



Stadt Zürich
Stadtarchiv

arché vom hören und sehen

Berichte aus dem Stadtarchiv Zürich 2017 N°1



2017 N°1 vom hören und sehen

3 Editorial

Anna Pia Maissen

4 Einleitung

Vom Hören und Sehen

Karin Beck

7 «Maestro» Klaus Hennch und die Maestros

Halina Pichit

27 Die Akte Heinrich Müllers Reisepass von 1866 Kolumne

Karin Beck

29 Von Tigern, Tabak und «Eingeborenen»

Andrea Oertle

47 «Da sihet man alles wimslen von jungen und alten Leuthen ...» – Bilder der Zürcher Seegfrörnen von 1880 bis 1963

Max Schultheiss

59 Das Bild Die schwarze Braut Kolumne

Karin Beck

61 «A Musical Conversationalist»: Die Cellistin Jacqueline du Pré (1945–1987)

Anna Pia Maissen

64 «Verschollen auf dem Dachboden» – das Archiv der Landesausstellung von 1939

Karin Beck

78 Vorschau arché 2018 N°2 Emil Acklin: Fotografie als Klassenkampf

editorial

Anna Pia Maissen

Direktorin

«*It is very much more difficult to talk about a thing than to do it. [...] Anybody can make history. Only a great man can write it.*» So lässt Oscar Wilde den Kritiker Gilbert in seinem Dialog *The Critic as an Artist*¹ sagen. Obwohl Wilde dabei weder Archivarinnen noch Archivare direkt erwähnt, spricht er ihnen damit doch aus dem Herzen. Denn unsere Aufgabe ist es tatsächlich nicht, Geschichte zu machen, sondern davon zu erzählen oder zumindest die Erzählung darüber möglich zu machen. Dazu übernehmen, bewerten, erschliessen und zeigen wir Unterlagen politischer, administrativer und privater Herkunft.

Während die archivischen Kerngeschäfte wie die Übernahme von Akten (analog oder digital), deren geschickte Auswahl und Verzeichnung zur professionellen Ausbildung der Archivarinnen und Archivare gehörten, ist die Öffentlichkeitsarbeit für Archive eine Aufgabe, für die am Schluss oft am wenigsten Zeit bleibt.

Das Stadtarchiv Zürich hat jedoch immer schon mit Freude und Lust seine Archivbestände der Öffentlichkeit präsentiert. Nun sollen sie in einem neuen Gefäss ein eigenes Gewicht erhalten, nämlich mit der vorliegenden ersten Nummer von **arché**. «Arché» steht für Anfang, Prinzip, Ursprung, aber auch für Herrschaft, Regierung und Amt. Daraus leitete sich dann das griechische Wort *archeion*, Regierungsgebäude, ab, also jener Ort,

wo die wichtigsten Amtsgeschäfte nicht nur getätigt, sondern auch hinterlegt wurden – im Archiv.

Mit **arché** möchten wir eine regelmässige, kompakte Möglichkeit schaffen, um sozusagen aus dem Nähkästchen beziehungsweise Archivschächtelchen des Stadtarchivs Zürich zu plaudern. Wir möchten darin von unserer Arbeit erzählen, Themen, die uns im Zusammenhang mit Archiv und Archivierung beschäftigen, zur Diskussion stellen und – wie es bei uns schon Tradition ist – spannende Archivbestände und Dokumente vorstellen. Damit wollen wir natürlich auch unsere Leserinnen und Leser dazu ermutigen, sich mit der Geschichte der Stadt Zürich und ihren Quellen anzufreunden, sich davon verzaubern zu lassen und sie – im allerbesten Fall – als Inspiration für eigene Nachforschungen zu benutzen.

Denn mit den im Stadtarchiv Zürich aufbewahrten Quellen kann die Geschichte immer wieder neu beleuchtet werden. Oder wie es Wildes Gilbert formuliert: «*The one duty we owe to history is to re-write it.*»

Und nun bleibt mir nur noch, Ihnen viel Vergnügen zu wünschen mit der ersten Nummer von **arché** zum Thema «Vom Hören und Sehen». ■

1 Oscar Wilde: *The Critic as an Artist With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing*. [o.O., o.J.], Seite 21.

Vom Hören und Sehen

Ein Dirigent mit erhobenem Arm, den Taktstock führend; ein ernster, konzentrierter, angespannter Blick. Das ausgeleuchtete Gesicht kontrastiert mit dem dunklen Konzertsaal. Dabei interessiert nicht nur der Abgelichtete, sondern auch das, was das Bild ausdrückt: die völlige Konzentration des Dirigenten, seine Versunkenheit in der Musik. Fast erwarten die Betrachtenden des Fotos, Musikklänge zu hören.¹

«Wir sehen, was wir hören, und wir hören, was wir sehen». Was in der Sprachwissenschaft seit längerem belegt ist, kann auch für das Betrachten von Fotografien gelten. Dabei geht es nicht in erster Linie um Töne und Musikklänge, sondern um Stimmung, Atmosphäre und Geschichten.

Die erste Ausgabe der vorliegenden Schriftenreihe **arché** möchte mit ausgewählten Bildern aus dem Stadtarchiv Zürich zum Sehen und allenfalls zum Hören anregen. Sie bietet Gelegenheit, in unserer flüchtigen digitalen Gegenwart einzelne Bilder bewusst zu betrachten und sie in einen historischen Kontext zu setzen. Dabei erzählt jedes Bild eine eigene Geschichte und besitzt zugleich die Fähigkeit, auf etwas hinzuweisen, was sich ausserhalb des Bildes befindet und in der Imagination der Betrachtenden weiterentwickelt werden kann.²

Sehen und Hören trifft bei Fotografien aus der Musikszene am besten zu. Es scheint fast, als würden Töne mit der Kamera eingefangen und «eingefroren». Der «Maestro» Klaus Hennch war ein Fotograf, der darin brillierte, nicht nur Musiker und Töne, sondern auch Stimmungen einzufangen und so Musik in einen Bilderrahmen zu setzen. Hennch fotografierte aber auch Musikerinnen und Musiker, wenn sie nicht spielten, und setzte sie damit in einen anderen, privaten Kontext: Sie wirken authentisch und unverkrampft, ja fast schon vertraut. Ein Beispiel dafür sind seine Aufnahmen von Jacqueline du Pré, der wohl berühmtesten und begabtesten Cellistin des 20. Jahrhunderts.

Stimmungen und Atmosphäre erschliessen sich den Betrachtenden aber auch auf alltäglichen Fotos öffentlicher Ereignisse wie den «Zürcher Seegrörnen» oder der noch heute prominenten Landesausstellung von 1939.

Dass Bilder Geschichten erzählen, zeigt sich geradezu exemplarisch anhand der frühen Fotografien von Zürchern, die im 19. Jahrhundert nach Sumatra auswanderten. Sie bestätigten die exotischen Vorstellungen ihrer Zeit und zeigten vor allem Menschen und Tiere, während man in der gleichen Epoche auf Reisen durch Europa hauptsächlich Gebäude und Landschaften fotografierte. Sie ermöglichten aber auch detailreiche Einblicke in das alltägliche Leben in einer noch fremden Region, auch wenn es sich dabei um einen kolonialistischen und europäisch geprägten Blick handelte.

Ganz anders sieht es heute aus: Fotografien sind in unserer Zeit omnipräsent. Smartphones verfügen über hochauflösende Kameras und verleiten

dazu, jeden Moment fotografisch zu verewigen. Bilder werden über Social-Media-Kanäle geteilt und somit unzähligen Menschen zugänglich gemacht. In dieser Bilderflut ist es uns meist gar nicht mehr möglich, das einzelne Bild bewusst zu betrachten und auf uns einwirken zu lassen. In diesem Sinne soll es in der vorliegenden Auswahl an Fotografien darum gehen, sich Zeit für die Betrachtung zu nehmen, über die Bilder Geschichten und Geschichte zu erfahren und auf den zweiten Blick auch «Imaginäres» wahrzunehmen; also nicht nur sehen, sondern im besten Sinne auch hören! **a**


- 1 Vgl. dazu die ausführlichen Überlegungen im Beitrag von Pichit, Halina, «Maestro» Klaus Hennch und die Maestros, S. 7ff.
- 2 Steigerwald, Pia, *Abbild und Sinnbild. Verbindungslinien zwischen Fotografie und Musik*, 2013: www.medienobservationen.lmu.de, abgerufen am: 30.8.2017.



«Maestro» Klaus Henrich und die Maestros

Halina Pichit

Kann man Musik fotografieren? Es würde bedeuten, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Beim Betrachten der Bilder von Musikfotografen drängt sich dieser Gedanke geradezu auf. Da glaubt man doch, Takte und Klänge, die klassische Musikpassage zu hören – es wird die magische, in Bildsprache übersetzte Stimmung wahrgenommen. Die Atmosphäre ist spürbar und vielschichtig, genau wie die klassische Musik selbst. Kann man Musik sehen? Wenn der Taktstock des Dirigenten die Luft durchschneidet – dann sieht man die Musik. Die Zeichen der Dirigenten, Gesten voller magischer Kraft, die Gesichter voller Genuss oder Empörung, Kampflust oder Freude – alles ist da, was die Musik bei Künstlerinnen und Künstlern hervorruft.



André Cluytens 1961 in Zürich

Die Bilder des Fotografen und selbsternannten Musikomanen Klaus Hennch widerspiegeln das ganze Spektrum der Gefühle. Sie schaffen es immer wieder, die immense Konzentration einzufangen: ein in sich gekehrter Dirigent, ein unvermittelt scharfer Blick des Maestros Richtung Musiker, die ihm folgen sollen – hier grosse Dynamik, dort sichtbare Stille. Intensität, Kondensation, «Synthesis von Klang – Bewegung – Ausdruck»¹. Man kann sehen, wie die Musik gespielt wird, oder schlicht, wie sie entsteht – Musik mit der Kamera des Fotografen eingefangen und in Bildern schockgefroren.

«Seit Jahren habe ich die Fotografien von Klaus Hennch verfolgt und schätzen gelernt», schreibt der Dirigent Rafael Kubelík. Er achtet ihn als ««Künstler-Fotografen», der so feinführend das «Musizieren» fotografisch zum Ausdruck bringen kann». Weshalb gelang dies damals ausgerechnet Klaus Hennch, während andere Fotografen «meist gestellte, leblose und verkrampte Fotos»² veröffentlichten?

Auf dem Weg von der Musik zur Fotografie

Klaus Hennch wollte eigentlich Musiker werden. Am 20. Januar 1924 in Mainz geboren, wo sein Vater Ernst Cäsar Hennch als Kaufmann tätig war, verbrachte er dort seine Kindheit und Jugend. Im Elternhaus ging es «künstlerisch, musikalisch und vor allem unkonventionell zu und her ... kosmopolitisch natürlich»³, wie er schreibt. «Eh bien, so wird man eben ein chauvinistischer Europäer. Spielerisches Nachdenken (ein nie aufhörendes Fragen nach dem Warum), Träumen und eine Faszination für Originale und spleenige Typen durchzogen mein ganzes Leben von frühester Kindheit an.»⁴ Die Liebe zur Musik verdankt Hennch insbesondere dem Grossvater väterlicherseits, der ihm zur Geburt eine Geige schenkte. Geradeheraus gesteht er: «Das Geigenspiel [...] gab ich mit 18 Jahren auf ... aus Mangel an Spieltalent.»⁵ Und trotz allem: «Die Musik, die Freude, die das «Musizieren» auslöst, nicht das Produzieren von perfekten Noten, was heute meist so üblich, liessen mich, auch später durch meinen Beruf zum sogenannten «musikalischen

Fotografen» werden.»⁶ Dieses Bekenntnis lässt besser verstehen, wie Klaus Hennch es schaffte, «das «Musizieren» fotografisch zum Ausdruck zu bringen»⁷ – seine Leidenschaft für Musik war es, die den entscheidenden Einfluss auf sein fotografisches Werk hatte.

1942 begann Klaus Hennch eine Fotografenlehre in Darmstadt. 1944 wurde er zum Militärdienst aufgeboten und musste die Lehre unterbrechen. Zwischen 1945 und 1946 war Hennch in amerikanischer und englischer Kriegsgefangenschaft. Über diese Zeit erfahren wir von Hennch selbst nichts.

«Er war ein glühender Gegner des Nationalsozialismus, als ob er seine deutsche Herkunft und seinen (auch als späterer schweizerischer Staatsbürger) nie abgelegten ausgeprägten Mainzer Dialekt stets hätte rechtfertigen und entschuldigen müssen»⁸, erinnert sich Hans Martin Ulbricht, Englischhornist und Oboist des Tonhalle-Orchesters Zürich. Klaus Hennch beendete die Lehre erst nach dem Krieg mit «nicht sehr anspruchsvollen Abschlussprüfungen der Fotografie», wie er selbst urteilt. Mit der Meisterprüfung in der Tasche kommt der Fotograf Hennch 1954 in die Schweiz. Zunächst lebt er in Basel, weitere Stationen sind 1955 Luzern und Grindelwald (Bern). Im September 1956 verlegt er seinen Wohnsitz nach Zürich. Hier arbeitete Klaus Hennch etwa acht Jahre lang als Fotograf in verschiedenen «renommierten Fotogeschäften» an der Bahnhofstrasse, wie er Martin Roth in einem Interview⁹ erzählte. Leonard Zubler, ein anderer Zürcher Fotograf, erinnert sich: «Früher habe ich bei Foto Koch an der unteren Bahnhofstrasse Fotomaterial bezogen; eines Tages kommt im Laden ein Mann auf mich zu, Klaus Hennch, und stellt sich vor als Fotolaborchef von Foto Koch. Wir kommen ins Fachsimpeln, er sei Leica-Fotograf, war ich damals auch, neben andern Kameras.»¹⁰ Martin Roth erzählt ausserdem: «Die ersten Anstellungen in Zürich [...] konnten die vielfältigen geistigen Interessen des jungen Hennch nicht stillen. Nach Arbeitsschluss wechselte er jeweils so schnell als möglich in die Tonhalle, um bis spätabends Proben



Konzert mit Sándor Végh, 1992



Letztes Konzert mit Joseph Keilberth
(1908–1968), IV. Sinfonie von Anton Bruckner,
Zürich, 11. Juni 1968



Konzert mit John Barbirolli in Zürich,
Junifestwochen 1966



Konzert von Artur Rubinstein
in der Tonhalle Zürich, 1971



Klaus Hennch mit Elisabeth Schwarzkopf in Luzern, 1955



Klaus Hennch und John Barbirolli auf dem Flughafen Kloten, 1966

und Konzerte zu fotografieren.»¹¹ Diese Aussage wird Hennch später noch ergänzen: «Von 1957 an sass ich Abend für Abend mit meiner Camera in Proben und Konzerten, meist unbeobachtet, diskret im Schatten – ich fühlte mich am wohlsten so, auch eigentlich sonst im Leben – und ich begann mit restloser Begeisterung und Hingabe ‚Musik‘ zu fotografieren.»¹²

Selbständig machte sich Klaus Hennch erst 1964 – «ohne Geld, allein mit seinen Kontakten zur Welt der Musik»¹³. Das Vertrauen der Künstlerinnen und Künstler war nicht einfach zu gewinnen, für den fotografischen Erfolg jedoch unabdingbar. Wie kann man so jemandem, nicht selten eine exzentrische Persönlichkeit, näher kommen? Wie spricht man sie an? Wie kann man sie überzeugen, damit sie mit den Aufnahmen einverstanden ist? Nachgesagt wird Hennch «eine angeborene Begabung im Umgang mit der Empfindsamkeit von Künstlern»¹⁴, aber er selbst meinte, dass etwas anderes eine entscheidende Rolle spiele: «Ehrlichkeit,

Offenheit, Beharrlichkeit, Überzeugtheit. Damit ist ihm [dem Künstler] zu imponieren. Dann verschwindet sein Misstrauen, dann darf man ihm entgegen-treten, dann hat man gewonnen.»¹⁵. Hennch gibt allerdings auch zu: «Glück muss der Mensch haben, vor allem im Verkehr mit den Göttern.»¹⁶ Göttern? Diesmal meinte Klaus Hennch bestimmt den Dirigenten Herbert von Karajan, der «allergisch gegen Blitzlicht» war und sogar «einst einen Photographen ohrfeigte»¹⁷. Über seine persönliche Begegnung mit Herbert von Karajan in Salzburg 1965, als er von ihm Bilder machen wollte, erzählte Hennch später: «[Ich] stelle mich, weitab mit meinem Teleobjektiv in eine verborgene Ecke, da stürzt plötzlich jemand mit verzweifelmtem Gesichtsausdruck auf mich zu und ruft: ‚Nicht fotografieren, verboten!›» Mit Humor kommentiert Klaus Hennch den Vorfall: «Karajan zu fotografieren ist anscheinend ein lebensgefährliches Unterfangen.»¹⁸ Zufall oder göttliche Fügung – als in Luzern die Polaroid-Kamera von Frau von Karajan versagte, durfte Hennch



Herbert von Karajan in Salzburg, 1965



Herbert von Karajan in Luzern, 1970

dem Maestro seine Bilder präsentieren. Diese hat Hennch «mit Herzklopfen» aus seinem Versteck während der Generalprobe gemacht. Als Hennch dem Dirigenten die Fotos vorlegte, staunte dieser nicht schlecht und sagte: «Na ja, [...] ist ja eigentlich verboten zu fotografieren!» Darauf antwortete Klaus Hennch: «Stimmt. [...] wenn man aber von etwas besessen ist, wie Sie zum Beispiel von Ihrer Musik, dann ... Der Maestro ist verduzt, eine solche Entgegnung ist er nicht gewohnt.» Letztlich stimmte Herbert von Karajan der Veröffentlichung von Hennchs Bildern zu, beim Weggehen aber «drehte er sich noch einmal um und schaute mich leicht erstaunt von oben bis unten»¹⁹, so Klaus Hennch.

