jener des Bayerischen Nationalmuseums, wo mehrere Decken zerstückelt ins neue Museumsgebäude eingebaut worden waren. Und

Abb. 9 Steirisches Landesmuseum, Graz. Rokokostube.

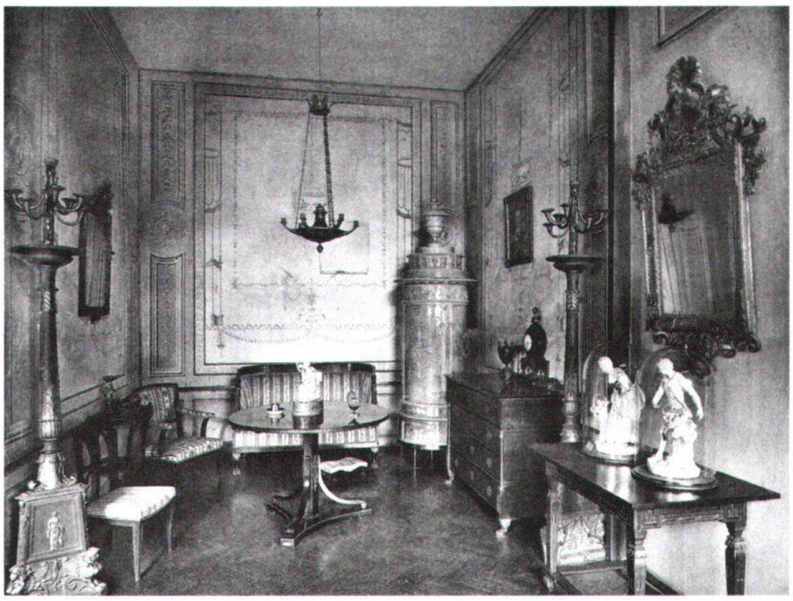

Abb. 10 Steirisches Landesmuseum, Graz. Empire-Zimmer.

gemacht und dann fürs Museum erworben werden. So zielbewusst und rücksichtsvoll war zuvor wohl noch kein Museumsverantwortlicher bei der Planung für ein Museum mit mehreren «Period Rooms» vorgegangen: «Als endlich zur Ausführung des Baues geschritten werden konnte, da war es vom grössten Werte, dass alle Wohnräume bereits in unserem Besitze waren. Sie konnten nun mit grösster Treue wieder aufgestellt werden, indem bei der Ausführung des Gebäudes der entsprechende Raum unter Berücksichtigung der Raumverhältnisse der einzelnen Wohnstuben, sowie der Verteilung und Grösse der Fenster dem Baue angegliedert wurde. [...] Indem alle Fenster und Fensterchen der alten Stuben ins Freie führten, erhielten sie die für ihre Würdigung so wichtige ursprüngliche Beleuchtung, so dass das Ziel, ein absolut wahres Bilde des alten Wohnens darzubieten, auch tatsächlich erreicht werden konnte. [...] Denn nur mit dieser vollständigen, unverfälschten Wiedergabe können diese Räume richtig beurteilt werden, und nur so wird ihr anheimelnder Reiz, ihre volle Schönheit und Gemütlichkeit dem Beschauer vermittelt. Dabei wurde nur das, was zur Stube gehörig und vorhanden war, mit aufgestellt, so dass neben dem Ofen oftmals nur einiges die Philosophie, in einem einzigen Raum nicht Objekte mehrerer Provenienzen zu vermischen, hob sich von den überladenen Inszenierungen andernorts ab.

Als das Museum 1895 eröffnet wurde, umfasste es eine Abfolge von Räumen von der Renaissance bis zum Empire (Abb. 9 und 10).[46] Da sich in der ganzen Steiermark kein Wohnraum im gotischen Stil finden liess, blieb Karl Lachers Stilkunde zwangsläufig rudimentär. Die übrigen Stuben liessen sich aber auf seinen Erkundungszügen nach 1885 mühelos käuflich erwerben.

Der Stellenwert der «Period Rooms» im Wettbewerb für das Schweizerische Nationalmuseum und in den damit in Zusammenhang realisierten Museen in Basel, Bern und Zürich

Auch in der Schweiz wurde in der Mitte der 1880er Jahre der Grund gelegt für «Period-Room»-Ensembles in mehreren historischen Museen.

Damals spielte sich ja die breite, stark verpolitisierte Gründungsbewegung für ein «Schweizerisches Nationalmuseum» ab. In merklichem Unterschied zum Ausland wurde hierzulande der bestandessichernde Auftrag des

Museums besonders stark betont. Das Nationalmuseum sollte in allererster Linie eine Heimstatt für die mobilen Kulturgüter des Landes bilden, welche man durch den Kunst- und Antiquitätenhandel und durch Abwanderung ins Ausland bedroht sah.[47]

Immer wieder waren es diese Gefahrenmomente drohender Abwanderung wertvollen Kulturguts oder die Misserfolge beim Versuch, abgewanderte Kunstobjekte in die Schweiz zurückzuführen, welche der Museumsidee Auftrieb gaben. So konnte 1887 für den Bund das Rosenburg-Zimmer in Stans erworben werden, wobei aber gleich die Sinnfrage gestellt wurde, derartige Objekte in einem Landesmuseum zentralisiert aufzubewahren. Noch im selben Jahr konnten durch Heinrich Angst die gotische Ratsstube von Mellingen und die geschnitzte Frührenaissancedecke im zur Fabrik umgenutzten Schloss Arbon erworben werden.[48]

1889 war das vorentscheidende Jahr für die Gründung des Schweizerischen Nationalmuseums. Und immer wieder spielten die «Zimmereinrichtungen» eine wichtige Rolle im Argumentarium dafür.

In der «Botschaft des Bundesraths an die Bundesversammlung über die Frage betreffend Gründung eines schweizerischen Nationalmuseums» vom 31. Mai 1889 war nicht explizit von der Implementierung historischer Räume in das zu entwerfende und zu realisierende Museum die Rede. In der Sektion III «Mittelalter und Renaissance bis Ende XVIII. Jahrhunderts» wurden nur wenig differenziert «4. Hausrath, Holzschnitzerei und Möbel» erwähnt.[49] In Tat und Wahrheit bildeten die «Zimmereinrichtungen», wie Heinrich Angst die «Historischen Zimmer» oder «Period Rooms» nannte, einen zentralen Aspekt im Museumskonzept. In einer Aussprache mit dem zuständigen Bundesrat Carl Schenk am 29. Mai 1889 äusserte sich Heinrich Angst bezüglich der Erwerbungspolitik eines künftigen Landesmuseums wie folgt: «Unter den Privatbeständen figurieren in erster Linie eine ganze Reihe interessanter Zimmereinrichtungen. Ich würde mich anheischig machen zu beweisen, dass das Landesmuseum innert Jahresfrist noch sechs schöne Interieurs aus dem 15. bis 17. Jahrhundert in verschiedenen Teilen der Schweiz kaufen könnte.»[50]

Die «Zimmereinrichtungen» standen argumentativ auch im Zentrum eines Zeitungsartikels, den Heinrich Angst nur zwei Wochen nach Erscheinen der bundesrätlichen Botschaft publizierte. Unter dem Titel «Vor der Schlacht» rechnete er mit den Gegnern eines Landesmuseums ab: «Unsere Gegner sprechen in vager Weise von der Unterstützung kantonaler Sammlungen und dem Unterbringen der Einkäufe der Eidg. Kommission in denselben; ferner sagen sie, grössere Gegenstände sollten an Ort und Stelle gelassen werden.

Dies sind Redensarten! Kann das Zimmer aus der Rosenburg in Stans in einem Hause bleiben, wo eine Wein- und Käsehandlung und Wirthschaft betrieben wird; oder hätte die Eidg. Kommission die wundervolle, ihrem Untergange rasch entgegen gehende Saaldecke von Arbon in dem mit Webstühlen gefüllten Fabrikraum bleiben, oder die Mellinger Rathausstube doppelt unterschlagen und zu bescheidenen Wohnungen eingerichtet, ruhig weiter dem Untergang entgegen gehen lassen sollen? Kann die kantonale im Schulhaus in Frauenfeld untergebrachte Sammlung des Kantons Thurgau den 20 Meter langen Doppelsaal von Arbon aufnehmen, oder die Sammlung in Aarau das Mellinger Rathhauszimmer? Dies sind ganz einfach Dinge der Unmöglichkeit. Man wird uns von anderer Seite einwenden wollen, wenn Zürich, Bern und Basel Museen bauen, so könne man diese Zimmereinrichtungen dort unterbringen. Damit könnten wir Zürcher, die Berner und die Basler, uns am Ende auch zufrieden geben, wenn wir die Lokalinteressen über diejenigen des ganzen Vaterlandes stellen wollten. Aber was sagen die Aargauer, Thurgauer, Unterwaldner dazu? Warum gehört die Decke von Arbon in ein kantonales Museum nach Zürich, oder die Mellinger Rathhausstube ins Berner Museum und das Stanser Zimmer nach Basel? Wir sollten denken, dass, nachdem diese einheimischen Kunstwerke nun einmal nicht in den Kantonen selbst verbleiben können, der Thurgauer, Aargauer, Unterwaldner dieselben doch lieber in einem eidg. Landesmuseum untergebracht sehen würde als in einem kantonalen bernischen! Der Widerstand gerade der kleineren Kantone ist desshalb demjenigen, der etwas über die Sache nachdenken will, ganz unverständlich. An einem eidg. Landesmuseum haben sie den gleichen Antheil wie der Zürcher, der Berner oder der Basler, während bei einer Unterstützung der grossen kantonalen Museen allein [...] allen anderen Kantonen das Nachsehen bleibt.»[51] Aus diesen Bemerkungen geht hervor, dass die Rettung und die museale Auferstehung historischer Zimmer im künftigen Nationalmuseum Kronzeugenschaft für die Wichtigkeit eines suprakantonalen Museums zugestanden erhielten.

Heinrich Angsts feuriger Appell vom Juni 1889 und überhaupt sein energisches Lobbyieren verfehlten ihre Wirkung nicht, beschloss doch das Parlament am 27. Juni 1890 nach langem Ringen die Errichtung eines Schweizerischen Landesmuseums.

Die Standortfrage

Nun begann die leidvolle Suche des Museumsstandorts, welche angesichts der belasteten Vorgeschichte und der von föderalistischen Fragestellungen beherrschten Diskussion wiederum eine grosse Herausforderung für alle Beteiligten darstellten.[52] Es bewarben sich die Städte Basel, Bern, Luzern und Zürich offiziell für die Aufnahme des Landesmuseums. Zur Evaluation der Eingaben und der von den bewerbenden Städten zur Verfügung gestellten Sammlungsbestände berief der Bundesrat ein Gremium von ausländischen Museumsexperten, was dem Museumsprojekt frühzeitig eine internationale Reputation zugesichert haben dürfte. Ihm gehörten an: August Essenwein, Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Alfred Darcel, Direktor des Musée de l'Hôtel de Cluny et des Thermes in Paris, und Augustus Wollaston Franks, Kurator des British Museum in London.

