

Die frühneuzeitliche Schweizer Glasmalerei im Dienste der nationalen Selbstfindung

Autor(en): **Köppel, Rebekka**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **64 (2007)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169773>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Die frühneuzeitliche Schweizer Glasmalerei im Dienste der nationalen Selbstfindung

VON REBEKKA KÖPPEL

Die «Einzelscheibe»¹, deren Entwicklung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen einsetzte, erlangte bekanntlich vor allem im Gebiet der deutschen Schweiz eine herausragende Bedeutung. Das oft als «Kabinettscheibe» bezeichnete kleinformatige Glasbild entsprang der kirchlichen monumentalen Glasmalerei: Der Adel und geistliche Würdenträger stifteten für ihr Seelenheil Fenster in die Gotteshäuser und liessen sich mit Namen und Wappen oder auch als figürliche Darstellung verewigen (Abb. 1). Solche Fensterstiftungen in Kirchen, Kapellen und Kreuzgänge blieben durch das ganze 16. und 17. Jahrhundert und bis ins 18. Jahrhundert üblich. Parallel dazu entstand in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Brauch, dass befreundete Städte sich gegenseitig ihr Wappen in Form einer Einzelscheibe verehrten beziehungsweise schenkten. Gegen Ende des Jahrhunderts ist diese Sitte schon mehrfach bezeugt. Bald kamen auch Fenster-schenkungen zwischen Obrigkeiten und anderen Behörden, Gesellschaften oder verdienten Bürgern auf, wobei sich die Sitte mit den Jahren immer weiter ausdehnte und auch die wohlhabende Bevölkerung in Stadt und Land erfasste. Zunächst standen Schenkungs-Gesuche an die Tagsatzung (das heisst an die eidgenössischen Stände gemeinsam) sowie an einzelne Stände im Vordergrund, und zwar für Neubauten von Rathhäusern, von Gotteshäusern oder Gesellenhäusern, verbunden mit einer finanziellen Unterstützung für die Fenster (Abb. 2). Später wandelte sich der Brauch dahin, dass sich auch natürliche Personen gegenseitig ihr Wappen verehrten. Die Blüte der Fenster- und Wappenschenkungen begann im 16. Jahrhundert, dauerte im 17. Jahrhundert an und erlosch im 18. Jahrhundert.² Mit der Wiederbelebung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert wurde auch die Sitte der Wappenverehrung neu entdeckt und ist bis in die Gegenwart anzutreffen, wenn auch unter anderen Bedingungen.³

Die erste fundierte Untersuchung über die Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen in der Schweiz unternahm Hermann Meyer.⁴ Seine Studie wurde 1884 veröffentlicht und fand sogleich grossen Zuspruch.⁵ Sie wird auch in der heutigen Glasmalerei-Forschung zitiert und bezüglich Sitte der Fensterschenkungen als Referenzwerk behandelt. Es ist deshalb mehr als angebracht, die vor über hundert Jahren publizierte Studie auf ihren zeitbedingten Charakter hin zu untersuchen und dabei die Rezeption der Einzelscheibe in der zeitgenössischen kunsthistorischen Literatur zu berücksichtigen.



Abb. 1 Komtur Andreas Gubelmann, Wappenscheibe aus der Kirche von Bubikon ZH, von Lukas Zeiner, Zürich 1498. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Die vorliegenden Ausführungen beziehen sich auf den Zeitraum zwischen der Bundesstaatsgründung 1848 und der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums 1898. In dieser Periode gelang es der Kunstforschung, sich als eigenständige wissenschaftliche Disziplin zu etablieren; sie geriet aber auch in den Einflussbereich nationaler Idealvorstellungen. Nachdem die schweizerischen Kantone in einen Nationalstaat zusammengeführt worden waren,

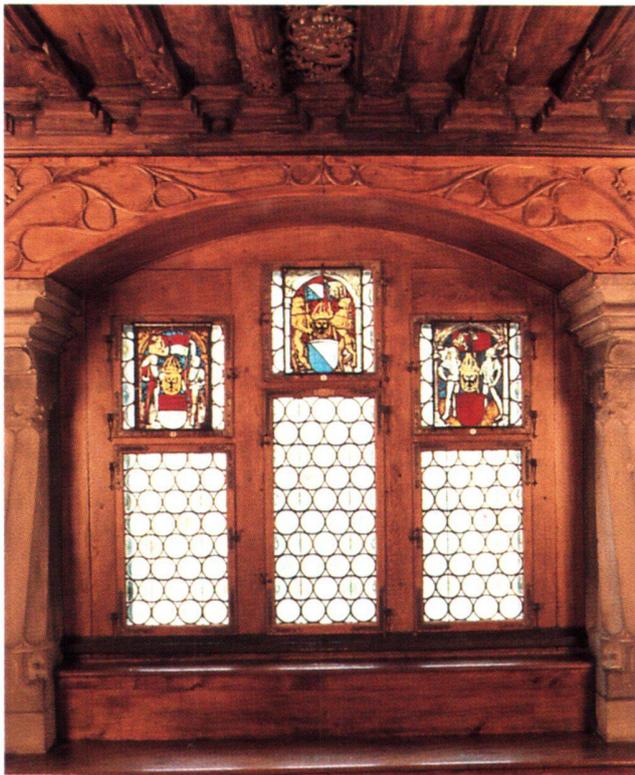


Abb. 2 Standesscheiben von Solothurn, Zürich und Schwyz, von Lukas Zeiner, Zürich um 1501. Für den Tagsatzungssaal in Baden hergestellt, heute in die Fenster der Mellinger Ratsstube eingefügt. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

musste ein adäquates nationales Bewusstsein erst noch gebildet werden. Die Gründung des Landesmuseums kann in dieser Hinsicht sicherlich als ein Höhepunkt bezeichnet werden: Erklärtes Ziel war es, eine gesamtschweizerische Geschichte zu veranschaulichen und der breiten Bevölkerung verständlich zu machen. Die Einzelscheibe nahm dabei eine bedeutende Stellung als nationales Kunstdenkmal ein.

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, inwiefern die Einzelscheibe als Symbol und Vermittlerin nationaler Ideale aufgefasst und eingesetzt wurde. Entsprechend soll nachfolgend aufgezeigt werden, wie und mit welcher zeitgenössischen Prägung die damalige Kunstforschung die Einzelscheibe aufgenommen, bewertet und in ihrer Literatur verbreitet hat. Kunsthistorische Literatur wird im weiteren Sinne verstanden, das heisst nicht allein akademisch wissenschaftliche, sondern auch Veröffentlichungen von geschichtsforschenden Gesellschaften und Vereinen. Weitere Quellen sind Publikationen im Zusammenhang mit Auktionen, Ausstellungen und Museen. Gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Glasmalerei beziehungsweise die Einzelscheibe im *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*⁶ stark präsent. Aus den Publikationen geht hervor, dass das Thema insbesondere nach 1870 am häufigsten behandelt wurde und die Frequenz nach 1900 wieder zurückging.

Die schweizerische Kunstgeschichte unter dem Einfluss des Nationalismus

Der schweizerische Bundesstaat von 1848 definierte sich zunächst in erster Linie über die gemeinsame demokratische Staatsbürgerschaft. Die gemeinsame Staatsbürgerschaft, Volkssouveränität und nationale Selbstbestimmung wurden als wichtigere Grundlagen für den Staat angesehen als jede angeblich naturgegebene oder geschichtlich gewordene Einheit. Die politischen Auseinandersetzungen mit Italien um das Tessin 1859–1862⁷ im Zuge der italienischen Einigung und auch die Nationsbildung in Deutschland machten jedoch deutlich, dass der schweizerische Nationalismus den Konzepten der Übereinstimmung von Sprache, Volk und Staat nicht gleichkam. Es entstand ein Problem auf ideologischer Ebene. Dieses Manko wurde aufgefüllt mit der Idee einer schweizerischen Mission, Europa die Demokratie vorzuleben. Dem entstehenden Sprach- und Kulturnationalismus stellte die Schweiz in den 1860er-Jahren zunehmend ihre konstitutionell verankerte Mehrsprachigkeit und die kulturelle Vielfalt als nationale Besonderheit entgegen.⁸

Die ideologische Ausrichtung und politische Stossrichtung des schweizerischen Nationalismus änderte sich jedoch auch aufgrund des nationalen und internationalen politischen Denkens sowie der Innenpolitik, die insbesondere vom Aufkommen der Arbeiterbewegung geprägt war. Schon der frühe liberale Begriff der Nation hatte eine strikte Abgrenzung nach aussen und Geschlossenheit nach innen gefordert, massgeblich in der Abwehr gegen die Grossmächte, den Ultramontanismus und den kantonalen Partikularismus. In den 1880er-Jahren, als sich die sozialen Gegensätze in der nun voll ausgebildeten Klassengesellschaft zu verschärfen begannen, wurde die Nation zu einem «Gleichnis der Einheitlichkeit und Geschlossenheit»⁹ hochstilisiert. Die ideologische Überhöhung der

Nation diene der radikal-liberalen Seite immer mehr dazu, die Arbeiterschicht mahnend an die Vaterlandsliebe zu erinnern und die Arbeiterbewegung auszubremmen. Nach 1885 setzte ein eigentlicher inszenierter «Schub nationalgeschichtlicher Ideologiebildung»¹⁰ ein, mit dem Ziel, das Nationalgefühl und das nationale Bewusstsein in der breiten Bevölkerung zu stärken. Innere Spannungen und Konflikte sollten überwunden und der Zusammenhalt gefestigt werden.¹¹ Entsprechend musste es auch zur Annäherung zwischen den dominierenden liberalen mehrheitlich reformierten sowie den katholisch-konservativen Kreisen kommen. Der politische Katholizismus, der in den 1840er-Jahren (im Sonderbund) und nochmals im Kulturkampf der 1870er-Jahre wegen seiner transnationalen Verbindungen zu Rom im politischen Abseits stand, gab in den 1880er-Jahren seine grundsätzliche Opposition zum schweizerischen Nationalstaat auf. Schliesslich wurde 1891 erstmals ein Bundesrat aus dem katholisch-konservativen Lager gewählt.¹² Diese Integrationstendenz der Katholisch-Konservativen wurde begleitet von einem weiteren Schub nationalgeschichtlicher Ideologiebildung: Im Hinblick auf das 600-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft wurde der Bund von 1291 zu einer Art «Magna Charta des eidgenössischen Rechts, der staatlichen Ordnung, der nationalen Unabhängigkeit und Freiheit»¹³ erhoben. Durch den ideologischen Rückgriff auf die alten, bäuerlich geprägten Eidgenossen wurden die einstigen Gegner des Nationalstaates und insbesondere die Innerschweiz, die ein Bollwerk des Katholizismus war, zum Stammland der modernen Freiheit umgewertet und eine bereits im Mittelalter angelegte Symbiose von Stadt und Land, Bürger und Bauern postuliert. Auf dieser neuen Basis konnten die ideologischen und politischen Gegensätze beider Lager leichter überwunden werden.¹⁴

Vor diesem Hintergrund muss auch das herrschende Geschichtsbewusstsein sowie die Entfaltung einer nationalen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert gesehen werden. Für Letztere waren die zunehmend positivistisch geprägte Forschung sowie der Wandel des Geschichtsbewusstseins und der Geschichtsforschung massgebend. Insbesondere drei grosse Bereiche kamen in dieser Zeit neu zum Tragen: Die Vorstellung einer nationalen Ur- und Frühgeschichte, die Überwindung der überlieferten Mythen und – damit verbunden – das Postulat einer allen Schweizern gemeinsamen Heldenzeit sowie das Finden einer gemeinsamen Kultur zur Einung der Schweiz.¹⁵ In diesem Zusammenhang kam es zu wesentlichen Bedeutungsverschiebungen in der Geschichtsschreibung: Für die unbefriedigende Suche nach dem schweizerischen Urvolk, nach direkten Vorfahren aus der Zeit vor der Völkerwanderung,¹⁶ boten die Überreste der von Ferdinand Keller 1854 entdeckten sogenannten Pfahlbausiedlungen eine ausreichende Lösung. Sie fanden sich in allen Landesteilen, womit es nun einen materiellen Anhaltspunkt einer gemeinsamen Geschichte gab, die weder einen Sprachkonflikt noch konfessionelle Grenzen kannte sowie Mittelland und Berggebiet verband. Eine weitere Verschiebung ging im Rahmen der wissenschaft-

lichen Aufarbeitung der vorreformatorischen Geschichte vor sich: Die nationale Geschichtsschreibung wollte weg von den Gründungsmythen mit ihrer unsicheren Quellenlage. Anziehungspunkt waren neu die kriegerischen Ereignisse des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. An die Stelle der Gründungsmythen traten die Burgunderkriege und die italienischen Feldzüge – als gesamteidgenössische Taten.¹⁷ Den Differenzen im Staatenbund, die beiden Ereignissen anhaften, wurde dabei nicht Rechnung getragen.¹⁸ Geschichte wurde offenbar am eidgenössischen Bund und an der vermeintlichen politischen Einheit gemessen. Die Historiker des frühen Bundesstaates übernahmen diese Beurteilung und brachten sie in einen zeitgenössischen nationalideologischen Zusammenhang, indem sie den Bundesstaat von 1848 zum Gegenpol einer spätmittelalterlichen Blütezeit machten. Die nachreformatorische Periode von rund 250 Jahren wurde als eine Zeit betrachtet, die von einer Lähmung des Geisteslebens geprägt gewesen sein soll. Damit wurde das Ancien Régime zur Übergangsphase zwischen zwei Höhepunkten degradiert – zu einer Degenerationserscheinung der mittelalterlichen Eidgenossenschaft um 1500. Die Revolutionszeit zwischen 1798 und 1848 schliesslich wurde als eine zwischen Partikularismus und Fremdherrschaft schwankende Periode betrachtet. Daneben blieb Ägidius Tschudis Vorstellung des mittelalterlichen Befreiungsgeschehens lebendig. Man versuchte, den Sagenstoff und die urkundlich belegten Ereignisse in allen möglichen Varianten zu kombinieren in der Hoffnung, die Quellenkritik mit den patriotischen Erwartungen versöhnen zu können.¹⁹ An die Stelle der Sagenfigur Wilhelm Tell trat der Bundesbrief von 1291 der drei Waldstätte, ein Dokument, das fortan als nationale Reliquie behandelt wurde und dessen Datierung «ineunte mense augusto» 1891 Anlass zur Festlegung des schweizerischen Nationalfeiertags auf den 1. August gab.²⁰ Empörte Reaktionen auf die temporäre Ausleihung der Urkunde für eine Ausstellung in den USA legten jüngst offen, dass sich der Status des Bundesbriefes als nationale Reliquie bis in unsere Zeit fortgesetzt hat.²¹ Das gewandelte Geschichtsbewusstsein bildete auch die Basis für die Konstruktion einer nationalen Kulturgeschichte, denn gerade im 16. Jahrhundert glaubte man, neben einem, wie oben dargestellt, historisch politischen auch einen Höhepunkt des nationalen kulturellen Erbes zu erkennen.²²