Die ersten Aufnahmen mit Herbert von Karajan fanden in Salzburg 1965 statt, im selben Jahr kam es auch zum Gespräch mit dem Dirigenten in Luzern. Zu diesem Zeitpunkt fotografierte Klaus

Hennch mit seiner Kamera u.a. auch in Berlin, München, Zagreb und natürlich in Zürich. Die Stadt Zürich wird sein eigentliches Lebenszentrum, privat und beruflich. Am 17. Juni 1960 heiratet Klaus Hennch die deutsche Apothekerin Irmgard Käthe Besier. Nach der Scheidung am 1. Juni 1967 bleibt Klaus Hennch noch bis 1971 in Zürich, dann geht er nach Kilchberg ZH. Dort wird er am 14. Februar 1978 eingebürgert.

Der Musikfotograf und seine Leidenschaft

Als Fotograf experimentierte Klaus Hennch mit Aufnahmen auf verschiedenen Trägermaterialien, auch mit Glasplatten. Zwischen diesen Bildern finden sich unter anderem Familienfotos, Porträts der Dirigenten John Barbirolli und Joseph Keilberth, des Cellisten-Paars Paul Tortelier und Maud Martin oder des Opernsängers Josef Traxel. Trotz seiner



Carl Zuckmayer 1976 in Saas-Fee, kurz vor seinem Tod

Experimente gibt Hennch offen zu, dass das fotografische Verfahren für ihn nicht primär sei: «Die Fotografie war eigentlich immer ein Nebenaspekt. Was mich wirklich interessiert, ist der Mensch dahinter in all seinen Schattierungen.»²⁰ Das Fotografieren als Kunst stand für Hennch offenbar nicht im Zentrum; er erachtete diese keinesfalls als entscheidend für das Gelingen und glaubte, sie sei nicht essentiell für das fotografische Resultat. Wie Richard Wagner einmal sagte: «Die Musik ist die Sprache der Leidenschaft», so war das Fotografieren für Klaus Hennch nur die Sprache seiner Leidenschaft für Musik und für Menschen, und diese war in erster Linie für seine Erfolge verantwortlich. Nur die Musik, der Klang, die Musizierenden und Tonkünstler, alle, die Musik schufen, weckten bei Hennch eine andauernde Faszination. Und ganz hoch musste der Mensch platziert werden – der Mensch «in all seinen Schattierungen». Was bedeutet dies? Der Fotograf soll in Bildern die Komplexität der Persönlichkeit erkennen lassen, Gesichter mit ihren starken Emotionen zeigen, Fotos als Charakterstudien – dies wollte Klaus Hennch mit seiner Kamera festhalten. Bestes Beispiel dafür sind seine unzähligen Porträtaufnahmen.

Porträtfotografie ist ein besonderes fotografisches Genre. Auch in den Arbeiten von Klaus

Hennch nimmt dieses einen wichtigen Platz ein. Viele seiner Aufnahmen weisen ähnliche Sujets, einen ähnlichen Bildaufbau und eine vergleichbare Komposition auf. Trotzdem wirken sie erstaunlich anders, wie etwa eine Bildserie mit den Motiven Pfeife oder Rauchwolke.

Das Porträt von Carl Zuckmayer, entstanden kurz vor dessen Tod, zeigt den Schriftsteller sehr nachdenklich, in sich gekehrt oder vielleicht auch in die Zukunft blickend. Der Porträtierte mit seiner eher saloppen Erscheinung (zu lange, leicht zerzauste Haare, Flanellhemd) sitzt nach rechts gerichtet, in der abgestützten Hand die rauchende Pfeife. Die Schärfe im Bereich des Kopfes ist gering, den Hintergrund bildet zum grössten Teil die Rauchwolke, welche auch das Gesicht umfasst. Durch den Rauch dringt das Gegenlicht von hinten ins Bild, erzeugt einen Lichtsaum und schafft damit einen Rahmen. Das Porträt in schwarz-grauem Ton wirkt surrealistisch.



Otto Klemperer, aus der letzten Porträtserie in seiner Wohnung, 1969

Einen ganz anderen Eindruck macht das Porträt von Otto Klemperer. Der Dirigent in seiner eleganten Erscheinung, nach links gerichtet und zurückgelehnt sitzend; im Mund die rauchende Pfeife, seine Augen sind halb geschlossen. Aus dem halbdunkeln, in grauen Tönen gehaltenen Hintergrund taucht das Gesicht auf. Schräg von links

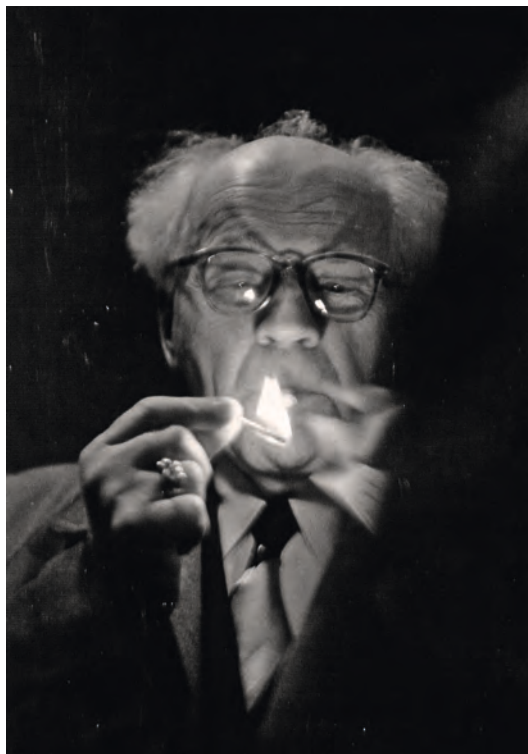
oben kommend, beleuchtet starkes, punktuell Seitenlicht das Gesicht und Profil nur zur Hälfte, aber mit deutlicher Zeichnung. Der Porträtierte wirkt nachdenklich, elegant und adelig; die Distanziertheit ist überdeutlich. Der Fotograf Hennch arbeitete hier mit seiner Kamera wie Maler in früheren Epochen mit dem Pinsel und entwickelte so starke Hell-Dunkel-Kontraste, die an Chiaroscuro erinnern.

Das dritte Porträt stellt Wilhelm Backhaus dar. Im Vergleich zu den anderen Bildnissen wirkt es unruhig und geheimnisvoll. Der Pianist wurde auf

schwarzem Hintergrund fotografiert, nur Kopf, linker Arm, Hand und Brustkorb werden zum Teil von einem Vorderlicht beleuchtet, welches tatsächlich von einem Streichholz erzeugt wird – die Flamme leuchtet sehr stark auf und erhellt von unten das Gesicht. Die Augen sind aufs Feuer gerichtet. Eine Streichholzflamme, klein aber intensiv, als einzige Lichtquelle das Gesicht punktuell fokussierend, erzeugt eine symbolische und gespenstische Wirkung; zugleich wird dadurch eine starke Dynamik ins Bild eingeführt.

Die ersten Bilder sind ausgewogen und überlegt, beim dritten denkt man mehr an einen Schnapsschuss – der Pianist taucht aus der Dunkelheit auf und zündet die Zigarette an, der dramaturgische Effekt ist gross.

Wie sind diese Porträts entstanden? Martin Roth schreibt: «Die Sinnlichkeit seiner [Hennchs] Porträts widerspiegelt auch seine Arbeitsweise. Klaus Hennch pflegt bei Aufnahmen oft eine gewisse Zurückhaltung – eine respektvolle Distanz



Wilhelm Backhaus (1884–1969), Pianist

zwischen ihm und den zu porträtierenden Menschen. Bisweilen wurde diese Haltung sogar als Scheu oder Ehrfurcht interpretiert.»²¹ Aber zuerst musste sich der Fotograf den zu Porträtierenden nähern: «Mit Worten, Gesten und Empathie konnte er [Hennch] sie beim Porträtfotografieren geschickt «einfangen», die Pose einzunehmen, die ihr Wesen am besten widerspiegelte», so Hans Martin Ulbrich. «Auch projizierte er sich wohl selber, der Kleingewachsene, in seine Gegenüber; vielleicht mit dem unbewussten Wunsch, selber so zu sein wie einige von

ihnen.»²² Dabei zitiert Ulbrich, was Klaus Hennch einmal sagte: «Ich fotografiere Gerd Albrecht (den er nicht mochte) genauso wie er ist, um ihn in unvorteilhaftester Gestik auf den Film zu (ver)bannen.»

An die Arbeitsstrategie von Klaus Hennch erinnert man in der Tonhalle Zürich anlässlich der Fotoausstellung zu seinem 80. Geburtstag: «Er [Hennch] konnte und wollte meist nahezu ungesehen und damit unauffällig fotografieren.»²³ Er versuchte sich für die porträtierten Menschen unsichtbar zu machen: Versteckt hinter den Kulissen oder diskret in der Garderobe, aus gewisser Distanz und unauffällig, machte er vor und nach Konzerten Bilder, als die Künstler sich unbeobachtet glaubten.

Die Konsequenz seiner Arbeitsweise führte zum Erfolg: «Wie dem auch sei, dieses Vorgehen scheint sich insofern auszuzahlen, als dass sich die Künstler unbeobachtet und ungezwungen fühlen und nicht wirken, als hätten sie für die Kamera posiert. So glaubt Hennch, den Menschen in seiner Seele treffen zu können»²⁴, sagt Martin Roth. Und

die Künstler schätzten seine Bilder, sie verstanden den Fotografen, sein künstlerisches Vorhaben und schliesslich sein künstlerisches Werk. Am 22. November 2002, drei Jahre vor seinem Tod, schrieb die afroamerikanische Sopranistin Reri Grist in ihrem charmannten Deutsch an Klaus Hennch: «Deine sensible Kamera – Aug und Finger wussten genau wie und wann die besonderen Momente einer Persönlichkeit zu gefangen (capture). Der wahrer Künstler!»²⁵

Klaus Hennch als Musikfotograf und Hausfotograf der Tonhalle Zürich bekam die Aufträge für Fotoaufnahmen der Konzerte von der Tonhalle-Gesellschaft selbst, oder sie wurden ihm von anderen Veranstaltern respektive von Musikmedien wie Zeitschriften und Musikverlagen anvertraut. Die Bilder wurden in Prospekten, Programmheften, in der Werbung oder auf Plattenhüllen publiziert. Die in Hennchs Archiv aufbewahrten Platten- und CD-Umschläge beweisen, dass Klaus Hennchs Adresse nicht nur bei Schweizer Herausgebern, sondern auch bei Musikverlagen in ganz Europa gefragt war.

Die Konzertfotografie bildet einen speziellen Bereich: Sie gehört zur sogenannten Reportage-Fotografie, und diese ist nicht mehr und nicht weniger als eine Bildberichterstattung über eine Musikveranstaltung. Der Fotograf arbeitet während des Konzertes unter speziell schwierigen Bedingungen: ungenügende Beleuchtung, wechselnde Lichtverhältnisse, dynamische Bewegungen der Dirigenten, Solisten und Musiker. Zudem sind die Möglichkeiten für eine gute Position zum Fotografieren stark beschränkt. Klaus Hennch versuchte natürlich, den bestmöglichen Standort für eine optimale Optik zu finden, aber gleichzeitig wollte er sich unsichtbar und unhörbar machen: «In Konzerten fürchtete er



Violinist Norbert Brainin und Dirigent Sándor Végh im Gespräch im Zug, im Hintergrund Klaus Hennch beim Fotografieren, 1992

[Klaus Hennch] sich bei leisen Stellen, seine «lärmenden» Kameras wegen Knips- und Störgeräuschen zu betätigen», erzählt Hans Martin Ulbrich. Und sein langjähriger Freund Peter Wipf²⁶, ehemaliger Vizedirektor der Tonhalle-Gesellschaft Zürich, weiss immer noch, wie er Klaus Hennch zum ersten Mal bei der Arbeit begegnete: «Schon als Konzertbesucher im Jünglingsalter ist mir die zierliche, drahtige Person mit der grossen Rollei-Kamera aufgefallen. [...] Mitten in Schumanns erstem Satz drängelte sich jemand – eine Entschuldigung murmelnd – vor. [...] Ich erlebte aus nächster Nähe, wie ein Meister seines Fachs mit höchster Diskretion und bedingungsloser Anteilnahme am Geschehen zu Werke ging.»²⁷

Konzertaufnahmen, die das ganze Orchester oder das Publikum zeigen, hat Klaus Hennch wenige gemacht. Vielmehr überwiegen Bildausschnitte, die nur den Dirigenten oder ihn als Hauptmotiv zeigen. Die Musiker bleiben im Hintergrund oder am Rand des Bildes, sie spielen meistens nur eine Statistenrolle.



Otto Klemperer mit Tonhalle-Orchester Zürich, 2. Sinfonie Gustav Mahler, 5. Satz, 1967



Rafael Kubelík mit Tonhalle-Orchester Zürich, Mahler-Konzert von 1960

Sehr interessant und zum Teil auch charakteristisch für Hennchs Arbeiten sind drei Konzertaufnahmen von 1960, 1967 und 1968 in der Tonhalle Zürich.

Das erste Bild überrascht mit Hochformat und senkrechter Komposition. Es zeigt eine Aufnahme aus dem Konzert des Tonhalle-Orchesters und Otto Klemperer als Dirigent der Sinfonie Nr. 2, Satz 5 in der Tonhalle Zürich von 1967. Die Lichtquelle kam von oben links, direkt auf das Gesicht des Dirigenten gerichtet. Nur dieses Motiv hat klare Konturen und ist scharf. Die Tiefenschärfe nimmt nach unten und nach hinten ab, die Violinisten haben keine klaren Konturen mehr, sie bilden nur den Hintergrund. Mit dieser Komposition des Bildes – senkrechter Aufbau mit Hauptmotiv im Vorder- und den Musikern als Hintergrund aufsteigend hintereinander

platziert – gewinnt die Rolle des Dirigenten im Konzert an Bedeutung. Das Bild wirkt dynamisch, und die emotionale Spannung steigt.

Für das zweite Bild hat Klaus Hennch das Querformat verwendet. Das Licht kommt frontal von oben und beleuchtet nur die Musiker, die unten am Rand des Bildes im Vordergrund sitzen. Der Dirigent, diesmal Rafael Kubelík, schlägt den Takt über den Musikern stehend. Die starke Beleuchtung wird auf sein Gesicht und seine Hände fokussiert, seine Gestalt versinkt in den schwarzen Hintergrund. So fungiert der Dirigent mit den gehobenen Händen in der biblischen Pose wie ein Herrscher. Die Komposition des Bildes ist waagrecht (Musiker) und senkrecht (Dirigent) und räumlich. Das Bild wirkt ruhig und statisch, es schafft eine mystische Stimmung.



Konzert mit Leonard Bernstein von 1968

Das dritte Bild, auch im Querformat, mit Leonard Bernstein als Dirigenten ist ebenfalls charakteristisch für Hennchs Aufnahmen. Hennch fokussiert seine Kamera auf den Dirigenten als Hauptmotiv, das Licht kommt diesmal von oben rechts, der Violinist wird unscharf aufgenommen, bleibt aber sichtbar, das Publikum im Hintergrund ist leicht verschwommen. Das Bild wirkt wenig emotional, aber natürlich.

Es drängt sich die Frage auf: Sind diese Aufnahmen ganz zufällig und spontan während des Konzertes entstanden, wie etwa Schnapshots? Dem Glücksfall hat Klaus Hennch ganz bestimmt nichts überlassen. Als Liebhaber der klassischen Musik kannte er jedes gespielte Musikwerk und alle Bewegungsabläufe des Konzerts auswendig, und so konnte er auch die Fotoaufnahmen planen, die Kamera gezielt im richtigen Moment einsetzen.