Während zwar dieses Expertengremium die Berner Kandidatur auf den ersten Platz setzte, verzögerten endlose parteipolitische, kulturkämpferische und föderalistische Ränkespiele das Museumsgeschäft und stellten es schliesslich sogar ganz in Frage. Ende März 1891 reichten die Staatsarchivare von Basel und Luzern, Rudolf Wackernagel und Theodor von Liebenau, in Bern eine Petition mit 207 Unterschriften für Aufhebung des Landesmuseumsbeschlusses vom 27. Juni 1890 und mithin für einen Verzicht auf ein solches Museum ein.[53]

Dies rief augenblicklich die Eidgenössische Kommission zur Erhaltung schweizerischer Alterthümer mit einer Eingabe an die Bundesversammlung auf den Plan, die am 1. April 1891 in der Neuen Zürcher Zeitung publiziert wurde. Wieder standen die «Historischen Zimmer» im Zentrum der Argumentation für ein Landesmuseum und gegen kantonale Museumslösungen. Der Bericht listet eine Anzahl von bereits in Bundesbesitz befindlichen Zimmern oder Bestandteilen davon auf und umschreibt deren Bedeutung: «An das Aufstellen in irgend einem schon bestehenden oder erst zu erbauenden Lokalmuseum der in Europa einzig dastehenden schweizerischen Zimmereinrichtungen, die in bestimmter Absicht angelegt wurde und nicht auseinander gerissen werden darf, ist gar nicht zu denken. Der Gesammtflächen-Inhalt dieser, für das Landesmuseum bestimmten Interieurs, deren ältestes von 1466 und das jüngste von 1660 datiert, beträgt nicht weniger als 500 qm und in einer Flucht aufgestellt, würden dieselben eine imposante Suite Gemächer von 75 m Länge bilden.»[54]

Nach fiebriger Erregung der ganzen politischen Schweiz fiel am 18. Juni 1891 mit der massgebenden Abstimmung im Nationalrat endlich die Wahl auf Zürich als endgültigem Standort des künftigen Nationalmuseums. Bern hatte das Nachsehen. Die mitbewerbenden Städte Basel und Luzern waren schon früher ausgeschieden. Zwischen 1892 und 1898 baute Gustav Gull sein Museumsschloss – auf dem Platzspitz beim Hauptbahnhof, dort wo 1883 die erste Schweizerische Landesausstellung stattgefunden hatte und mit deren Abteilung «Alte Kunst» das Landesmuseum vorausgedacht worden war. Und irgendwie folgerichtig avancierte der damalige Verantwortliche jener Ausstellung über «Alte Kunst» zum Gründungsdirektor des Landesmuseums: Dafür wählte der Bundesrat am 18. März 1892 Heinrich Angst.

Nach ihrem Ausscheiden aus dem Standortwettbewerb trieben Basel und Bern ihre Museumsprojekte weiter voran und realisierten sie – noch vor dem Landesmuseum in Zürich – als kantonale historische Museen.

Die «Historischen Zimmer» im Historischen Museum Basel

Als erstes – nämlich schon am 21. April 1894 – wurde in Basel das Historische Museum in der ehemaligen Barfüs-

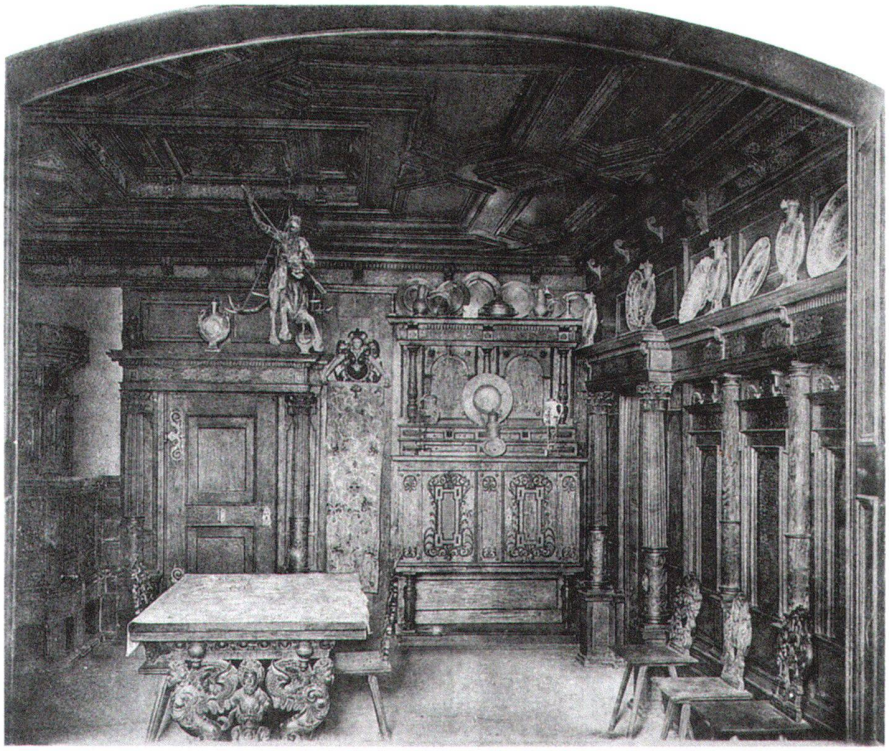

Abb. 11 Mittelalterliche Sammlung, Basel. Iselin-Zimmer.

serkirche aus dem 14. Jahrhundert eröffnet, das als erstes Schweizer Museum eine grössere Abfolge von «Period Rooms» realisierte.

Der ursprüngliche Plan, in den Seitenschiffen der Barfüsserkirche historische Wohnräume sowohl als «Period Rooms» wie auch als «Stilräume» auszustellen, wurde bei-

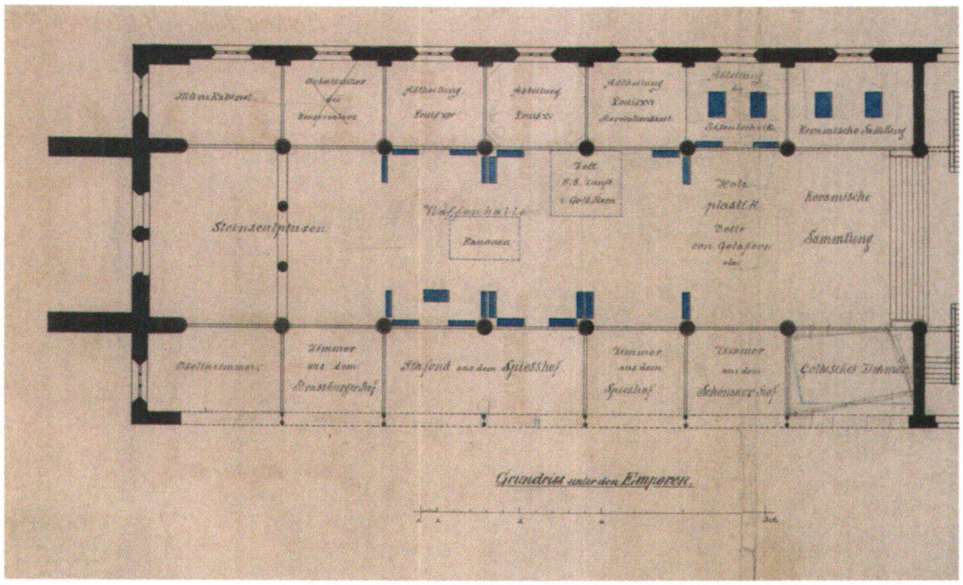

Abb. 12 Historisches Museum, Basel. Planschema des Kirchenschiffs der Barfüsserkirche mit Einzeichnung der geplanten Aufreihung der «Period Rooms», Vorprojekt von zirka 1890.

behalten. Für Basel war dieses Ausstellungsprinzip nicht einmal ganz neu. Denn bereits das Vorgängermuseum des Historischen Museums, die Mittelalterliche Sammlung im Bischofshof beim Münster, besass mit dem sogenannten Iselin-Zimmer einen «Period Room» als Ausstellungsobjekt. Die Sammlung war 1856 in konzeptioneller Anlehnung an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg und etwa zeitgleich mit ihm entstanden und eingerichtet worden. Treibende Kraft war der deutschstämmige Germanist und Kunsthistoriker Wilhelm Wackernagel, Professor an der Universität Basel, gewesen. Das Sammlungsgut stellte er nach Epochen, Gattungen oder Techniken geordnet aus. Szenographische Elemente fehlten vorerst.

1879 wurde dann der Mittelalterlichen Sammlung das Iselin-Zimmer (Abb. 11) einverleibt, vermutlich als zweiter musealer «Period Room» in einem Schweizer Museum (nach dem Seidenhof-Zimmer im Gewerbemuseum in Zürich). Der reichgeschnitzte Täferraum stammte aus dem Bärenfelserhof am Stapfelberg 7–9, für den es 1607 im Auftrag von Hans Lux Iselin vermutlich durch Franz Pergo erstellt worden war. Der damalige Besitzer des Bärenfelserhofs, Wilhelm Bischoff-Merian, hatte im Oktober 1878 das Täferzimmer – mit oder ohne Buffet – zum Verkauf ausgeschrieben. Auf Umwegen konnte es dann – vorerst ohne Buffet – «durch die Unterstützung einer Anzahl von Gönnern für die Sammlung erworben» werden.[55] Im sogenannten Betsaal der Sammlung wurde das Iselin-Zimmer aufgestellt, inszenierend ergänzt mit weiteren Gegenständen, nämlich einem Buffet aus Delsberg, einem Tisch aus dem Frey-Grynaeum, schliesslich mit einem Ofen, Zinngeschirr und so weiter. Gegenstände von sechs Provenienzen waren in diesem Raum vereinigt – Zeugnisse dafür, dass man sich in Basel nicht nur auf lokale Sammlungsstücke konzentrierte, und auch dafür, dass man sich die Freiheit stileinheitlichen Kombinierens und Zusammenführens nahm.[56]

Bereits bei der Erarbeitung ihres Nationalmuseums-Projekts legten die Basler grossen Wert auf den Einbezug «Historischer Zimmer» und planten – wie bereits angetönt – eine ganze Raumfolge. Das Planschema (Abb. 12) der Kommission für die Mittelalterliche Sammlung – wohl um 1890 entstanden – zeigt im südlichen Seitenschiff der Barfüsserkirche die nicht streng chronologisch vorgesehene Aufreihung von sechs historischen Basler Zimmern des 15. bis 17. Jahrhunderts im Sinne von «Period Rooms», bestehend aus originalen Täferstuben mit Ergänzungen durch stilgleiches weiteres Mobiliar. Dieser Raumfolge entspricht im nördlichen Seitenschiff (nebst Platzierung einer Küche) die Anordnung von freier gestalteten «Stilräumen» mit Bezugnahme auf das 18. Jahrhundert.[57] In

einem detaillierteren Plan mit Einzeichnung der Holzdecken von Julius Kelterborn – wohl im Jahr 1891 entstanden – ist das Raumkonzept formal verdeutlicht (Abb. 13).[58]

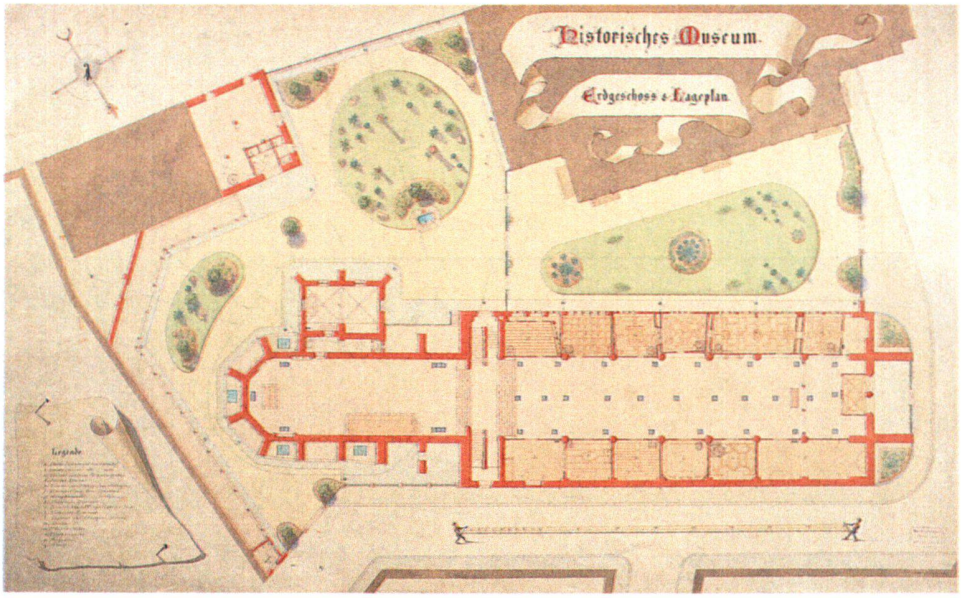

Abb. 13 Staatsarchiv Basel. Grundrissplan der Barfüsserkirche mit Einzeichnung der Täferdecken der «Period Rooms», Projekt von Julius Kelterborn von zirka 1891.