Das hier kurz erläuterte neue nationale Geschichtsbild prägte die vielerorts entstehenden Sammlungen und Museen²³ sowie die Protagonisten und Organe der noch jungen schweizerischen Kunstgeschichtsschreibung und führte zu einer Nationalisierung der Kunst. So heisst es in der Einleitung zur *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz* von Johann Rudolf Rahn (1841–1912), dem «Begründer»²⁴ einer schweizerischen Kunstgeschichte, die Forschung verstehe sich nicht mehr universal, sondern sie bewege sich aus den umfassenden Gebieten in einzelne begrenzte Bereiche. Die Zersplitterung begründet er mit der täglich wachsenden Fülle an Kenntnissen. Hier vollziehe sich der Wandel Hand in Hand mit einer neuen

Methode, «die sich im Gegensatz zu der ästhetisch-philosophischen Behandlungsweise, wie sie noch im vorigen Jahrhundert herrschend war, einer vorwiegend historisch-kritischen Richtung zugewendet hat.»²⁵ Nicht mehr nur rein ästhetische Urteile waren interessant, sondern die Umstände und Bedingungen, welche die Kunstproduktion förderten oder hemmten: Denn «erst dann, wenn wir das Kunstwerk als einen Organismus betrachtet haben, in dem sich der Geist seines Schöpfers, seiner Zeit und seines Ortes widerspiegelt, sind wir im Stande ein sicheres Urtheil über den Werth desselben zu fassen.»²⁶ Rahn bezeichnet das rege Forschen über die Monumente, unter Berücksichtigung der historischen und kulturgeschichtlichen Quellen, als eigentliche Fundamente der zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Methode.²⁷ Mit seinem Hauptwerk *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz* von 1876 erfuhren die schweizerischen Kunstaltertümer erstmals eine eigenständige Bearbeitung. Gleichzeitig verleiht der Autor mit seinem wissenschaftlich-systematisch aufgebauten Werk dem Nationalstaat Schweiz auch eine kulturelle, künstlerische Vergangenheit und damit neben der staatspolitischen auch eine kulturhistorische Rechtfertigung.²⁸ Im Vergleich zu den umliegenden Ländern ordnet er der Schweiz allerdings eine minderwertige Kunst zu: «Die Schweiz ist arm an höheren Werken der bildenden Kunst. Wer die stilvollen Schöpfungen der Nachbarländer betrachtet, hat den Eindruck einer grossen Superiorität dieser Werke über die meistens ranglose Haltung unserer heimischen Monumente.»²⁹ Rahn weist bereits in diesen ersten Sätzen seines Werkes auf die Besonderheit der Kunst in der Schweiz hin und setzt sie von den Nachbarländern als spezifisch schweizerisch ab. Die Entwicklung einer schweizerischen beziehungsweise nationalen Kunst sieht er weniger in den grossen monumentalen Werken als vielmehr im Handwerk:

«Man gehe in die Rathstuben und Zunft Häuser, in die Wohnstube des Bürgers, um das Beste und Originellste zu sehen was die heimische Kunst seit Jahrhunderten geleistet hatte: die farbenprächtigen Glasmalereien, die zierlichen Eisenarbeiten und Holzschnitzereien, man erwäge ferner die hohe Bedeutung, zu welcher in Zürich und in Basel der Holzschnitt in Verbindung mit der Buchdruckerkunst gelangte, und wie diese Städte damals halb Europa mit ihren Producten versahen. Es sind diess wohl nur kleine und unscheinbare Werke und dennoch würde ihre Missachtung eine grosse Lücke nach sich ziehen, denn in ihnen spiegelt sich der Geist der Zeit und ihrer Träger in allen seinen Eigentümlichkeiten wieder. Diese Träger aber sind weder Bischöfe noch Dynasten oder fremde Ordensleute, sondern sind die eingeborenen Bürger, das Volk das im Kampfe um sein Vaterland und die Überzeugung sein Bestes gewagt und jetzt frei und geachtet ein Dasein führt, das die Mitwirkung der Kunst als eine unerlässliche Bedingung voraussetzt.»³⁰

In der Entstehung einer schweizerischen Kunst spiegelt sich laut Rahn das Streben nach volkstümlichen Idealen, nach Selbstbestimmung, die mit vereinten Kräften des Bür-

gers und des Volkes erreicht wurde. Mehr noch: Diese Errungenschaften werden letztlich als Bedingung für das Wachsen einer schweizerischen Kunst angesehen: «Erst seit dem Schlusse des Mittelalters sind die Bedingungen vorhanden, welche das Wachsen und Werden einer schweizerischen Kunst verkünden: ein zunehmender Wohlstand und ein bewusstes Streben nach Verkörperung eigener volkstümlicher Ideale.»³¹

Leider brechen Rahns Untersuchungen im systematischen Teil des Werkes mit dem Spätmittelalter ab, gerade als sich die Einzelscheibe zu verbreiten begann. Es kann nur darüber spekuliert werden, wie er das Thema für die Zeit seiner Hochblüte, also für das 16. und 17. Jahrhundert, behandelt hätte. Angesichts des obigen Zitats aus der Einleitung seines Werkes, welches die Glasmalereien in profanen Bauten an erster Stelle nennt, wäre die Wertung der Einzelscheibe als schweizerische Kunst bestimmt nicht gering gewesen. Er hatte schon Jahre vor dem Erscheinen seiner *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz* die kleinformatige Glasmalerei als künstlerische Spezialität der Schweiz besprochen (1869).³² Richtig Fuss fasste das Thema Einzelscheibe in den 1880er-Jahren,³³ was sicherlich auf die fortschreitende Entwicklung der kunsthistorischen Forschung zurückzuführen ist, jedoch auch auf die zunehmende künstlerische Bedeutung, die man den Einzelscheiben im Zuge der allgemeinen Förderung und Wiederbelebung des alten Kunsthandwerks beimass. Ebenfalls förderlich musste das Klima nationalgeschichtlicher Ideologiebildung gewirkt haben, zumal die Einzelscheibe schon in der frühen deutschsprachigen kunsthistorischen Fachliteratur als schweizerische Spezialität anerkannt war; Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen in Deutschland Handbücher zur Kunstgeschichte Europas und des Mittelmeerraums, die in erweiterten Auflagen den deutschsprachigen Büchermarkt bis ins frühe 20. Jahrhundert beherrschten. Andere europäische Länder verfügten über keine vergleichbaren Publikationen.³⁴

Die Einzelscheibe und ihre nationale Interpretation

Nachdem die Sitte der Fensterschenkungen und das Glasmalergewerbe im 18. Jahrhundert fast zum Erliegen gekommen waren, zeigten sich bereits gegen Ende desselben Jahrhunderts Vorboten einer Wiederentdeckung der Glasmalerei und deren Belebung. Die Gründe sind insbesondere in der Geisteshaltung der Romantik und der «Gothic Revival»-Bewegung in England zu suchen, die ein neues Interesse am Mittelalter sowie dessen künstlerischen Leistungen mit sich brachte. Ab Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte ein Wandel von einer romantisch-sentimental zu einer romantisch-historisch geprägten Betrachtungsweise der Glasmalerei, womit die Einzelscheiben nun als Denkmale der Vergangenheit verehrt wurden und nicht mehr bloss als authentischer Stimmungsträger der verehrten Vergangenheit.³⁵

Hermann Meyer unterteilt in seiner Studie zur Sitte der Fensterschenkungen die Motive für das wieder erwachte Interesse an der Glasmalerei in drei Ausrichtungen: in eine ästhetische, eine kunstgeschichtliche und eine patriotische, wobei er der letzten die grösste Aufmerksamkeit schenkt. Vom ersten Stadium des ästhetisch und ökonomischen Interesses bis in die 1880er-Jahre, in denen³⁶ «jeder Gebildete und in der Schweiz selbst so zu sagen Jedermann ein Interesse – wenn solches auch jeweilen aus verschiedenen Quellen sich herleitet – entgegenbringt, ist [es] ein langer Weg.»³⁷ Nachdem von verschiedenen Seiten, aus dem Ausland und Inland, den schweizerischen Glasmalern ein vorzügliches Können attestiert worden sei,³⁸ während die Schweiz in anderen Gebieten der Kunst keine grossen Ansprüche zu erheben habe, komme den Scheiben noch eine weitere national geprägte Bedeutung zu, und zwar als schweizerisches Produkt einer «Klasse von Landsleuten, die sich sehen lassen dürfen und denen wir Achtung schuldig sind».³⁹ «Als Erzeugnisse heimischen Kunstfleisses, als Erinnerungen an die Vorzeit bringt man ihnen patriotisches Interesse entgegen».⁴⁰ Auf diese Grundlage stellt Meyer seine national ausgerichtete Interpretation: «Auf diesem Boden erwächst dann, was man patriotisches Interesse und patriotische Pflicht diesen Scheiben gegenüber nennen kann: Das patriotische Interesse, die Freude, dass ein *einheimisches Gewerbe* in diesen Scheiben Erzeugnisse von *anerkannter Trefflichkeit* geschaffen hat, die patriotische Pflicht, das einzelne Stück, wenn man es persönlich ästhetisch auch nicht zu goutiren wüsste, *als nationale Arbeit und nationale Erinnerung* in Ehren zu halten, vor Zerstörung zu schützen, dem Lande seiner *Entstehung zu erhalten*.»⁴¹ Bei diesen Worten drängt sich unweigerlich der Gedanke an ein nationales Denkmal auf, ein Aspekt der Einzelscheibe, welcher unten noch näher behandelt wird. Von Patriotismus will Meyer jedoch erst in neuerer Zeit sprechen, weil der Betrachter zur dargestellten juristischen Person eine andere Beziehung hat als früher, vor hundert und mehr Jahren: «Vor einem Standeswappen stehen wir nicht als Unterthan der Herrschaft, der Obrigkeit gegensätzlich gegenüber, das Klosterwappen ist nicht mehr der Repräsentant *des Gläubigers*, des Fordernden gegenüber dem Tributpflichtigen, dem ökonomisch Abhängigen. Alles Offensive und Störende, was da anhängen konnte und auch angehängt hat, ist ausgelöscht, existirt nicht mehr. Es steht uns lediglich das Ehrenzeichen des Staates, dem wir angehören, der Stadt, deren Bürger, der Zunft, deren Mitglied wir sind, des Klosters, das durch sein Alter ehrwürdig ist und sich im Laufe der Zeiten in dieser und jener Richtung unleugbare Verdienste erworben hat. Ein katholischer Schweizer mag noch weiter angeregt werden. Es bleibt rein und ungetrübt nur das Verhältniss der Zusammengehörigkeit und, soweit diese juristischen Personen heute bestehen, zwischen deren Scheiben und uns ein reeller Rapport.»⁴²

Eine solche Beziehung wurde seiner Meinung nach erst mit der Gründung des Bundesstaates möglich. Die vergangene Zeit, das Ancien Régime, erklärt er damit als über-

wunden, womit das eingangs dargelegte Geschichtsschema zum Tragen kommt, wonach der Bundesstaat seinen Gegenpol beziehungsweise seine Wurzeln in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft um 1500 hat. «Rein und ungetrübt» bleibt nur das Element der Zusammengehörigkeit, das im Mittelpunkt von Meyers ganzer kulturhistorischer Abhandlung steht.

Noch vor Meyer hat Wilhelm Wackernagel die Sitte der Wappen- und Fensterschenkung konkret umschrieben. Er bezeichnet die gegenseitigen Schenkungen nicht als spezifisch schweizerisch. Dennoch hebt er die besondere Bedeutung der Scheiben in der Schweiz hervor, weil sie die politischen Zustände widerspiegeln und die «bundesbrüderliche oder wohlgeneigte Gesinnung» zwischen den Ständen zur Schau stellten.⁴³

Ausführlicher schildert Wilhelm Lübke 1866 in seinem Aufsatz *Über die alten Glasgemälde der Schweiz* die Sitte der Fensterschenkungen: «Und noch etwas Anderes zeichnet diese späten schweizer Glasgemälde aus: die tiefgewurzelte Liebe zum Vaterlande, das inmitten mächtiger Staaten in Jahrhunderte langen Kämpfen sich die Freiheit errungen hatte, führt einerseits zur Darstellung der Heldenthaten der Vorfahren, also zu einer Geschichtsmalerei, die ihren Stoff aus dem nationalen Bewusstsein schöpft; andererseits zur treuen Schilderung von Städteprospekten und landschaftlichen Scenerien der Heimat, also zu einem eigenthümlichen Zweig der Landschaftsmalerei, die gerade im 16. Jahrhundert sowohl in Italien wie in den Niederlanden zum Rang einer selbständigen Kunstgattung sich aufschwang.»⁴⁴

Im Gegensatz zu Meyer glaubte Lübke, dass die Eidgenossenschaft schon früher ein nationales Bewusstsein und eine nationale Kunst in Form einer Historienmalerei auf Glas aufwies. Die Glasmalerei wird damit zum Zeugen der gemeinsamen Taten und erhebt die eidgenössischen Orte zu einer Einheit. Er sieht sogar in der Schweizer Vaterlandsliebe den Grund dafür, dass auch in der Zeit, als die Glasmalerei und die Sitte der Fensterschenkungen bereits am Erlöschen waren, noch gute Leistungen erbracht wurden: «Es ist bemerkenswerth, wie in der Schweiz der gesunde vaterländische Sinn selbst in den Zeiten des Verfalles noch der Kunst in Stoff und Behandlung zu tüchtigen Leistungen verhalf.»⁴⁵ Lübke führt dies anhand zweier Scheiben vor: eine qualitativ geringere von 1644 mit dem Hauptbild des Rütlichschwurs und eine zweite von 1651 mit einem Mittelbild, das die Darstellung der Schlacht von St. Jakob an der Birs darstellt. Lübke will damit wohl sagen, dass die patriotische Ikonographie – das bildliche Motiv – die Qualität beeinflusste, das heisst die Glasmaler zu hoher künstlerischer Leistung anspornte. Einen weiteren national-patriotischen Akzent setzt Lübke im Zusammenhang mit den Standesscheiben des Kreuzganges im Kloster Wettingen von 1578/79. Auf den von den 13 Orten in das Kloster gestifteten Standesscheiben⁴⁶ sind biblische Vorgänge und Ereignisse der eidgenössischen Geschichte miteinander verbunden, wie dies in den typologischen Darstellungen seit dem Mittelalter üblich war.⁴⁷ Den alt-

und neutestamentarischen Bildern wurden in Wettingen geschichtliche Ereignisse des jeweiligen Ortes gegenübergestellt (Abb. 3).

