

Die „Schweizerscheibe“ und die Konstruktion einer helvetischen Nationalkultur

Daniel Hess

Sah man bis vor wenigen Jahren noch Tuch und Pergament in den Fenstern, so halten nun durch das verruchte Kriegsvolk fremde Sitten aus fremden Landen Einzug und protzen mit Geld, Künsten und Kostbarkeiten in Kleidung, Tischkultur und Gebäuden. Jeder will sich in gemalten Fenstern, besonders in Kirchen, Rats-, Wirts-, Trink-, Bad- und Scherstuben sehen lassen.¹

So lautet die vom Chronisten Valerius Anshelm (1474–1546/47) in seiner *Berner Chronik 1529–1546* sinngemäß zitierte Berner Glaserordnung, die 1501 zur Regulierung der Preise für die Glasmalereien erlassen worden war.² Waren farbig verglaste Fenster damals noch übermässiger Luxus, galten „gemalt Fenster und Glasmaler im Schweizerland“ für den oberrheinischen, eng mit Tobias Stimmer befreundeten Schriftsteller Johann Fischart 1574 ebenso als Selbstverständlichkeiten wie etwa „Tannzapfen im Schwarzwald“ oder „Eulen zu Athen“.³ Die „Schweizerscheibe“ und die Sitte der Fenster-schenkung hatten sich folglich in wenigen Jahrzehnten zu einer spezifisch helvetischen Eigenart etabliert, die hunderte hochkarätige Zeugnisse hervorbrachte.

1 Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm, hg. vom Historischen Verein des Kantons Bern, Bern 1886, Bd. 2, S. 340f. und <http://www.digibern.ch/chronik_anshelm/chronik_v_anshelm_2_teil_4.pdf> (27.05.09).

2 Der Beitrag ist eine modifizierte Fassung des in den Akten des XXIV. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum 2009 erscheinenden Artikels. Für die Bearbeitung der Abbildungen danke ich Gudrun Libnow.

3 Johann Fischart, Vom Stand ettlicher Nationen / Land vnd Staett, in: Aller Praktik Grossmutter, 1574, in: Johann Fischart, Sämtliche Werke, hg. von Hans-Gert Roloff u. a., Bern u. a. 1994, hier Bd. 1, S. 405; den Hinweis verdanke ich Dr. Ariane Mensger, Karlsruhe; vgl. auch: M.A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland und den Niederlanden, Frankreich, England, der Schweiz, Italien und Spanien, Stuttgart/Tübingen 1839, S. 199, dort der Hinweis auf Fischart und das Buch von Garzoni, Allgemeiner Schawplatz, 1641, in dem ebenfalls die Schweizer Glasmalerei gerühmt wird: Tommaso Garzoni, Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marekt und Zusammenkunfft aller Professionen [...], Frankfurt a.M. 1641 [1. Ausg. Venedig 1585], S. 620f. (63. Diskurs, „Von Glaßmachern/Brillenmachern/Glasern/und Glaßmahlern.“) <<http://digital.slub-dresden.de/sammlungen/werkansicht/278277098/653/>> (27.05.09).

Die seit dem 19. Jahrhundert europaweit gesammelten „Schweizerscheiben“ gelten bis heute als Symbole helvetischer Bündnistreue und Unabhängigkeit beziehungsweise als Dokumente eines eidgenössischen Selbstbewusstseins.⁴ Wie sehr dieses Verständnis jedoch vom Nationalismus des späten 19. Jahrhunderts und der wegweisenden Publikation von Hermann Meyer aus dem Jahr 1884 geprägt ist, soll dieser Beitrag deutlich machen.⁵ Er spürt der Entdeckung der Glasmalerei im Kontext der Erarbeitung eines neuen helvetischen Geschichtsbewusstseins im 18. Jahrhundert nach und gibt Einblick in die Konstruktion einer schweizerischen Nationalkultur.