Woher stammten diese Raumeinrichtungen? In den 1880er Jahren und noch im Verlaufe des Planungsprozesses für das Museum in den frühen neunziger Jahren waren sie erworben worden. Sie sind Zeichen dafür, dass die Prosperität in der Stadtentwicklung ihren bauhistorischen Tribut kostete, aber auch dafür, dass Basel sehr bewusst auf sein schweizerisches respektive dann kantonales historisches Museum hinarbeitete. Denn der Bund hatte auf Betreiben der Eidgenössischen Kommission für Erhaltung schweizerischer Alterthümer ja bereits einige historische Zimmer magaziniert, darunter offenbar eines aus Basel.[59]

Bei der Integration dieser «Historischen Zimmer» ins Ausstellungskonzept des Historischen Museums in der Barfüsserkirche bildeten die starren Raumvorgaben der dreischiffigen Basilika eine Herausforderung. Die Museumsverantwortlichen richteten in den beiden Seitenschiffen unter der Bezeichnung «Zimmereinrichtungen» eine Folge von elf «Period Rooms» und «Stilräumen» ein. Die fixen Breiten der Seitenschiffe und die Jochtiefen gaben einen Grundrissraster vor. Durch das Einziehen von Emporen erhielten die Kompartimente einen geraden Abschluss auf halber Raumhöhe. Immerhin scheint darin die Platzierung der diversen Täferstuben und Kassettendecken ohne besonders grosse Substanzverluste möglich gewesen zu sein. Der nicht stilchronologisch aufgebaute Rundgang begann beim Museumseingang im Westen, und zwar im südlichen Seitenschiff, wo von Westen nach Osten – jeweils exakt in ein Joch (ausnahmsweise in zwei Joche) eingepasst – sich sechs Räume aneinander reihten. Diese waren durch Kachelöfen und weiteres stilgleiches Mobiliar

und Ausstattungstücke unterschiedlichster Provenienz malerisch ausstaffiert (Abb. 14).[60]

Die «Zimmereinrichtungen» verfehlten nach der Museumsöffnung ihren Effekt auf das Publikum nicht. So fanden sie ausführlich Erwähnung im grossen Presseecho, welches der Eröffnung des ersten modernen historischen Museums in der Schweiz am 21. April 1894 in Basel folgte. Kaum ein Bericht verzichtete auf Beschreibungen der historischen Zimmer und ihrer Wirkung auf den jeweiligen Artikelverfasser.[61]

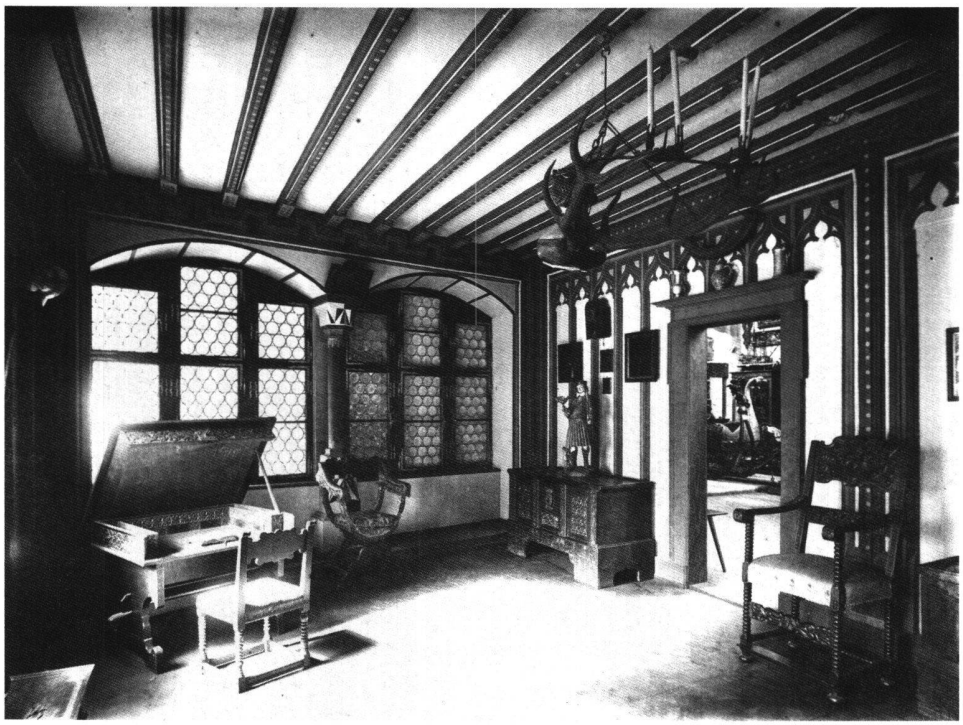

Abb. 14 Historisches Museum, Basel. Zimmer aus dem Haus zum Kardinal.

Die «Historischen Zimmer» im Bernischen Historischen Museum

Mit seiner Einrichtung hatte Basel 1894 den Anfang mit «Period Room»-Sequenzen in der Schweiz gemacht. Es folgten jene im Bernischen Historischen Museum, die freilich erst ab 1897 vollendet und zugänglich wurden.

In der Planung des Museums in Bern erhielten die «Historischen Zimmer» einen deutlich weniger hohen Stellenwert als in Basel. Selbstverständlich waren sie im Berner Landesmuseumsprojekt eingeplant. Aber nach dem notgedrungenen Verzicht auf die bundeseigenen Stücke standen zu Beginn der Projektierungsarbeiten fast keine Raumeinrichtungen zur Verfügung, welche eine auch nur halbwegs repräsentative «Period Room»-Folge ermöglicht hätten. Im Januar 1892 beschloss man, ein Renaissance-Zimmer aus dem Gaberel-Haus in Ligerz anzukaufen und weitere Zimmereinrichtungen in Ligerz, Burgdorf und Bern im Auge zu behalten.[62] Erst im März 1894, einige Monate vor der Museumseröffnung, wies die Aufsichtskommission den Platz für die sogenannten «Alten Stuben» zu, welcher durch den Einzug eines Zwischenbodens im Untergeschoss gewonnen wurde. Bis Mitte 1895 waren drei Räume eingerichtet, und später kamen weitere dazu, so dass Mitte 1897 fünf Räume dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten.[63] Der illustrierte Museumsführer von 1899 zählte dann bereits sieben Zimmer auf.[64] Das sogenannte Kramgass-Zimmer um 1645 aus Bern (Zimmer III) und das sogenannte Gaberel-Zimmer um 1660 aus Ligerz (Zimmer VII) (Abb. 15) können als «Period Rooms» im Renaissance-Stil bezeichnet werden, da sie integral erhalten sind. Das zweitgenannte umfasste dabei nicht nur das originale Getäfer

mit Decke und Buffet, sondern auch Tisch, Truhe und Stabelle stammten aus dem Gaberel-Haus.[65] Die übrigen Räume, zum Beispiel die «Gotischen Zimmer», waren aus Täferfragmenten, Deckenteilen und Türeinfassungen unterschiedlicher Provenienz möglichst stileinheitlich und realitätsnah zusammengestellt worden.[66]

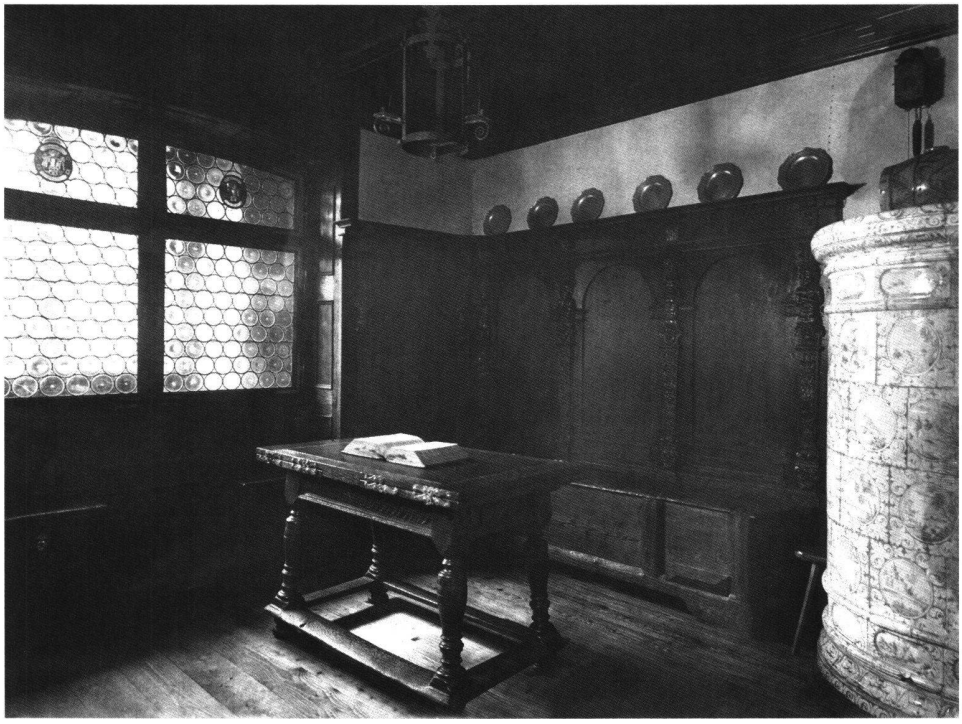

Abb. 15 Bernisches Historisches Museum, Bern. Gaberel-Zimmer aus Ligerz.

Im Vergleich zur Raumfolge im Historischen Museum Basel bildeten die «Alten Stuben» im Bernischen Historischen Museum eher einen Rückschritt, bezüglich Anzahl, stilistischer Vielfalt, künstlerischer Qualität der «Period Rooms» und auch des Erhaltungsgrades der Originalsubstanz. Es blieb dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich vorbehalten, das museographische Konzept der «Historischen Zimmer» oder «Period Rooms» zu einem Höhepunkt zu führen, der weit über unser Land hinausstrahlen würde.

Die «Period Rooms» im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich

Im Eröffnungsjahr der beiden Museen in Basel und Bern – 1894 – war auch das Zürcher Museum schon weit gediehen, doch die Grösse des Museums und die Komplexität des Vorhabens zögerten seine offizielle Eröffnung bis zum Juni 1898 hinaus. Die «Historischen Zimmer» waren im Landesmuseum in Zürich auch viel prägender und dominierender als in Basel und Bern, die sich hauptsächlich auf Stücke kantonaler Provenienz beschränkten, wogegen Zürich als nationales Museum Zimmer aus allen Landesteilen vereinigen konnte. Eine Anzahl davon befand sich schon in den Depots des Bundes; andere waren bereits durch das Landesmuseum erworben worden und harrten der Überführung nach Zürich; weitere konnten noch vor der Eröffnung angeschafft werden.

In Gustav Gulls Baubeschreibung vom 20. Juli ist das Museumsgebäude mit dem geplanten Rundgang durch die Ausstellung detailliert dargestellt. Auch die damals für den Einbau vorgesehenen «Period Rooms» sind aufgelistet: Im Erdgeschoss vier gotische Räume, nämlich der Ratssaal aus Mellingen und drei Zimmer aus dem Fraumünsteramt, im Obergeschoss je ein Zimmer aus der Casa Pestalozzi in Chiavenna, aus der Rosenburg in Stans, aus dem Seidenhof in Zürich und aus dem Lochmannhaus in Zürich.[67]

Für den Einbau der Täferzimmer und Holzdecken war 1894 das entscheidende Jahr, wurden damals doch mehreren Schreinern Aufträge für die Überführung nach Zürich und den Einbau im Rohbau des Museums vergeben.[68] 1897

konnte zusätzlich noch eine vollständige Zimmereinrichtung aus der Casa Pellanda in Biasca von 1585 erworben werden und im Rahmen eines improvisierten Einbaus im Raum 39 des Dachgeschosses dem Museumsrundgang einverleibt werden.[69] Angesichts dieser erfolgreichen Anschaffungspolitik verwundert die Reaktion von Hans

glied der neu ernannten ‹Erhaltungskommission› schlug ich meinen Kollegen vor, die besten der noch vorhandenen Räume zu sichern. Damit hoffte ich auch einen Vorwand für ein künftiges Zentralmuseum zu schaffen, auf das wir ja unentwegt hinarbeiteten.