«Das Merkwürdige an unsern Glasfenstern ist also, dass sie jene traditionellen Darstellungen, die sich durch alle Jahrhunderte des Mittelalters hindurchziehen, im Sinne einer neuen Zeit, und – fügen wir hinzu – in ächt patriotischem Geiste umgewandelt zeigen. Wenn man hier Weltliches und Göttliches mischt, und in den Vorgängen der Bibel, seien sie aus dem Alten oder Neuen Testamente entlehnt, die Antitypen für die grossen Ereignisse der vaterländischen Geschichte suchte und fand, so geschah dies ohne Zweifel in der würdigen Absicht, die Bedeutung der letzteren durch die Heiligkeit der ersteren zu verstärken, und gewiss verfuhr man dabei mit derselben einfachen Frömmigkeit, in welcher die Vorfahren alle jene Schlachten, stets unter vorhergehender Anrufung der göttlichen Hilfe, begonnen und sieghaft zu Ende geführt hatten.»⁴⁸

Lübke stellt hier die Glasmalereien in den Einflussbereich eines selbstbestimmten nationalen Lebens, das keiner anderen als der göttlichen Macht unterworfen war. Die herrschenden konfessionellen Spannungen innerhalb der Alten Eidgenossenschaft übergeht er und idealisiert damit den Staatenbund. Den Bund sieht Lübke in einer derben, jedoch umso ausdrucksstärkeren Kunst manifestiert:

«Die Kunstgeschichte hat Akt davon zu nehmen, dass in einer Zeit, welche in ganz Europa den modernen Despotismus aufkommen und alle volkstümliche Regung in der Kunst auf lange hin ersticken sah, in dem kleinen Lande, das nach langen Kämpfen die alte, schwer errungene Freiheit sich gesichert hatte, ein Hauch frischen, nationalen Lebens auch für die Kunst sich unverwüstlich geltend macht. Was in Aller Gedächtnis lebte, was ungefähr um dieselbe Zeit Tschudi zur Abfassung seiner Chronik begeisterte, die grossen Thaten der Väter zur Begründung eines freien Staatenlebens, das hat auch den schlichten «Maler des hochwürdigen Gotteshauses Wettingen» zu Darstellungen angefeuert, deren naive, kernige Bildersprache uns mehr erwärmt, als alle jene hochtrabenden, wenngleich mit grösserem künstlerischen Aufwand entworfenen «antikischen» Haupt- und Staats-Aktionen.»⁴⁹

Die Gegenüberstellung von alt- und neutestamentarischen Typen und mittelalterlichen eidgenössischen Antitypen bedeutet allerdings mehr als eine vermeintliche Befreiung mit Gottes Hilfe. Sie stellt die eidgenössischen Taten und Ereignisse im Sinne der Bedeutung der Typologie⁵⁰ als göttliche Mission oder Teil des göttlichen Plans dar, womit sie ihre Rechtfertigung erhalten. Die Eidgenossen um 1500 lebten im Bewusstsein, dass ihr Sich-Hinwegsetzen über die damalige christliche Vorstellung von der richtigen Gesellschaftsordnung Klerus-Adel-Bauernstand nur durch den Willen Gottes möglich war und sie deshalb Gottes auserwähltes Volk seien.⁵¹ Bemerkenswert ist, dass alle Stände, auch die reformierten, ein katholisches beziehungsweise rekatholisierendes Kloster mit ihrer Schenkung unterstützten. Möglicherweise massen die Glaubensparteien der gemeinsamen Stiftung eine übergeordnete poli-

tische Bedeutung bei.⁵² Es müsste vor allem abgeklärt werden, unter welchen Bedingungen die gemeinsamen Fensterstiftungen der Orte in Zeiten konfessioneller oder politischer Differenzen zustande kamen und wie sie in diesem Zusammenhang als Zeichen eines eidgenössischen Bewusstseins zu werten sind.

Im Kreis der ersten Deutungen und Kommentare zur Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen ist auch Johann Rudolf Rahns *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz* zu nennen. Er betont in keiner Weise den nationalen Charakter, wobei allerdings berücksichtigt werden muss, dass Rahns Untersuchung mit dem 15. Jahrhundert abschliesst und die Blütezeit der Einzelscheibe nicht behandelt wird. Allerdings äussert sich Rahn in der Einleitung zum Thema Kunst und Nation. Er schildert die Entstehung der profanen Glasmalerei auf der Grundlage von Wackernagel, sieht also ebenfalls die aufstrebende Bürgerlichkeit als Impulsgeber.⁵³ In einem Artikel von 1869 bezeichnet Rahn die bürgerliche Glasmalerei aus der Sitte der Fensterschenkungen als heraldische Eitelkeit, aus welcher sich wahre Galerien mit reizenden «Kabinetstücken» bildeten.⁵⁴ Er spricht zwar von Freundschaft und von Politik, welche die Fensterschenkungen prägten, stellt aber nicht wie die vorgängig behandelten Autoren die brüderliche oder nationale Gesinnung der Stifter in den Vordergrund. Zu bemerken bleibt, dass Rahn in seinem Artikel einzelne Beschreibungen von Glasmalereien in den Mittelpunkt stellt und die Sitte eher am Rande erwähnt.⁵⁵ Rahn geht es offenbar mehr um das Kunstwerk an sich und dessen künstlerische Ausführung, um eine nationale, künstlerische Errungenschaft zwar, aber nicht um die Interpretation im historischen oder politischen Kontext. Diesen Aspekten widmet sich später Hermann Meyer in der bereits angeführten Studie zur Sitte der Fensterschenkungen. Seine Untersuchung umfasst einen kulturhistorischen Teil und einen Quellenteil, der sich mit dem Arbeitsfeld und den Werken der Zürcher Glasmaler seit der Mitte des 16. Jahrhunderts befasst. Die Entwicklungsgeschichte der Einzelscheibe beginnt mit deren Entstehung und endet nach einer langen Blüte nicht etwa mit dem Erlöschen der Schenkensitte, sondern mit der neuen Beziehung des 19. Jahrhunderts zu den Glasmalereien. Meyer beschreibt dieses Verhältnis als ein neues Band, welches durch das Empfinden gebunden wurde, dass die Scheiben, obschon eine Beziehung zum dargestellten Wappen fehlte, sie im Vergleich zu ausländischen Wappen den Schweizern national nahe stehen. Für die Schweizer des 19. Jahrhunderts öffnete sich ein neuer Zusammenhang, in einem grösseren zeitlichen Abstand und im Bewusstsein der grossen Menge der vorhandenen Einzelscheiben.⁵⁶ Zwar vermerkt Meyer, dass der Brauch von Fensterschenkungen nicht nur in der Schweiz gängig war, sondern dass auch in den Niederlanden, in Frankreich und Deutschland Stiftungen in Kirchen oder profane Bauten getätigt wurden, nirgends jedoch in der Intensität und mit der gleichen Nachhaltigkeit wie in der Schweiz.⁵⁷ Meyer bezeichnet «die gemalte Wappenscheibe zur Versenkung in Neubauten sozusagen [als]

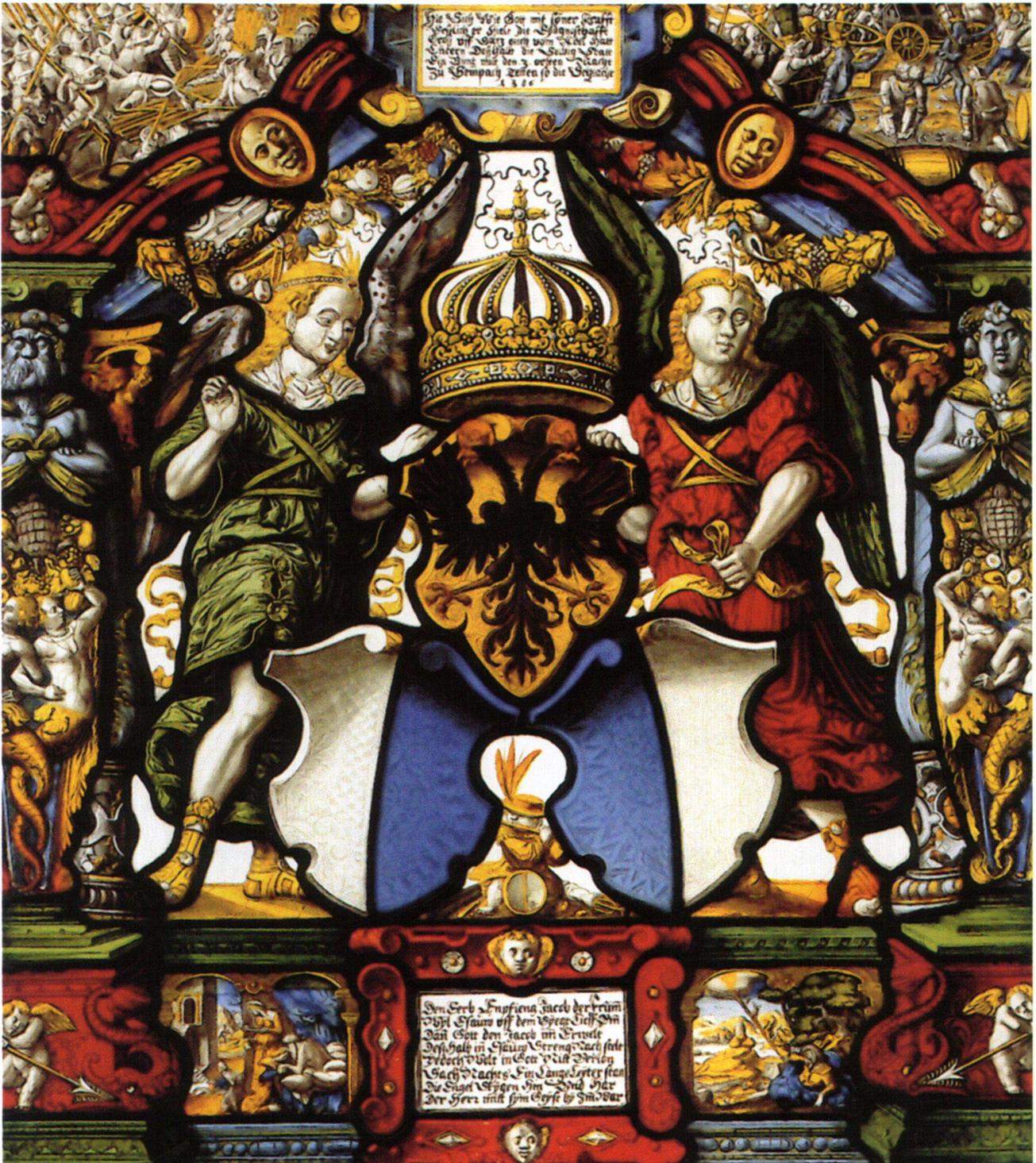


Abb. 3 Wappenscheibe des Standes Luzern, von Jos und Christoph Murer, Zürich 1579. In den Zwickeln oben Darstellung der Schlacht bei Sempach 1386; im Fussstück Szenen aus dem Alten Testament: Der blinde Isaak segnet Jakob (links), Jakobs Traum von der Himmelsleiter (rechts). Wettingen, Kloster, Ostarm des Kreuzgangs.

de[n] *alleinige[n]* Bedarf der schweizerischen Bevölkerung».⁵⁸ Die Behauptung von anderen Forschern, wonach es auch einen Markt ausserhalb der Eidgenossenschaft gab, schiebt er als Hypothese beiseite.⁵⁹ Einem auf nationale Ausschliesslichkeit fokussierten Ansatz, wie ihn Meyer vertritt, kamen solche Behauptungen freilich nicht entgegen. Ein auswärtiger Markt hatte sehr wohl bestanden und auch die Sitte der Wappenschenkungen wurde ausserhalb der eidgenössischen Orte gepflegt, wenn auch nicht in einer vergleichbaren Intensität. Auf der Grundlage von Quellen lässt sich die Wanderschaft der Glasmaler, die Fensterstiftungen über die Grenzen sowie die Arbeit der Schweizer Glasmaler für auswärtige Kundschaft belegen.⁶⁰ Dass es einen Austausch über die eidgenössischen Orte hinaus gab, bestreitet Meyer zwar nicht prinzipiell, es liegt ihm jedoch viel daran, die räumliche Ausdehnung der Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen auf das Gebiet der Eidgenossenschaft zu betonen. «Nicht dass Schenkungen, wie wir sie in der Schweiz geübt finden, ausserhalb derselben *ganz unbekannt* Dinge gewesen wären; der Unterschied liegt nur in der Frequenz. Für die Schweiz ist die Massenhaftigkeit, die Wucht, mit der die Schenkungen geübt werden, charakteristisch.»⁶¹ Meyer verweist in diesem Sinne auch auf Schenkungen ins Ausland oder auf solche aus dem Ausland in die Schweiz, allerdings mit dem Einwand, dass es sich um seltene Ausnahmen handelt, im Vergleich zu den Tausenden von Schenkungen innerhalb der eidgenössischen Grenzen.⁶² Er stellt fest: «Diese Beschränkung auf das Gebiet der Eidgenossenschaft im Geben sowohl wie im Empfangen gibt der Sitte ihre nationale Färbung.»⁶³ Meyer stellt die Sitte der Schenkungen und damit die Einzelscheibe als schweizerische nationale Besonderheit dar. Dies aufgrund der Menge und Häufigkeit der Schenkungen, wie sie nur innerhalb der Eidgenossenschaft vorgekommen sind. Der Anteil, der aus dem eidgenössischen Gebiet abging, ist für ihn uninteressant und würde die nationale Prägung der Sitte zudem schmälern. Entsprechend bewertet er die Schenkungen an zugewandte Orte als eidgenössische Machtpräsentation.⁶⁴

Der Kunsthistoriker Josef Zemp folgt Meyers Meinung und stützt sich in seinem Aufsatz von 1890 über die schweizerische Glasmalerei auf dessen Argumentation, nach welcher die reiche Produktion der Schweiz ausschliesslich durch inländischen Bedarf absorbiert worden war. Auch die herrschende Meinung, Schweizer Glasmaler seien im Ausland tätig gewesen, tut er als Phrase ab.⁶⁵ Zemp differenziert im Gegensatz zu Meyer zwischen der Verbreitung der Einzelscheiben in der deutschen und der französischen Schweiz,⁶⁶ ein Aspekt, der bis heute noch zu wenig untersucht worden ist.