Konzerte, Theateraufführungen und Anlässe

Nicht nur die Musikwelt, sondern auch die Literatur, Schauspielbühne und das Kulturleben im Allgemeinen interessierten den Fotografen Klaus Hennch. Die Aufnahmen mit Niklaus Meienberg, Hanns Dieter Hüsch, Franz Hohler, Friedrich Dürrenmatt oder Carl Zuckmayer, Peter Ustinov und vielen anderen haben einen unschätzbaren, wenn nicht künstlerischen so doch dokumentarischen Wert. Die «ungeschminkten» Momentaufnahmen mit ihrer eindrücklichen Aussagekraft liefern oft mehr Informationen über Individualität der Porträtierten, als es Hunderte von Worten tun. Unzählige Aufnahmen dokumentieren Konzerte, Lesungen und Anlässe wie beispielsweise die Feier zu Thomas Manns 100. Geburtstag 1975 in Kilchberg oder die zwischen 1968 und 1975 vom Diogenes Verlag organisierten Jubiläumsfeste und Buchvernissagen,



Friedrich Dürrenmatt in der Kronenhalle: «Uraufführungsfeier ›Der Wiedertäufer‹ in der Kronenhalle Zürich von 1967; Friedrich Dürrenmatt liest genüsslich im ›Blick‹ die Kritik mit seinem Regieassistenten»



Niklaus Meienberg (l.) mit Jean Rudolf von Salis (r.), 1988



Elias Canetti (r.) mit Thomas Hürlimann (l.)
im Gespräch, 1992



An der Feier zum 100. Geburtstag von Thomas Mann:
Katia Mann, Peter Marxer und eine Unbekannte im
Gespräch, Kilchberg 1975

u.a. mit Alfred Andersch, Loriot, Paul Flora, Tomi Ungerer oder Jean-Jacques Sempé. Auch die legendären Anlässe im Zürcher Restaurant Kronenhalle findet man im Fotonachlass von Klaus Hennch: Dürrenmatts Uraufführungsfeier des Stücks «Der Wiedertäufer» 1967 oder die Feste zu Carl Zuckmayers 70. und 75. Geburtstag mit vielen prominenten Gästen wie Max Frisch, Dino Larese, Anneliese Rothenberger, Prof. Emil Staiger, Prof. Konrad Lorenz, Bundespräsident Gustav Heine-mann, Elisabeth Furtwängler oder Katia Mann.

Von Aufführungen im Schauspielhaus oder im Opernhaus Zürich gibt es nur wenige Fotografien. Die beiden Zürcher Bühnen blieben den eigenen Hausfotografen treu – das Theater am Pfauen Leonard Zubler und das Opernhaus Hertha Ramme und ihrer Tochter Susan Schimert-Ramme.

Unvergessliche Freundschaften

Klaus Hennch als Fotograf kannte fast alle grossen Persönlichkeiten der klassischen Musikwelt seiner Generation. Geschätzt wurde er von diesen nicht nur wegen seines fotografischen Könnens, sondern auch für sein musikalisches Wissen. Man hat ihn «Maestro» genannt. Nach den Proben, Konzerten oder während der Anlässe nahm Hennch an den lebhaften Diskussionen mit Dirigenten und Musikern teil. «Klaus Hennch war ein interessanter und interessierter Gesprächspartner, der viel redete.»²⁸

Er konnte nicht nur feinfühlig zuhören, er äusserte auch freimütig seine kritische Meinung. Da Hennch «insbesondere jüdische Künstler bewunderte, redete er die kluge Sprache grosser Interpreten, war ein Wissender und konnte auf Augenhöhe mit ihnen kommunizieren», erinnert sich Hans Martin Ulbrich.

Was für ein Mensch war Klaus Hennch? In der Erinnerung seines Freundes Peter Wipf blieb er «ein freundlicher, ja herzlicher Mensch, der in tiefergehenden Diskussionen («Gott und die Welt») auch recht ichbezogen auftreten konnte.»

Die Begegnungen hinter den Kulissen oder ganz privat nach Konzerten führten zu langjährigen, dauerhaften Freundschaften. «Unvergessliche Freundschaften mit geistreichen, grossen Dirigenten, Sängerinnen, Sängern, Streichquartetten und kultivierten Orchestermusikern aus aller Herren Ländern entstanden. Für viele bin ich zum Faktotum und zum humorvoll/gefürchteten Kritiker geworden»,²⁹ bestätigte Klaus Hennch und fügte bei: «Ohne Humor, der bekanntlich von Geist kommt, und mehr oder weniger so richtig «meschugge sein» geht einfach nichts.» Privat hat man ihn eingeladen, und vermutlich nicht als «Faktotum», wie Hennch bescheiden sagte. Die gemeinsamen Bilder wirken sehr intim und voller gegenseitigem Vertrauen. Aber Hans Martin Ulbrich vergisst auch nicht zu erwähnen: «Hennchs spitze, zuweilen ätzende Zunge, seine gelegentliche Intrige über schlechte Interpreten war Legende, aber auch sein Lob. Er wusste genau, wer und was gut war, und als Vertreter der Alten Schule war er ein charismatischer Fotograf.»³⁰

So hatte er natürlich neben Sympathien auch Antipathien – und dabei war Hennch gnadenlos: «Die Persönlichkeiten der Negativliste übergoss

er in seinen Ausführungen/Diskussionen jeweils mit nicht zu knapp bemessener Häme und Sarkasmus.»³¹ So titulierte Hennch den Pianisten und Komponisten Wilhelm Kempff schonungslos als «zu deutsch», den Pianisten und Dirigenten Christoph Eschenbach als «Nichtsköner» und «Emporkömmling», den Dirigenten Gerd Albrecht als «arrogant» und «Preusse», den Trompeter Maurice André



Klaus Hennch (r.) mit Norbert Brainin (l.) im Gespräch, ca. 1971

als «Trompeter» und «Weichzeichner». Sogar der Zürcher Stadtpräsident Thomas Wagner amüsierte ihn mit seiner «überkandidelten» Korrektheit.³²

Zu Hennchs Lieblingen zählten der britische Dirigent und Cellist John Barbirolli, der ungarische Dirigent und Violinist Sándor Végh, der italienische Dirigent Nello Santi, der britische Violinist Norbert Brainin (Amadeus Quartet), der deutsche Dirigent und Komponist Otto Klemperer, der US-amerikanische Komponist, Dirigent und Pianist Leonard Bernstein, der österreichisch-britische Pianist und Dirigent András Schiff und natürlich die schweizerisch-argentinische Pianistin Martha Argerich. Diese fotografierte er besonders gern. «Klaus Hennch



Norbert Brainin privat, 1991



Klaus Hennch mit dem Amadeus Quartet, 1971 (von links: Martin Lovett, Siegmund Nissel, Klaus Hennch, Peter Schidlof, Norbert Brainin)

hat zu vielen Künstlerinnen und Künstlern freundschaftliche Bande unterhalten. Am Anfang war es sicher zuerst ein Abtasten und Kennenlernen, aber sobald klar war, dass jemand witzig und beschlagen war – und hier waren offenbar auch viele jüdische Künstler darunter –, hat es gewissermaßen «eingeschlagen». Diesen ist er immer wieder in deren Veranstaltungen gefolgt und hat sie – auch ohne konkreten Auftrag des Veranstalters – fotografiert. [...] Ich habe K. H. auch unzählige Male erlebt, wie er im Künstlerzimmer stand/sass und fotografierte und diskutierte ...»³³, schreibt Peter Wipf.

Die gespielten Musikwerke kannte Hennch auswendig und konnte «sogar noch das genaue Programm nennen, weil Geist und Herz berührt wurden – moderne Menschen nennen das ein Computergedächtnis»³⁴, gibt er gerne zu. Die Musik prägte auch Hennchs Privatleben. Seine Sammlung von Schallplatten und Tonbändern mit teilweise seltenen Radio-Konzert-Aufnahmen war einmalig. Darüber wussten alle Freunde Bescheid, und wenn einer der Musiker dringend eine seltene Aufnahme brauchte, fragte er oft den musikbesessenen Fotografen Klaus Hennch.

«Ein Blick hinter die Kulissen eines musikomanischen Fotografen»³⁵

Hennchs kleine Wohnung in Kilchberg wirkte auf die Besuchenden nicht etwa privat und intim, sondern mehr musikalisch-museal. «Das Chaos war ziemlich legendär, aber irgendwie gemütlich» (Peter Wipf).³⁶ «Man hat den Eindruck, alle Räume seien Arbeitszimmer, Inspirationsquelle und überdimensionales Erinnerungsalbum zugleich, die Küche eingeschlossen» (Martin Roth). Ein kleines Fotolabor wurde im Keller des Hauses eingerichtet, der Raum machte «durch die Ansammlung von Apparaten und Bildmaterialien den Eindruck, aus allen Nähten zu platzen.»³⁷ Die Porträts berühmter, bewunderter oder befreundeter Personen aus der Musikwelt hingen überall und bildeten eine Art Privatgalerie. «Seine Fotografien sprühen von der Poesie einer vergangenen Zeit, angereichert mit der Naivität eines leicht verjährtten Künstlertypen, dessen Weltfremdheit in den temporeichen und realitätsliebenden Neunzigerjahren das Leben nicht gerade vereinfacht. [...] Doch ohne seine [Hennchs] bedingungslose Hingabe zur Muse entstünde eben keines seiner Bilder.»³⁸ Statt einer Beschriftung



Wohnung von Klaus Hennch in Kilchberg ZH, 1998

waren oft, wie sich Martin Roth erinnert, «Lebensweisheiten grosser Denker, in einem Fall als Papierfetzen in die Ecke eines Porträts geheftet.»³⁹ Hennch sammelte Zitate, Sprüche und Aphorismen, die die Gedanken auf den Punkt bringen. Die Zeitungsartikel, ungeordnet und chaotisch angehäuft, erzählen darüber, was ihn stark bewegte: Autoren wie Niklaus Meienberg oder Erich Mühsam, Künstler wie Max Oppenheimer, Aussenseiter und Anarchisten, das Militär, die Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft und Politiker. Das Spektrum der Themen ist gross: die Menschenrechtsverletzungen in China, vom Militärregime in Argentinien entführte Kinder, unterdrückte Frauen. Und dazwischen findet man bizarre Abbildungen, Karikaturen und satirische Zeichnungen.

In Kilchberg hat Klaus Hennch gern gelebt. Das Brot kaufte er bei der Bäckerei Känzig, ähnlich wie Leonard Zubler: «Känzig machte das beste Brot weit und breit»⁴⁰, so Zubler. Ab und zu kamen Freunde. «Auf dem Balkon mit teilweiser Seesicht genossen wir hin und wieder ein Glas Rotwein und französischen Käse ... diskutierend und gestikulierend», erzählt Peter Wipf. Der Gedankenaustausch konnte «problemlos eine Nacht lang mit amüsanten, biografisch angereicherten Anekdoten» dauern. In

den Ferien ging Klaus Hennch, die Rollei-Kamera in der Hand, nach Frankreich, Italien, Griechenland oder nach Deutschland. Er telefonierte und schrieb gerne: «Die briefliche Post war ein beliebter Kommunikationsweg. Er schickte mir sporadisch Mitteilungen und Fotos, die Adresse war regelmässig sehr speziell: «Herrn Generalmusikdiräggter der K. und K. Hofkapelle ...» oder Herrn Oberaufsichtsrat des Justiz- und Kulturministeriums ...». Der Pöstler wird sich jeweils gewundert haben»⁴¹, so Peter Wipf.

Klaus Hennch lebte allein, mit seinen Bildern und mit seiner Leidenschaft zur Musik. «Hennch war vermutlich ein einsamer Mensch in der grossen Menge seiner von ihm fotografierten Künstler.»⁴²

Über sich selbst und über die eigenen Fotografien sagte Klaus Hennch nachdenklich: «Meine Bilder sind für mich der etwas wehmütige Schwanengesang einer unwiederbringlichen, interpretatorisch-künstlerisch-musikalischen Epoche, die eine umfassende geistige Bildung, Gelassenheit und Ruhe, und vor allem DEMUT als Voraussetzung haben. Musikalisch blicke ich voller Optimismus in die Vergangenheit.»⁴³

Am 22. Juli 2005 starb Klaus Hennch bei einem Badeunfall im Rhein bei Eglisau.



Otto Klemperer vor dem Auftritt, 8.9.1959

Das Fotoarchiv von Klaus Hennch gelangte 2011 ins Stadtarchiv Zürich. Erste Gespräche über sein fotografisches Werk führte das Stadtarchiv bereits ab 1997. Aber erst nach seinem Tod gelang es dem Stadtarchiv, den Fotonachlass von Klaus Hennch über seinen Freund und Nachlassverwalter Peter Wipf zu erwerben. Er ist im Stadtarchiv Zürich unter der Signatur Stadtarchiv Zürich VII.521. Klaus Hennch (1924–2005), Fotoarchiv zu finden. [a](#)

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | Rafael Kubelík: Vorwort, in: Ernest Ansermet, Günter Kehr, Rafael Kubelík: Der Dirigent, Zürich 1965, Seite 6. | 20 | Roth, Seite 48. |
| 2 | Flugblatt zur Ausstellung: «Musik durch die Mattscheibe». Erinnerungen und Reflexionen eines musikomanischen Fotografen. Fotoausstellung zum 80. Geburtstag von Klaus Hennch; Tonhalle Zürich 2004. | 21 | Roth, Seite 48. |
| 3 | Hennch, Klaus: Klaus Hennch, auf Wunsch von Villa Musica, etwas über sich selbst, in: Jahresprogramm 1990/91 von Villa Musica, Seite 2. | 22 | Ulbrich. |
| 4 | Ebd. | 23 | Flugblatt zur Ausstellung. |
| 5 | Ebd. | 24 | Roth, Seite 48. |
| 6 | Ebd. | 25 | Reri Grist an Klaus Hennch am 22. 11. 2002, Hamburg. |
| 7 | Kubelík, Seite 6. | 26 | Peter Wipf, Präsident der Stiftung Künstlerhaus Boswil und ehemaliger Vizedirektor der Tonhalle-Gesellschaft Zürich, Geschäftsleiter des Rechtswissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, E-Mail an Halina Pichit vom 8. 2. 2017. |
| 8 | Hans Martin Ulbrich, Englischhornist und Oboist des Tonhalle-Orchesters, E-Mail an Halina Pichit vom 27. 1. 2017. | 27 | Ansprache von Peter Wipf anlässlich der Fotoausstellung zum 80. Geburtstag von Klaus Hennch: «Musik durch die Mattscheibe», 25. 6. 2004. |
| 9 | Roth, Martin: Maestro Hennch. Nahaufnahmen. 100 Jahre Schweizer Berufsfotografen, Zürich, in: Schweizerische Photorundschau; Nr. 9–10/94, Seite 48. | 28 | Ulbrich. |
| 10 | Leonard Zubler, Zürcher Fotograf, E-Mail an Halina Pichit vom 14. Januar 2017. | 29 | Hennch, Seite 2. |
| 11 | Roth, Seite 48. | 30 | Ulbrich. |
| 12 | Hennch, Seite 2. | 31 | Ebd. |
| 13 | Roth, Seite 48. | 32 | Ebd. |
| 14 | Flugblatt zur Ausstellung, Seite 2. | 33 | Wipf. |
| 15 | Klaus Hennch: Karajan und die Fotografen. Klaus Hennch, in: Die Zeit, Nr. 14, 5. 4. 1968. | 34 | Hennch, Seite 2. |
| 16 | Ebd. | 35 | Roth, Seite 48. |
| 17 | Ebd. | 36 | Wipf. |
| 18 | Ebd. | 37 | Roth, Seite 49. |
| 19 | Ebd. | 38 | Ebd. |
| | | 39 | Ebd. |
| | | 40 | Zubler. |
| | | 41 | Ebd. |
| | | 42 | Ebd. |
| | | 43 | Roth, Seite 49. |

Reisepass
für das Ausland und das Innere der Schweiz
N^o 460

Gültig
für

Schweizerische Eidgenossenschaft

STAND



ZÜRICH

Im Namen der Regierung

Signalement des
Passinhabers.

Alter 22 Jahre
Grösse 5 Schuh 6 Zoll
Haare schwarz
Augbraunen braun
Augen braun
Nase mittel
Mund mittel
Kinn oval

ersucht die Unterzeichnete hiemit sämmtliche Behörden und Beamte, denen die Handhabung der öffentlichen Ordnung und allgemeinen Sicherheit obliegt, frei und ungehindert durchreisen zu lassen

Herrn Heinrich Müller,
Kaufmann von Winterthur,

welcher gesonnen ist zu reisen nach Frankreich und England

Derselbe wird zugleich unter Ansbildung gleicher Legationdienste zu Schutz und Hilfe empfohlen.

Gegeben Zürich den 20. Sept. 1866.

Eintausend Achthundert sechzig und sechs.

Unterschrift des Passinhabers

Müller

Die Staatskanzlei.

Der erste Staatschreiber:

Müller



Der Winterthurer Kaufmann Heinrich Müller trat im Jahr 1866 eine Reise nach Frankreich und England an. Dazu benötigte er einen amtlichen Reisepass, der damals bereits standardisiert war, jedoch noch ohne Passfoto auskommen musste.

Um trotzdem nachweisen zu können, dass der Vorweiser auch der Eigentümer des Ausweises war, bezog man sich auf das «Signalement», auf die Beschreibung einer Person mittels Stichworten. Eine solche Beschreibung findet sich auch auf dem vorliegenden Reisepass. Heinrich Müller war demnach 22 Jahre alt, 5 Schuh und 6 Zoll Schweizer-Mass gross, hatte schwarze Haare, braune Augenbrauen und ebensolche Augen, eine mittlere Nase, einen mittleren Mund sowie ein ovales Kinn.