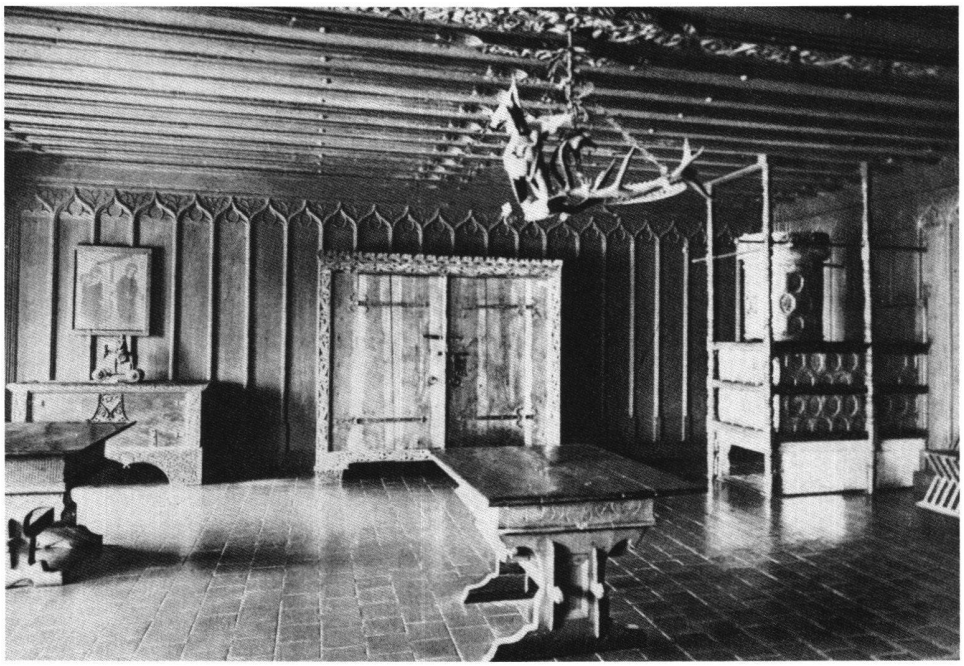

Abb. 16 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. Ratssaal von Mellingen, 1467.

Bösch vom Germanischen Nationalmuseum nicht. Er wurde im November 1897 von Direktor Heinrich Angst durch das Museum geführt und meinte dann: «Da können wir in Nürnberg mit unseren Zimmern einpacken!» Und nach Besichtigung des Depots mit den gotischen Schnitzdecken sagte er: «Da sind Sie allen Museen um viele Pferdelängen voraus.»[70] In einem Bericht im Feuilleton des Fränkischen Kuriers in Nürnberg nach der Museumseröffnung nannte Hans Bösch dann «die alten Zimmer und ihre Einrichtungen den Glanzpunkt des Landesmuseums».[71]

Tatsächlich hatte Heinrich Angst ja das «Period Room»-Prinzip zu einem Kerninhalt seines Museumskonzepts emporgehoben. Nach der Eröffnung des Museums äusserte er sich in folgenden programmatischen Worten: «Gemäss dem Geist des Schweizervolkes, das weder Prinzen noch luxuriöse Höfe aufzuweisen hatte, wohl aber viele wohlhabende Bürger, zeigt sich die Schweizer Kunst hauptsächlich in ihrer Anwendung für häusliche Zwecke, vor allem im Innenausbau der Häuser. [...] Ich war von jeher der Ansicht, dass der beste und originellste Teil eines künftigen schweizerischen Landesmuseums durch diese Zimmer des 15., 16. und 17. Jahrhunderts gebildet würde, und als Mit-

Als fünf Jahre später, nach Überwindung vieler Schwierigkeiten, das Museum in Zürich beschlossen ward, waren wir bereits die glücklichen Besitzer der alten Zimmer, die in der Zwischenzeit entweder eingelagert oder am ursprünglichen Ort belassen worden waren. Als der Architekt mit der Ausarbeitung der Pläne für den Neubau beauftragt wurde, sagten wir ihm, dass das Gebäude diesen alten Zimmern angepasst werden müsste. Im allgemeinen, wenn Sie solche alte Ausstattungen in einem neuen Museum sehen, ist es gerade umgekehrt: die Zimmer müssen dem Museum angepasst werden und infolgedessen werden sie verändert und verstümmelt und sehen deplaciert aus. Die unregelmässige Form eines der Flügel des Museums ist durch diese dem Architekten auferlegte Bedingung verursacht. [...]»[72]

Den Kern der «Historischen Zimmer» bildeten dreizehn «Period Rooms» des 15. bis 17. Jahrhunderts aus der ganzen Schweiz, die meist in chronologischer Abfolge im Hochparterre, im Obergeschoss und im Dachgeschoss des Westflügels aufgestellt wurden. In der Reihenfolge des ursprünglichen Rundgangs zählen wir diese Räume nachfolgend auf.[73] Hochparterre: «Rathausstube aus Mellingen» aus dem Jahr 1467 (Raum 14) (Abb. 16), «Serie von drei

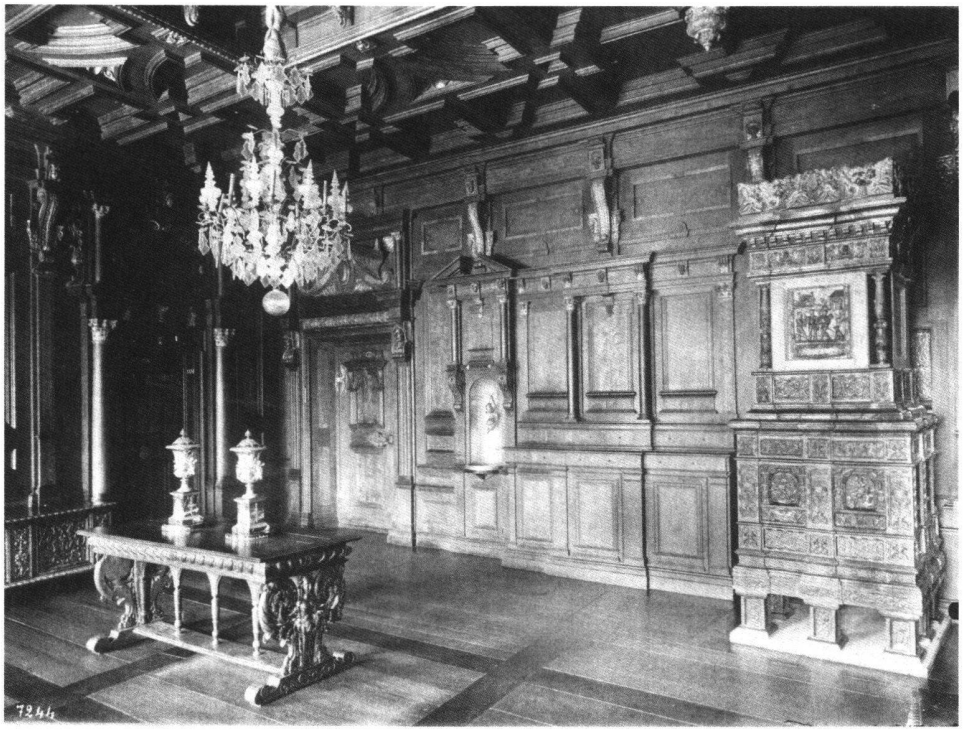

Abb. 17 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. Saal aus der Casa Pestalozzi in Chiavenna, 1585.

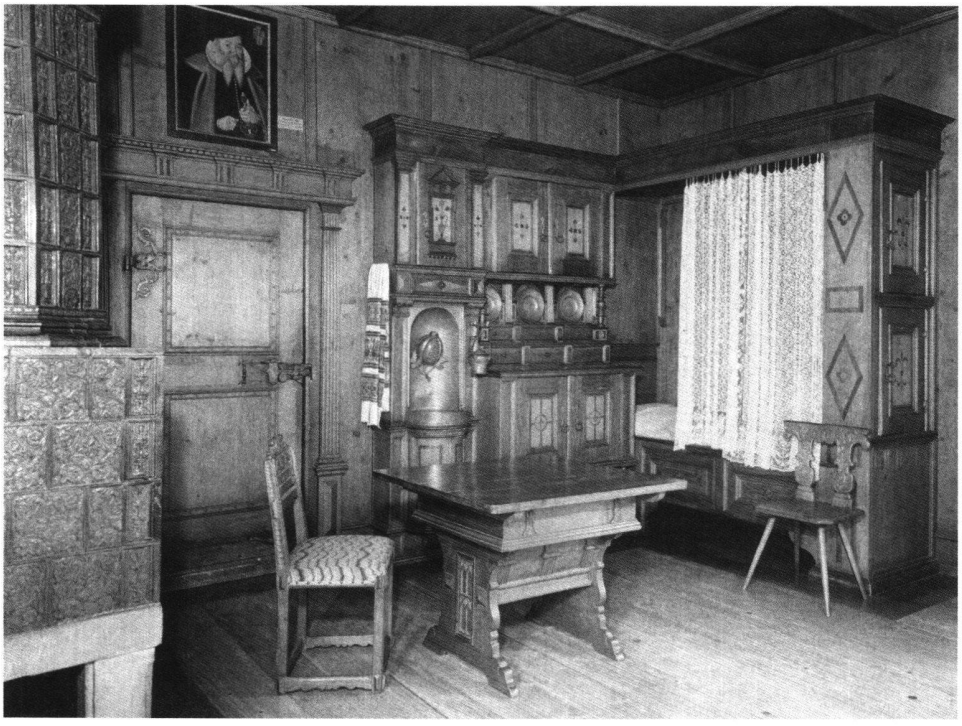

Abb. 18 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. Schlafzimmer aus dem Schlösschen Wiggen bei Rorschach, 1582.

Zimmern aus der ehemaligen Fraumünsterabtei in Zürich» von 1489 und 1507 (16–18). Obergeschoss: «Zimmer aus dem Kloster Oetenbach in Zürich» von 1521 (25), «Pestalozzi-Zimmer aus Chiavenna» von 1585 (26) (Abb. 17), «Zimmer aus der Rosenburg in Stans» von 1602 (27), «Schlafzimmer (Winterstube) aus dem Schlösschen Wiggen bei Rorschach» von 1582 (28) (Abb. 18), «Prunkzimmer aus dem Seidenhof in Zürich» von 1620 (29). Dachgeschoss: «Zimmer mit der Kassettendecke aus dem Winkelriedhaus in Stans» von zirka 1563 (34), «Zimmerchen aus dem Kloster Mustair» (36), «Zimmer aus dem Palazzo Pellanda in Biasca» von 1587 (39). Obergeschoss: «Saal aus dem Lochmannhaus in Zürich» von zirka 1650 (43).

Gegenüber der Baubeschreibung von 1892 konnten die «Period Rooms» zahlenmässig noch vergrössert werden. Sie wurden ergänzt durch eine grössere Anzahl von Zimmern, Vorräumen oder Korridoren, die man als «Stilräume» oder als «Epochenräume» bezeichnen kann, indem sie Fragmente oder einzelne Architekturteile mit originalen Ausstattungsstücken vereinigten, historisierende Innenräume in Stilimitation bildeten oder einfach epochengleiche Sammlungsstücke zu Ensembles formten.[74] Als typischen «Stilraum» im Sinne unserer eingangs formulierten Definition kann man den Raum 45 in seinem ursprünglichen Zustand bezeichnen, der die Nachbildung eines Intérieurs aus Fribourg aus der Zeit des Rokoko darstellte und mit Zürcher Porzellan jener Zeit ausgestattet war (Abb. 19). Dabei handelte es sich um einen Ersatz zwecks Vervollständigung einer Stilkunde bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, da sich ein authentisches Rokoko-Zimmer nicht hatte beschaffen lassen.[75]

Die Aufnahme des Landesmuseums, welches am 25. Juni 1898 feierlich und unter grosser Anteilnahme der Bevölkerung – und der Zeitungsjournalisten! – eröffnet wurde, war ausserordentlich gut. Bereits der Bundespräsident Eugène Ruffy schwärmte in seiner Ansprache von der «herrlichen Sammlung von Interieurs».[76] Dass die positive Rezeption des Museums unzweifelhaft auch den «Period Rooms» zu verdanken war, ist in den zahlreichen begeisterten Zeitungsberichten nachzulesen.[77]

Kurzer Überblick über die «Period Rooms» in kulturhistorischen Museen im 20. Jahrhundert

Das vielbewunderte Landesmuseum – und die zuvor realisierten Lösungen in Basel und Bern – verhalfen den «Period Rooms» in der Schweiz zu grosser Popularität, wie sie es ja zuvor schon deutsche und österreichische Museen getan hatten. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden in unserem Land noch in St. Moritz (Engadinermuseum 1906) und in Genf (Musée d'art et d'histoire 1910) zwei bedeutende Serien «Historischer Zimmer» eingerichtet.