Die Suche nach einer geeinten Nation

Die Nationalisierung der Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen und damit der Glasmalerei ist für Meyer nicht bloss die Darstellung einer eidgenössischen Errun-

genenschaft, sondern lässt auch die Suche nach Zeichen und Zeugen einer geeinten Nation erkennen. Dass die eidgenössischen Orte neben den Bünden untereinander auch einzeln Bünde mit anderen Mächten oder Städten eingingen, wird von Meyer nur beiläufig als kurze Erklärung für eine Schenkung nach Strassburg⁶⁷ erwähnt. Wichtiger sind ihm die Schenkungen innerhalb der eidgenössischen Orte und besonders erwähnenswert solche, die als Zeichen des eidgenössischen Zusammengehörigkeits-Bewusstseins und als Abgrenzung nach aussen getätigt wurden:

«Zuweilen einmal kommt der springende Punkt in Worten zum Ausdruck. «Vehu (vu) quil sont nostres» schenkt Freiburg Fenster und Wappen nach Kerzers in die Kirche. «Die Fremden sollen sehen, wem wir gehören» sagen Bittsteller in ihrem Gesuche an die Tagsatzung.»⁶⁸

Meyer führt die verschiedenen Praktiken einer Wappenschenkungen an, die in der Schweiz einfach zustande komme, während sie anderswo zu einer komplizierten Angelegenheit werde. Er sieht die Gründe in der unterschiedlichen politischen Organisation, behandelt das Thema aber nicht weiter. Als wichtigsten Faktor für die Verbreitung der Sitte in der Eidgenossenschaft bezeichnet er die Einheit, die nicht von einer Obrigkeit, sondern von den Bundesgliedern selbst, den eidgenössischen Orten, aufrechterhalten wird. Sie stehen den Gesuchstellern viel näher als ein einzelner Fürst in einem Land von vergleichbarer Grösse. Auch den finanziellen Aspekt gibt Meyer an, wonach ein einzelner Herrscher allein nicht hätte aufbringen können, was für 13 Stände zusammen möglich war. Ebenso günstig habe sich die grosse Zahl von Städten und stattlichen Dörfern, von Klöstern und Stiften auf dem Territorium der Schweiz auf die Verbreitung der Sitte ausgewirkt.⁶⁹

Dem jungen Bundesstaat mit seinen 22 Kantonen, als Konglomerat von eidgenössischen Einzelstaaten, könnte dieses Bild als ergänzendes Gegenstück beigelegt werden. Wie eingangs erläutert, musste der Nationalstaat, der vorderhand politisch-organisatorisch zum Tragen kam, erst noch ideell gebildet werden. Der junge Nationalstaat suchte seine Berechtigung und damit seine ideelle Verankerung im Mittelalter neu in einem bereits existenten «supra-ständischen» Bewusstsein. Es galten nun mehr die vermeintlich gemeinsamen Errungenschaften, insbesondere die Burgunderkriege, als Befreiungsschlag der Eidgenossenschaft und in gewissem Sinne auch als Gründungsakt des modernen Staates. Daran knüpft Meyer an und stellt den schweizerischen Bundesstaat als Fortsetzung dieses Gemeinsinns dar, womit er ihm eine Tradition und Legitimation gibt. Er erklärt dazu, «dass es sich um unsere Vorfahren, Mitbürger, Geschlechtsgenossen handelt, dass uns als verschiedene Generationen, die auf den gleichen Stätten hausen und gehaust haben, ein nationales Band vereinigt; sie [die Einzelscheiben] bilden für uns Andenken und Erinnerungen an unsere eigene Vorzeit und an Glieder längst dahin gegangener Geschlechter, die einst auf diesem Boden florirt, in Staat und Kirche, in Krieg und Handel eine Rolle gespielt haben.»⁷⁰ Wie schon Lübke will auch Meyer unter den Alten Eidgenossen ein Zusammenge-

hörigkeitsgefühl erkennen: Dafür stehen die Einzelscheiben und der Brauch der Fensterschenkungen. Sie sind Zeugen einer Vergangenheit, in welcher das Land bereits eine Einheit gewesen sein soll. Die Einzelscheibe, als Ausdruck einer Volkssitte, die sich gerade damals verbreitete, bot sich bestens an, das Bild einer geeinten Eidgenossenschaft zu untermauern. Meyer fasst die Sitte denn auch als Ausdruck des politischen Lebens auf:

«Wenn die Scheibe, friedlichen oder kriegerischen Erwerbungen auf dem Fusse folgend, in die Rathhäuser des neuen Bundesgliedes oder zugewandten Ortes, in die Gemeinhäuser einer Landschaft kürzlich einverleibten Herrschaft Einzug hält, so stellt sie, in weit von einander gelegenen Gegenden vorkommend, die Fülle der Macht und das steigende Gedeihen des Gemeinwesens vor Augen und verkündet das Lob ihrer Herren, der Leiter des Staates.»⁷¹

Meyer führt hier ein starkes, expansives Staatswesen an und suggeriert mit dem Begriff «Leiter des Staates» eine über alle eidgenössischen Orte übergreifende zentrale Instanz, die es damals jedoch nicht gab. Auch das Bild einer geeinten Eidgenossenschaft, im Sinne von einträchtig die gleichen Ziele verfolgenden Ständen, ist bekanntlich falsch. Zwar gab es Vorstösse, den Staatenbund zu einem einzigen Bundesstaat zu vereinen: Im 15. Jahrhundert scheiterte das Vorhaben jedoch an der Furcht der Landstände, von den Stadtständen überstimmt und beherrscht zu werden. Zudem waren im 16. und 17. Jahrhundert die Interessen aller Orte derart partikulär, dass keine Mehrheitsbeschlüsse gefasst werden konnten. Auch ein gemeinsamer Weg im Soldwesen und in der Aussenpolitik blieb unbeschritten. Die Glaubenstrennung akzentuierte die Diskrepanzen und stellte sogar die weitere Existenz des Bundes in Frage. Die Tagsatzung beschloss zwar, handelte aber nicht für die Eidgenossenschaft, sondern jeder Ort entschied für sich, wobei einzeln, zu mehreren oder dann gemeinsam mit fremden Fürsten oder Verbündeten Verträge abgeschlossen wurden.⁷² In einem lockeren Staatenbund, wie ihn die Alte Eidgenossenschaft darstellte, konnte es nie eine völlige Befriedung und einträchtige Einheit geben, weil sie nur durch eine Unterdrückung von einzelnen Standpunkten hätte erreicht werden können. Als Folge hätte sich das Bündnisgeflecht aufgelöst. In diesem Sinne war ein Austragen oder Erdulden von Konflikten notwendiger Bestandteil des Bundeslebens.⁷³ Trotz aller unterschiedlichen Interessen, Spannungen und Krisen wurde die Eidgenossenschaft dennoch als staatliches Gebilde wahrgenommen. Dies zeichnet sich aufgrund der Schenkungspraxis ab: Viele Gesuche wurden an die Tagsatzung beziehungsweise an die Orte als Gemeinschaft gerichtet. Meyer betrachtet die Schenkungen als Huld- und Gunstbezeugnis zwischen Gesuchsteller und Geber.⁷⁴ Dies gehe deutlich aus verschiedenen an die Tagsatzung gerichteten Gesuchen hervor, wie das Beispiel von 1543 der Gesellschaft und Trinkstube, genannt «Zum grimmen Löwen» in Diessenhofen zeige: «Diewyl denn in solchen (jetzt zu erneuernden) Fenstern der alten Herrschaft von Oestrich Wappen gestanden, so sige ir Bitt, dass

unsere Herren und Oberen von den nün (IX) Orten inen die Fenster und ir Wappen darin geben.»⁷⁵ Gesuche um Ehrenwappen wurden sicherlich im Rahmen der üblichen Huldigungs-Praxis gestellt, jedoch auch um der Umgebung die Schutzherrschaft vor Augen zu führen. Hier öffnet sich das weite Bedeutungsspektrum des Schenkens im Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Schenkungen waren unter anderem fester Bestandteil des städtischen politischen Rituals. Mit dem Eintritt Basels in die Eidgenossenschaft 1501 beispielsweise erschien in den Rechnungen des Standes eine neue Gruppe von Geschenken: die Fensterschenkungen. Sie lösten, zusammen mit den Schützen als städtische Zeichenträger und der Festkultur, die Geschenke an Diplomaten, Herolde und auswärtige Musiker ab. Das Bündnis zog offenbar auch einen Wandel der politischen Kommunikation und der politischen Medien nach sich.⁷⁶ In diesem Sinne gehörten Fensterschenkungen zu einer politischen Sitte, die es auszuüben galt; sie waren damit auch gewissen Zwängen unterworfen – ein weiterer Aspekt, der noch genauer untersucht werden muss.

Hermann Meyer hingegen bezeichnet den Wandel von städtischer Repräsentation als «Lust, sich zu zeigen und sich Denkmäler zu setzen». Damit bezieht er sich auf die Zeit nach den Siegen über Karl den Kühnen und führt die Fensterschenkungen der Stände als Teil der Denkmäler an, zu denen auch die Schlachtenlieder oder die Entstehung verschiedener Chroniken gehören, die vom Ursprung und den Taten der Eidgenossen erzählen oder auch die Wandmalereien.⁷⁷ Er betont an dieser Stelle erneut die Einheit der Eidgenossenschaft und den herrschenden Patriotismus:

«Es kann daher bei Gesuchen um die Schenkung gar wol auch diese Saite angeschlagen und an den Ehrgeiz der Obrigkeit appellirt werden; eine gewisse Prädisposition ihrerseits zu entsprechen, kann nicht fehlen. Der angeführte Gesichtspunkt kann nur mehr in den Vordergrund treten, als die Standesscheiben reicheren Inhalts wurden und die Hauptmomente im nationalen Leben *der verbündeten Stände* vor Augen führten. Damit entstanden *Denkmale*, die edler und sprechender die nationale Einheit und Macht zur Anschauung brachten als die Wappen allein und erst recht geeignet waren, das Lob der Eidgenossenschaft und des einzelnen Standes zu verkünden. [...] Die ganze Stufenleiter der Gefühle vom wolberechtigtesten Patriotismus bis zur Prahlucht findet Nahrung im eigenen Beschauen wie im Vorweisen und in der Ueberzeugung, dass Fremde beim Anblicke von Achtung und Neid bewegt werden.»⁷⁸

Trotz aller Bemühungen, die Fensterschenkungen als Zeugen einer geeinten Eidgenossenschaft festzumachen, will Meyer die Sitte in ihrer Entstehungsphase, Ende des 15. Jahrhunderts, nicht als eindeutigen Beweis für die Eidgenossenschaft als eine einheitliche europäische Macht verstanden wissen, sondern vielmehr als Eindruck, als seine eigene Interpretation.⁷⁹ Die eidgenössischen Orte litten aber gerade in den Jahrzehnten um 1500 unter grossen inneren Spannungen im Zusammenhang mit den Pensionen⁸⁰ und später unter der Reformation, was in Meyers Augen im

konfessionellen Zeitalter zum Erlöschen der Sitte führte. Doch erst die konfessionellen Konflikte des 17. Jahrhunderts störten die Einheit und den Gemeinsinn der Eidgenossenschaft. Meyer stellt fest, dass sich die Stände zwar im 16. Jahrhundert auf dem Schlachtfeld gegenüberstanden, sonst aber miteinander auskamen. Das Idealbild des 16. Jahrhunderts wird damit erneut heraufbeschworen: Konflikte wurden damals angeblich offen ausgetragen und sollen nicht wie später zu einem schleichenden, heimlichen Krieg geführt haben.⁸¹ Der Untergang der Sitte hatte laut Meyer aber auch damit zu tun, dass trotz aller inneren Probleme ein Zusammengehörigkeits-Bewusstsein vorhanden war und ein solches nicht mehr durch Schenkungen und Präsentation der Wappen Dritten vor Augen geführt werden musste. «Ausserdem sind die Unterthanen keineswegs immer hochachtungsvoll ergeben», im Gegentheil mehrfach auflüpfisch, so dass sie zu Wasser und zu Land berennt werden, der General und der Admiral ausrücken müssen.»⁸² Dazu führt Meyer zwei Beispiele von Revolten an: Eine in der Zürcher Landschaft von 1646 – den Wädenswiler Handel – sowie den grossen schweizerischen Bauernkrieg von 1653. Für Meyer war die Sitte offenbar eng mit dem Willen verbunden, eine eidgenössische Einheit zu fördern, die noch nicht vorhanden war. Entsprechend folgert er, dass das Erlöschen der Sitte auch damit zusammenhänge, dass diese Bemühungen überflüssig geworden waren.⁸³ So soll es den Eidgenossen also auch darum gegangen sein, mit der Präsentation von Einheit eine solche zu bilden. Die Revolten, die Meyer aufführt, ändern nichts an diesem Bild des etablierten eidgenössischen Zusammengehörigkeitsgefühls, im Gegenteil: Der Bauernkrieg war keine regionale Angelegenheit, sondern betraf die ganze Eidgenossenschaft. Die darauf folgende Befriedung war nun ebenfalls eine Sache der Eidgenossenschaft und für Meyer wohl ein Beispiel für das vorhandene eidgenössische starke Bewusstsein. Das Beispiel der «schädlichen Empörung der Unterthanen wider die hohe Obrigkeit», wie er zitiert, die im Luzernischen ausgelöst und sich als Bauernkrieg über die Eidgenossenschaft ausbreitete,⁸⁴ könnte auch ein Verweis auf die Ereignisse des 19. Jahrhunderts – auf den Sonderbundskrieg – sein. Damit würde noch deutlicher, dass Meyers Darlegungen die Bestrebungen des späteren 19. Jahrhunderts reflektieren, über alle Differenzen hinweg eine in der frühen Neuzeit bereits existente geeinte Nation als Vorbild und Rechtfertigung für den jungen Bundesstaat zu finden.