Der Reisepass wurde von der Staatskanzlei des Kantons Zürich ausgestellt und war nur für eine vorgegebene Reiseroute – im vorliegenden Fall nach Frankreich und England – vorgesehen. Benutzt werden konnte der Pass nach Ausstellungsdatum für ein Jahr, und die Gültigkeit erhielt er durch die Unterschrift des Passinhabers sowie derjenigen des ersten Staatsschreibers, der im vorliegenden Fall kein Geringerer als der Schriftsteller Gottfried Keller war.

Der Passinhaber des vorliegenden Dokumentes, Heinrich Müller, war zum damaligen Zeitpunkt Kaufmann und später Generaldirektor der «Zürich – Allgemeine Unfall- und Haftpflichtversicherung AG», der heutigen «Zurich». Zudem hatte er in die Unternehmerfamilie Jelmoli geheiratet. Im 19. Jahrhundert war Heinrich Müller ein «typischer» Passinhaber, denn neben den Gesellen, den jungen Handwerkern, die für einige Jahre auf Wanderschaft gingen, begaben sich vor allem die Kaufleute auf Reisen und benötigten dazu den entsprechenden Reisepass. Obwohl die damalige Mobilität keineswegs derjenigen von heute entspricht, ist der Reisepass – neben Briefen und Tagebüchern – eine interessante Quelle, um die Reisetätigkeiten oder Routen der damaligen Kaufleute nachvollziehen zu können.

Die Akte Heinrich Müllers Reisepass von 1866

Karin Beck



[Bild 1] «29. August 1887, Pagoerawan, Sumatra»

Von Tigern, Tabak und «Eingeborenen»

Andrea Oertle

«[E]s giebt Gegenden, wo [der Tiger] nur selten vorkommt, während er in gewissen Distrikten z. B. in Pagurawan sehr häufig ist und eine wahre Landplage bildet. Zum Glück beschränken sich seine Angriffe und Mordtaten meistens nur auf Vierfüssler und Geflügel und nur in seltenen Fällen wagt er es, den Menschen anzugreifen. Der ganz in Weiss gekleidete Europäer ist vor seinen Angriffen fast sicher.»¹

Dieser Ausschnitt ist Teil einer Fortsetzungsgeschichte über Tigerbegegnungen in Sumatra, Indonesien, welche vom Zürcher Auswanderer Ferdinand Tritschler (1860–1893) verfasst wurde. Einzelne Episoden daraus wurden zwischen dem 14. Januar und dem 22. April 1893 in sieben Ausgaben des Zentralblatts für Jagd- und Hundeliebhaber abgedruckt.² Die nebenstehende Illustration [Bild 1] zeigt Ferdinand Tritschler, auf einem erlegten Tiger posierend, und trägt den Titel: «Der Verfasser unserer Tigerepisoden aus Sumatra auf einem selbsterlegten Tiger im Kreise seiner Batta- und Malayenjäger. Nach einer Photographie von A. Kaulfuss, Penang.»³ Ernst August Kaulfuss war ein deutscher Fotograf in Südostasien und ein Pionier auf dem Gebiet der Postkarten des frühen 20. Jahrhunderts. Er hatte ein Büro in Penang, das auf der gleichnamigen gegenüberliegenden Insel an der Strasse von Malakka liegt.⁴ Battas beziehungsweise die Batak (oder Batak Toba) sind ein in Nordsumatra lebendes, animistisches Volk; als Malayen werden Zugehörige einer in Malaysia, Indonesien, Brunei und Singapur lebenden ethnischen Gruppe muslimischen Glaubens bezeichnet.

Die Tigergeschichten im Schweizer Zentralblatt für Jagd- und Hundeliebhaber sind Teil des

Archivbestandes mit der Signatur VII.537. *Schweizer Auswanderer nach Sumatra (Indonesien) im 19. Jahrhundert*, der im April 2013 ins Stadtarchiv Zürich gelangte. Zum einen enthält der Archivbestand Kopien von Briefen Ferdinand Tritschlers an seine Familie in der Schweiz und von dieser an ihn.⁵ Anhand der aufbewahrten Schriftstücke wird offenkundig, dass Tritschler im Jahre 1881 nach Sumatra ging, um sein Glück im Tabakgeschäft zu versuchen. Vermutlich arbeitete er dort zuerst als Assistent im deutsch-schweizerischen Tabakunternehmen Näher&Grob, auf welches zu einem späteren Zeitpunkt noch eingegangen wird. Zum anderen sind nebst den Briefen die 89 Einzelfotografien sowie ein Fotoalbum mit der Aufschrift «Reiseerinnerungen des Ferdinand Tritschler», ein Fotogravuren-Album eines deutschen Tropenfotografen namens C. J. Kleingrothe⁶ sowie ein drittes Fotoalbum aus unbekannter Quelle hervorzuheben. Die Fotos zeigen eine grosse Bandbreite an Motiven: von der Überfahrt nach Sumatra über Gruppenfotografien europäischer Mitarbeiter und Urwald- und Plantagenfotografien bis hin zu ethnografischen Darstellungen von Indigenen.



[Bild 2] «Schweizer Schützenfest in Deli Amplas Plantage 1888»

Schweizer Auswanderer auf der indonesischen Insel Sumatra

Indonesien hiess Ende des 19. Jahrhunderts noch Niederländisch-Ostindien und stand seit dem 17. Jahrhundert zu grossen Teilen unter der Kontrolle der Niederlande. Ab 1908, mit dem Fall des damaligen Sultanats Aceh in Nordsumatra, geriet das gesamte Gebiet des heutigen Indonesien unter niederländische Kolonialherrschaft.⁷ Erstaunlicherweise finden sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verhältnismässig viele Schweizer auf der indonesischen Insel Sumatra. Die Region war in der Schweiz vor allem bei Ostschweizer Textilherstellern ein Begriff, welche Südostasien, unter anderem Singapur, als Absatzmarkt nutzten.⁸ Die ersten Schweizer kamen in den 1860er-Jahren nach Sumatra, angezogen von den ersten Erfolgen mit dem Anbau von Tabak durch den Holländer Jacob Nienhuys.⁹ Mitte der 1880er-Jahre lebten schätzungsweise vierzig bis fünfzig Schweizer in Sumatra. So gab es ab 1886 auch einen Schweizer Verein in Medan (Nord-Sumatra), welcher am

16. September 1886 im «Neuen Deli-Hotel» mit 25 Mitgliedern gegründet wurde; gemäss Überlieferung hatten sich fünf weitere Interessenten entschuldigt. Sowohl Ferdinand Tritschler als auch ein befreundeter Schweizer, Fritz Beck, werden unter den Teilnehmern der ersten Versammlung sowie als ordentliche Mitglieder in der Jubiläumsschrift des Schweizer Vereins in Sumatra aufgeführt.¹⁰ So finden wir in Tritschlers Nachlass auch das Foto, welches das Schützenfest des Schweizer Vereins auf der Schweizer Plantage «Amplas» von 1888 festhält. [Bild 2]

Vergleicht man die Bildlegende mit den Angaben in der Festschrift des Schweizer Vereins Deli-Sumatra anlässlich seines 50-jährigen Bestehens, handelte es sich dabei sehr wahrscheinlich um die «Jahresversammlung [des Vereins] auf Amplas mit Preisschiessen» vom 29. März 1888. Der Verein veranstaltete während seines 50-jährigen Bestehens 63 Versammlungen, Preisschiessen und Festschlüsse und zählte insgesamt 445 ordentliche Mitglieder.¹¹



[Bild 3] «Station Kantara am Suezkanal». Die Station liegt ca. 50 Kilometer südlich von Port Said in Ägypten.

Die Überfahrt nach Sumatra mit dem Dampfschiff

Anhand der Informationen aus Tritschlers Briefen erfährt man, dass er gut zehn Jahre in Sumatra lebte, und zwar von 1881 bis zum Jahreswechsel 1891/92. Die ersten acht Jahre verbrachte er alleine auf der südostasiatischen Insel. 1889 ging er in die Schweiz zurück, heiratete dort die Schwester seines Freundes Fritz Beck, Lina, und kehrte zusammen mit ihr bereits kurze Zeit später wieder nach Sumatra zurück.

Dank der Überlieferung dreier Briefe von Lina Tritschler-Beck an ihr Elternhaus sowie an ihre Schwester Anna Neuweiler-Beck bekommt man eine relativ genaue Vorstellung vom Ablauf der Reise des Ehepaars nach Südostasien.¹² Gemäss ihrem ersten Brief, geschrieben am Mittwoch, dem 6. November 1889, an Bord des Dampfschiffes

«Saghalien», erfolge ihre Reise nach Marseille über Burgdorf und Lausanne, von wo Bekannte ihrerseits zu ihr und Ferdinand stiessen. Am Sonntag um halb fünf Uhr seien sie von Marseille aus losgefahren, und am Dienstag hätten sie die Passage zwischen Sardinien und Korsika genommen. Am 5. November¹³ durchqueren sie die Strasse von Messina, wobei Lina über die gleichnamige sizilianische Stadt ins Schwärmen gerät. Am Freitagmorgen würden sie in Alexandrien ankommen, wo ihnen drei Stunden Aufenthalt an Land gewährt würden. Der nächste Halt war für den gleichen Abend um 10 Uhr in Port Said¹⁴ angesetzt, um «neue Kohlen [zu] [...] fassen». Ferdinand und Lina teilen sich eine Kabine der 1. Klasse. Auf dem Schiff fahren angeblich noch zehn weitere Schweizer mit.¹⁵ [Bild 3]



[Bild 4] «Villa Huber auf Amplace»

Am 21. November 1889 verfasste Lina an Bord des Dampfschiffes zwei weitere Briefe, einen an ihr Elternhaus und den zweiten an ihre Schwester. Ersterer trägt den Vermerk «ca. 200 Seemeilen von Ceylon¹⁶». Über ihre Reise berichtet sie: «[H]eute vor acht Tagen waren wir in Aden & heute Abend ca. 10 Uhr sollen wir in Colombo/Ceylon ankommen, & werden wir daselbst 12 Stunden bleiben & an Land gehen.» Am 27. oder 28. des Monats sollten sie schliesslich in Singapur ankommen.¹⁷ Wann die beiden Sumatra tatsächlich erreichten, ist nicht ganz klar. Gesichert ist aber, dass sie Weihnachten auf der Plantage Amplas in Sumatra bei Herrn Jakob Huber, einem berüchtigten und immer mal wieder bankrotten Schweizer Plantagenbesitzer, feierten.¹⁸ Bild 4 zeigt das Anwesen von Herrn Huber

auf Amplas. Es kann angenommen werden, dass es sich um dasselbe Anwesen handelt, in dem Lina und Ferdinand Weihnachten 1889 verbrachten. Die Männer auf dem Foto präsentieren sich in typisch europäischer Tropenbekleidung, ganz in weiss.

Am 22. Januar 1890 schreibt Lina, dass sie nun zur Plantage Torop am Kwalu-Fluss, ebenfalls in Sumatra, zu Herrn Rüeegger aufbrechen werden, einem Aarburger, der bereits viele Jahre mit seiner Frau, einer Fabrikantentochter aus Wallstadt, auf Sumatra lebt, wo sie vorerst unterkommen könnten. Die Reise werde fünf Tage in Anspruch nehmen. Bei ihrer Ankunft auf der Plantage schreibt sie hastig, dass Ferdinand noch am Tag der Ankunft als Administrator der Plantage von Herrn Rüeegger fest engagiert wurde.¹⁹ Das fünfte Foto zeigt die



[Bild 5] «Estate Torop
Rüegger später Tritschler
am Kwaloe-Fluss»

Plantage Torop, welche in Linas Brief genannt wird. Es ist anzunehmen, dass Ferdinand nach der Ernennung zum Administrator der Plantage dort zusammen mit Lina ein Haus bezogen hatte. Diese Vermutung wird auch von dem Zusatz «Geburtsort von Hilda» in der Bildlegende gestützt. Hilda ist die erstgeborene Tochter von Lina und Ferdinand.

Das Deutschschweizer Tabakunternehmen Näher & Grob

Anhand von Tritschlers Nachlass wird ersichtlich, dass sowohl er als auch sein Schwager Fritz Beck zeitweise im Tabakunternehmen Näher & Grob in Sumatra beschäftigt waren. Gemäss Legende zeigt **Bild 6** Angestellte der Firma Näher & Grob, darunter auch Ferdinand Tritschler (hintere Reihe, 4. v. r.). Eine Datumsangabe fehlt.

Obwohl die Bildlegende nichts über die Stellung der Arbeiter aussagt, ist anzunehmen, dass es sich bei den Personen um Assistenten oder Administratoren von Näher & Grob handelte, da Nachforschungen zeigen, dass diese Stellen typischerweise von Europäern besetzt wurden. Aufgrund ethnisch festgelegter Hierarchien war es Nichteuropäern bzw. Asiaten (sowohl Chinesen, Indern als auch Indigenen) nicht möglich, bis zur Position des Assistenten aufzusteigen. Bis zum Verkauf ihrer Firma stellten Näher & Grob um die 50 Assistenten ein, wovon 23 Schweizer waren.²⁰

Gründer des anfangs der 1870er-Jahre ins Leben gerufenen Unternehmens Näher & Grob waren der Riesbacher²¹ Kaufmann Karl Fürchtegott Grob und Hermann Näher aus Lindau (Deutschland). Die beiden Geschäftspartner konnten sich in Sumatra



[Bild 6] «Angestellte
von Näher & Grob,
Sumatra»



[Bild 7] «Villa Tritschler
Soengie Radja Plantage
Pagoerawan. S[umatra].
(1884–1887)»



[Bild 8] «Tandjong Morawa Estate
S[umatra]. N[äher] & G[rob]»

[Bild 9]
«Hermanns Veranda»



schnell einen Namen machen, und die Firma stieg in den darauffolgenden Jahren zu einem der einflussreichsten Unternehmen im Tabakplantagen-geschäft der Insel auf. Grob wurde in Zürich unter anderem durch den Bau seiner Prachtvilla «Patumbah» bekannt, als er diese nach seiner Rückkehr im Jahre 1880 aus dem fernen Indonesien für geschätzte 550 000 Franken in der Nähe des Zürcher Seefelds erbauen liess. Auch Näher kehrte zurück, und die beiden leiteten das Geschäft anschliessend von Europa aus weiter, bis sie es 1889 an die in Nord-Sumatra angesiedelte holländische Tabakgesellschaft *Senembah Maatschappij*²² verkauften.²³

Am meisten Geld verdienten die beiden Firmengründer mit dem Tabakanbau in den 1880er-Jahren.²⁴ Im Nachhinein betrachtet, entschieden sie sich gerade rechtzeitig, ihre Firma zu verkaufen, denn kurz darauf folgte bereits die erste grosse Tabakkrise auf Sumatra. Diese Krise hatte ihren Ursprung unter anderem in der 1889 eingeführten McKinley-Steuer²⁵ aus den Vereinigten Staaten, welche nun Zölle auf sämtlichen Tabak aus Sumatra einführten.²⁶ Da Näher&Grob von dem Werteverlust des Sumatra-Tabaks in eine missliche Lage gebracht wurde, entschieden sich die Besitzer zum Verkauf.²⁷ Auch Ferdinand und Lina Tritschler dürften vom Zusammenbruch der Tabakpreise betroffen gewesen sein. In Linas Brief aus Sumatra an ihre Mutter vom 8. Dezember 1891 erwähnt sie die Tabakkrise explizit und gibt an, dass in den kommenden Monaten «zu Hunderten Assistenten und zu Tausenden chinesische Kulis entlassen werden» sollen.²⁸ Aus demselben Brief erfahren wir ausserdem, dass Ferdinand plant, Ende Dezember 1891 nach Muri heimzukehren. Zehn Monate später, am 16. September 1892, schreibt Lina ihrem inzwischen in die Schweiz gereisten Ehemann Ferdinand, dass auf Sumatra und in der umliegenden

Gegend immer noch Plantagen geschlossen würden und dass absolut keine ordentliche Stelle mehr zu finden sei. Ausserdem würden überall zuerst die Schweizer entlassen. Sie werde «mit nächster französischer Mail»²⁹ nach Europa zurückkehren. Damit endet der Briefwechsel des jungen Ehepaares.

Die Wohnsituation der Europäer in Sumatra

Im erwähnten umfangreichen Fotobestand werden auch die Häuser und Anwesen der Europäer in Sumatra dokumentiert. **Bild 7** zeigt das Wohnhaus von Ferdinand Tritschler in Pagurawan, Sultanat Serdang, zur Zeit seines ersten Sumatra-Aufenthalts. Das Haus liegt direkt am Waldrand.

Im Gegensatz dazu zeigt **Bild 8** eine Plantage von Näher&Grob. Die Flächen neben dem Haus wurden gerodet, das Gras wurde kurz gehalten. Das Haus selbst scheint zweistöckig zu sein und sieht vergleichsweise luxuriös aus.

Bild 9 zeigt «Hermanns Veranda», ausgestattet mit Mobiliar. Es lässt sich nicht verifizieren, ob es sich dabei um die Veranda von Hermann Näher handelte. Aus Linas Briefen wird jedoch klar, dass der Veranda generell eine wichtige Funktion im Haus zukam. So schreibt Lina einmal an ihre Schwester, dass «die Veranda's [...] gewöhnlich den Salon eines Hauses hier [bilden]»³⁰. Sie dienten sowohl als Speise- als auch als Aufenthaltsraum.