Bis zum 18. Jahrhundert galt der Schweizer als Gegenbild des zivilisierten Menschen, als unkultivierter Bauer oder heldenhafter Krieger, wie er etwa neben einem Kindesmörderischen Türken auf einem Kaminbehang von 1571 aus dem Leipziger Rathaus erscheint.⁶ Im 17. Jahrhundert war die Bezeichnung „Schweizer“ auch die Berufsbezeichnung für einen Türsteher.⁷ Mit dem Wandel des Naturverständnisses änderte sich das europäische Schweizbild im 18. Jahrhundert radikal, indem die Alpen zur Projektionsfläche menschlicher Sehnsüchte und Emotionen avancierten. Fortan strömten zahllose Schweizbegeisterte in das pittoresk alpine, republikanisch freiheitlich gesinnte Land, das in kurzer Zeit zum Inbegriff von Heimat, Freiheit und Glückseligkeit wurde. Gleichzeitig machten Gelehrte wie Albrecht von Haller, Johann Jakob Bodmer, Johann Caspar Lavater und Salomon Gessner in ganz Europa Furore und trugen zur Entwicklung eines neuen schweizerischen Selbstverständnisses bei.⁸ Zur Plattform dafür wurde die 1761 gegründete Helvetische Gesellschaft, die das Ziel verfolgte, einen über die alten Orte und den Kantonsgeist hinauswirkenden helvetischen Patriotismus zu stiften.⁹ In

4 Vgl. zuletzt etwa Barbara Giesicke und Mylène Ruoss, In Honor and Friendship. Function, Meaning and Iconography in Civic Stained-Glass Donations in Switzerland and Southern Germany, in: *Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein* [Ausst.-Kat.], The J. Paul Getty Museum Los Angeles 2000, S. 46; Rolf Hasler (Hg.), „Einer Eidgenossenschaft zu Lob“: Entwürfe zu Schweizer Glasgemälden des 16. und 17. Jahrhunderts: die Scheibenriss-Sammlung Wyss [Ausst.-Kat.], Bernisches Historisches Museum, Bern 1996, S. 7 ff.

5 Hermann Meyer, *Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884; vgl. auch zur Rezeption der Schweizer Glasmalerei in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts den Beitrag von Rebekka Köppel in diesem Band.

6 Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Inv. Nr. V 466. Marie Schuette, Eine Reliefstickerei von 1571, in: *Mitteilungen des Städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig* 3 (1913), S. 31–35.

7 Marysia Morkowska, Vom Stiefkind zum Liebling. Die Entwicklung und Funktion des europäischen Schweizbildes bis zur Französischen Revolution, Zürich 1997, S. 59 f.

8 Vgl. Hans Wysling (Hg.), *Zürich im 18. Jahrhundert*, Zürich 1983; Morkowska 1997 (wie Anm. 7), S. 97 ff.

9 Vgl. Ulrich Im Hof und François de Capitani, *Die Helvetische Gesellschaft. Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz*, Frauenfeld 1983.

der Verbindung von Freundschaft und Geselligkeit, von Wissenschaft, Geschmack, Bildung und Sittlichkeit galt es ein neues, von aufklärerischen Idealen geprägtes Nationalgefühl zu befördern und die als typisch schweizerisch angesehenen Tugenden wie Einfachheit, Ehrlichkeit, Freiheit und Tapferkeit zu verbreiten. Durch die Erarbeitung eines neuen Geschichtsbewusstseins sollten die neuen Werte des sittlichen und geistigen Lebens nachhaltig verankert werden.