Das Engadiner Museum in St. Moritz

Einen absolut singulären Fall bedeutet das 1906 eröffnete Engadiner Museum in St. Moritz: einmal weil das Museum einer Privatinitiative entsprang, sodann weil das Museum ausschliesslich zur Aufnahme von «Historischen Zimmern» konzipiert wurde, schliesslich weil das Museumsgebäude in historisierenden Formen im Heimatstil gestaltet war und so den substanzwahrenden Gedanken der Heimatschutzbewegung nach aussen hin zum Ausdruck brachte. Die Inspirierung durch das Schweizerische Landesmuseum, wo Bau-

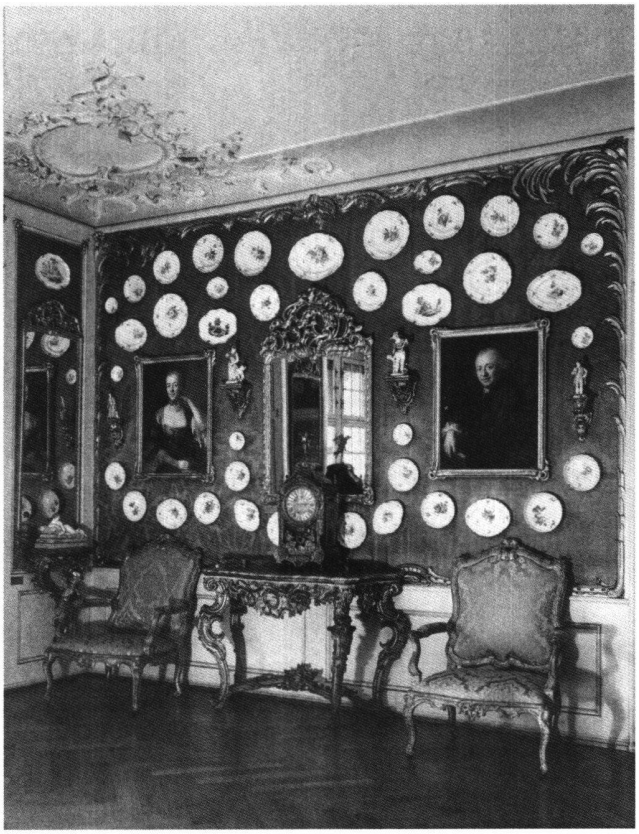

Abb. 19 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich. Rokoko-Zimmer in Nachbildung eines Interieurs von Fribourg.

stil und Ausstellungsgut ebenfalls in einer Relation stehen, ist offensichtlich. Und tatsächlich liess sich der Initiant des Engadiner Museums, der einheimische Unternehmer Riet Campell, auch vom damaligen Direktor des Museums in Zürich, Hans Lehmann, beraten.

Riet Campell hatte – neben vielen anderen Kulturgütern und Antiquitäten aus dem Bündnerland – auch eine Anzahl von Täferstuben gesammelt und beabsichtigte ursprünglich, für sich und diese Zimmer ein eigenes Wohnhaus im Engadiner Stil zu errichten. Von dieser Idee kam er allerdings ab und errichtete dafür in enger Zusammenarbeit mit dem St. Moritzer Architekten Nikolaus Hart-

mann d. J. und mit der Unterstützung des Schreiners Johann Häfner ein Museumsgebäude in der äusseren Gestalt und ansatzweise in der inneren Konzeption eines Engadiner Hauses, teils in Nachahmung von Baumotiven konkreter Vorbilder im Engadin. Suler und Küche im Erdgeschoss, Korridore, Treppenhaus und ein Ausstellungsraum in den beiden Obergeschossen und im Dachgeschoss sind in der Art von «Stilräumen» empfunden. Die übrigen neun Räume – mehrere Stuben und ein Schlafzimmer – sind als «Period Rooms» in den Formen von Gotik, Renaissance und Barock und Biedermeier konzipiert (wobei die Biedermeierstube nur eine Kopie bildet). Der grössere Teil der Täferzimmer stammt aus dem Engadin, drei weitere aus dem Oberhalbstein (Abb. 20) und aus dem Misox. Den Höhepunkt stellt der Prunksaal aus dem Hause Negri in Grosio im Veltlin dar, dem einzigen Zimmer mit Provenienz ausserhalb Graubündens.

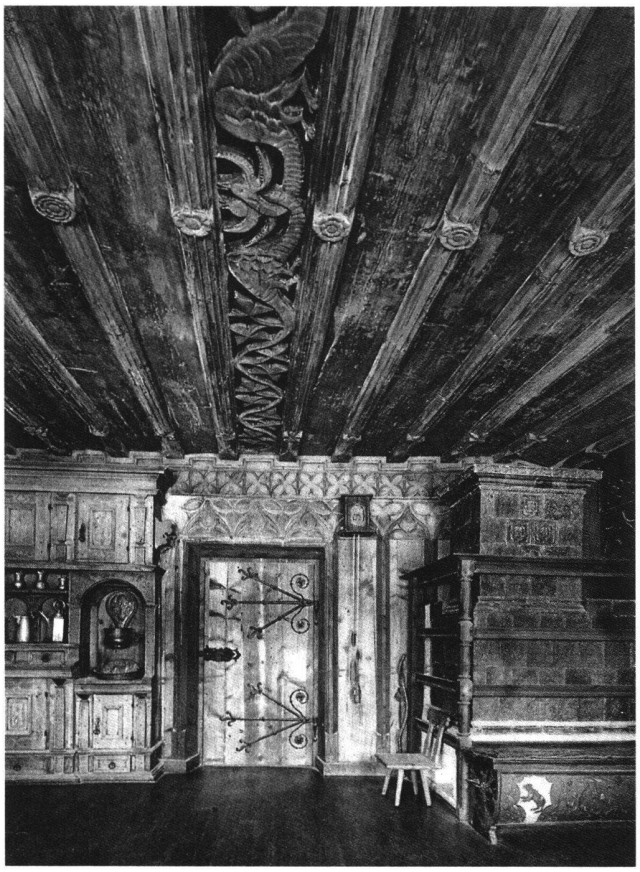

Abb. 20 Engadiner Museum, St. Moritz. Spätgotisches Zimmer aus Savognin.

«Historische Zimmer» im Musée d'art et d'histoire in Genf

Als letzte «Period-Room»-Gruppe in einem Schweizer Museum vor dem Ersten Weltkrieg erfolgte der Einbau einiger «Historischer Zimmer» im Musée d'art et d'histoire in Genf. Auch deren Entstehungsgeschichte stand stark unter dem Eindruck des Schweizerischen Landesmuseums. Und so bestehen gewisse Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede zur Lösung in Zürich. So wie die Sektion «Alte Kunst» in der 1. Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich eine Initialzündung für die Idee eines Schweizerischen Nationalmuseum gegeben hatte, so bildete die analoge Sektion (die Gruppe 25) der 2. Schweizerischen Landesausstellung von 1896 in Genf den Auslöser für ernsthafte Museumsbestrebungen. In Genf bildete sich eine Société auxilière du Musée, worauf im Jahr 1910 dann in einem Neubau von Marc Camoletti tatsächlich das Musée d'art et d'histoire eröffnet werden konnte. Im Unterschied zur Museumslandschaft der deutschen Schweiz und des deutschsprachigen Raums, die üblicherweise in Kunstmuseen, Kunstgewerbemuseen oder Historische Museen unterscheidet, vereinigt das Genfer Museum alle drei Museumstypen. Dies schlug sich in gewisser Weise auch in der Wahl des Baustils nieder, einem pariserisch angehauchten Neuklassizismus, der sich von den Lösungen in deutscher Neurenaissance oder in einem Mittelalterstil wie im deutschen Sprachraum üblich unterscheidet.

Das bedeutet auch eine ungewohnte räumliche und stilistische Umgebung für die «Period Rooms», die im Musée d'art et d'histoire ebenfalls eingerichtet wurden. Bemerkenswert ist der Umstand, dass die «Historischen Zimmer» dieses kantonalen Museums mehrheitlich von auswärts, ja gar aus einem anderen Landesteil stammen. Im Unterschied zu den kantonalen Museen in Basel oder Bern oder dem Engadiner Museum stellt das Museum in Genf «Period Rooms» ausserhalb des Kantonsgebiets aus, so wie das Schweizerische Landesmuseum, das freilich einen anderen Auftrag und Anspruch erfüllt.

Den Hauptbestand in Genf bilden die fünf «Period Rooms» aus dem Unteren Schloss in Zizers GR, welche 1899 durch die Société auxilière du Musée erworben worden waren (ebenso wie zwei Öfen von David Pfau). Diese Ankäufe waren möglich in Folge einer Umnutzung des Schlosses in ein Asyl für Geistliche, das St. Johannisstift, deren Trägerschaft den Erwerb der Liegenschaft mit dem Verkauf von Teilen der Innenausstattung finanzierte. Zu den Räumen aus Zizers kamen drei Zimmer aus der Umgebung von Genf hinzu. Alle acht Räume sind in zwei Geschossen des Südwestflügels aufgereiht, halbwegs nach Provenienz gruppiert: im Erdgeschoss die drei Zimmer aus Genf (die Salle Jean-Jacques Rigaud, die Salle du Conseil d'Etat, der Salon du Château de Cartigny) sowie (durch den Porzellansaal getrennt) der zweigeschossige «Festsaal» aus Zizers als Eckraum, im Zwischengeschoss als Enfilade die vier weiteren Zimmer aus Zizers (das «Schöne Zim-

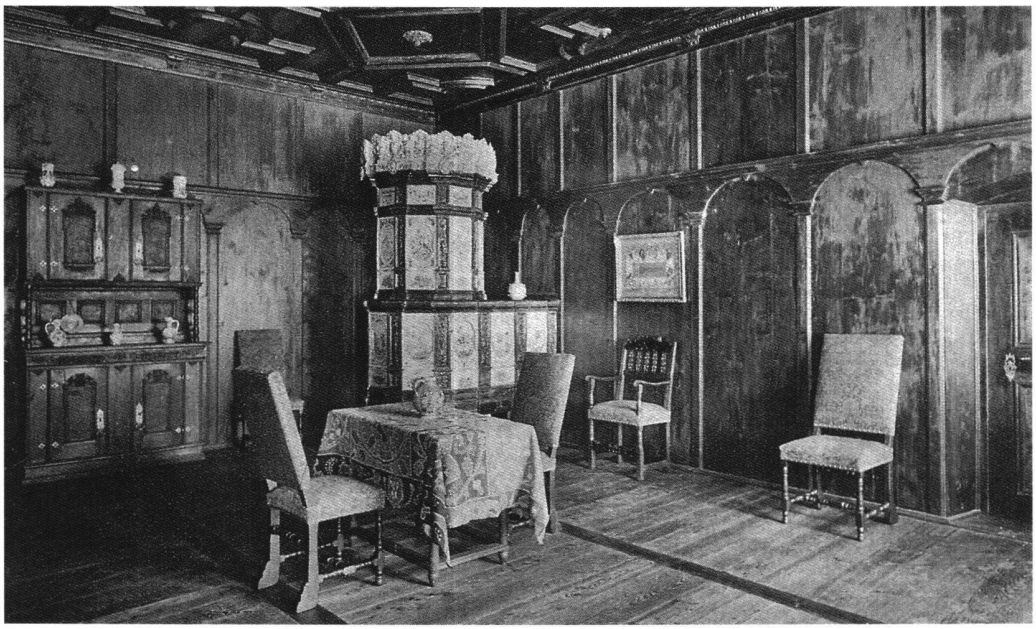

Abb. 21 Musée d'art et d'histoire, Genf. Speisezimmer aus dem Unteren Schloss in Zizers.

mer», das «Bemalte Zimmer», das «Speisezimmer» [Abb. 21] und die Salle Anna Sarasin). Im gesamtschweizerischen Vergleich bilden der Festsaal aus dem unteren Schloss in Zizers und der Salon aus dem Schloss Cartigny bedeutende Exemplare. Der Festsaal ist singulär durch seine Grösse und seine Zweigeschossigkeit, was eine besondere Rücksichtnahme bei der Bauplanung bedeutete. Der Salon ist innerhalb der frühen Schweizer Museen ein Einzelfall, weil er eine französisch beeinflusste Louis XVI-Boiserie mit stukkiertem Deckenfries darstellt (Abb. 22).