Nebst einer grosszügigen Veranda war es – einem Brief von Lina Tritschler zufolge – in ihrem Bekanntenkreis auch üblich, eine «europäische» Vorratskammer zu unterhalten. Eine solche enthielt typischerweise Produkte wie Würste (explizit genannt werden Frankfurterli und Mettwurst), Sauerkraut, Spargeln, Knöpfli und Schweizerkäse. Die Artikel importierten sie zum grössten Teil aus Frankreich, Deutschland und Holland, die Früchte stammten aus Kalifornien.³¹



[Bild 10] «Personal»

Es war üblich, dass Europäer sich Dienstpersonal für zahlreiche Arbeiten hielten. So listet Tritschler in einem Brief an seine Mutter folgendes Personal auf: «2 Dienerinnen für Lina, 1 Koch (Javaner), 1 Hausdiener (Javaner), 1 Hausknecht, 1 Dobi (Waschmann), 2 Privatpolizisten fürs Haus (1 für Tag & 1 für Nacht), 1 Gärtner, 1 Pferdeknecht und 1 Kuhhüter und Grasschneider».³² Jeder von ihnen sei unentbehrlich. In Ferdinands Reisefotoalbum existiert ein Foto mit dem Titel «Personal» [Bild 10]. Ob es sich dabei um sein eigenes Personal handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Die Schweizer bewohnten vor allem die Ostküste Sumatras, in grosser Entfernung zu den kolonialen Behörden. Der Historiker Andreas Zangger spricht dabei von «selbstgewählter Isolation». Das Leben der ersten Schweizer in den Randgebieten war geprägt von Einsamkeit und Selbstbehauptung, aber auch von Freiheit und Unabhängigkeit.³³ Aus Tritschlers Briefen erfahren wir, dass ihm gerade

diese Unabhängigkeit gefiel. Er war froh, sich nicht immer nach den Konventionen der Heimat richten zu müssen. Die Isolation stellte allerdings gerade mit Blick auf die persönliche Sicherheit auch ein Risiko dar, da die Pflanze in der Anfangsphase des Tabakanbaus bei ausserordentlichen Vorfällen wie Übergriffen, Plünderungen oder Brandstiftungen seitens der Arbeiterschaft auf sich gestellt oder auf ihre Nachbarn angewiesen waren – diese konnten aber auch mal in mehreren Stunden Entfernung wohnen. So nennt Tritschler bei der Aufzählung seines Personals unter anderem zwei Privatpolizisten für das Haus.³⁴ Im Notfall hätten die Pflanze noch das holländische Militär um Hilfe ersuchen können, das in Batavia (heutiges Jakarta), der damaligen Hauptstadt der holländischen Kolonialverwaltung, oder in Riau, dem Zentrum der Kolonialverwaltung an der Malakka-Strasse in Ostsumatra, stationiert war.³⁵



[Bild 11] «Ansicht einer Pflanzung, Tabak, Trocknungs-scheunen und ein Assistentenhaus. Tritschler Haus in Bila.»

Die Plantagenarbeit und deren ethnische Aufteilung

Bild 11 zeigt einen Ausschnitt einer Tabakplantage auf Bila, ein bis 1946 bestehendes Sultanat im Nordosten der Insel. Im Hintergrund links sind gemäss Bildlegende das Assistenten- bzw. Wohnhaus von Tritschler und daneben eine Trocknungs-scheune zu sehen. Es scheint üblich gewesen zu sein, dass das Haus der Assistenten in unmittelbarer Nähe oder auch mitten in der Plantage lag.

Die **Fotografie 12** zeigt Arbeiter in einer Lagerhalle beim Sortieren des Tabaks nach seiner Länge und Farbe. In der Literatur wird bei der Schilderung solcher Szenen vor allem auf die ethnische Ordnung hingewiesen, die auf den Plantagen herrschte.³⁶ Die europäischen Mitarbeiter grenzten sich meist deutlich von den asiatischen Plantagenarbeitern hinsichtlich räumlicher Positionierung, Körperhaltung oder Kleidung ab. Bei den Europäern

beispielsweise setzte sich mit der Zeit die weisse Tropenkleidung mit Hut durch.

Zuoberst in der Arbeitshierarchie stand ein Hauptadministrator, gefolgt von einem Administrator und einem oder mehreren Assistenten. Diese Posten waren alleine den Europäern vorbehalten. Die Assistenten hatten die Aufsicht über einen Haupttandil (Oberaufseher), dieser über mehrere Tandils (Aufseher). Die Position des Tandils wurde meist mit Chinesen besetzt. Die unterste Stufe bildeten die sogenannten Kulis (Vertrags-, Lohnarbeiter).³⁷ Durch die grosse Nachfrage an Arbeitskräften wurden viele Arbeiter von umliegenden Inseln oder auch aus Südchina fast schon im Sinne einer Ware «importiert». Chinesen waren sowohl als Tandils als auch als Kulis sehr gefragt, sodass diese bald die grösste Gruppe innerhalb der Plantagenarbeiter bildeten. Die asiatischen Plantagearbeiter waren oftmals gezwungen, mehrjährige Verträge mit den Arbeitgebern einzugehen, mit denen sie



[Bild 12] linke Seite «Arbeiter in der Lagerhalle mit Stapeln von geernteten Blättern vor ihnen liegend»

[Bild 13] rechte Seite «Porträt eines Feldarbeiters»

sich ans Unternehmen banden und wovon sie oftmals kaum mehr loskamen. Ein Teil der Arbeiter starb aufgrund von Krankheiten oder durch Arbeitsunfälle, bevor sie aus dem Vertrag entlassen wurden.³⁸

Bild 13 zeigt einen Feldarbeiter auf einer Plantage. Die Arbeitsbedingungen werden in der Literatur generell als desolat dargestellt. Zanger sprich gar von sklavenartigen Zuständen.³⁹ Ausbeutung und Misshandlungen der Arbeiter waren an der Tagesordnung, teilweise kam es auch vor, dass Arbeiter totgeprügelt wurden.⁴⁰ Solche Vorfälle zogen für Europäer oftmals keine oder verhältnismäßig geringe Konsequenzen nach sich.⁴¹ Allerdings gab es Ausnahmen. So erfahren wir aus Tritschlers Nachlass, dass sein Schwager Fritz Beck zu einer einjährigen Haftstrafe verurteilt worden war, weil ein Kuli nach einer Züchtigung verstarb. Auch sein Assistent bekam eine einjährige Haftstrafe, der

Haupttandil wurde hingegen zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt.

Ein Dauerthema waren die immer wieder aufkeimenden Konflikte in Ostsumatra, welche unterschiedliche Ursachen hatten. So war immer wieder von der Gewaltbereitschaft und von Misshandlungen seitens der Europäer, vom kriminellen Hintergrund verschiedener Arbeiter, von Landkonflikten zwischen Europäern und der ansässigen Bevölkerung, von den Konflikten «importierter» Arbeiter mit Arbeitern vor Ort und mehr zu lesen.⁴²



Die Volksgruppen auf Sumatra

Durch die Kolonialherrschaft der Holländer sowie durch die vielen importierten Arbeiter (Javaner, Chinesen, Inder etc.) veränderte sich die Zusammensetzung der lokalen Bevölkerung grundlegend. Dies bot, zusammen mit den bereits bestehenden Unterschieden zwischen den einheimischen Ethnien, einiges an Konfliktpotential. Dieses wurde von den Europäern allerdings oftmals bewusst in Kauf genommen. So zum Beispiel im Falle der Pflanzler bei der stetigen Ausweitung ihres Pflanzgebietes, wobei die ansässige Bevölkerung sukzessive zurückgedrängt wurde.⁴³

In den überlieferten Briefen werden die Ethnien der Malaien, der Batak sowie der Achinesen am häufigsten genannt. Die Achinesen, Bewohner der nördlichen Provinz Aceh, sind strenggläubige Muslime und tauchen vor allem im Zusammenhang mit Auseinandersetzungen und kriegerischen Handlungen gegen die Holländer auf, da sie sich am längsten gegen die koloniale Unterwerfung wehrten. Ein anderes Verhältnis hatten die Europäer zu den Batak und Malaien. Nutzbar zu machendes Land war für ausländische Investoren in den Anfängen der Plantagenkultur in Ostsumatra relativ leicht verfügbar. Dabei schlossen europäische Pflanzler einen Pachtvertrag mit dem zuständigen Sultan ab, wofür sie im Gegenzug Land zum Bepflanzen zur Pacht bekamen. Dieses Land bestand allerdings überwiegend aus Urwald, der von der dort ansässigen Bevölkerung (Malaien und Batak) genutzt wurde. Die Einheimischen fühlten sich in der Folge durch die Pachtverträge in ihrem traditionellen Anbaugebiet bedroht.⁴⁴ Mehrmals berichtete auch Ferdinand Tritschler in seinen Briefen von Konflikten zwischen den Europäern und den lokalen Volksgruppen, da Erstere immer weiter in die Länder-eien der Indigenen vordrangen und diese dadurch in Bedrängnis brachten.

Die Malaien, überwiegend sunnitischen Glaubens, lebten im Gegensatz zu den Batak vorwiegend in den Tiefebenen. Grundbesitzer war nach ihren Sitten der Sultan, welcher mit absoluter Herrschaft über sie regierte. Zwar hatten die Holländer

die Herrschaft über Niederländisch-Ostindien, aber die Zusammenarbeit mit den lokalen Sultanen war dennoch wichtig. Jeder Landvertrag musste vom Sultan vergeben werden, damit er gültig war.⁴⁵ Der Sultan profitierte von den Pachtzinsen, während die regulären Einwohner um ihre Anbauflächen kämpfen mussten.⁴⁶ Zwar bezeichnete Tritschler das Volk der Malaien in einem seiner Briefe als «höfliches, katzenfalsches heimtückisches Volk», hob aber auch hervor, dass Europäer und Malaien im Kriegsfall Hand in Hand gingen. Zudem würde er sich weniger weniger auf das holländische als auf das malaiische Militär verlassen.⁴⁷ **[Bild 14]**

Die Batak hingegen bewohnten vorwiegend den Norden Sumatras, praktizierten einen animistischen Glauben und unterstanden nur formell den malaiischen Sultanen. Ihnen zufolge gehörte das Land denjenigen, die es bewohnten, und sie sahen ihre jeweiligen Dorfoberhäupter als Autoritätsquelle an.⁴⁸ Die Batak wurden von den Europäern zwar unter anderem für den Bau von Häusern, Scheunen oder anderen Gebäuden eingesetzt.⁴⁹ Tritschler hielt in einem seiner Briefe aber fest, dass die Batak den Weißen gegenüber generell nicht besonders friedlich gestimmt seien, da sie schließlich der Grund für ihre immer weiter schrumpfende Lebensgrundlage seien.⁵⁰ Hinzu kam, dass die Europäer für die Plantagenarbeit immer mehr Chinesen rekrutierten, ein weiteres neues und bedrohliches Element für die Batak, das das Kräfteverhältnis weiter zu ihren Ungunsten verschob. **Bild 15** zeigt eine Schmiede der Batak. Der Bildlegende angefügt ist der Zusatz «Eingeborene im Innern Sumatras – Menschenfresser».

Damit trugen die Europäer ihrerseits zur Anfachung der Konflikte bei, indem sie lediglich mit dem zuständigen Sultan einen Pachtvertrag abschlossen, der für beide Vertragsparteien von Vorteil war.⁵¹ Das Nachsehen hatte die Urbevölkerung Sumatras.



[Bild 14] «Malaysischer Fürst und Kriegsminister»




[Bild 15]
«Schmiede der
Bat[ak] (Eingeborene
im Innern Sumatras –
Menschenfresser)»



Die Rolle der Schweizer und der Archivbestand «Schweizer Auswanderer in Sumatra»

Zur Rolle der Schweizer in Sumatra lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sie wesentlich von den kolonialen Strukturen vor Ort profitierten und teilweise auch dabei halfen, diese zu festigen oder gar auszuweiten. So waren gerade Hermann Näher und Carl Fürchtegott Grob Profiteure des Kolonialismus auf Sumatra, indem sie sich die Landkonzessionen, fehlende staatliche Institutionen und billige Arbeitskräfte zunutze machten. Mit der Besiedelung von Rand- und Grenzgebieten und der Ausweitung der eigenen Plantagen vertrieben die Schweizer Pflanzer Einheimische aus ihrem Stammland und unterstützten damit die koloniale Expansionspolitik.⁵²

Zum Wert der Bilder soll angemerkt werden, dass die europäischen Vorstellungen der Tropen bis ins 20. Jahrhundert in erster Linie von Reiseberichten, Lexika, geografischen Berichten oder Ähnlichem geprägt waren.⁵³ Die allerersten Fotografien aus Java kamen erstmals Mitte der 1860er-Jahre nach Deutschland.⁵⁴ Zudem war es nicht üblich, dass Privatpersonen eine eigene Kamera besaßen, denn laut seinen Briefen musste Ferdinand für eine Fotografie jeweils einen Fotografen kommen lassen. Somit dürften die Fotografien aus dem Archivbestand VII.537. *Schweizer Auswanderer nach Sumatra* zu den frühesten fotografischen Zeugnissen aus Südostasien gehören, die ihren Weg in die Schweiz fanden. Diese umfangreiche Sammlung an unterschiedlichsten zeitgenössischen Fotografien macht den besagten Archivbestand ausserordentlich spannend. 

Von Tigern, Tabak und «Eingeborenen»

- 1 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:2.1.1. Zentralblatt für Jagd- und Hundeliebhaber IX. Jahrgang, Nr. 1.
- 2 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:2.1.1. – VII.537.:2.1.7.
- 3 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:2.1.1. Zentralblatt für Jagd- und Hundeliebhaber IX. Jahrgang, Nr. 1.
- 4 Nasution, Khoo Salma: More Than Merchants. A History of the German-speaking Community in Penang 1800s–1940s, Penang 2006, S. 39ff.
- 5 Des Weiteren enthält der Bestand transkribierte Briefe von Lina Tritschler-Beck (Ehefrau von Ferdinand Tritschler), von ihrer Mutter Leopoldine Beck sowie Briefe eines gewissen Albert Sigrist aus Zürich und von zwei weiteren unbekanntem Autoren.
- 6 Charles J. Kleingrothe war ein deutscher Fotograf, der 1889 sein erstes Studio in Medan, Sumatra, eröffnete. Neben Landschafts- und Architekturfotografie machte er auch Porträts sowie Fotografien von Landwirtschaftsobjekten wie Tabak-, Kaffee- oder Palmölplantagen.
<http://www.asia-pacific-photography.com/towardindependence/Kleingrothe/index.htm>, [Stand: 23.01.2017];
https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_J._Kleingrothe, [Stand: 23.1.2017].
- 7 «Niederländisch-Indien», <https://de.wikipedia.org/wiki/Niederländisch-Indien>, [Stand: 15.3.2017]
- 8 Zangger, Andreas: Koloniale Schweiz. Ein Stück Globalgeschichte zwischen Europa und Südostasien (1860–1930), Bielefeld 2011, S. 13.
- 9 Der Schweizer Verein Deli-Sumatra: Zum fünfzigjährigen Bestehen, 1886–1936, Zürich 1936, S. 7.
- 10 Ebd., S. 58, 77, 81.
- 11 Ebd., S. 70f.
- 12 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.2., Nr. VII.537.:1.2.3. und VII. 537.:1.2.4.
- 13 Da der 5. November 1889 ein Dienstag war, müssten sie die Passage zwischen Sardinien und Korsika sowie die Strasse von Messina am gleichen Tag durchfahren haben.
- 14 Port Said ist eine Hafenstadt Ägyptens, am Nordende des Suezkanals.
- 15 Stadtarchiv Zürich, VII.537.: 1.2.2. Brief von Lina Tritschler-Beck an ihre Eltern in Muri.
- 16 Ceylon, das heutige Sri Lanka.
- 17 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.3. Brief von Lina Tritschler-Beck an ihre Eltern in Muri.
- 18 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.6. Brief von Lina Tritschler-Beck an ihre Schwester Anna Neuweiler-Beck; vgl. Zangger, Koloniale Schweiz, S. 192.
- 19 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.9. Brief von Lina Tritschler-Beck an Familie Beck in Muri.
- 20 Zangger, Andreas: Die Geschichte vom schnellen Geld, in: Die Villa Patumbah in Zürich – Geschichte und Restaurierung, Zürich 2014, S. 60.
- 21 Riesbach bei Zürich, seit 1893 in die Stadt Zürich eingemeindet.
- 22 Die Senembah Maatschappij wurde im Laufe der Zeit eine der vier grossen Tabakgesellschaften. Karl Fürchtegott Grob, https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_F%C3%BCrchtegott_Grob, [Stand: 10.8.2016].
- 23 Knöpfli, Adrian: Carl Fürchtegott Grob. Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr, in: Die Villa Patumbah in Zürich – Geschichte und Restaurierung, S. 27f.; vgl. Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 59.
- 24 Knöpfli, Carl Fürchtegott Grob, S. 28.
- 25 Hochstein, Peter: Cigars and Other Passions: The Biography of Edgar M. Cullman, S. 31.
- 26 Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 58f.
- 27 Zangger, Koloniale Schweiz, S. 198; Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 59.
- 28 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.32. Brief an Mutter Leopoldine Beck in Muri. Linas Beobachtung kann u. a. durch die Aussage Zanggers in: Koloniale Schweiz, S. 199, gestützt werden. Er berichtet, dass in den Folgejahren nach 1890 «gegen 25.000 Kulis» ihre Arbeit an der Ostküste verloren hätten.
- 29 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.36. Brief an Ehemann Ferdinand Tritschler-Beck. Lina blieb alleine mit ihren Töchtern Hilda und Hertha auf Sumatra zurück, während Ferdinand in die Schweiz reiste.
- 30 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.7. Brief von Lina Tritschler-Beck an Schwester Anna Neuweiler-Beck in Muri.
- 31 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.2.4. Brief von Lina Tritschler-Beck an Schwester Anna Neuweiler-Beck.
- 32 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.3.23. Brief von Ferdinand Tritschler an Familie in Muri.
- 33 Zangger, Koloniale Schweiz, S. 275ff; 253ff; 261.
- 34 Stadtarchiv Zürich, VII.537.:1.3.23. Brief von Ferdinand Tritschler an Familie in Muri.
- 35 Zangger, Koloniale Schweiz, S. 248.
- 36 Vgl. ebd., S. 261.
- 37 Diese Hierarchie lässt sich aus der Literatur und aus den Briefen ableiten, vgl. Stolz, Thomas et al. (Hrsg.): Sprache und