Vom Kunstdenkmal zum Nationaldenkmal

Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts suchte man in der Schweiz ein Nationalmonument zu errichten, entsprechend den Vorbildern wie etwa dem Pantheon in Paris oder der Walhalla bei Regensburg. Anlässlich eines Architekturwettbewerbs von 1843 wurde die Idee einer solchen Ehrenstätte für die Schweiz genauer definiert: Das Denkmal sollte gleichzeitig ein Versammlungsort nationaler

Vereine sein und neben Kriegstrophäen auch vaterländische Altertümer aufnehmen (Abb. 4).⁸⁵ Doch erst im neuen Bundesstaat sollte es zur Errichtung eines nationalen Denkmals kommen: dem Bundesratshaus (1851–1866). Wie schon im Wettbewerbsprojekt von 1843 sollten bei dessen Ausstattung Elemente wie Naturbegeisterung, republikanische Tugend sowie die gemeinsame Geschichtswelt die Nation beschwören und damit ein nationales Bewusstsein fördern.⁸⁶



Abb. 4 Entwurf für ein schweizerisches Nationaldenkmal 1845/46. Nach den Originalplänen von Johann Georg Müller in der Stadtbibliothek Winterthur erstelltes Modell, von Urs Huber, 1991. Prangins, Musée national suisse.

Eine äusserst wichtige Stellung innerhalb dieser Bestrebungen nahmen in jener Zeit auch die patriotischen Feste und Festspiele ein: Mit ihren lebendigen Inszenierungen der nationalen Geschichte waren sie die eigentlichen Höhepunkte nationaler Identitätsvermittlung und prägten die bühnenhafte Darstellung von Geschichte in den historischen Museen.⁸⁷ Auch Altertümer konnten wirkungsvoll als nationale Denkmäler herangezogen werden. Hermann Meyer verbindet diesbezüglich die Einzelscheiben mit ihren Darstellungen eidgenössischer Ereignisse mit der zeitgenössischen Denkmalspraktik in Deutschland: «Wenn auch mit anderer Nüancierung ist es im Wesentlichen das Gleiche, wenn wir heute im deutschen Reiche in Rathssälen wie im Gasthofsäle die Büste, u. dgl. des deutschen Kaisers neben der des regierenden Staatsoberhauptes, vielleicht flankirt von Darstellungen aus dem letzten Kriege, vorfinden.»⁸⁸ Meyer zieht eine Parallele zur alteidgenössischen Selbstdarstellung auf den Einzelscheiben, die ebenfalls in Rathhäusern und wichtigen Gasthäusern ihren

Standort hatten. Nachdem die Alte Eidgenossenschaft im 19. Jahrhundert als Vorläufer des modernen Bundesstaates gesehen wurde, ist es nur ein kleiner Schritt, die Einzelscheiben aus dieser Zeit als Nationaldenkmal zu verstehen, besonders dann, wenn auch ikonographisch die eidgenössische Geschichte thematisiert wird. Meyer bezeichnet die Einzelscheiben denn auch als Denkmale der nationalen Einheit: Mit dem reicheren Inhalt der Standesscheiben und der Darstellung von Hauptereignissen des nationalen Lebens der verbündeten Stände «entstanden *Denkmale*, die edler und sprechender die nationale Einheit und Macht zur Anschauung brachten als die Wappen allein und erst recht geeignet waren, das Lob der Eidgenossenschaft und des einzelnen Standes zu verkünden».⁸⁹

Für die ersten Sammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Bedeutung der Glasgemälde jedoch nicht national geprägt. Sie stammten aus dem Ausland und ihre Liebhaberei war grösstenteils noch stark der romantischen Mittelalter-Begeisterung verhaftet; zu nennen sind unter anderem: H. Albrecht von Derschau in Nürnberg (1824 gestorben), Alexandre Dusommerard in Paris (1779–1842), Freiherr von Lassberg auf Schloss Eppishausen im Kanton Thurgau und später auf Meersburg am Bodensee sowie Johann Nikolaus Vincent (1785–1865) in Konstanz. Eines der bekanntesten Beispiele – nicht zu vergessen die englischen Sammlungen von Strawberry Hill und Nostell Church (diese beiden seien hier stellvertretend für viele weitere erwähnt) – ist wohl die Sammlung des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau (1817 gestorben), die durch die Vermittlung des Zürcher Theologen und Philosophen Johann Caspar Lavater zustande kam und heute die Glasgemäldesammlung im gotischen Hause in Wörlitz bei Dessau bildet.⁹⁰ Hier zeigt sich eine gewandelte Rezeption der Glasgemälde: Sie waren nicht mehr bloss Objekte von Wunder- und Kunstkammern, sondern wurden in die Architektur des neugotischen Wohnhauses integriert (Abb. 5). Damit fanden die Glasgemälde ihre alte Funktion als Fensterschmuck wieder, wenn auch stark abgewandelt, denn ausländische Sammler erfreuten sich kaum an der Bedeutung der schweizerischen Geschlechterwappen, sondern vielmehr an Farben, Stil und Technik.⁹¹ Es handelte sich zunächst also um ein ästhetisches Interesse, das sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dahin wandelte, dass die Glasmalereien als Denkmale der Vergangenheit, als Kunstdenkmäler, gesammelt und verehrt wurden. Dies unterstreicht auch Caspar Lavaters Spruch in einer Scheibe in Wörlitz: «Ihr Denkmal alter Kunst und / Gottvertrauter Zeiten, / Bewunderung, Wemuth, Muth / und Hoffnung sehn Euch an / Zwar Kunst und Zeiten (rann?) hin / Doch zeigt Ihr uns in Weiten / Was frommer Menschheit Fleiss und Tugend kann. / Wörlitz, den 15. Juli 1786 / Johann Casp. Lavater.»⁹²

Nach und nach verbreitete sich das allgemeine Bewusstsein für den Wert der Scheiben, machte die Gemälde aber auch zu Objekten des Kunsthandels. Die häufigen, mutwilligen Zerstörungen waren damit zwar eingedämmt, die Gemälde gelangten aber in der Folge vermehrt ins Ausland

und erschwerten es den weniger finanzkräftigen öffentlichen Sammlungen der Schweiz, sie im Land zu halten.⁹³ Als Beispiel sei hier die bedeutende Sammlung des 1880 verstorbenen Grossrates Friedrich Bürki in Bern angeführt, welche 1881 von den Erben in Auktion gebracht wurde: «Dieser Verlust bleibt unvergessen, denn nie wieder wird auf Schweizerboden eine solche Fülle des Besten vereinigt werden, was die heimische Kunst geschaffen hat. Eine

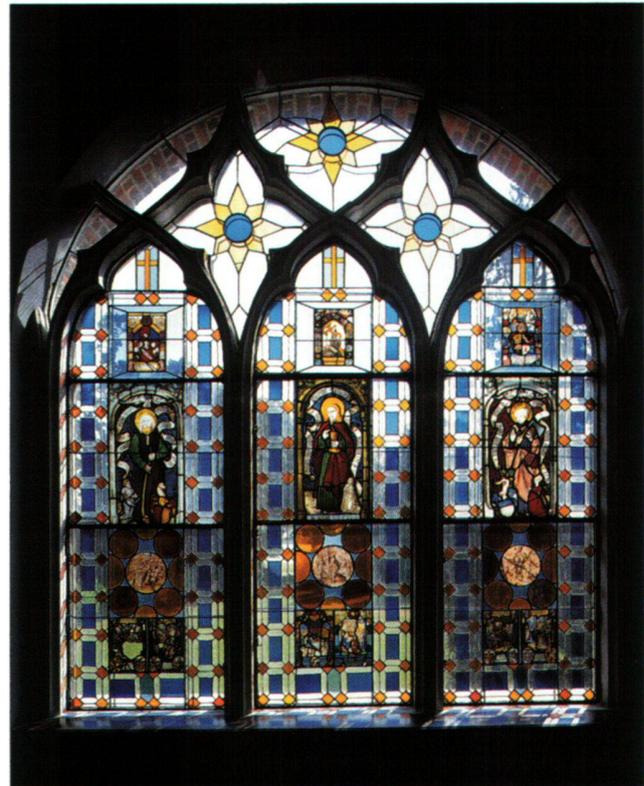


Abb. 5 Wörlitz, Gotisches Haus. Schweizerische Einzelscheiben im Südfenster des Geistlichen Kabinetts. Einrichtung von 1786.

Kunst besonders war vertreten, die Glasmalerei.»⁹⁴ Es wird der Verlust der heimischen Kunst, von schweizerischen Kunstdenkmälern, beklagt, umso mehr, als der Nachlass des Verstorbenen ursprünglich für ein «schweizerisches historisches» Museum bestimmt gewesen war⁹⁵ und entsprechend als Denkmal der Schweizer Geschichte betrachtet wurde. Später in den 1890er-Jahren machte sich anlässlich der grossen Kunstauktionen nicht nur in der Schweiz, sondern auch in anderen Ländern auf dem «Gebiete der *Altertümer* eine *nationale Bewegung*» bemerkbar. Jedes Land war nun bestrebt, «seine alten Kunsterzeugnisse wieder an sich zu bringen», auch wenn sie von minderer Qualität waren.⁹⁶

Aber nicht erst mit der Etablierung der Kunstwissenschaft oder durch die vermehrten Bemühungen um die Erhaltung von nationalen Altertümern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sondern schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es Klagen über den Verlust der für das Land wertvollen Glasgemälde:

«Ist nun leider seit einigen Jahren eine Anzahl von Glasmalereyen an die geldbringenden Ausländer verkauft worden; so finden sich doch glücklicher Weise noch einige wohlhabende Sammler in der Schweiz selbst, die mit Erfolg eine Menge solcher Kunstwerke zusammengebracht, und darin dem Vaterlande ein in manchen Beziehungen werthvolles Besitzthum gerettet haben. Wir nennen dermal nur Se. Excellenz Herrn Schultheiss von Mülinen in Bern».⁹⁷

Vereinzelt bestand also bereits eine patriotisch geprägte Anschauung der Scheiben. Mit dieser neuen Wertschätzung wurde auch die Klage um den Verlust für die Schweiz und den Mangel an Sinn für vaterländische Geschichte, Altertum und Kunst mit der Zeit immer lauter.⁹⁸ Neben den privaten Sammlern von Kunstdenkmälern traten im Laufe des 19. Jahrhunderts die zahlreichen geschichtsforschenden Gesellschaften und Vereine hervor, die sich vorderhand auf die Geschichtsforschung und entsprechende Publikationen konzentrierten, vereinzelt jedoch neben Urkunden und Dokumenten auch Altertümer in ihre Sammlungen aufnahmen. Zu den wichtigsten Sammlungen gehörte diejenige der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.⁹⁹ In ihren Statuten von 1832 heisst es: «Ihr Zweck ist die in der Schweiz, besonders im Kanton Zürich, vorhandenen Altertümer ans Licht zu fördern, zu sammeln und durch zweckmässige Aufbewahrung dem Untergang und der Vergangenheit zu entreissen.»¹⁰⁰ Nicht ein ästhetisch-kunsthistorisches Interesse steht hier im Vordergrund, sondern das Sammeln von Denkmälern, von Erinnerungstücken einer vergangenen Zeit. Ganz deutlich kommt hier der denkmalpflegerische Sinn des Forschens und Sammelns zum Ausdruck. Zwar schränkt sich das Forschungsgebiet auf das Gebiet der Schweiz ein, doch wird kein ausdrücklich patriotisches Interesse den Denkmälern gegenüber hervorgehoben (auch in späteren, modifizierten Statuten¹⁰¹ nicht).

Durch die Sammelleidenschaft des geschichtsbewussten Bürgertums und die Etablierung einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte wurde die Einzelscheibe zum bedeutenden Patrimonium. Diese Erkenntnis sollte allen Schweizern bewusst werden, und um dies zu vermitteln, waren Ausstellungen sehr gut geeignet. Als besonders wirksam erwies sich die Landesausstellung von 1883 in Zürich: Für viele Besucher war die Abteilung für alte Kunst ein überraschendes Erlebnis. In Anlehnung an den «Liebhaber-Pavillon» der Weltausstellung in Wien von 1873 blieb auch in Zürich das erklärte Ziel, mit den Kunstschatzen Vorbilder für die Gegenwart zu propagieren, ebenso auch auf den Verlust der Sammlung Bürki im Jahre 1881 hinzuweisen und die Öffentlichkeit zu ermahnen, Sorge zu den vaterländischen Altertümern zu tragen. Mit der Ausstellung der alten Kunst sollte zudem probeweise das Landesmuseum-

Projekt an die Öffentlichkeit getragen werden. Die Befürchtungen, dass gerade durch die Ausstellung Antiquare auf Kunstschatze aufmerksam werden könnten, bewahrheiteten sich und manches hier erstmals gezeigte Kunsthandwerk gelangte in «fremde» Hände.¹⁰²

Die Sensibilisierung der Öffentlichkeit auf den historischen Wert der Altertümer führte unter anderem dazu, dass der Bund ab 1886 einen jährlichen Kredit von 50000 Franken für den Ankauf vaterländischer Altertümer sprach. Auf diese Weise wurden die kantonalen Sammlungen unterstützt, jedoch auch Erwerbungen für die Eidgenossenschaft getätigt. Der Bund stellte die Objekte teils im Bundeshaus aus, teils waren sie in kantonalen oder städtischen und privaten Sammlungen, Museen und Institutionen ausgelagert. Bevor die Vorlage zur Gründung eines Nationalmuseums dem Parlament 1889 unterbreitet wurde, besass die Eidgenossenschaft bereits eine Sammlung von Altertümern.¹⁰³ Die Erwerbungen durch den Bund waren in erster Linie sicherlich Rettungsaktionen, doch verliehen sie der noch jungen nationalen Instanz zusätzliche Tragkraft und Konturen, insbesondere auch durch die Kredite.