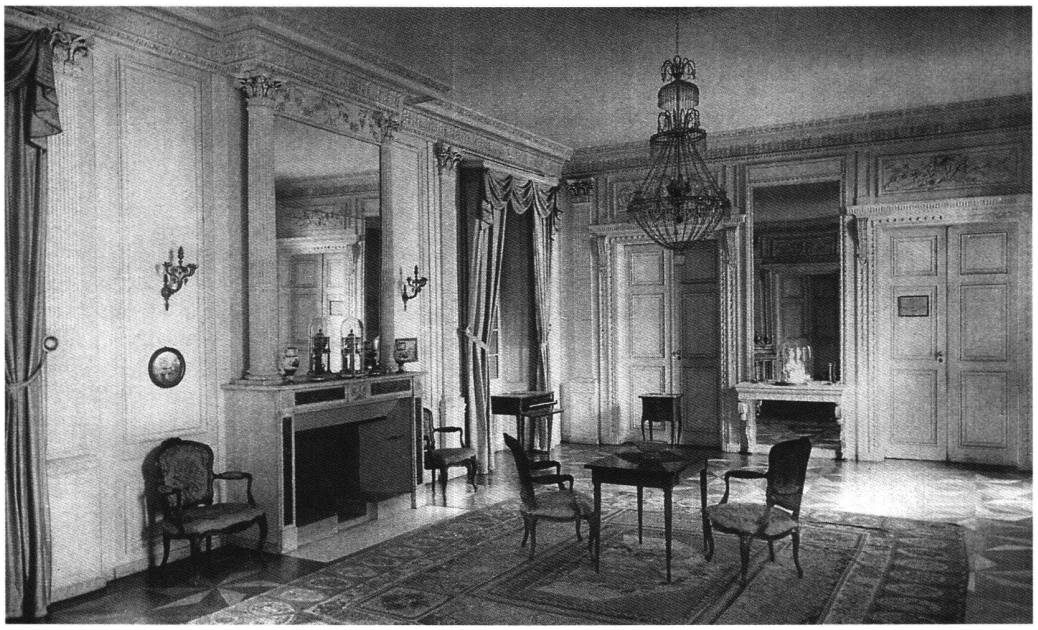

Abb. 22 Musée d'art et d'histoire, Genf. Salon aus dem Château de Cartigny.

Den Museen in St. Moritz und Genf folgten bis zum Zweiten Weltkrieg in St. Gallen (Historisches Museum und Völkerkundemuseum 1921) und Schaffhausen (Museum zu Allerheiligen 1938) nochmals zwei grössere Ensembles von «Historischen Zimmern».

«Period-Rooms» in Schweizer Museen seit den 1920er Jahren
Weitere erwähnenswerte «Period Rooms» wurden unter anderem in nachfolgenden Schweizer Museen realisiert (die Auflistung postuliert keine Vollständigkeit und umfasst keine «Intérieurs» in Wohn- und Schlossmuseen mit Zimmern in situ):

1923: La Chaux-de-Fonds, Musée historique: Diverse Zimmer
1951: Haus zum Kirschgarten des Historischen Museums Basel: Diverse Zimmer
1954: Schloss Oberhofen: Diverse Zimmer
1960 zirka: Rätisches Museum Chur: Menhardt'sches Zimmer von 1583
1960: Historisches Museum Thurgau im Schloss Frauenfeld: Diverse Zimmer
1976: Museum Bärengasse des Schweizerischen Landesmuseums: Diverse Zimmer
1998: Château de Prangins des Schweizerischen Landesmuseums: Diverse Zimmer
2001: Haus Konstruktiv in Zürich: The Rockefeller Dining Room von Fritz Glarner (New York 1964).

Die Situation in europäischen Museen nach 1900
Auch im deutschsprachigen Ausland blieben die «Period Rooms» populär. Wir begegnen ihnen im neuen Bayerischen Nationalmuseum in München, im Kunstgewerbemuseum Köln (1900), im Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe (1903) und im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (1906).

Eine besondere Situation bestand in Frankreich, wo mit den «Historischen Zimmern» im Musée de Cluny Ikonen (wenngleich umstrittene) der «Period Room»-Bewegung geschaffen worden waren. Als Ausstellungsgut in den Museen setzte sich der «Period Room» hier aber nicht richtig durch. Das Musée de Carnavalet in Paris (eröffnet 1880) erhielt seine «Period Rooms» erst im frühen 20. Jahrhundert, nach mehreren Museumserweiterungen. Der Ausstellungsführer von 1883 zählt gerade mal zwei Räume auf. Auch im Musée des arts décoratifs in Paris (1905) spielen die «Period Rooms» nur eine untergeordnete Rolle. Wir vermuten einen Zusammenhang mit der allgemeinen Beliebtheit der französischen Zimmereinrichtungen mit Boiserien in den Stilen Louis XIV, Régence, Louis XV und Louis XVI; eine Musealisierung erfolgte seltener als anderswo, weil der Geschmack der höheren Gesellschaftsschichten für Salons des 17. und 18. Jahrhunderts die Rettungsfunktion der Museen etwas weniger notwendig machte.

Repräsentativer wurde das Geffrye Museum in London mit seiner «Period Room»-Folge (1914).

Das Museum für angewandte Kunst in Wien (1993) und das Victoria & Albert Museum in London (2002) zeigen den kontrastierenden – einmal paraphrasierenden, einmal wissenschaftlichen – Umgang mit «Period Rooms» in der Gegenwart.

«Period Rooms» in amerikanischen Museen nach 1900
Das Metropolitan Museum in New York hingegen eröffnete mit seinen Zimmereinbauten ab 1906 den Siegeszug der «Period Rooms» in den nordamerikanischen Museen. Es war ausgerechnet ein Täferzimmer aus der Schweiz, «The Swiss Room» aus dem sogenannten Schlössli in Flims, der die lange Reihe der «Period Rooms» im Metropolitan Museum begründete, die zu verschiedenen Malen ergänzt und neu ausgestellt wurden. Epochal war die Eröffnung der grossen Raumfolge im neuen American Wing von 1924, die jüngst überarbeitet und im Mai 2009 neu eröffnet wurde.[78] Weitere «Period Rooms» wurden kurz nach New York, nämlich ab 1907, in The Essex Institute (heute Peabody Essex Museum) in Salem, Massachusetts, ausgestellt. Ab den 1920er Jahren wurden die «Period Rooms» – amerikanischer oder europäischer Herkunft – in den amerikanischen Museen üblich, nämlich in jenen von Chicago und Detroit (1923), Philadelphia und Boston (1928), Brooklyn (1929), Baltimore und St. Louis (1930).[79]

Zusammenfassende Analyse

Wir haben das Phänomen der «Period Rooms» im Zeitraum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Wesentlichen aus einer museologischen oder museumsgeschichtlichen Optik betrachtet. Tatsächlich bestehen dabei gewisse Gemeinsamkeiten zur Deontologie des Museums gemäss ICOM-Definition, welche dessen zentralen Aufgaben im *Sammeln, Bewahren, Vermitteln und Erforschen* sieht.

Die Aufgaben-Quadrilogie der «Period Rooms»

Für die «Period Rooms», die ja nur ein eingeschränktes Sammlungs- und Ausstellungsgut bedeuten, das überdies nur in einem engen Segment von Museumstypen zu finden ist, lässt sich eine eigene Quadrilogie der Aufgaben herausdestillieren: Die «Period Rooms» sind Zeugnisse 1. des Bewahrens, des Sammelns oder Rückführens, indem das Museum die Funktion einer «*Arche*» erhielt. Die «Period Rooms» übernahmen im Museum 2. auch die Aufgabe des kunsthistorischen Vermittelns im Sinne einer «*Stilkunde*». Die «Period Rooms» und die mit ihnen verbundenen Sammelobjekte dienten 3. einem kunstgewerblich orientierten Anschauungsunterricht und fungierten somit als «*Musterbuch*». Die «Period Rooms» als inszenierte Wohnräume

übernahmen 4. die Rolle des kulturgeschichtlich informierten Erzählens, was ihnen zwangsläufig die Aufgabe einer *«Bühne»* übertrug.

Das «Period Room»-Konzept als «Arche»

Ganz besonders häufig sammelten die Museen die Täferstuben und anderen Innenräume, um sie vor der Zerstörung oder vor der unsachgemässen Behandlung zu retten. Wir haben eine Vielzahl von Beispielen gebracht und die Beweggründe des Überführens ins Museum mit Zitaten untermalt. Die Funktionsweise als Arche bestätigt sich in der heutigen Periode, da in gewissen Fällen einzelne «Period Rooms» an ihre angestammten Orte in historischen Gebäuden rücküberführt werden.

Das «Period Room»-Konzept als «Stilkunde»

Es entspricht dem Verständnis einer Stilkunde, dass eine solche möglichst vollständig ist, dass also eine Abfolge aller Stilbeispiele darstellbar ist. Für die «Period Rooms» im Museum des 19. Jahrhunderts kamen Wohnräume in der Stilbandbreite von der Gotik bis zum Klassizismus in Frage. In jüngeren Museumslösungen kamen Präsentationen von Neo-Stilen oder des Art Déco hinzu. Zeitgenössische «Period Room»-Folgen weiten das Spektrum in die Gegenwart hinein; dabei werden auch soziologische Komponenten stark gewichtet.

Das «Period Room»-Konzept als «Musterbuch»

Eng mit Stilaspekten verbunden war die Vorstellung, die «Period Rooms» als Vorlagen für die Ausbildung von Handwerkern und Kunsthandwerkern zu verwenden. In zahlreichen Fällen ist dokumentiert, dass die historischen Innenräume und ihre Ausstattungsstücke unterschiedlichen Berufsgruppen den Zugang zu Originalwerken ermöglichen sollten, die sie für ihre Arbeiten stilistisch adaptieren sollten. Im Vordergrund stand dabei der Neurenaissance-Stil, der nach der deutschen Einigung in der Folge des deutsch-französischen Kriegs von 1871 als deutscher Nationalstil betrachtet wurde und in den zahlreichen Renaissance-Täferstuben des 16./17. Jahrhunderts im Original studiert werden konnte.

Das «Period Room»-Konzept als «Bühne»

Innerhalb der hier postulierten Quadrilogie am umstrittensten war die Funktion der musealen «Period Rooms» als «Bühne», auf welcher dargestellt werden konnte, wie die Ober- und allenfalls die Mittelschicht in früheren Jahrhunderten gewohnt hatte. Zugegebenermassen: Nicht allen Fällen eignete Theatrales oder Fiktionales. Aber die Genese des «Period Rooms», die wir von Vorläufern wie Twickenham, Wörlitz oder Laxenburg herleiteten und die mit den kritisierten «Inkunabeln» im Musée de Cluny oder im Salzburger Museum verbunden sind, zeugt vom stark szenographisch geprägten Willen von deren Urhebern. Die Rezeption der «Period Rooms» in den zeitgenössischen Zeitungsartikeln offenbart, dass eine grosse Erwartungshaltung bestand bezogen auf Detailreichtum und auf «Staffage», welche Authentizität ausstrahlen sollten, eine solche jedoch niemals einlösen konnten.