Unter den vielen Voraussetzungen sei insbesondere auf Johann Jacob Bodmers (1698–1783) und Johann Jacob Breitingers (1701–1776) *Die Discourse der Mahlern* (1721–1723) verwiesen, die aus der Suche nach spezifisch schweizerischen Sitten, Gebräuchen und Moden sowie deren möglichst wahrheitsgemässen Beschreibung hervorgegangen waren. Ausgangspunkt war die Beobachtung der konkreten Verhältnisse: quasi eine historisch und volkskundlich fundierte Schilderung schweizerischen Brauchtums.¹⁰ Man beschränkte sich dabei nicht auf das Sammeln von Quellen, sondern bereitete Geschichte zur Vorbildwirkung auf. Die Aktivitäten verfolgten nicht primär wissenschaftliche, sondern patriotisch-staatsbürgerliche Ziele. Das Studium der vaterländischen Geschichte und Volkskultur sollte zur Überwindung des eidgenössischen Minderwertigkeitskomplexes beitragen: Der höfisch adligen Hochkultur der benachbarten Nationen wollte man eine Geschichte freiheitlich bürgerlichen Lebens und Wirkens entgegenstellen. Grundlage hierfür war eine breit angelegte Dokumentation vaterländischer Quellen, in deren Kontext auch die Entdeckung der schweizerischen Kabinettscheiben des 15. bis 17. Jahrhunderts erfolgte. Diese entpuppten sich in der Verbindung von historischen Szenen, Kostümen, Waffen, Geräten, Heraldik und Personengeschichte als geradezu ideale Quelle für die in der Beschäftigung mit Geschichte gesuchte Freude, Erbauung und Belehrung.¹¹

Zu ihrer Entdeckung trug der literarisch, künstlerisch und historisch vielseitige und produktive Zürcher Johann Martin Usteri (1763–1827) wesentlich bei.¹² Zeit seines Lebens kopierte er aus alten Chroniken, verfertigte Auszüge aus Gerichtsprotokollen und Urkunden, sammelte Wappen, Siegelabdrücke und Inschriften und trug neben einer grossen Bibliothek und Grafiksammlung auch eine rund 150 Nummern zählende Glasmalereisammlung

10 Vgl. zusammenfassend Wysling 1983 (wie Anm. 8), S. 137f.

11 Vgl. etwa J[ohann] R[udolf] Wyss, Ueber die neuerstandene Glasmalerey in Bern, in: Kunstblatt 20 (1826), S. 77f.

12 Zu Person und Werk vgl. den Nachruf im 26. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich, 1830; Albert Nägeli, Johann Martin Usteri, [Phil. Diss.] Zürich 1906; Edgar Bierende, Geschichte malen – Bilder denken: Bodmers Historische Erzählungen als Grundlage für Usteris Zeichnungen, in: Zürcher Taschenbuch 2008, N.F., 128 (2007), S. 542–563.