- Kolonialismus. Eine interdisziplinäre Einführung zu Sprache und Kommunikation in Kolonialen Kontexten, Berlin/Boston 2016; Zangger, Koloniale Schweiz, S. 217f., 249. Zur Bedeutung des Wortes Kuli (engl. Coolie): «Kulis hießen überwiegend chinesische und südasiatische ungelernete Lohnarbeiter im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts, die für ein Unternehmen auf Plantagen, als Lastenträger oder in einer anderen gering bezahlten körperlichen Tätigkeit arbeiteten.», in: «Kulis (Tagelöhner)», [https://de.wikipedia.org/wiki/Kuli_\(Tagelöhner\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kuli_(Tagelöhner)), [Stand: 23. 1. 2017].
- 38 Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 51f.
- 39 Ebd., S. 51–55.
- 40 Ebd., S. 54.
- 41 Vgl. Stoler, Ann Laura: «In Cold Blood». Hierarchies of Credibility and the Politics of Colonial Narratives, in: Representations, Special Issue: Imperial Fantasies and Post-colonial Histories, No.37 (1992), S. 155; Zangger, Koloniale Schweiz, S. 261.
- 42 Zangger, Koloniale Schweiz, S. 251.
- 43 Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 37.
- 44 Ebd., S. 35f.
- 45 Ebd., S. 33, S. 46f.
- 46 Ebd., S. 36.
- 47 Stadtarchiv Zürich VII.537.:1.3.1. Brief von Ferdinand Tritschler an Vater F. Beck und Familie.
- 48 Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 43, 46.
- 49 Ebd., S. 49f.
- 50 Stadtarchiv Zürich VII.537.:1.3.1. Brief von Ferdinand Tritschler an Vater F. Beck und Familie.
- 51 Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 37.
- 52 Zangger, Koloniale Schweiz, S. 435f.; vgl. Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld, S. 47.
- 53 Jäger, Jens: Unter Javas Sonne. Photographie und europäische Tropenerfahrung im 19. Jahrhundert, in: Historische Anthropologie 4 (1996), S. 79–92, S. 78.
- 54 Ebd., S. 82.



«Da sihet man alles wimslen von jungen und alten Leuthen ...» – Bilder der Zürcher Seegfrörnen von 1880 bis 1963

Max Schultheiss

Jung und Alt schlittschuhlaufend auf dem Zürichsee, an der Glühweinbar, am Bratwurststand, herumspielend, herumtollend: Wenn es eine Seegfrörni – das gänzliche Zufrieren des Zürichsees – gab, hielt sie halb Zürich auf Trab und wurde eifrig in Bild und Ton festgehalten.

Die Zürcher Seegfrörni ist im Stadtarchiv Zürich in zahlreichen Foto- und Filmaufnahmen dokumentiert, doch wie oft ein solches Naturereignis eintrat, kann nicht gesagt werden.¹ Einerseits gibt es Überlieferungslücken, andererseits stellt sich die Frage, was als Seegfrörni zu bezeichnen ist. Wenn wir darunter eine vollständige Vereisung des Zürichsees verstehen, die so intensiv ist, dass die Eisdecke begangen werden kann, dann kam es in den letzten beiden Jahrhunderten in den Jahren 1802, 1810, 1830, 1880, 1891, 1895, 1929 und 1963 zu einer Zürcher Seegfrörni.

In den meisten Fällen gefror der Zürichsee im Januar und öffnete sich wieder im März. Die längste überlieferte Dauer einer «Gfrörni» war von Weihnachten 1470 bis zum 17. April 1471, während der See 1895 nur während sechs Tagen begangen werden konnte. Weiter vermeldeten die Chronisten, dass der See im Jahr 1491 gleich dreimal gefror.²

Bei zunehmender Vereisung wurde der damals – vor dem Zeitalter der Eisenbahn – für den Personen- und Güterverkehr wichtige Schifffahrtsbetrieb reduziert und schliesslich ganz eingestellt. Die linksufrige Zürichseebahn wurde nämlich erst

1875, die rechtsufrige 1894 eröffnet. Trotz dieser Unannehmlichkeiten warteten viele gespannt darauf, dass der See von den Behörden freigegeben wurde.

Eine Seegfrörni gab stets Anlass zu regelrechten Volksfesten, wie Hans Erhard Escher bereits 1692 in seiner Beschreibung des Zürichsees schreibt: «Wann aber der See also überfrohren, mangelt es in dem geringsten nicht an Lustbarkeit. Da sihet man alles wimslen von jungen und alten Leuthen, die sich mit schleiffen und kleinem Schlittenfahren üben, auch etliche auf Schleiffschuhen so schnell als ein Pfeil daher schiessen.»³ Das sah bei späteren Seegfrörnen nicht anders aus. Man vergnügte sich auf dem See, ging spazieren oder eislaufen, fuhr mit dem Segelschlitten oder liess sich von Pferdegespannen über den See ziehen.

Die in diesem Beitrag publizierten Fotografien stammen aus einer Dokumentation zur Zürcher Seegfrörni mit zeitgenössischen Postkartenserien und Bildmaterial verschiedener, teils unbekannter Provenienz (Archivsignatur V.L.47.).

Von der Seegfrörni 1880 sind ein paar wenige Aufnahmen erhalten.

Ausführlich berichtete das Tagblatt der Stadt Zürich über das grosse Eisfest vom 8. Februar 1880: «Das war wieder einmal ein ächtes, gemüthliches Volksfest – das Eisfest auf dem Zürichsee am letzten Sonntag. Ohne grossartige Vorbereitungen kam es zu Stande; frei war der Eintritt und die Platzwahl nach Belieben; als Festhütte präsentirte sich der erhabene Tempel der Natur und das Festprogramm schuf jeder sich selbst nach eigener Laune. Kein Wunder, dass alles Volk, Gross und Klein, Reich und Arm, an einem solchen Feste teilnahm. Ungeheure Menschenmassen strömten bis gegen Abend von allen Seiten herbei, aus der Stadt und vom Lande, aus der Nähe und Ferne. Kamen doch von Basel allein mit Extrazug gegen 600 Personen, die mit einem Musikkorps an der Spitze aufmarschirten. Schon am Vormittag schien es, als ob die gesammte Einwohnerschaft der Stadt auf dem Eise kampiren würde. Aber erst am Nachmittag! Wie schwoll da der Menschenstrom an von Minute zu Minute. Gleich einem ungeheuren Heerlager auf krystallenen Plane sah sich das seltene Bild von ferne an, und in der Nähe erschien's als ein veritables Seitenstück zum Wiener Prater, wie er einst gewesen. Hier wie dort eine unzählbare bunte Menge zu Fuss, zu Pferd und zu Wagen, resp. Schlitten und wiederum hier wie dort eine Menge Wirthschaftsbuden der verschiedensten Art – wol an die 100 mochten von Zürich bis Bendlikon [Kilchberg] zu zählen gewesen sein – mit bunten Fahnen, Schildern und chinesischen Lampen. Und dazwischen und daneben Kegelbahnen, Glücksspiele, Illuminations- und Feuerwerksvorrichtungen, Schlitten- und Schlittschuhvermietther, Kastanienröster und Musikbanden. Nur Karroussel, Kasperlitheater und Seiltänzer fehlten, sonst wäre das Praterbild so ziemlich perfekt gewesen. Dafür machte als Spezialität ein mit Mast und Segeln ausgerüstetes Eisschiff Furore, das in Ermangelung günstigen Windes bald da, bald dorthin geschoben und gezogen wurde. Den Glanzpunkt des Eisfestes bildete unstreitig die vom Seeklub

auf dem Eise und von einigen Grundbesitzern veranstaltete Illumination mit Feuerwerk, sowie die in abgeschlossenem Kreise weit draussen beim hellen Schein von hunderten bunter Laternen aufgeführten Schlittschuhtänze. Schön auch, jedoch nicht weniger als angenehm für's Publikum, war das Hin- und Herschwärmen von Schlittschuhläufern mit Fackeln und Lampions, die bald einzeln, bald in Gruppen sich mitten durch die Menge in geraden und krummen Linien ihren Weg bahnten. Am schönsten und lobenswerthesten von Allem aber waren die zu Gunsten der Armen vorgenommenen Sammlungen [...]. Laut einer von der Polizei vorgenommenen Zählung sind allein bei den städtischen Badanstalten von 1 bis 6 Uhr 30000 Personen vom Eise zurückgekehrt. Da wird man wol nicht weit fehlen, wenn man die Zahl derjenigen, die daselbst nach 6 Uhr und derjenigen, die an den andern Ausgängen ans Land getreten sind, ebenso hoch anschlägt.»⁴

Von der Seegfrörni 1891 gibt es bedeutend mehr Bildmaterial, von 1929 und 1963 sogar ganze Postkartenserien.

Bei der Seegfrörni 1891 wurde der Schifffahrtsbetrieb fast zwei Monate lang eingestellt. Die Polizei regelte den Stadtzürcher Seeabschnitt, um das emsige Treiben in einigermaßen geordnete Bahnen zu lenken: «Bespannte Schlitten haben seitwärts von der gereinigten Bahn zu stationieren. Dieselben sollen auf den mit Schnee bedeckten Flächen fahren und das Kreuzen der Strassen für die Schlittschuhläufer vermeiden.»⁵ Ob solche Vorschriften befolgt wurden, bleibe dahingestellt. Jedenfalls resignierten die Stadtbehörden, als die Fasnacht Mitte Februar gleich ganz auf den See verlegt wurde.

Unglücksfälle liessen sich nicht immer vermeiden. blieb es bei Prellungen oder leichten Frakturen, konnte das noch einigermaßen angehen, doch leider kam es auch zu tödlichen Unfällen, vor allem, wenn sich jemand bei zu dünnem Eis auf den See wagte. Anfang März 1891 löste sich die seit dem 20. Januar kompakte Eisdecke allmählich auf, was einen Mann bei Wollishofen trotz wiederholter



Der Zürichsee am 9. Februar 1880.

Stimmungsbild 1880, dahinter von links nach rechts: Kirche St. Peter, Fraumünster, Grossmünster, davor die 1964 durch einen Sturm zerstörte Badeanstalt am Bürkliplatz.



1891 hoch zu Ross unterwegs, dahinter von links nach rechts: Fraumünster, Wohnhaus am Stadthausquai 1, Grossmünster mit vom Rauch verdeckten Türmen, Hotel Bellevue.



Fototermin 1891, dahinter die 1893–1895 erbaute Tonhalle, rechts daneben die Villa Rosau. Der im Trocadéro-Stil ausgeführte vordere Teil der Tonhalle wurde 1937 abgebrochen, um Platz für das Kongresshaus zu machen.



Und noch mehr Verkehr 1891, im Hintergrund das Seefeldquai im 1893 eingemeindeten Riesbach.

Mahnungen nicht davon abhielt, den See zu überqueren. Vom Ufer aus sahen die Passanten zu, wie der Unglückliche einbrach und nach langem Kampf im eisigen Wasser ertrank. Bei der letzten Seegrörni 1963 waren drei Unfälle mit Todesfolge zu verzeichnen.

1929 war die vollständige Seegrörni ab Mitte Februar Tatsache.⁶ Nachdem der bekannte Geologe Albert Heim (1849–1937) das Eis untersucht und positiven Bescheid gegeben hatte, wurde der See eröffnet. Am Wochenende des 23./24. Februars tummelten sich Zehntausende darauf. An den Ufern wurden Restaurants und

Garderobenstände erstellt, auf dem See wärmende Getränke und Wurstwaren verkauft. Am selben Sonntagnachmittag hatten die Leute das Eis wegen starken Föhneinbruchs unter lautem Sirenengeheul wieder zu verlassen. Am 2. März wurde es erneut freigegeben und am 10. März endgültig geräumt. Als besondere Attraktion landete tags zuvor ein Sportflugzeug auf dem Eis. Schon bei der nicht durchwegs tragfähigen Seegrörni von 1914 hatte eine Blériot-Maschine unter allgemeinem Jubel auf dem Zürichsee aufgesetzt.



Ein Kind 1891 vor der damaligen, 1884 fertiggestellten Quaibrücke



Emsiges Treiben auf dem Zürichsee, 1929



Am Wurststand, 1929

Nach monatelanger klirrender Kälte kippte die Stimmung, und die meisten erwarteten sehnlichst den Frühling. Als das Eis endlich abtaute und «einmal ein Eisbegeisterter feststellte, dass ‹leider› auf eine weitere Gfrörne nicht mehr zu hoffen sei, fiel man über ihn her und gab ihm den Rat, an den Nordpol zu reisen, wo er die Kälte mit Lust geniessen könne».⁷





Bei der Coiffeuse, 1929

Das Kaffeekränzchen, 1929





Der Belastungstest, 1963




Luftaufnahme vom 3. Februar 1963 mit Abgrenzungen der ausgezählten Fläche.
Hinten links die 1957 abgetragene Frauenbadeanstalt Enge, dahinter das Arboretum

1963 war es wieder soweit. Die Seepolizei hatte an bestimmten Stellen täglich die Eisdicke gemessen. Der spätere Privatdozent für Glaziologie, Hans Röthlisberger (1923–2009) von der Abteilung für Hydrologie und Glaziologie der Versuchsanstalt für Wasserbau und Erdbau der ETH Zürich, unternahm einen Belastungstest mit dicht nebeneinander gestellten vollen 200-Liter-Fässern. Erst entstanden Radialrisse und später die weit gefährlicheren Kreisrisse, worauf die Fässer sehr langsam einzusinken begannen. Nach diesem Belastungstest konnte das Eis ab dem 1. Februar freigegeben

werden. Die Seepolizei beaufsichtigte, mit Schlittschuhen und Funkgeräten ausgerüstet, den See. Drei Tage später sollen sich allein im unteren Seebecken rund 150 000 Personen aufgehalten haben. Diese letzte Zürcher Seegfröni endete am 8. März 1963.

Nach dem Abtauen machte man sich an die Beseitigung der durch das Eis verursachten Schäden. So mussten Schiffsstege, deren Pfähle durch das Eis zerstört worden waren, ersetzt und Uferanlagen saniert werden.⁸

Doch wie kommt es eigentlich zu einer totalen Seegfrörni?⁹ Dazu müssen natürlich sehr kalte Monate vorangegangen sein. Für eine vollständige Eisbedeckung des Zürichsees braucht es eine sogenannte Kältesumme von mindestens 300° C. Das ist die Summe aller Tagesmittelwert-Temperaturen im Minusbereich von Anfang Dezember bis Anfang März. Dass schliesslich der obere Teil des Zürichsees bis etwa zur Linie Stäfa/Richterswil stets lange vor dem unteren gefriert, liegt an der bedeutend grösseren Tiefe des unteren Seebeckens.