Erst das gereifte Verständnis museologisch geprägter Museumsdirektoren am Ende des 19. Jahrhunderts brachte den Mut zur Reduktion auf. Karl Lacher vom Steirischen Landesmuseum in Graz schied nicht zugehöriges Mobiliar von den «Period Rooms» und reduzierte zusätzliche Requisiten – eine Lampe, ein Buch, ein Handtuch, einen Hut und so weiter – auf ein Minimum. Heinrich Angst agierte und argumentierte im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ähnlich, was J. Hampel, Kustos des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest in einem Aufsatz, in dem er die Einrichtungen der Museen in München und Zürich miteinander verglich, zu Gunsten des Landesmuseums erkannte und würdigte: «Da, wo es sich machen liess, hat man die genannten Zimmer mit ihren Originalmöbeln ausgestattet. Waren solche nicht vorhanden, so liess man sie lieber leer.»[80]

Die Aktualität des «Period Room»-Konzepts

Gemäss unserer Aufgaben-Quadrilogie ist das «Period Room»-Konzept erstaunlich aktuell. Selbstverständlich dienen Täferzimmer Kunsthandwerkern heute nicht mehr als Mustervorlage. Aber «Arche», «Stilkunde» und «Bühne» sind immer noch Metaphern, welche die Funktionen der «Period Rooms» passend umschreiben können und beim Umgang mit den «Historischen Zimmern» im modernen Museum als Entscheidungskriterium beigezogen werden können.

ANMERKUNGEN

1 ALEXIS JOACHIMIDES / SVEN KUHRAU / VIOLA VAHRSON / NIKOLAUS BERNAU, *Museumsinszenierungen, Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums, Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990,* Berlin 1995, S. 236, 238 (Glossar).

2 Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Hrsg.), *Historische Zimmer in Museen. Grundsatzpapier vom 16. Mai 2006.*

3 NORBERT MILLER, *Strawberry Hill, Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmässigkeit,* München/ Wien 1986. – ANNA CHALCRAFT / JUDITH VISCARDI, *Strawberry Hill, Horace Walpole's Gothic Castle*, London 2007.

4 Zitat nach REINHARD ALEX, *Gotisches Haus in Wörlitz*, 3. Auflage, Wörlitz 1989, S. 36.

5 Zitat nach ALAIN ERLANDE-BRANDENBURG, *Le Musée des Monuments français et les origines du Musée de Cluny*, in: Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert, München 1977, S. 56.

6 Zitat nach ALEXANDRE DU SOMMERARD, *Notice sur l'hôtel de Cluny et le Palais des Termes, avec des notes sur la culture des arts, principalement dans le XV^e^ et XVI^e^ siècles*, (anonym publiziert) Paris 1834, S. 35.

7 UWE BECKMANN, *Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851. Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland, Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen*, Frankfurt a. M. 1991.

8 BRUNO PONS, *Grands décors français 1650–1800 reconstitués en Angleterre, aux Etats-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon 1995, S. 18ff. – Auf S. 22 publiziert Bruno Pons eine entsprechende Annonce von 1767.

9 Dazu BRUNO PONS (vgl. Anm. 8). – AMELIA PECK ET AL., *Period Rooms in The Metropolitan Museum of Art,* New York 1996.

10 BRUNO PONS (vgl. Anm. 8), S. 57–58, 363–370.

11 SARAH MEDLAM, *The Period Rooms*, in: CHRISTOPHER WILK / NICK HUMPHREY (Hrsg.), Creating the British Galleries at the V&A. A study in museology, London 2004, S. 166.

12 Vgl. dazu SABINE ZIEGLER, *Holzvertäfelte Stuben der Renaissance zwischen Main und südlichem Alpenrand. Studien zur Innenarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 237), Frankfurt a. M. 1995, insbesondere das Kapitel «Die Bedeutung von Holzvertäfelungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert für die spätere Zeit», S. 59–70.

13 Zum Beispiel der Direktor des Germanischen Nationalmuseums August Essenwein im Jahr 1884. AUGUST ESSENWEIN, *Das germanische Nationalmuseum, dessen Sammlungen, sowie der Bedarf zur programmgemässen Abrundung derselben*, Nürnberg 1884.

14 Diverse Pläne und Detailpläne befinden sich im Staatsarchiv Basel, unter den Signaturen E 1, E 4, D 4, U 3.

15 ULRIKE GRIMM, *Das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Zur Geschichte seiner Sammlungen*, Karlsruhe 1993, S. 130, Abb. 94–95.

16 Zur Geschichte dieses Museumstyps: BARBARA MUNDT, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 22), München 1974, Katalog der Gewerbemuseen S. 238ff.

17 [H. REINHARD], *Jost Josef Niklaus Schiffmann* (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1886, N.F. 46), S. 27.

18 [H. REINHARD] (vgl. Anm. 17), S. 27.

19 [H. REINHARD] (vgl. Anm. 17), S. 28.

20 [N.N.], *Die Provinzialmuseen in Oesterreich*, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Augsburg, Nr. 315 und 316, 11. und 12. November 1879, S. 4651. – Bereits im folgenden Jahr reichte Jost Schiffmann seine Demission als Museumsdirektor ein, die 1881 genehmigt wurde..

21 [N.N.], *Führer durch die Sammlungen des städt. Museums Carolino-Augusteum in Salzburg*, o. J. (nach 1883), S. 48. – Abbildungen bei: GEORG HIRTH, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, 2. Aufl., München 1882, Abb. 57 (Wirtschaftszimmer), Abb. 102 (Schlafzimmer), Abb. 151 (Küche), Abb. 214 (Zimmeransicht).

22 [N. N.], *Das Museum Carolino-Augusteum in Salzburg 1833–1908*, Salzburg o. J. (um 1908), S. 18.

23 *Das königliche Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*, Berlin 1881, S. 34–35. (Zitat nach BARBARA MUNDT [vgl. Anm. 16], S. 127).

24 1881, S. 34–35. (Zitat nach BARBARA MUNDT [vgl. Anm. 16], S. 128).

25 JULIUS LESSING, *Unserer Väter Werke. Vortrag gehalten in der Volkswirthschaftlichen Gesellschaft zu Berlin am 8. März 1889*, Berlin 1889, S. 24–25.

26 WILHELM BODE, *Aufgaben der Kunstgewerbemuseen*, in: Pan, 2. Jahrgang, 1, 1896, S. 124.

27 JULIUS LESSING, *Aufgabe der Kunstgewerbe-Museen*, in: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 8. Jg., 1897, S. 83.

28 Die Verbindungen zwischen Kunstgewerbe, Industrieausstellung und Museum sind dargelegt durch GERD REISING, *Das Museum als Öffentlichkeitsform und Bildungsträger bürgerlicher Kultur. Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte des South Kensington Museums in London* (= Darmstädter Beiträge zur Kulturgeschichte I), Darmstadt o. J. [1986].

29 GERD REISING (vgl. Anm. 28) S. 125.

30 Mit der Schaffung der British Galleries und ihren fünf «Period Rooms» im Jahr 2001 hat das V&A nun nochmals ein starkes Zeichen für einen in den vergangenen Jahrzehnten eher umstrittenen Ausstellungstyp gesetzt. Dazu ausführlich: SARAH MEDLAM (vgl. Anm. 11).

31 Aus dem Vorwort des ersten Museumsführers von 1868, zitiert nach SIGRID SANGL, *Decken, Vertäfelungen und Kabinette*, in: RENATE EIKELMANN / INGOLF BAUER (Hrsg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 314–325, S. 315.

32 *Führer durch das königlich bayerische Nationalmuseum in München,* 5. Auflage, München 1885, S. 82–90. – SIGRID SANGL (vgl. Anm. 31), S. 315–317.

33 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 105–107. – SIGRID SANGL (vgl. Anm. 31), S. 317.

34 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 23. – SIGRID SANGL (vgl. Anm. 31), S. 317–318.

35 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 20. – SIGRID SANGL (vgl. Anm. 31), S. 320.

36 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 93–94. – SIGRID SANGL (vgl. Anm.31), S. 320.

37 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 108.

38 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. 115.

40 *Führer* (vgl. Anm. 32), S. VII.

41 AUGUST ESSENWEIN, *Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums. Wegweiser für die Besuchenden*, Nürnberg 1882, S. 29: «Die auf der Südseite des grossen Kreuzganges projektierten Bauten, bestimmt die Denkmäler des häuslichen Lebens unserer Vorzeit aufzunehmen, sind kaum begonnen. Soeben wird erst ein kleines Gemach eingerichtet – Stube XXII – mit alter holzgetäferter Decke und Gobelins an den Wänden geschmückt und einigen alten Möbeln ausgestattet, die auch für ermüdete Besucher

den Vortheil bietet, dass man hier ein wenig ruhen und etwa ein Glas Bier verzehren kann.»

42 AUGUST ESSENWEIN (vgl. Anm. 13), S. 50–51.

43 «Ausser der vorzugsweise den Charakter des 17. Jahrhunderts zeigenden Küche umfassen sie eine gotische und eine Renaissancestube aus Tirol, eine niederrheinische Stube des 16. Jahrhunderts, zwei grosse Nürnberger Renaissancezimmer und eine kleine Renaissancestube aus Chur aus dem 17. Jahrhundert, sowie drei kleine Räume, die eine Anzahl mehr oder minder umfangreiche Bruchstücke von alten Vertäfelungen und dergl. enthalten.» (THEODOR HAMPE, *Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Leipzig 1902, S. 106). – LUDWIG VEIT, *Chronik des Germanischen Nationalmuseums*, in: BERNWARD DENEKE / RAINER KAHSNITZ (Hrsg.), Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte, Berlin 1978, S. 44.

44 KARL LACHER, *Altsteirische Wohnräume im Landesmuseum zu Graz* (= Ornamentale und kunstgewerbliche Sammelmappe, Serie VIII), Leipzig 1906, S. 3.

45 KARL LACHER (vgl. Anm. 44), S. 3–4.

46 Der 1876 von Karl Lacher im Schloss Radmannsdorf aufgefundene «Prunksaal» vom Jahre 1563, eine «Bauernstube vom Jahre 1568», eine «Wirtsstube vom Jahre 1577», eine «Stube vom Jahre 1596», eine «Stube vom Jahre 1607», eine «Bauernstube aus Ramsau um 1740», eine «Rokokostube aus dem Jahre 1782» und ein «Empirezimmer, Anfang des 19. Jahrhunderts».

47 Zur Vorgeschichte der Gründung des Schweizerischen Landesmuseums siehe die detaillierten Ausführungen in TOMMY STURZENEGGER, *Der grosse Streit. Wie das Landesmuseum nach Zürich kam* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 66; 163. Neujahrsblatt), Zürich 1999. – FRANÇOIS DE CAPITANI, *Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 57, 2000, S. 1–16.

48 ROBERT DURRER, *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Britischer Generalkonsul*, Glarus 1948, S. 87.

49 Abgedruckt in HANSPETER DRAEYER, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998* (= Bildband 6), Zürich 1999, S. 18–19.

50 Zitiert nach ROBERT DURRER (vgl. Anm. 48), S. 127–128.

51 Zitat aus: HEINRICH ANGST, *Vor der Schlacht. Ein Beitrag zur Landesmuseums-Frage* (= Separatdruck aus der Neuen Zürcher Zeitung, 12./13. Juni 1889), Zürich 1889, S. 17–18.

52 Zur Diskussion der Standortfrage siehe TOMMY STURZENEGGER (vgl. Anm. 47).

53 ROBERT DURRER (vgl. Anm. 48), S. 152–153. – TOMMY STURZENEGGER (vgl. Anm. 47), S. 134–144.

54 Zitat nach: *Zu Gunsten des Landesmuseums*, in: Neue Zürcher Zeitung, 1. April 1891. – In diesem Bericht werden auch die damaligen Standorte einer Anzahl von Zimmereinrichtungen benannt.