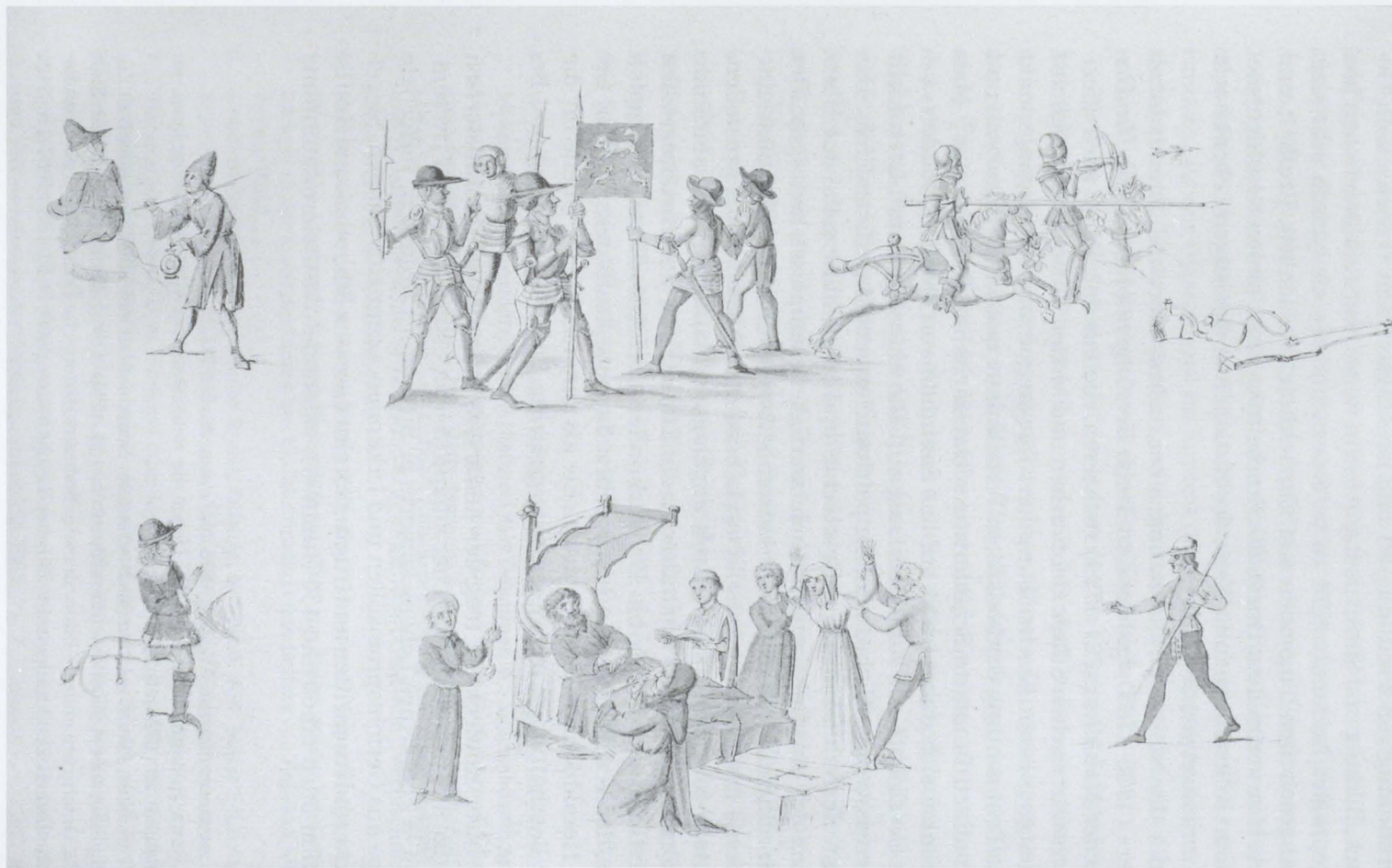


Abb. 1: Johann Martin Usteri, Nachzeichnungen nach den Illustrationen von Bendicht Tschachtlans Berner Chronik, Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, L. 7.

zusammen.¹⁵ Unermüdlich arbeitete er als Künstler-Dilettant an seinen *Collectaneen* und spürte den Bildquellen zu Kostüm- und Sittengeschichte, Genealogie und Heraldik nach, um als Erbe Bodmers ein möglichst anschauliches Bild vom Leben und den Sitten in alten Zeiten zu gewinnen. Beispielfhaft seien die aus der Berner Chronik des Bendicht Tschachtlan (um 1420–1493) kompilierten Nachzeichnungen erwähnt (Abb. 1), in denen Usteri weder historischen Ereignissen noch Heldenfiguren nachspürt, sondern seinem Interesse an Realien und Kostümen folgt. Die auf dem Blatt festgehaltenen Motive versammeln Details aus wenigstens fünf verschiedenen Illustrationen der Chronik und beschränken sich mitunter auf marginale Randmotive wie Büchse, Feldflasche, Pulvertasche und Zündkrauttäschchen.¹⁴