Seit über 50 Jahren warten wir auf die nächste Zürcher Seegfrörni. Ob wir je wieder eine erleben werden? Im Jahr 2017 gefror zwar nicht der Zürichsee, doch immerhin der Horgener Bergweiher und der Sihlsee. Dort wurde ein grosses Natur-Eisfeld mit einem Rundkurs von zwei Kilometern Länge angelegt.¹⁰ 

- 1 Vgl. bes. zwei Erinnerungsschriften an die letzte Zürcher Seegfrörni: Mühlheim, Ernst; Walther, Hans (Hg.): Seegfrörni 1963. Ein Erinnerungsbuch, Stäfa 1963. – Zimmermann, Peter: Zürcher Seegfrörni, Zürich 1963.
- 2 Zu den Begriffen «Gfrörni», «Seegfrörni» vgl. den Eintrag im Schweizerischen Idiotikon: <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id1.htm#!page/11315/mode/2up> (Stand: 15.2.2016).
- 3 Die Seegfrörne 1929. Erinnerungsblatt an das Zürichsee-Eisfeld Februar – März 1929 [...], Zürich 1929, S. 20. – Verlag Matthieu des Zürcher Heimatschutzes (Hg.): Eiszeit in Zürich. Seegfrörni, Volksfeste auf dem Zürichsee, Klimawandel, Zürich 2003, S. 3.
- 4 Escher, Hans Erhard: Beschreibung des Zürich Sees [...], Zürich 1692, S. 161f.
- 5 Tagblatt der Stadt Zürich, Nr. 34, 10. Februar 1880.
- 6 Neue Zürcher Zeitung, Nr. 18, 23. Januar 1991.
- 7 Vgl. nachfolgend bes.: Die Seegfrörne 1929, S. 1–3.
- 8 Ebd., S. 3.
- 9 Tages-Anzeiger, Nr. 132, 15. Mai 1963.
- 10 Nachfolgend: Rihner, Fred: Die Vereisung des Zürichsees in historischer Sicht, in: Mühlheim, Ernst; Walther, Hans (Hg.): Seegfrörni 1963, S. 17f. – Poliwoda, Guido N.: Vom Tummeln auf dem Eise bis zum Treibhausklima des 21. Jahrhunderts. Die Entstehung einer Wissenschaft, in: Verlag Matthieu des Zürcher Heimatschutzes (Hg.): Eiszeit in Zürich. Seegfrörni, Volkfeste auf dem Zürichsee, Klimawandel, Zürich 2003, S. 9f.
- 11 Neue Zürcher Zeitung, Nr. 22, 27. Januar 2017.



Schrägstellung eines Pfahls beim Dampfschiffsteg Seefeldquai, 1963





A. Gossauer

RAPPERSWYL.

kolumne

Untergehakt und mit starrem Blick, schaut das Hochzeitspaar Ende des 19. Jahrhunderts in die Kamera. Dass sich die beiden nicht verliebt in die Augen schauen oder küssen, irritiert für diese Zeit kaum. Dass die Braut jedoch ein dunkles, wohl schwarzes Brautkleid trägt, führt zu Fragen, ist doch die traditionelle Farbe für Brautkleider in Europa und der westlichen Welt heute weiss und steht für Reinheit und sexuelle Unberührtheit. Handelt es sich bei der abgebildeten Braut denn um eine Witwe? Hat sie bereits Kinder oder schliesst gar schwanger den Bund fürs Leben?

Das alles mögen, je nach Region, Gründe für ein dunkles Brautkleid sein. Der Hauptgrund, weshalb man auf zahlreichen Hochzeitsfotos Ende des 19. Jahrhunderts eine dunkel gekleidete Braut findet, ist jedoch ganz banal:

Zwar wurde auch im 19. Jahrhundert bereits die Assoziation zwischen der Farbe Weiss und Unschuld gemacht, doch kaum eine Braut konnte sich ein solch spezielles Kleid, das ausschliesslich für die Hochzeit getragen wurde, leisten. Somit wurde in der Mittel- und Unterschicht bis in die 1920er-Jahre im Sonntagskleid oder dem «feinen» Kleid geheiratet, das oft schwarz war oder auch eine Tracht sein konnte. Zudem bot die Farbe Schwarz noch einen weiteren Vorteil: Sie war leicht sauber zu halten und konnte zu verschiedenen Anlässen – sei es auch «nur» zum sonntäglichen Kirchgang – getragen werden.

Schaut man sich die abgebildete Braut noch etwas genauer an, so fällt auf, dass sie zudem einen weissen Schleier mit Spitze trägt. Diese Kombination war gang und gäbe. Wenn auch das Brautkleid – aus heutiger Sicht – nicht gerade symbolisch anmutet, so tut es der Brautschleier umso mehr, denn er steht für Jungfräulichkeit. Oft wurde deshalb auch bei einer zweiten Eheschliessung ohne Schleier geheiratet.

Betrachtet man das vorliegende Hochzeitspaar also noch einmal, so lässt sich festhalten, dass wir es hier mit einem konventionell gekleideten Paar zu tun haben, das wohl – zumindest, was die Frau betrifft – zum ersten Mal eine Ehe schloss. Die «schwarze Braut» ist somit im ausgehenden 19. Jahrhundert ein ebenso gängiges Bild wie die heutige weisse Braut.

Das Bild Die schwarze Braut


Karin Beck



«A Musical Conversationalist»: Die Cellistin Jacqueline du Pré (1945 – 1987)

Anna Pia Maissen

«Das Einzige, was man tun kann, ist zu geniessen, dass man dabei war, als sie spielte. Nimm einfach alles in dich auf und sage dir: Wow, was habe ich für ein Glück!», sagte einmal ihr Kammermusikpartner, der Violinist Pinchas Zukerman¹.

 **YouTube** Jacqueline du Pré spielt das Cello-Konzert von Edward Elgar unter der Leitung von Daniel Barenboim, 1967

«Sie» ist die englische Cellistin Jacqueline du Pré, die während ihrer kurzen Karriere das Cellospiel prägte wie keine andere zuvor.

Aufgewachsen in einer musikalischen Familie – die Mutter war eine talentierte Pianistin und Komponistin, ihre Schwester Hilary eine begabte Violinistin –, erhielt du Pré mit fünf Jahren ihr erstes Cello. Mit zehn Jahren war sie bereits Schülerin des Cellisten und bedeutenden Cello-Pädagogen William Pleeth, und mit sechzehn Jahren gab sie ihren vielbeachteten ersten öffentlichen Auftritt zum Abschluss ihrer formellen Musikausbildung an der Guildhall School of Music in London. Später bildete sie sich bei Cellisten wie Pablo Casals, Paul Tortelier und Mstislaw Rostropowitsch weiter. Siebzehnjährig trat sie in der Londoner Royal Festival Hall auf und gab ihr Konzertdebüt als Solocellistin unter der Leitung von Rudolf Schwarz, der das BBC Symphony Orchestra dirigierte. Sie spielte dabei das Cellokonzert in e-Moll op.85 des britischen Komponisten Edward Elgar (1857–1934) – ein Konzertstück, das bis heute stets eng mit ihrem Namen verbunden bleibt.

Elgars Spätwerk, das er nach dem Ersten Weltkrieg komponierte, konnte sich zu seiner Zeit beim

Publikum nicht durchsetzen. Erst die intensive und kraftvolle Interpretation von Jacqueline du Pré packte das Publikum und machte das Konzert zu einem Klassiker. Mit ihrer Tonaufnahme des Cellokonzerts, das sie mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von John Barbirolli 1965 einspielte, setzte sie durch ihre Interpretation neue Massstäbe. Es wurde zum Stück, das sie am häufigsten spielte, immer wieder ein bisschen anders, aber immer mit derselben Brillanz, Leidenschaft und emotionalen Energie.

«Sie besass eine sehr seltene Gabe – sie konnte mit der Musik eins werden. Sie musste die Noten nicht lernen und überlegen, was sie damit anfangen sollte – da war eine sofortige Reaktion auf die Musik, wie wenn sie hören würde, was sie las», sagte Daniel Barenboim über sie. «Ich bin bei all den grossen Musikerinnen und Musikern, die ich in meinem Leben getroffen habe, niemandem begegnet, für den die Musik eine so vollkommen natürliche Ausdrucksform war wie für sie; bei den meisten Musiker/innen denkt man, das seien Menschen, die zufällig noch Musik machen. Bei ihr hatte man das Gefühl, eine Musikerin zu sehen, die zufällig auch noch ein menschliches Wesen war.



Jacqueline du Pré und Artur Rubinstein



Jacqueline du Pré und Daniel Barenboim



Jacqueline du Pré und Daniel Barenboim

Sie hatte die Fähigkeit, sich Klang in einem Ausmass vorzustellen, wie ich es nie bei einem anderen Musiker oder einer anderen Musikerin angetroffen habe. Sie war ein echtes Kind der Natur – eine natürliche Musikerin mit einem unfehlbaren Instinkt.»² Sie war, wie Barenboim sagte, «eine musikalische Konversationalistin»³.

Sie selbst sagte über ihr Spiel: «Es hat mich immer wieder erstaunt, dass ein schöner Klang entstand, wenn ich den Bogen auf die Saiten legte».⁴

1966 lernte Jacqueline du Pré den argentinisch-jüdischen Dirigenten und Pianisten Daniel Barenboim kennen. Sie heirateten 1967, und damit begann eine der fruchtbarsten musikalischen Kooperationen. Sie gaben unzählige gemeinsame Konzerte in der ganzen Welt, spielten Kammermusik und arbeiteten mit zahlreichen Musikern wie dem Violinisten und Bratschisten Pinchas Zukerman, dem indischen Dirigenten Zubin Mehta und dem israelischen Geiger Itzhak Perlman zusammen.


1971 stellte du Pré fest, dass die Sensibilität ihrer Finger nachliess. Da die Ärzte dies auf Stress zurückführten, nahm sie sich eine Auszeit. Als sie 1972 ihre Konzerttätigkeit wieder aufnahm, wurden die Lähmungserscheinungen immer schlimmer. Vor einem Konzert mit Pinchas Zukerman in New York 1973 unter der Leitung von Leonard Bernstein konnte sie plötzlich ihren Cellokasten nicht allein öffnen und fühlte die Saiten nicht mehr. Bernstein sagte ihr, sie solle keine Gans sein, sie sei doch bloss nervös. Ihr Auftritt wurde zum Desaster, und sie musste ihn abbrechen. Im Oktober desselben Jahres wurde bei Jacqueline du Pré Multiple Sklerose diagnostiziert. Sie war gerade mal 28 Jahre alt.

1975 musste sie sich definitiv aus dem Konzertleben zurückziehen – sie konnte sich nur noch im Rollstuhl fortbewegen. Bis 1981 unterrichtete sie noch Meisterklassen, bis sich ihr Gesundheitszustand so stark verschlechterte, dass sie auch diese Tätigkeit einstellen musste. Sie wurde immer schwächer, ihr Immunsystem begann zu

versagen, und sie starb schliesslich 1987 an einer Lungenentzündung.

«Ich hatte so ein grosses Glück, dass ich alles erreichen konnte, als ich jung war. Ich habe das ganze Repertoire aufnehmen können ... Ich bereue nichts.»⁵

Die hier veröffentlichten Fotografien stammen aus dem Bildarchiv des Musikfotografen Klaus Henrich (Archivsignatur VII.521.). 1968 trat Daniel Barenboim im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen in Luzern auf. Am 4. September spielte er das 1. Klavierkonzert op.15 von Johannes Brahms mit dem New Philharmonia Orchestra London unter der Leitung von Claudio Abbado. Jacqueline du Pré begleitete ihn offenbar nach Luzern, auch wenn sie selbst nicht spielte. Die Bilder zeigen du Pré und Barenboim gut gelaunt auf dem Sofa in der Garderobe des Konzertsaals und dann zusammen mit dem Pianisten Artur Schnabel, der am Tag zuvor, also am 3. September, mit einem Klavierrezital aufgetreten und offensichtlich noch länger in Luzern geblieben war. 1969 traten sie dann in Luzern gemeinsam auf, am 18. August zusammen mit dem English Chamber Orchestra, dirigiert von Daniel Barenboim. Auf dem Programm stand das Cellokonzert Nr. 1 in C-Dur von Haydn, eine weitere ihrer wichtigen Interpretationen.

«An artist can be at his loneliest in company; and at his fullest, most replete and expansive when alone with his art.»⁶ 

- 1 Remembering Jacqueline du Pré, ein Film von Christopher Nupen, 1994.
- 2 Daniel Barenboim, A Life in Music, New York 1991 (2013), S. 76f.
- 3 <https://www.gramophone.co.uk/feature/jacqueline-du-pré-and-the-elgar-cello-concerto-50-years-on>, zitiert 7. März 2017.
- 4 Remembering Jacqueline du Pré, ein Film von Christopher Nupen, 1994.
- 5 Elizabeth Wilson, Jacqueline du Pré, Her Life, her Music, her Legend. 1988, S. 439
- 6 Jacqueline du Pré, Tagebucheintrag. <https://www.gramophone.co.uk/feature/jacqueline-du-pré-and-the-elgar-cello-concerto-50-years-on>, zitiert 7. März 2017.

«Verschollen auf dem Dachboden» – das Archiv der Landesausstellung von 1939

Karin Beck

Lange galt das Archiv der Schweizerischen Landesausstellung von 1939 als verschollen. Darunter fiel auch das umfangreiche Bildarchiv, welches zu dokumentarischen Zwecken erstellt worden war. Fast vierzig Jahre lang fehlte davon jede Spur, bis im Jahr 1979 Recherchen für eine geplante Jubiläumsausstellung gestartet wurden.



Eröffnungsanzeige auf der rechten Seeseite beim Seebad Utoquai

Am 6. Mai 1939 wurde in Zürich die Landi eröffnet, die ganz im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung stand. Dabei wurden nicht nur die Leistungen von Gewerbe und Industrie herausgestellt, sondern auch das «Sein und Schaffen des Schweizer Volkes».

Als Hauptattraktionen der Landi zählten das «Landidörfli», in dem Häuser in den traditionellen Baustilen verschiedener Kantone gruppiert waren, der «Schifflibach», auf dem die Leute in kleinen Booten durchs Ausstellungsgelände trieben, sowie die Gondeln, die auf 75 Metern Höhe quer über den See schwebten.

Keine Landesausstellung hat sich so tief in das kollektive Gedächtnis der Schweiz eingebrannt wie jene von 1939. Sie war nicht nur eine Leistungsschau der Wirtschaft, sondern schwor die Schweizerinnen und Schweizer in Zeiten der Bedrohung auf Gemeinsamkeiten ein.¹ Zahlreiche Erinnerungsschriften und Bildbände konservierten das Erlebte, machten den «Landigeist» zum Mythos.

Spuren der Landi findet man in Zürich heute noch in Form von Skulpturen oder Bauten, aber auch im Stadtarchiv Zürich, das einen Teil des offiziellen Archivs der Schweizerischen Landesausstellung von 1939 besitzt. Dieses umfasst Protokolle der Ausstellungskommission sowie des Organisationskomitees, Akten des Chefbauleiters Heinrich Oetiker sowie Zeitungsausschnitte und Publikationen über die Landi 39. Einen grossen Teil des Archivs macht jedoch die umfangreiche Fotosammlung aus, die zu Dokumentationszwecken erstellt wurde. Auf welchem Umweg diese Aufnahmen und die restlichen Unterlagen des Landi-Archivs ins Stadtarchiv Zürich gelangten, ist jedoch eine ziemlich abenteuerliche Geschichte.

Der «verschollene» Archivbestand

Nachdem die Ausstellung 1939 abgeschlossen war, wurde der grösste Teil der dazugehörigen Unterlagen der Zentralbibliothek Zürich übergeben und danach im Estrich des Kantonalen Amtshauses Walche in Zürich eingelagert. Als man jedoch in den 1950er-Jahren die Unterlagen zu Forschungszwecken suchte, fand man den Standort an der Walche leer vor. Von diesem Zeitpunkt an galt das sogenannte Landi-Archiv als verschollen. Erst als im Jahr 1979 in Zürich eine Ausstellung über die Landesausstellung von 1939 realisiert werden sollte, startete man eine erneute Suche. Zwar konnte das Stadtarchiv Zürich aufgrund seines Sammlungsauftrags als amtliches Archiv der Stadt Zürich bereits auf einige Unterlagen zur Landesausstellung zurückgreifen: So besass es denn Akten über die Landesausstellung des Stadtpräsidenten Dr. Klöti, Akten und Pläne des damaligen Bauvorstandes der Stadt Zürich sowie offizielle Berichte der Landesausstellungsdirektion. Von den restlichen offiziellen Unterlagen sowie dem grossen Bildarchiv, welches zu dokumentarischen Zwecken erstellt worden war, fehlte dagegen nach wie vor jede Spur. Bald stellte sich jedoch heraus, dass das intakte Bildarchiv gleich nach der Ausstellung im Jahr 1939 der Firma Lichtbild AG übergeben worden war und sich immer noch dort befand. Nach 40 Jahren Aufbewahrung und kurz vor der Firmenliquidation konnte somit das offizielle Bildarchiv ins Stadtarchiv überführt werden. Obwohl man nun einen grossen Teil des verschollen geglaubten Landi-Archivs wieder zusammengebracht hatte, fehlte immer noch der Rest des offiziellen Archivmaterials. Doch auch dieser konnte bald schon auffindig gemacht werden: Das Archiv, welches im Walcheturm in Zürich lagerte, war in den 1940er-Jahren dem Bundesarchiv in Bern übergeben worden. Somit sind sämtliche Unterlagen des Archivs der Landesausstellung 1939 gesichert – wenn auch an zwei Standorten.

Das Bildarchiv oder die Tour d’Horizon der Landi

Der Fotobestand der offiziellen Dokumentation umfasst ca. 2500 Fotos. Sie sind thematisch geordnet und beziehen sich in ihrer Reihenfolge auf den offiziellen Ausstellungsführer, der mit einem Ausstellerverzeichnis und einem Orientierungsplan versehen ist. Die Fotos, welche Bauten, Eingänge und Pavillons zeigen, sind einzeln oder paarweise auf A4-Papierseiten aufgeklebt und nummeriert worden, wobei die Fotonummern den Nummern auf dem Orientierungsplan entsprechen. Des Weiteren ist das gesamte Bildmaterial nach Seeufern geordnet, das heisst: Die tiefen Nummern der Fotos betreffen das linke Seeufer, also die Landi-Wiese; die höheren Nummern das rechte Seeufer, das Areal zwischen dem Haupteingang Riesbach und dem Ausgang Tiefenbrunnen.