Nach der Landesausstellung von 1883 in Zürich zeigte man 1896 auch in Genf alte Kunst aus der Schweiz, wobei das mittlerweile gegründete Landesmuseum zu den Hauptausstellern, besonders von Glasgemälden, gehörte.¹⁰⁴ Das Schweizerische Landesmuseum sollte «der Tempel, den wir zu Ehren der Arbeit unserer Väter auf dem Schlachtfelde wie in der Werkstatt errichten»¹⁰⁵ darstellen. Es sollte nicht einfach als Aufbewahrungsort von Altertums-Sammlungen und historischen Vorlagen für das Handwerk verstanden werden, sondern als ein Monument, ein Nationaldenkmal.¹⁰⁶ Anlässlich der Eröffnung des Museums 1898 wird diese Intention auch von der Presse verbreitet: «Damit hat sich der neu erstarkte Bund ein Denkmal aufgerichtet, das fortlebend ein Ansporn zur Weitergestaltung einer schweizerischen Kunst sein wird.»¹⁰⁷ Wie schon die bundesrätliche Botschaft von 1889 an das Parlament zur Gründung eines Nationalmuseums aufzeigt, war das Museum als Monument für den nationalen Gedanken bestimmt, eine Bildungsstätte für die nationale Gesinnung, vermittelt auch durch das traditionelle Handwerk,¹⁰⁸ wofür gerade die Einzelscheibe ein ideales Beispiel darstellte. Im Gegensatz zu ausländischen Nationalmuseen war die Sammlungspolitik in der Schweiz sehr national ausgerichtet, das heisst nur schweizerische Objekte wurden aufgenommen. Es war auch nie Ziel, eine Nationalgalerie für Bilder und Skulpturen zu errichten, wie das im Ausland der Fall war.¹⁰⁹

Im ersten Konzept des Landesmuseums war die Geschichtsauffassung des kulturellen Fortschritts verankert und einhergehend damit die Idee von klaren Hierarchien: Von den einfachen Kulturen der Urzeit stieg das Menschengeschlecht stufenweise bis zur Kulturstufe der europäischen Neuzeit. In der Folge ergibt sich eine Minder- und Höherbewertung der Kulturen, die im Kunstwerk ihren höchsten Ausdruck findet. Das Kunstwerk wurde als das freie, schöpferische, nicht zweckdefinierte Schaffen ange-

sehen, während die Volkskunst und das Kunstgewerbe neben ihrer Zweckgebundenheit auch die Weiterführung einer Tradition war. Es vermischte sich nun die Sehnsucht nach einer vermeintlich heilen vorindustriellen Welt – im Sinne des eingangs erläuterten zweipoligen Geschichtsbewusstseins – mit den Theorien der gewachsenen Kulturhierarchie, die in der Ur- und Frühgeschichte den Auslöser für die kulturelle Blüte sah. Die mit dem Museum verknüpften Vorstellungen waren nach wie vor auch stark von der nationalen Heldengeschichte, der Befreiungstradition, geprägt, wobei jedoch ein klares Bekenntnis zum nationalen Charakter des frühneuzeitlichen Kunstgewerbes vorherrschte. Vor diesem kulturhierarchischen Hintergrund wurde ein Konzept der schweizerischen Kulturgeschichte entwickelt, das nicht nur auf der vorhandenen Sammlung beruhte, sondern auch die Sammlungspolitik und den Museumsbau bestimmte. Historische Bauteile, Historienbilder und Sammlungsgegenstände sollten den Besucher stimmungsvoll in vergangene Epochen führen.¹¹⁰ Den schlossartigen Bau gestaltete der Architekt Gustav Gull mit Stilelementen der Spätgotik und der Renaissance. Damit verweist der Bau auf die idealisierte «grosse» Zeit der Eidgenossenschaft im 15. und 16. Jahrhundert. Die Einzelscheiben erhielten ihren festen Platz in der Ausstellung. Als authentischer Fensterschmuck der historischen Zimmer (Abb. 6) und Räume waren sie nicht nur Teil eines Ensembles, sondern auch eigenständiges kulturhistorisches, nationales und öffentliches Denkmal. Dies bezeugt auch ihre Ausnahmestellung in der Sammlungspolitik des Landesmuseums in den ersten Jahren:

«[Es] sind die *Waffen* und *Medaillen*, die *Keramik*, die *Glasmalerei*, die *prähistorischen* und *römischen Sammlungen* so reichlich vertreten, dass es sich bei diesen Abteilungen nur um ein Ausfüllen grösserer oder kleinerer Lücken und die Erwerbung hervorragender Exemplare handeln kann. In einem gewissen Sinne machen die Kabinettscheiben allerdings eine Ausnahme, weil auf der einen Seite die dekorative Wirkung und auf der anderen das geschichtliche Interesse dieser schweizerischen Specialitäten im Kunstgewerbe so gross ist, dass im Grunde genommen kein inländisches Museum zu viele Glasmalereien haben kann. Die geringste Schweizerscheibe, deren Kunstwert klein und deren Farbenwirkung das Gegentheil von wohlthuend ist, bleibt als private oder öffentliche Stiftung immer ein kulturgeschichtliches Dokument und ist als solches wert, in öffentlichen Besitz überzugehen.»¹¹¹

Bereits vier Jahre später, als rund 392 grössere und kleinere Scheiben in die Fenster des Gebäudes eingesetzt waren,¹¹² wurde dann jedoch der Beschluss gefasst, nur noch solche Stücke zu kaufen, die entweder künstlerisch oder historisch von besonderer Bedeutung sind.¹¹³ Doch nicht nur die Wertschätzung der Einzelscheibe als Kunstdenkmal war hoch, sondern auch der Wille vorhanden, die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung zu beleben. Alle Kantone sollten in den Waffensaal – die Ruhmeshalle der Schweizergeschichte und abschliessender Höhepunkt des vorgesehenen Rundganges¹¹⁴ – ihr Standeswappen schen-

ken. In einem Rundschreiben der Museumskommission an die Kantone heisst es: «Wäre es nun nicht ein würdiger Gedanke, wenn unter Wiederaufnahme einer alten Landessitte die Kantone ihre Standeswappen dem eidgenössischen Institute stiften würden, so dass im Mittelraum des

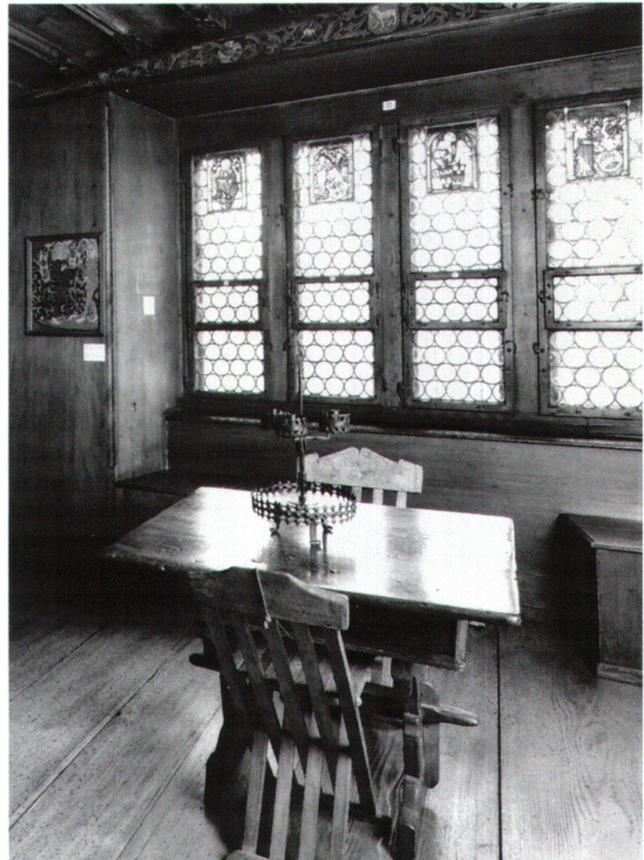


Abb. 6 Zimmer der Caecilia von Helfenstein aus der Fraumünsterabtei in Zürich, 1489. Die 1495 datierten Einzelscheiben stammen aus der Stiftspropstei des Grossmünsters in Zürich. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Museums jeder Schweizer die fünfundzwanzig Kantonswappen, geschart um das eidgenössische Kreuz, als schönsten Schmuck des neuen Hauses vor Augen hat?»¹¹⁵ Diese Idee einer Wiederbelebung der Sitte war indessen nicht neu: Bereits 1861 wurden im oben schon erwähnten Bundesrathaus die drei grossen Fenster des Ständeratssaals mit

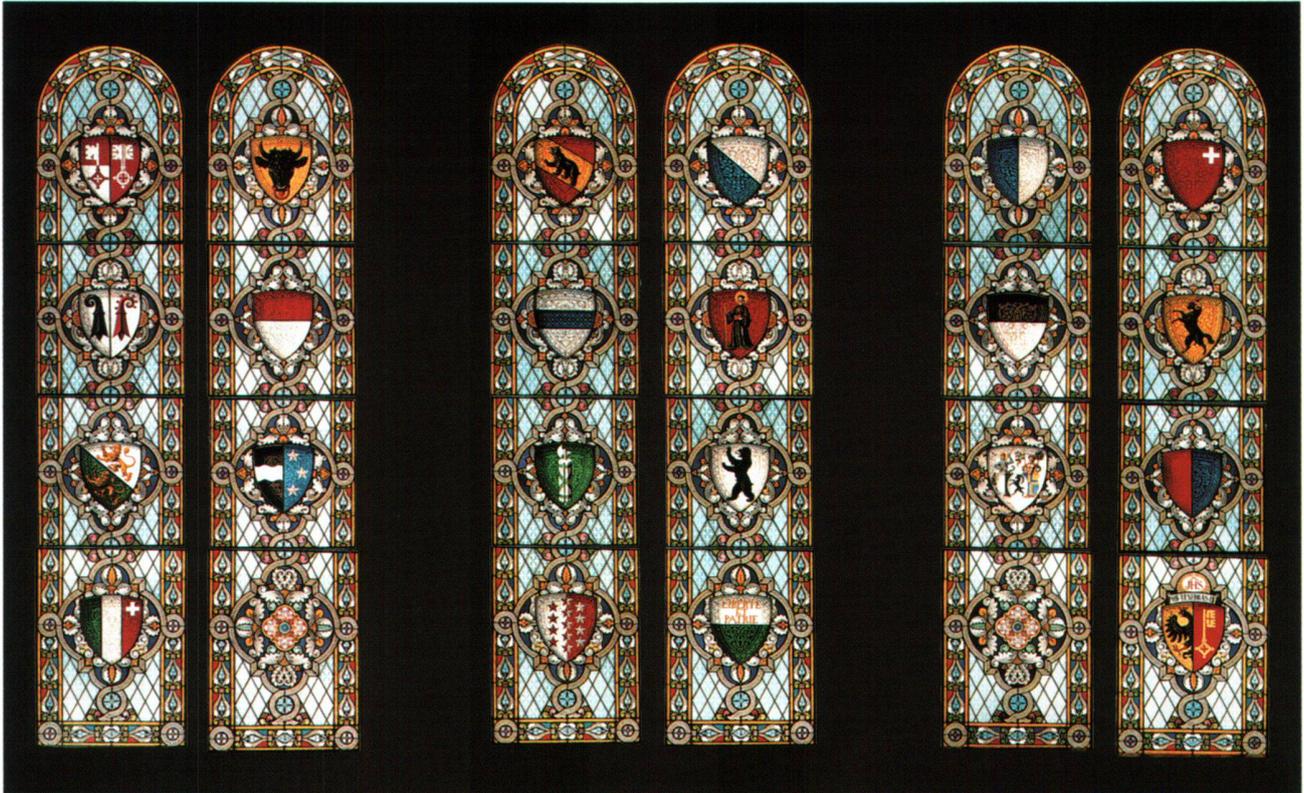


Abb. 7 Standeswappen der Kantone, von Ludwig Stantz und Jakob Müller, 1860/61. Ehemals im Ständeratssaal des Bundesrathhauses in Bern.

einem Kantonswappenzyklus ausgestattet (Abb. 7). Der Kanton Zürich hatte im Rahmen der Diskussion über die Ausschmückung des Hauses einen entsprechenden Vorschlag unterbreitet, der von den Ständen positiv aufgenommen wurde. Der alten Sitte der Fensterschenkung gemäss zahlte jeder Kanton sein Wappen selbst, der Bund übernahm die Kosten für die drei Rosetten. Allerdings wurden die Scheiben bereits 1884 wieder ausgebaut, weil sie den Raum mit einer unangenehmen Beleuchtung erfüllten.¹¹⁶ Welche Intention mit der Schaffung des neuen Fensterschmucks nun im Landesmuseum verbunden war, kam in der Rede von Bundesrat Eugène Ruffy anlässlich der Museumseröffnung im Jahr 1898 klar zum Ausdruck: «Hier brachten unsere 25 Kantone ihre Wappen, wie um nochmals Zeugnis zu leisten von unserem unlöslichen Föderativbund und laut zu bezeugen, dass unser Museum ein wirklich nationales Werk ist. Jeder durch dieses Gewölbe schreitende Schweizer fühlt in seinem Herzen den Schlag der patriotischen Ader und wird sich bereit erklären, unsere Ahnen nachzuahmen in der Verteidigung der Freiheit und Unabhängigkeit unseres Vaterlandes.»¹¹⁷

Der Waffensaal mit seinen Waffen, Rüstungen, Fahnen und Trophäen, die vorwiegend aus den Zeughäusern des

16. und 17. Jahrhunderts stammten, sollte für den Besucher den Schluss- und Höhepunkt des Rundgangs bilden. Das 18. und 19. Jahrhundert und vor allem die konfliktreiche Geschichte der Entwicklung des Bundesstaates wurden dabei ausgeblendet. Auch wenn die nahe Vergangenheit – man denke an die Konflikte im Zusammenhang mit dem Sonderbund oder dem Ultramontanismus – nicht eigentlich tabuisiert wurde, hatte sie zu diesem Zeitpunkt noch keine einheitliche Auffassung erreicht.¹¹⁸

Die Einzelscheibe hatte im Landesmuseum ihren festen Platz gefunden, als Stimmungsträger der historischen Räume und als Zeitzeuge einer bedeutenden kulturellen Vergangenheit, die in der hohen Qualität des Kunsthandwerks gesehen wurde, sowie als Denkmal einer geeinten Eidgenossenschaft. Mit der Erstellung eines neuen Zyklus von Standesscheiben beziehungsweise Kantonsscheiben in der Ruhmeshalle des Museums (Abb. 8 und 9) wurde die Einzelscheibe als Bindeglied zwischen der vermeintlich ruhmreichen Alten Eidgenossenschaft und dem Nationalstaat in den Dienst der nationalen Selbstfindung gestellt. Nachdem ihr diese Rolle in der kunsthistorischen Literatur bereits längere Zeit zugedacht worden war, manifestierte sie sich hier auch bildlich-materiell.