Im Kontext dieser Suche nach historischen Bildzeugnissen spielten Glasmalereien für Usteri sowohl als Sammler wie auch als Geschichtsforscher eine zentrale Rolle. Seine Sammlung umfasste rund 150 Einzelscheiben und zählte zu den bedeutendsten und frühesten schweizerischer Provenienz. In Usteris *Collectaneen* zur Glasmalerei finden sich Aufzeichnungen nicht nur zu den Verglasungen von Königsfelden und des Wettinger Kreuzgangs, sondern auch zu zahlreichen kleineren Standorten in Zürich und seinem Umland.¹⁵ In Wort und Bild trug er zusammen, was ihm an Informationen zu Glasgemälden unter die Finger kam. Er legte Monogramm-Sammlungen und ein alphabetisches Verzeichnis ehemaliger Glasmalerei-Standorte an oder verzeichnete historische Quellen wie ein Hagelgewitter, das einzelne Fenster des Wettinger Kreuzgangs beschädigt hatte. Besonders akribisch sind die Aufzeichnungen zu Stücken der eigenen Sammlung: Viele Kabinettscheiben wurden mit Bleistift, Feder und Aquarell flüchtig oder detailliert, nur partiell oder in Gesamtansichten nachgezeichnet (Abb. 2).¹⁶ Die zum Teil ausführlichen Kommentare wuchsen sich in Einzelfällen zu präzisen Bestandsaufnahmen mit Angaben zu Ikonografie, Heraldik, Farbgebung und Erhaltungszustand aus. Neben Nachzeichnungen zu eigenen Stücken finden sich in Usteris Nachlass auch einige originale Scheibenrisse, von denen lediglich der Entwurf des Luzerners Hans Heinrich Probstatt mit dem Rütli-

13 Johann Rudolf Rahn, Ausstellung von Glasgemälden aus dem Nachlasse des Dichters Johann Martin Usteri, Zürich 1894; Paul Boesch, Die Glasgemäldesammlung von Johann Martin Usteri, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14 (1953), S. 107–110. Zu ihrem Rückerwerb vgl. unter Anm. 47.

14 Die Motive finden sich auf den S. 27, 418, 520 und 595 von Tschachtlans Chronik; vgl. Alfred A. Schmid (Hg.), Tschachtlans Bilderchronik. Faksimile und Kommentar, Luzern 1988.

15 Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, *Collectaneen* 47 und 48.

16 Zu dieser heute im Schweizerischen Landesmuseum befindlichen Scheibe vgl. Jenny Schneider, Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1970, Bd. 1, Nr. 107.



Abb. 2: Johann Martin Usteri, Skizze nach einer Rechteckscheibe mit einem Bannerträger von Schwyz, 1507, Kunsthhaus Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, Studien L. 10.

schwur und den Wappen der dreizehn Orte erwähnt sei (Abb. 3). Stifter der im Historischen Museum Obwalden in Sarnen erhaltenen Scheibe war Nikolaus Götschi, der das Glasgemälde für das von ihm 1649 neu errichtete Pilgerwirthshaus zum Kreuz in Sachseln 1649 anfertigen liess.¹⁷

Viele von Usteris Unternehmungen blieben indes Flick- und Stückwerk, wie der von ihm verwendete Begriff der *Collectaneen* deutlich macht, der die von Liebe und Enthusiasmus getragenen Forschungen der damaligen Zeit insgesamt treffend charakterisiert. Trotz verblüffender methodischer Ansätze, die heute zum Standard der Glasmalereiforschung zählen, fehlt ihnen die wissenschaftliche Systematik. Bei aller Begeisterung für den Gegenstand blieben Usteris Bemühungen eingebunden in die Suche nach Dokumenten einer helvetischen Geschichte. Mit penibler Sorgfalt suchte er nach dem historisch korrekten Kostüm und Ambiente, wie etwa seine Kopie nach einem Familienbild von Landvogt Bodmer in Greiffensee von Johann Sulzer deut-

17 Zum Glasgemälde vgl. Robert Durrer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich 1899–1928, S. 511f. Usteri fertigte von dem Scheibenriss eine mit Farbangaben versehene Nachzeichnung; offenbar kannte er die ausgeführte Scheibe. Zur ausgeführten Scheibe (Inv. Nr. P 420) vgl. Remigius Küchler, *Obwaldens Weg nach Süden durch Oberhasli, Goms und Eschental*, in: *Obwaldner Geschichtsblätter* (2003), H. 24, S. 241; für Hinweise und Hilfe danke ich der Konservatorin Klara Spichtig, Sarnen.