55 *Führer durch die mittelalterliche Sammlung zu Basel*, Basel 1880, S. 21–23. – *Katalog der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel*, Basel 1888; Betsaal, Nr. 1, mit Heliogravüre des Iselin-Zimmers. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. 7: Die Altstadt von Grossbasel I, Profanbauten, von ANNE NAGEL / MARTIN MÖHLE / BRIGITTE MELES, Bern 2006, S. 316–317. – MARTIN MÖHLE, *Eisenburg, Bärenfelserhof* (Typoskript, Juli 2001, auf der Kantonalen Denkmalpflege Basel), S. 8–9. – Das Buffet wurde dann 1914 dem Historischen Museum geschenkt.

56 In diesem Raum wurde der Eidg. Kommission für Erhaltung schweizerischer Alterthümer ein Empfang bereitet, die am 9./10. Juni 1888 im Auftrag des Eidg. Departements des Innern über das Programm für ein künftiges Nationalmuseums beriet (Neue Zürcher Zeitung, 12. Juni 1888).

57 Plan im Staatsarchiv Basel, Signatur D 4, 35.

58 Plan im Staatsarchiv Basel, Signatur N 6, 2.

59 Die Neue Zürcher Zeitung berichtet am 1. April 1891 im Artikel *Zu Gunsten des Landesmuseums* über diese Deposita.

60 Die ausgeführten 11 «Zimmereinrichtungen» sind aufgelistet und ihre Ausstattungen sind beschrieben in: *Historisches Museum Basel. Offizieller Führer*, Basel 1906, S. 11–21. – Im Rahmen des Umbaus der Barfüsserkirche 1982 wurden sechs Zimmer in den Rundgang der Stadtgeschichte II integriert. Mit dem neuerlichen Umbau des Historischen Museums Basel erfahren die «Historischen Zimmer» ab 2009 eine weitere Umorganisation: Es werden vier «Period Rooms» erhalten: das «Gotische Zimmer», das «Iselin-Zimmer», das «Spiesshofzimmer» und das «Gundeldinger Zimmer». Das zusammengestückelte «Hintere gotische Zimmer» wird aufgelöst. Die Decke des «Grossen Spiesshofzimmers» wird an den originalen Standort im «Spiesshof» am Heuberg 5/7 in Basel rückgeführt, wo sie 1893 zwecks Einbau im künftigen Museum in der Barfüsserkirche übernommen worden war. Dazu: PATRICK MARCOLLI, *Eine Rückkehr nach 116 Jahren. Historisches Museum gibt Renaissance-Kassettendecke an den Spiesshof zurück*, in: Basler Zeitung, 20. Juni 2009, S. 25.

61 Die Presseechos sind zusammengestellt in den Gründungsakten im Archiv des Historischen Museums Basel, Sign. S1ff.

62 Protokoll der Sitzungen des Bauausschusses für das Nationalmuseum, 14. Januar 1892, S. 13. – Protokoll der Aufsichtskommission für das Schweizer Nationalmuseum in Bern, 15. Januar und 8. März 1892 (unpag., beide im Archiv des Bernischen Historischen Museums).

63 Protokoll des Verwaltungsausschusses vom 6. Januar 1896, S. 124 und vom 18. Mai 1897, S. 192 (im Archiv des Bernischen Historischen Museums). – KARL ZIMMERMANN, *Chronikalische Notizen zur Museumsgeschichte*, in: 100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894–1994, Bern 1994, S. 380–383. – ANNE-MARIE BILAND, *Bernisches Historisches Museum, Architekturführer* (= Schweizerische Kunstführer GSK), Bern 1994, S. 38.

64 *Führer durch das historische Museum in Bern*, Bern 1899, S. 72–76. 1903 wurden im Untergeschoss noch die sogenannten Bauernstuben eingerichtet.

65 Beide Zimmer sind im Führer von 1899 abgebildet.

66 2003 wurden die historischen Zimmer neu konzipiert und in ihrer Zahl auf vier beschränkt.

67 Baubeschreibung in: Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, *Jahresbericht für 1892*, S. 26–33.

68 Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, *Dritter Jahresbericht 1894*, Zürich 1895, S. 71–73.

69 Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, *Fünfter Jahresbericht 1896*, Zürich 1897, S. 74–75.

70 Zitiert nach ROBERT DURRER (vgl. Anm. 48), S. 184.

71 HANS BÖSCH, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, in: Fränkischer Kurier, Nürnberg 22. und 23. Juli 1898, Nrn. 369 und 371.

72 ROBERT DURRER (vgl. Anm. 48), S. 180–181.

73 Die Auflistung erfolgt in Anlehnung an den *Wegweiser durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, 1. Auflage, Zürich 1898.

74 Photographische Abfolge der Räume um 1900 bei HANSPETER DRAEYER (vgl. Anm. 49), Ausfaltblatt S. 62. – Siehe auch FRITZ GYSIN, *Historische Zimmer* (= Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 2), Bern 1954.

[75] Über diesen Umstand berichtete der Jahresbericht in folgenden Worten, die das Wesen eines «Stilraumes» wohl sehr treffend umschreiben: «Eine Kaufgelegenheit für ein vollständiges Rokokozimmer wird sich wohl nicht bald bieten. Es wurde deshalb der Entschluss gefasst, unter Verwendung der vorhandenen Einzelbestandteile den Rest nach mustergültigen Vorbildern kopieren zu lassen, und es fand sich in einem mit Schnitzerei, Vergoldung und roter Seide dekorierten Rokoko-Boudoir in Freiburg ein treffliches Muster, dessen Nachbildung laut den detaillierten Voranschlägen um verhältnismässig geringe Kosten durchzuführen sein wird.» Zitiert nach: Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, *Vierter Jahresbericht 1895*, Zürich 1897, S. 19.

[76] Abdruck der Rede in: Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, *Siebenter und achter Jahresbericht 1898 und 1899*, Zürich 1900, S. 138.

[77] Diese Medienechos sind vom Museum gesammelt worden und sind archiviert in den Folianten: «Zeitungsberichte über das Schweizerische Landesmuseum», Bände II–V.

[78] AMELIA PECK ET AL. (vgl. Anm. 9), mit einer Einleitung von PHILIPPE DE MONTEBELLO. – Press Release vom 26. Mai 2009 auf: www.metmuseum.org.

[79] Eine Übersicht zu den «Period Rooms» in Amerika bietet DIANNE H. PILGRIM, *Inherited from the Past: The Amercian Period Room*, in: American Art Journal, Vol. 10, No. 1, 1978, S. 5–23.

[80] ROBERT DURRER (vgl. Anm. 48), S. 201.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Repro aus ANNA CHALCRAFT / JUDITH VISCARDI (vgl. Anm. 3).
Abb. 2: Repro aus REINHARD ALEX (vgl. Anm. 4).
Abb. 3: Repro aus ANNA BÜRGLER ET AL., *Die Franzensburg in Laxenburg. Ein Führer durch Geschichte und Gegenwart*, Laxenburg 1998.
Abb. 4: Repro aus *Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc,* (Ausstellungskatalog), Paris 1979.
Abb. 5: Repro aus ULRIKE GRIMM (vgl. Anm. 15).
Abb. 6: Repro aus GEORG HIRTH (vgl. Anm. 21).
Abb. 7: Repro aus BRUNO PONS (vgl. Anm. 8).
Abb. 8, 16–19: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 9, 10 : Repro aus KARL LACHER (vgl. Anm. 44).
Abb. 11: Repro aus *Katalog der Mittelalterlichen Sammlung zu Basel* (vgl. Anm. 55).
Abb. 12: Staatsarchiv Basel.
Abb. 13, 14: Historisches Museum Basel.
Abb. 15: Bernisches Historisches Museum, Bern.
Abb. 20: Repro aus CARL CAMENISCH, *Das Engadiner Museum,* Samaden/St. Moritz o.J.
Abb. 21, 22: Repro aus WALDEMAR DEONNA, *Musée d'art et d'historie de Genève. Collections archéologiques et historiques*, Genève 1929.

ZUSAMMENFASSUNG

Die «Period Rooms», in Museen übertragene historische Originalräume, bilden seit dem späten 19. Jahrhundert in den kulturhistorischen und kunstgewerblichen Museen feste Bestandteile der Ausstellungskonzeptionen. Der Aufsatz geht den Ursprüngen dieser museographischen Gattung nach und verfolgt deren Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Vor allem in Museen des deutschsprachigen Raums entstand eine Anzahl prägender Beispiele mit ganzen Abfolgen von Räumen von der Gotik bis zum Klassizismus. Da sich die im Alpenraum verbreiteten Täferzimmer speziell für die Dislokation in museale Zusammenhänge eigneten, spielt die Schweiz bei der Ausbildung des «Period Rooms» eine besondere Rolle. Entsprechend zahlreich und zudem gut erhalten sind die Beispiele in unserem Land. Dabei bildet die Raumfolge im Schweizerischen Landesmuseum das Musterbeispiel für die «Period Rooms» schlechthin. Dass der eingängige und beliebte Ausstellungstyp der «Period Rooms» im Museum vielfältige Zwecke verfolgen kann, zeigt die abschliessende Analyse von deren Aufgaben-Quadrilogie.

RÉSUMÉ

Depuis la fin du XIX^{e} siècle, les salles historiques originales transférées dans des musées («period rooms») font partie intégrante des concepts d'exposition des musées d'histoire et des arts décoratifs. L'article remonte aux origines de ce genre muséographique et suit son évolution jusqu'à la Première Guerre mondiale. Ce sont surtout les musées des régions germanophones qui présentent bon nombre d'exemples marquants avec des séries entières de salles allant du style gothique au classicisme. Puisque les chambres décorées de boiseries, répandues dans les régions alpines, se prêtaient tout particulièrement à être intégrées dans un contexte muséal, la Suisse a joué un rôle de première importance dans la constitution des «period rooms». On compte dans notre pays un nombre considérable de salles de ce type, d'ailleurs fort bien conservées. La série de «period rooms» qu'abrite le Musée national suisse est, à ce titre, tout à fait exemplaire. L'analyse, à la fin de l'article, des quatre tâches des «period rooms» montre bien que ce type d'exposition, populaire et aisément accessible, peut poursuivre dans le musée de multiples objectifs.

RIASSUNTO

I «period rooms», le sale storiche originali ricostruite nei musei, rappresentano, a partire dal tardo XIX secolo, delle componenti stabili nelle concezioni espositive dei musei consacrati alla storia della cultura e alle arti applicate. Il saggio esamina le origini di questa tipologia museografica e ne segue gli sviluppi fino alla prima Guerra mondiale. Un certo numero di sale che costituiscono esempi caratteristici, disposto in ordine cronologico dal gotico al classicismo, era stato allestito soprattutto nei musei del mondo germanofono. Il fatto che i rivestimenti lignei utilizzati all'interno degli edifici e diffusi nell'area alpina si prestassero in modo particolare per essere trasferiti in un contesto museale ha permesso alla Svizzera di svolgere un ruolo particolare nella formazione dei «period rooms», al punto tale che può tuttora vantare un certo numero di esempi ancora ben conservati. L'esempio più illustre di «period rooms» è costituito dalla successione di sale allestite nel Museo nazionale svizzero. Il fatto che le apprezzate esposizioni basate sull'allestimento di «period rooms» nei musei possano perseguire variegati obiettivi è illustrato dall'analisi finale delle quattro funzioni principali assegnate alle sale storiche.

SUMMARY

The now well-established device of re-creating historical settings in "period rooms" was introduced in museums of history and arts and crafts in the late 19th century. The article investigates the origins of this exhibition genre and its development up to the First World War. Particularly museums in German-speaking areas cultivated the technique, displaying entire sequences of rooms from the Gothic period to Classicism. Since the panelled interiors popular in the Alps were especially suited to relocation in the museum context, Switzerland was at the forefront in the display of period rooms. There are numerous well-preserved examples of this technique in our country, as most strikingly illustrated by the sequence of rooms at the Swiss National Museum. The ready accessibility and popularity of period rooms in the museum can serve many purposes as shown in the concluding analysis.