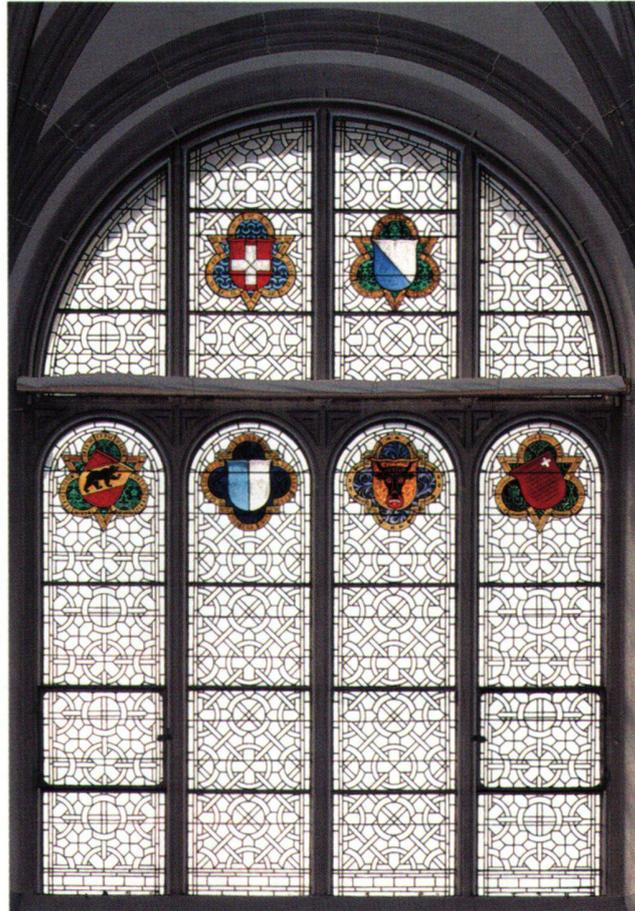


Abb. 8 Von den einzelnen Kantonen gestiftete Kantonswappen in der Ruhmeshalle des Schweizerischen Landesmuseums, um 1898.



Abb. 9 Von den einzelnen Kantonen gestiftete Kantonswappen in der Ruhmeshalle des Schweizerischen Landesmuseums, um 1898.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2, 4, 6, 8: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 3: Kantonale Denkmalpflege Aargau (Foto: Franz Jaeck).
Abb. 5: Bildarchiv Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Foto: A. Gössel, Corpus vitrearum Freiburg i.Br.).
Abb. 7: Amt für Bundesbauten, Bern (Foto: Felix Thierstein, Bern).

ANMERKUNGEN

- ¹ Beim Begriff «Einzelscheibe» handelt es sich um den Oberbegriff, für das kleinformatige bis ca. 60 × 50 cm messende Glasbild, das eine in sich geschlossene figürliche Komposition aufweist. Für die terminologische Problematik des Begriffs «Kabinettscheibe», BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, *Die Glasmalerei des 15.–18. Jahrhunderts im Berner Münster*, Bern 1998, S. 383–385. – Zur weiteren Differenzierung dienen Bezeichnungen, die von der Form (Rundscheibe oder Rundele), vom Motiv (Wappenscheibe, Bildscheibe, Stifterscheibe oder Figurescheibe) oder vom Besteller (Ämterscheibe, Städte- und Gemeindescheibe, Zunftscheibe, Gerichtsscheibe usw.) herrühren, vgl. PAUL BOESCH, *Die Schweizer Glasmalerei*, Basel 1955, S. 50–52.
- ² PAUL BOESCH (vgl. Anm. 1), S. 27–31.
- ³ BARBARA GIESICKE, *Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus*, Basel 1994, S. 33–36.
- ⁴ HERMANN MEYER, *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Nebst Verzeichniss der Zürcher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben*, Frauenfeld 1884.
- ⁵ Bereits 1876 erwähnt Johann Rudolf Rahn die laufenden Forschungsarbeiten von Hermann Meyer, JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz. Von den ältesten Zeiten bis zum Ende des Mittelalters*, Zürich 1876, S. 702. – Salomon Vögelin würdigt Meyers kulturhistorische Untersuchung in seiner Rezension der Studie, SALOMON VÖGELIN, *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Nebst Verzeichniss der Zürcher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben*, Rezension von Hermann Meyer, in: *Zürcher Post*, No. 140, 17. Juni 1884.
- ⁶ In diesem Publikationsorgan der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz publizierten die wichtigsten Protagonisten einer schweizerischen Kunstgeschichte über Architektur, Bildende Kunst und Kunsthandwerk aus dem Gebiet der ganzen Schweiz. Das Organ erschien anfangs, von 1855–1868, unter dem Titel *Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Alterthumskunde* und heute unter dem Titel *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, seit 1899 herausgegeben von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich.
- ⁷ ALBERT TANNER, *Willensnation versus Kulturnation. Nationalbewusstsein in der Schweiz*, in: CATHERINE BOSSHART-PFLUGER / JOSEF JUNG / FRANZISKA METZGER (Hrsg.), *Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten (= Festschrift für Urs Altermatt)*, Frauenfeld 2002, S. 193–195. – GUIDO HUNZIKER, *Die Schweiz und das Nationalitätsprinzip im 19. Jahrhundert. Die Einstellung der eidgenössischen Öffentlichkeit zum Gedanken des Nationalstaates*, Basel/Stuttgart 1970, S. 80–121.
- ⁸ ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 196–197. – HANSJÖRG SIEGENTHALER, *Supranationalität, Nationalismus und regionale Autonomie: Erfahrungen des schweizerischen Bundesstaates – Perspektiven der Europäischen Gemeinschaft*, in: *Traverse, Die Schweiz und ihr Europa – Nation, Region, Identität*, Heft 3, 1994, S. 127–128.

- ⁹ ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 199.
- ¹⁰ THOMAS WIDMER, *Die Schweiz in der Wachstumskrise der 1880er-Jahre*, Zürich 1992, S. 619.
- ¹¹ ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 199. – ausführlicher zum Thema THOMAS WIDMER (vgl. Anm. 10), S. 619–638.
- ¹² ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 200. – URS ALTERMATT, *Katholizismus und Moderne. Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich 1991, S. 151–154. – ALBERT TANNER, *Direkte Demokratie und soziopolitische Integration des Mittelstandes, der Arbeiterschaft und Bauern in der Schweiz. 1830–1914*, in: ECKART SCHREMMER (Hrsg.), *Wirtschaftliche und soziale Integration in historischer Sicht*, Stuttgart 1996, S. 195–199.
- ¹³ ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 200. – Zur Deutung des Bundes im Bericht der Mehrheit der ständerätlichen Kommission betreffend Säkularfeier, *Schweizerisches Bundesblatt*, 42. Jg., 3. Band, Nr. 30, Bern 1890, S. 1085.
- ¹⁴ ALBERT TANNER (vgl. Anm. 7), S. 200–201.
- ¹⁵ FRANÇOIS DE CAPITANI, *Das Schweizerische Landesmuseum – Gründungsidee und wechselvolle Geschichte*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57, 2000, S. 4.
- ¹⁶ Die Kontinuität zwischen den Helvetiern Cäsars, dem ersten propagierten Urvolk, und den Schweizern wurde bereits von den Humanisten des 15. Jahrhunderts in Frage gestellt, wobei die Völkerwanderung die Herkunftsfrage der Schweizer noch komplizierte. Den Ausweg fand die Geschichtsschreibung, namentlich Johannes von Müller (1786), der die Helvetier aussterben liess und die Schweiz im Zuge der Völkerwanderung als neu besiedelt postulierte. FRANÇOIS DE CAPITANI, *Die Suche nach dem gemeinsamen Nenner – Der Beitrag der Geschichtsschreiber*, in: FRANÇOIS DE CAPITANI / GEORG GERMANN (Hrsg.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, Freiburg 1987, S. 29. – MARC-ANTOINE KAESER, *Helvètes ou Lacustres? La jeune Confédération suisse à la recherche d'ancêtres opérationnels*, in: URS ALTERMATT / CATHERINE BOSSHART-PFLUGER / ALBERT TANNER (Hrsg.), *Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz. 18.–20. Jahrhundert*, Zürich 1998, S. 75–86.
- ¹⁷ FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 5.
- ¹⁸ BERNHARD STETTLER, *Die Eidgenossenschaft im 15. Jahrhundert. Die Suche nach einem gemeinsamen Nenner*, Zürich 2004, S. 247–256, 351–357.
- ¹⁹ Erst die kritische Beurteilung des liberalen Bundesstaates führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Aufwertung des Ancien Régime, FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 16), S. 27–33.
- ²⁰ BERNHARD STETTLER (vgl. Anm. 18), S. 391.
- ²¹ Eine private Gruppe um den Zürcher SVP-Nationalrat Christoph Mörgeli machte der Schwyzer Regierung ein Kaufangebot in der Höhe von 1 Million Franken, damit der Bundesbrief nicht ausser Landes gebracht werden könne, *Privatisierung des Bundesbriefes?*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. März, Zürich 2006.
- ²² FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 5.
- ²³ FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 5.
- ²⁴ URSULA IISLER-HUNGERBÜHLER, *Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 39, 121. Neujaahrsblatt 1957), Zürich 1959, im Untertitel.
- ²⁵ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 1.
- ²⁶ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 2.
- ²⁷ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 2.
- ²⁸ URSULA IISLER-HUNGERBÜHLER (vgl. Anm. 24), S. 71–72.
- ²⁹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. V–VI.
- ³⁰ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 8.
- ³¹ JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 8.
- ³² JOHANN RUDOLF RAHN, *Ueber schweizerische Glasgemälde*, in: *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde* 2, 1869, S. 50–63, 93–107.
- ³³ Das Thema Einzelscheibe wurde mit Ausnahme von Franz Kuglers Werk erst in den 1880er-Jahren in den universal konzipierten kunsthistorischen Handbüchern aufgenommen, FRANZ KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Berlin 1841, S. 531. – WILHELM LÜBKE, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1887, S. 360. – ANTON SPRINGER, *Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, Leipzig 1889, S. 493–494. – Hingegen behandelte Lübke die Scheiben in seinem enger gefassten Werk zur deutschen Renaissance bereits 1872 als «Schweizer Glasmalerei», WILHELM LÜBKE, *Geschichte der Deutschen Renaissance, Geschichte der Baukunst von Franz Kugler, Fünfter Band (Geschichte der Neueren Baukunst von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke)*, Stuttgart 1872, S. 60–61. – Nicht zu vergessen sind die Darstellungen zur Glasmalerei, auf die sich die Handbücher stützten, M. A. GESSERT, *Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien*, Stuttgart/ Tübingen 1839, S. 110–111. – WILHELM WACKERNAGEL, *Die deutsche Glasmalerei. Geschichtlicher Entwurf mit Belegen*, Leipzig 1855, S. 89.
- ³⁴ GEORG GERMANN, *Johann Rudolf Rahn, die Schweizer Kunstgeschichte und das Tessin*, in: JACQUES GUBLER, *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti (= catalogo esposizione)*, Mendrisio 2004, S. 87–88.
- ³⁵ CLAUDIA SCHUMACHER, *Zur Rezeption der Glasmalerei im 19. Jahrhundert*, in: HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN (Hrsg.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349) (= Ausstellungskatalog)*, Köln 1998, S. 111–113. – ALFRED NEUMEYER, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik*, (= Repertorium für Kunstwissenschaft 49), Berlin/Leipzig 1928, S. 170.
- ³⁶ HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 121–125.
- ³⁷ HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 125.
- ³⁸ Anm. 34
- ³⁹ HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 133.
- ⁴⁰ HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 136.
- ⁴¹ HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 133–134.
- ⁴² HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 134.
- ⁴³ WILHELM WACKERNAGEL (vgl. Anm. 33), S. 82–89.
- ⁴⁴ WILHELM LÜBKE, *Die alten Glasgemälde in der Schweiz*, in: ders., *Kunsthistorische Studien*, Stuttgart 1869 (Erstdruck 1866), S. 433f.
- ⁴⁵ WILHELM LÜBKE (vgl. Anm. 44), S. 440.
- ⁴⁶ 1576 zerstörte ein Hagelwetter den Standesscheibenzyklus im Kreuzgang-Ostarm. Dieser wurde 1578/79 erneuert. Jeder Ort ist mit je einer Figuren- und einer Wappenscheibe vertreten (Abb. 1), PETER HOEGGER, *Glasmalerei im Kanton Aargau. Kloster Wettingen* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit: Band 1), Buchs 2002, S. 23. – Wie aus Quellen hervorgeht, ersuchte der Abt von Wettingen auf der Tagsatzung von Juni 1578 um die Wiederherstellung des Zyklus. Die Ausführung wurde dem Abt überlassen, der den Auftrag an Jos Murer von Zürich vergab, HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 300.
- ⁴⁷ Die wichtigste Typologie mit ihren Typen und Antitypen beziehungsweise Präfiguration und Figuration, ist die *Biblia pauperum*, die möglicherweise in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschaffen wurde. Sie war im 14. Jh. in Bayern und Österreich verbreitet und wurde 1430 als sogenanntes *Block-*