Linkes Seeufer – technischer und industrieller Fortschritt

Folgt man der Reihenfolge der Fotos, so begibt man sich auf eine Rundreise, angefangen bei den Eingängen am linken Seeufer, dem Festplatz und dem noch heute berühmten Schifflibach sowie der Seilbahn über den See.



Ruhepause auf den berühmten Landi-Stühlen beim Festplatz



Fahrt auf dem Schiffli Bach mit Ausblick auf zeitgenössische bildende Kunst



Montagearbeiten am Turm der Schwebbahn am rechten Seeufer

Immer noch auf der linken Seeseite, erhält man einen Einblick in die verschiedenen thematischen Pavillons, die vor allem die Industrie und das Gewerbe mit ihren neusten technischen Errungenschaften in den Mittelpunkt stellten. Moderne Technik wurde insbesondere durch die Metallindustrie präsentiert, die mit dem Slogan «Mit der Kraft ihrer Bergwasser erzeugt die Schweiz ihr eigenes Metall» vor allem für die Herstellung von Aluminium warb.

In der Abteilung «Vorbeugen und Heilen» wurde die Chemie bzw. die damalige «Chemikalien-, Farben- und Heilmittelindustrie» prominent präsentiert. Wahrzeichen war der «Interpharmaturm», der Röhren und Retorten darstellte.



Eingang zum Aluminiumpavillon

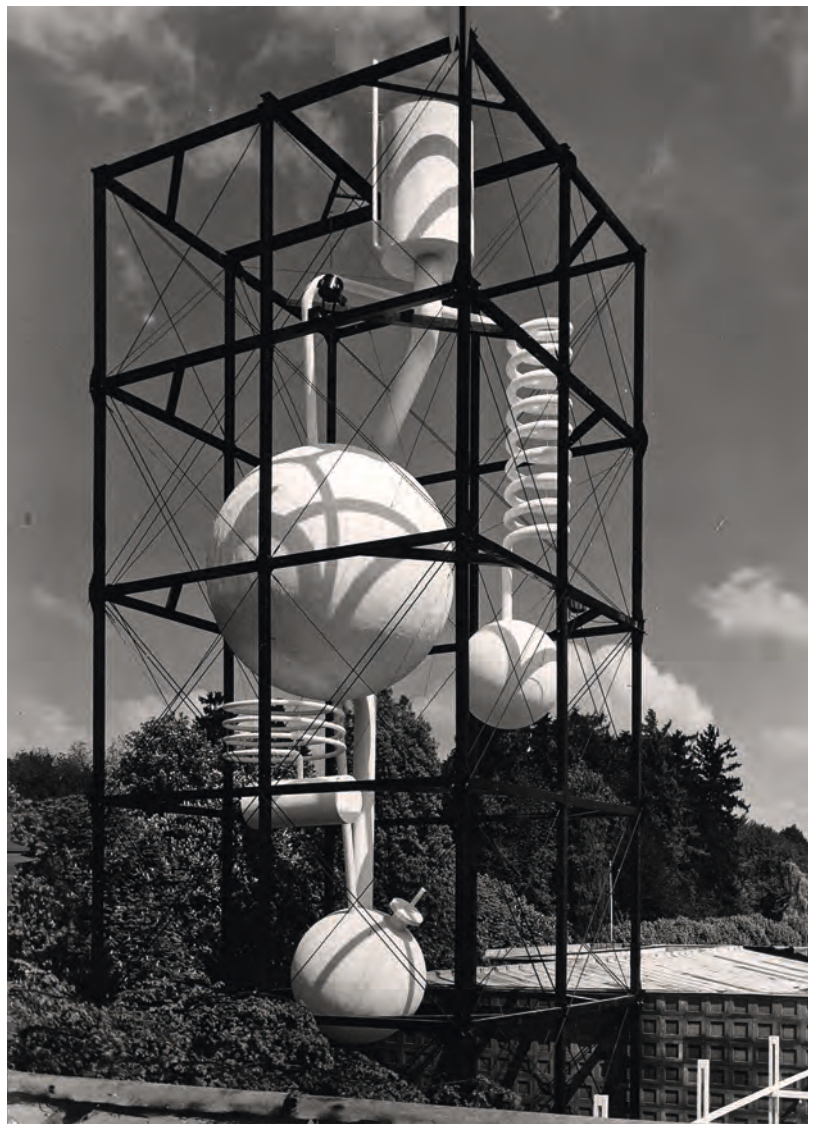


Ausstellung im Innern des Aluminiumpavillons



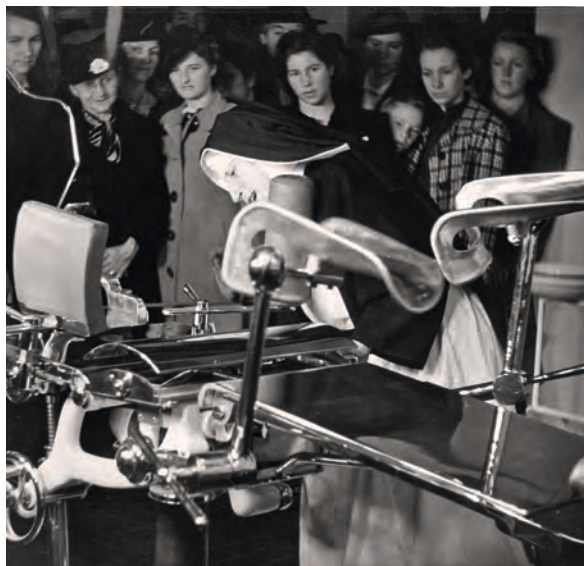
Die Entdeckung der Vitamine

Der Chemieturm



Ebenfalls in der Abteilung «Vorbeugen und Heilen» wurden die neusten Techniken in der Medizin vorgestellt, etwa durch die Demonstration einer Operation oder eines «modernen» gynäkologischen Stuhls.

Den fotografischen Schlusspunkt auf der linken Seeseite bilden die Aufnahmen der Angebote für das leibliche Wohl – wie das Turm-Restaurant, das Terrassenrestaurant und das Kaffeeschiff.



Demonstration eines gynäkologischen Stuhles in der Abteilung «Vorbeugen und Heilen»



Operationsdemonstration in der Abteilung «Vorbeugen und Heilen»



Das Turmrestaurant
auf der linken Seeseite



Das Kaffee-Schiff auf
der linken Seeseite

Rechtes Seeufer – Landidörfli und Idealschweiz



Das Landidörfli auf der rechten Seeseite

Auf der rechten Seeseite wird schliesslich das berühmte «Landidörfli» beleuchtet. Dieser Teil der Ausstellung zeigte eine ländliche, landwirtschaftlich geprägte Idealschweiz, die sich als selbstgenügsam und friedliebend inszenierte.²

Im Landidörfli wurde das «Schaffen des Volkes» gefeiert, wenn auch nur im Bereich des landwirtschaftlichen Sektors. Gemäss dem Motto «Pflug und Brot, Mühe und Lohn» zeigen die Fotos der rechten Seeseite die Lebensmittel- bzw. Selbstversorgung der Schweiz. Abgebildet sind die Ausstellungen des Pflanzen-, Obst- und Weinbaus sowie der Tierzucht und der Milchwirtschaft.

Auch auf dieser Seeseite bildet die Bilddokumentation über die Verpflegung den Schlusspunkt. So sieht man beispielsweise die Walliser, Waadtländer, Neuenburger und Westschweizer Stube; auch die Chüechli-Stube und der Grotto ticinese sind vertreten – und nicht zuletzt natürlich die Fischerstube.



Ausstellung über die Entstehung der Ovo



Die Fischerstube beim Landidörfli auf der rechten Seeseite

Neben diesem historischen Rundgang enthält der Fotobestand der Landi aber auch Gesamtaufnahmen, thematische Aufnahmen über einzelne Veranstaltungen wie die Eröffnung der Landesausstellung oder Aufnahmen verschiedener Anlässe wie dem Auslandschweizertag, den Kantonaltagen, dem Ballonwettfliegen oder der Internationalen Hundeschau, um nur einige zu nennen.

Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang auch die Eintrittsmillionäre, das heisst die Fotos von Besucherinnen und Besuchern, welche zufälligerweise einen Jubiläumseintritt gekauft hatten.



Das 50000. Kind des Nestlé-Kinderparadieses bekommt eine Puppe geschenkt.



Umzug am «Bündnertag»
im Rahmen der Kantonaltage



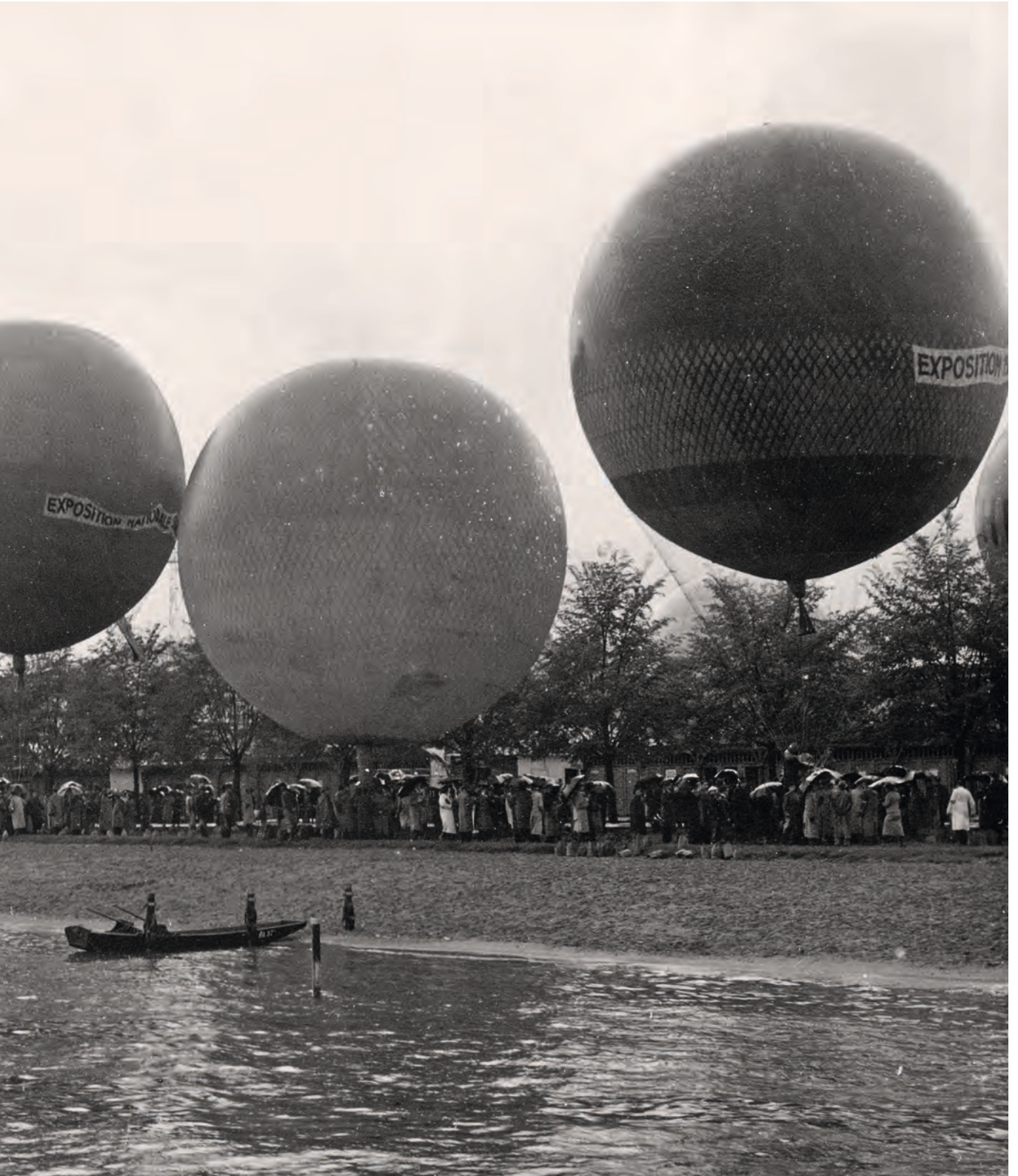
Bernhardiner an der nationalen Hundeausstellung

Keine Landesausstellung zog die Schweizerinnen und Schweizer derart in Bann wie diejenige von 1939. Dies hing zum einen wohl mit dem ideologischen Hintergrund – der Geistigen Landesverteidigung – zusammen. Zum anderen war die Landi einfach eine riesige, gut gemachte Ausstellung voller Attraktionen.³ Dank ihren thematisch aufgebauten Abteilungen schaffte sie es, sowohl bürgerliche wie linke, ländliche wie städtische Besucher anzusprechen. Eine Ausstellung, die auch heute noch bei den damaligen Besucherinnen und Besuchern grosse Begeisterung auslöst. Dank dem dazugehörigen Bildmaterial können die Ausstellung und ihre damaligen Attraktionen – auch für folgende Generationen – wieder erfahrbar gemacht werden. ■

- 1 Neue Zürcher Zeitung, eine legendäre Ausstellung. Erleben Sie die «Landi» interaktiv, 12. 8. 2014:
<https://www.nzz.ch/zuerich/landi-39/landi-39-1.18345291>, abgerufen am 25. 8. 2017.
- 2 Tribelhorn, Marc, sinnstiftender «Landigeist», in: Neue Zürcher Zeitung, 75 Jahre «Landi 39», 18. 7. 2014:
<https://www.nzz.ch/zuerich/sinnstiftender-landigeist-1.18296462>, abgerufen am 25. 8. 2017.
- 3 Kälin, Adi, die Dörfli-Schweiz im roten Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung, 75 Jahre «Landi 39», 18. 7. 2014:
<https://www.nzz.ch/zuerich/die-doerfli-schweiz-im-roten-zuerich-1.18296461>, abgerufen am 25. 8. 2017.



Das Ballonwettfliegen




Die Zeitschrift **arché** des
Stadtarchivs Zürich erscheint
in loser Folge.

Emil Acklin: Fotografie als Klassenkampf

**Offizier und Revolutionär, Lehrer und
Kommunist, Fotograf von Arbeitswelten und
feinsinniger Beobachter des Gewöhnlichen:**

Der 1889 geborene Fotograf Emil Acklin hinterliess einen quantitativ schmalen, qualitativ aber ausserordentlich interessanten fotografischen Nachlass mit Schwerpunkt Zürich. Für ihn war die Fotografie die Fortsetzung des Klassenkampfes mit anderen Mitteln. Arbeiter und Arbeiterinnen waren sein Lieblingssujet, und zwischen 1932 und 1948 fotografierte er jeden Zürcher 1. Mai-Umzug – «Maibilder» nannte er diese Serien.

Der Mitbegründer des 1929 ins Leben gerufene Zürcher Arbeiterfotobunds wollte ganz explizit in seinen Bildern «etwas von seiner Weltanschauung hineinlegen» – seine Fotografien illustrieren aber noch weit mehr. Heute sind sie dokumentarisch und künstlerisch wertvolle Zeugen der Arbeits- und Lebenswelt des einfachen Zürcher Volkes und ein stimmungsvolles Porträt Zürichs zwischen 1930 und 1950.

Das Fotoarchiv von Emil Acklin (1889–1975) wurde dem Stadtarchiv Zürich 2017 von Edi Linggi übergeben. Das Stadtarchiv freut sich, mit der nächsten Ausgabe der Zeitschrift **arché** diesen eindrücklichen Fotografien als Schwerpunktthema eine Plattform zu bieten. 



Teerkocher bei Strassen- und Gleisarbeiten an der Badenerstrasse, ca. 1930 (Foto: Emil Acklin)

impresum

Herausgeberin

Stadt Zürich
Stadtarchiv Zürich
Neumarkt 4, 8001 Zürich

Telefon 044 415 16 46
stadtarchiv@zuerich.ch
www.stadt-zuerich.ch/stadtarchiv

©2017 Stadtarchiv Zürich

Redaktion

Anna Pia Maissen, Karin Beck

Verfasser/innen

Karin Beck, Anna Pia Maissen
Andrea Oertle, Halina Pichit
Max Schultheiss

Druck und Lithografie

Somedia Production

Lektorat

Thomas Schlachter, Zürich

Gestaltung

Regula Ehrliholzer, dreh gmbh, Zürich

Die digitale Version der Zeitschrift
ist unter folgender Adresse zu finden:
<https://www.stadt-zuerich.ch/stadtarchiv-arche>

arché

steht für Anfang, Prinzip, Ursprung, aber auch für Herrschaft, Regierung und Amt. Daraus leitete sich das griechische Wort *archeíon*, Regierungsgebäude, ab, also jener Ort, wo die wichtigsten Amtsgeschäfte nicht nur getätigt, sondern auch hinterlegt wurden – im Archiv.