- buch gedruckt. Weitere Beispiele sind die im 13. Jh. wahrscheinlich in Paris entstandene *Bible moralisée* oder das wahrscheinlich Ende 13. Jh. in Oberitalien geschaffene *Speculum humanae salvationis*, HORST APPUHN, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1979, S. 14–20.
- 48 WILHELM LÜBKE (vgl. Anm. 44), S. 453–454.
- 49 WILHELM LÜBKE (vgl. Anm. 44), S. 454.
- 50 Aus der Beziehung des Neuen auf das Alte Testament erfahren die Geschehnisse ihren Sinn, wie sich die Prophetie erfüllt und umgekehrt, wie der Vollzug des Geschehens die Voraussage bestätigt. Das Neue Testament liegt im Alten verborgen, während das Alte sich erst im Neuen erschliesst. Und im Lukasevangelium (24, 44) sagt Christus zu den Jüngern, dass alles erfüllt werden muss, was über ihn stehe im Gesetz Mose und in den Propheten und Psalmen, HORST APPUHN (vgl. Anm. 47), S. 14–20.
- 51 GUY MARCHAL, *Die «Alten Eidgenossen im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert*, in: HISTORISCHER VEREIN DER FÜNF ORTE (Hrsg.), *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft (= Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft, Bd. 2, Gesellschaft – Alltag – Geschichtsbild)*, Olten 1990, S. 316–317.
- 52 Dies wird Gegenstand weiterer Forschungen sein.
- 53 JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 5), S. 701–704.
- 54 JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 32), S. 50.
- 55 JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 32), S. 50–63, 93–107.
- 56 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), 132–133.
- 57 WILHELM WACKERNAGEL (vgl. Anm. 33), S. 83–93.
- 58 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. XIII.
- 59 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. XIII.
- 60 UTA BERGMANN / ROLF HASLER / STEFAN TRÜMLER, *Glasmalerei über die Grenzen*, in: HARTMUT SCHOLZ (et al.), *Glasmalerei. Forschung (= Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Beckschmann)*, Berlin 2004, S. 273–280.
- 61 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 168–169.
- 62 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 4.
- 63 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 5.
- 64 «Wenn die Scheibe, friedlichen oder kriegerischen Erwerbungen auf dem Fusse folgend, in die Gemeindegäuser einer der Landschaft kürzlich einverleibten Herrschaft Einzug hält, so stellt sie, in weit von einander gelegenen Gegenden vorkommend, die Fülle der Macht und das steigende Gedeihen des Gemeinwesens vor Augen und verkündet das Lob ihrer Herren, der Leiter des Staates.», HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 14–15. – HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 19.
- 65 JOSEF ZEMP, *Die schweizerische Glasmalerei. Eine kunsthistorische Skizze* (= Separat-Abdruck aus den «Monats-Rosen»), Luzern 1890, S. 39, Anm. 4.
- 66 JOSEF ZEMP (vgl. Anm. 65), S. 42–43.
- 67 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 4.
- 68 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 5.
- 69 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 169–170.
- 70 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 133.
- 71 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 14–15.
- 72 MARTIN KÖRNER, *Glaubensspaltung und Wirtschaftssolidarität (1515–1648)*, in: ULRICH IM HOF (et al.), *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, Basel/Frankfurt a.M. 1986, S. 387–388. – Ausführlich zum 15. Jahrhundert, BERNHARD STETTLER (vgl. Anm. 18)
- 73 URSULA MEYERHOFER, *Von Vaterland, Bürgerpolitik und Nation. Nationale Integration in der Schweiz 1815–1848*, Zürich 2000, S. 213.
- 74 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 15.
- 75 Gesuch an die Tagsatzung, zitiert in: HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 15, Anm. 2.
- 76 VALENTIN GROEBNER, *Gefährliche Geschenke. Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit*, Konstanz 2000, S. 81–82.
- 77 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 25–26.
- 78 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 14–15.
- 79 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 26.
- 80 VALENTIN GROEBNER (vgl. Anm. 76), S. 155–194.
- 81 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 57, 60.
- 82 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 61.
- 83 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 61–62, 70.
- 84 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 61–62.
- 85 FRANÇOIS DE CAPITANI, *Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: Das schweizerische Beispiel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55, 1998, S. 26. – BENNO SCHUBIGER, *Idee für ein schweizerisches Nationalmonument*, in: GEORG GERMANN / DARIO GAMBONI (Hrsg.) unter Mitwirkung von FRANÇOIS DE CAPITANI, *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst vom 16.–20. Jahrhundert (= Ausstellungskatalog)*, Bern 1991, S. 660–665.
- 86 JOHANNES STÜCKELBERGER, *Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, S. 185–189.
- 87 FRANÇOIS DE CAPITANI 1998 (vgl. Anm. 85), S. 26–27. – FRANÇOIS DE CAPITANI, *Histoire, image et geste au XIX^e siècle et les origines du musée d'histoire*, in: NORBERT FURRER (Hrsg.), *Gente ferocissima. Mercenariat et société en Suisse (XV^e–XIX^e siècle)* (= Recueil offert à Alain Dubois), Lausanne/Zürich 1997, S. 320–321.
- 88 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 15, Anm. 1.
- 89 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 15.
- 90 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 122–124. – JOHANN RUDOLF RAHN, *Die Glasgemälde im gotischen Hause zu Wörlitz* (= Sonderabdruck aus der Festschrift für das Anton Springer-Jubiläum), Leipzig 1885. – Eine grundlegende Veröffentlichung zur Sammlung von Wörlitz ist in Bearbeitung, RÜDIGER BECKSMANN, *Glasmalerei des Mittelalters und der Neuzeit – ein Forschungsüberblick*, in: *Die Denkmalpflege*, 62. Jg., 2004, S. 120.
- 91 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 122–124.
- 92 Zitiert in: JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 90), S. 4.
- 93 HERMANN MEYER (vgl. Anm. 4), S. 126.
- 94 JOHANN RUDOLF RAHN, *Die Schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanx*, Leipzig 1890, S. 181.
- 95 Brief von FRIEDRICH BÜRKI an Johann Rudolf Rahn 1878, zitiert in: JOHANN RUDOLF RAHN, *Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz*, Wien 1883, S. 300.
- 96 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM, *Jahresbericht 1896*, Zürich 1897, S. 143.
- 97 *Alterthümer und historische Merkwürdigkeiten der Schweiz in Abbildungen und kurzen Erläuterungen*, 2 Teile in 1 Band, Bern 1823–1826, S. 17. – Initiator dieses Werkes war Sigmund Wagner (1759–1835), der schon 1802 ein Kunstjournal und seit 1808 Neujahrsblätter für die Jugend mit ähnlichem Ziel über schweizerische Alterthümer zu berichten herausgab. Bereits im vierten Jahr musste die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen, DOROTHEA EEGGENBERGER / GEORG GERMANN, *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2), Zürich 1975, S. 17–18.
- 98 *Glasgemälde aus der Schweiz im Hôtel de Cluny zu Paris*, in: *Anzeiger für Schweizerische Geschichte und Alterthumskunde* 1, 1859, S. 32. – HEINRICH ANGST, *Die Glasgemälde der*

- ehemaligen Sammlung Pourtalès in Paris, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 1, 1899, S. 28–30. – JOHANN RUDOLF RAHN, *Schweizerische Glasgemälde im Auslande*, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 1, 1899, S. 134–137.
- ⁹⁹ Über eine Sammlung verfügte auch der Historische Verein der Fünf Orte. Laut Vorwort des Jahresberichts 1870 wird sie immer grösser und die Suche nach einem Lokal für eine Ausstellung immer dringender, *Der Geschichtsfreund. Mittheilungen des historischen Vereins der fünf Orte Lucern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug*, Bd. 27, Einsiedeln 1871.
- ¹⁰⁰ Statuten von 1832, zitiert in: PETER ZIEGLER, *Die Antiquarische Gesellschaft als Wegbereiterin kultureller Unternehmungen*, in: Antiquarische Gesellschaft in Zürich 1832–1982. Festgabe zum 150jährigen Bestehen, Zürich 1982, S. 10.
- ¹⁰¹ PETER ZIEGLER (vgl. Anm. 100), S. 10.
- ¹⁰² FRANZ BÄCHTIGER, *Konturen schweizerischer Selbstdarstellung im Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts*, in: FRANÇOIS DE CAPITANI / GEORG GERMANN (Hrsg.), *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, Freiburg 1987, S. 233–234. – ROBERT DURRER / FANNY LICHTLEN, *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums. Britischer Generalkonsul*, Glarus 1948, S. 76–79. – ALBERT KNOEPFLI, *Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen* (= Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2), Zürich 1975, S. 26.
- ¹⁰³ FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 6. – Zu den Erwerbungen des Bundes, vgl. *EIDGENÖSSISCHES DEPARTEMENT DES INNERN* (Hrsg.), *Verzeichnis der vom Bund seit 1884 erworbenen vaterländischen Alterthümer*, Bern 1890.
- ¹⁰⁴ HEINRICH ANGST, *Ein Gang durch die Ausstellung von Gruppe 25 (Alte Kunst) der Schweizerischen Landesausstellung in Genf*, (= Separat-Abdruck aus der Züricher Post, Nr. 137 u.f.), Zürich 1896, S. 24.
- ¹⁰⁵ *Schweizerisches Bundesblatt*, 41. Jg., 3. Bd., Nr. 25, Bern 1889, S. 224.
- ¹⁰⁶ FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 7.
- ¹⁰⁷ *Beilage zur Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25. Juni, 1898.
- ¹⁰⁸ *Schweizerisches Bundesblatt 1889* (vgl. Anm. 105), S. 224.
- ¹⁰⁹ ANDRES FURGER, *Das Schweizerische Landesmuseum im Wandel*, in: MARIE-LOUISE VON PLESSEN (Hrsg.), *Die Nation und ihre Museen. Für das Deutsche Historische Museum, Frankfurt a.M./New York 1992*, S. 203.
- ¹¹⁰ FRANÇOIS DE CAPITANI (vgl. Anm. 15), S. 7–8. – Zum Museumsbau – HANSPETER DRAEYER, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998*, Zürich 1999.
- ¹¹¹ *SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM* in Zürich, *Jahresbericht 1893*, Zürich 1894, S. 28–29.
- ¹¹² *SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM* in Zürich, *Jahresbericht 1897*, Zürich 1898, S. 39.
- ¹¹³ *SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM* 1898 (vgl. Anm. 112), S. 88. – zur Sammeltätigkeit und Entstehung der Glasgemäldesammlung des Schweizerischen Landesmuseums, JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, 2 Bde, Zürich 1970, S. 11–15.
- ¹¹⁴ FRANÇOIS DE CAPITANI 1998 (vgl. Anm. 85), S. 30. – HANS LEHMANN, *Offizieller Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, o.O. 1898.
- ¹¹⁵ *SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM* in Zürich, *Jahresbericht 1894*, Zürich 1895, S. 9.
- ¹¹⁶ JOHANNES STÜCKELBERGER (vgl. Anm. 86), S. 187.
- ¹¹⁷ *Landesmuseums-Eröffnungs-Feierlichkeiten*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Morgenblatt vom 27. Juni, 1898.
- ¹¹⁸ THOMAS SIEBER, *Das Schweizerische Landesmuseum zwischen Nation, Geschichte und Kultur: ein Rückblick*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 63, 2006, S. 18.

ZUSAMMENFASSUNG

Die kunsthistorische Rezeption und Bewertung der frühneuzeitlichen Schweizer Glasmalerei bzw. der Einzelscheibe stand im ausgehenden 19. Jahrhundert unter dem Einfluss nationaler Idealvorstellungen. Als künstlerisches Produkt der in der Eidgenossenschaft am intensivsten betriebenen Sitte der Fenster- und Wappenschenkung war sie als schweizerische Spezialität anerkannt und wurde hierzulande als nationale Kunst aufgefasst. Insbesondere die Standscheiben der eidgenössischen Orte konnten für die Idealisierung der Nation fruchtbar gemacht werden. Sie wurden als Denkmale einer in der frühen Neuzeit geeinten Eidgenossenschaft sowie eines ansatzweise bereits vorhandenen modernen Bundesstaats betrachtet und propagiert. Der neu erstellte Scheibenzyklus von Kantonswappen in der Ruhmeshalle des Landesmuseums unterstreicht diese Bedeutung: Die Einzelscheibe wurde hier zum Bindeglied zwischen der Alten Eidgenossenschaft und dem jungen Bundesstaat und diente damit der im Museum angestrebten Förderung eines nationalen Bewusstseins.

RÉSUMÉ

Du point de vue de l'histoire de l'art, la réception et l'appréciation du vitrail suisse des débuts de l'époque moderne ou du vitrail en solitaire furent influencées, à la fin du XIX^e siècle, par un certain idéalisme national. En tant que produit artistique témoignant de la coutume la plus en vogue chez les Confédérés, celle qui consistait à offrir des vitraux armoriés, le vitrail fut élevée, dans notre pays, au rang de spécialité helvétique et d'expression artistique nationale. En particulier, les vitraux des cantons confédérés pouvaient promouvoir l'idéalisation de la nation. Ils furent considérés et popularisés comme des témoignages célébrant une Confédération unifiée au début de l'époque moderne et un État fédéral moderne naissant. Le nouveau cycle de vitraux armoriés cantonaux, aménagé dans la salle d'honneur du Musée national suisse, souligne cet aspect: le vitrail en solitaire servait ici à établir le lien entre l'ancienne Confédération et le jeune État fédéral et, par conséquent, à encourager la création d'une conscience nationale à laquelle aspirait le musée.

RIASSUNTO

Verso la fine del XIX secolo, la ricezione artistica e la valutazione delle vetrate svizzere o del singolo pannello di vetrate risalenti al XVI secolo erano influenzate dalla propagazione di una visione idealizzata della propria Nazione. In quanto prodotto artistico scaturito dalla usanza più diffusa sul territorio della Confederazione svizzera di regalare vetrate e stemmi, i singoli pannelli di vetrata venivano riconosciuti come una specialità tipica svizzera e la popolazione considerava la loro realizzazione un'arte nazionale. In particolare, le vetrate che raffiguravano gli stemmi degli Stati della Confederazione potevano essere utilizzate con successo per diffondere un'immagine idealizzata della Nazione. Infatti, furono considerate e propagate come reperti di una Confederazione formata già esistente. Il nuovo ciclo di vetrate che raffigura gli emblemi cantonali, esposto nella «sala d'armi» del Museo nazionale, sottolinea l'importanza dell'interpretazione loro data. Il singolo pannello di vetrata divenne quindi il simbolo della transizione dalla Vecchia Confederazione al nuovo Stato federale. In tal modo, tornò pertanto utile alla promozione, voluta dal Museo, della consapevolezza nazionale.

SUMMARY

The art historical reception and appreciation of early modern Swiss stained glass, specifically of the single stained glass panel, was strongly influenced by the rise of national ideals at the end of the 19th century. The custom of presenting stained glass windows and coats of arms as a gift was extremely popular in the Confederation and considered a national artistic specialty. The coats of arms representing the municipalities of the Confederation played a useful role in furthering the idealization of Switzerland as a nation. These single stained glass panels were viewed and propagated as monuments to a united confederation and the budding rise of a modern federal state. The importance of these developments is illustrated by the specially created cycle of panels with the coat of arms of each Canton, on display in the hall of fame at the Swiss National Museum. As a link between the old Confederation and the new federal state, the single stained glass panel served the museum's goal of instilling a national consciousness.