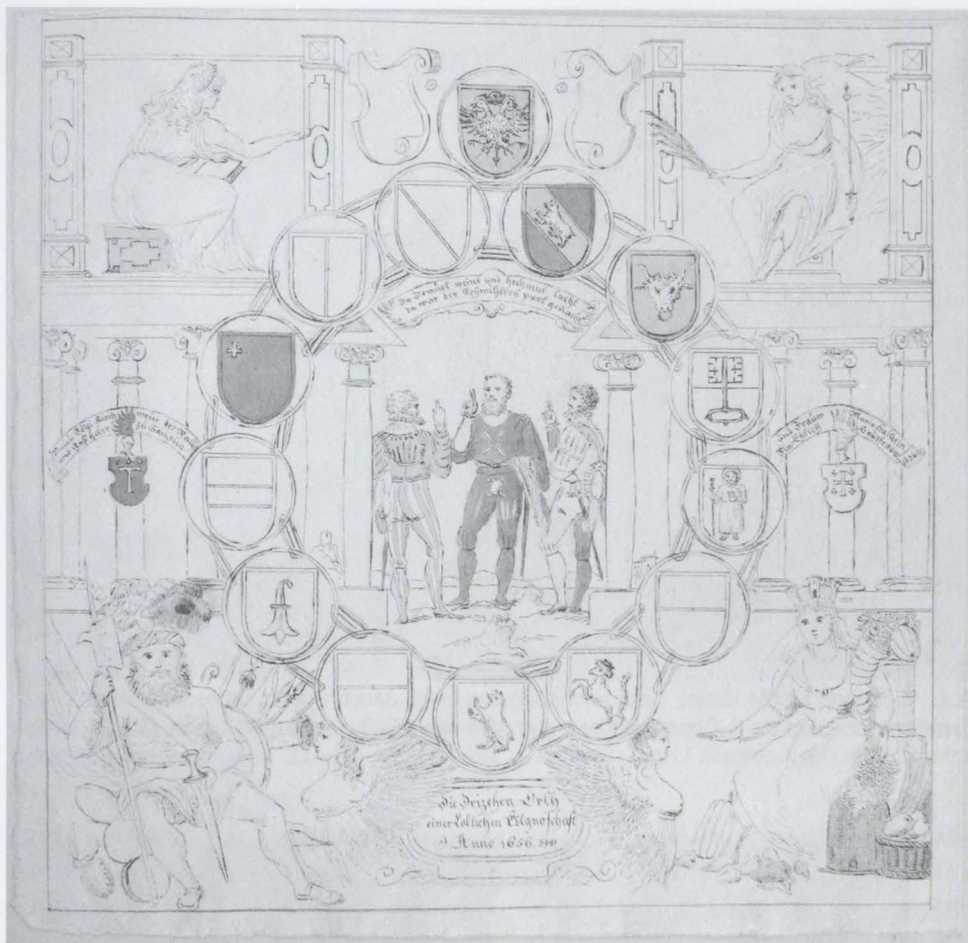


Abb. 3: Hans Heinrich Probstatt, Entwurf zu einer Rechteckscheibe für die Pilgergaststätte zum Kreuz in Sachsen, 1656, Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, L.10.

lich macht (Abb. 4).¹⁸ Diese Realienkunde blieb nicht Selbstzweck, sondern diente der Beförderung eines in allen Details perfekten zeitgenössischen Historienbilds. Usteri wurde damit zum Vorbild für jüngere Zürcher Maler und Zeichner wie Franz Hegi (1774–1850) oder Georg Ludwig Vogel (1788–1879), in deren Werk die Sachforschung fruchtbar aufging. Unter Hegis Blättern finden sich neben akribischen Detailstudien von historischem Kostüm

18 Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, Studien L. 52. Zum Original, das sich als Leihgabe im Schweizerischen Landesmuseum befindet, vgl. Dione Flühler-Kreis, Die Stube als sakraler Raum. Das Familienporträt des Zürcher Landvogts Conrad Bodmer von Greifensee, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 61 (2004), H. 4, S. 211–220, sowie künftig auch Andrew Morrall, New York, der das Gemälde auf der Tagung *Der Scheibenriss* in der Kunsthalle Karlsruhe am 20. September 2008 würdigte.



Abb. 4: Johann Martin Usteri, Nachzeichnung des Hans Jacob Sulzer zugeschriebenen Familienbildes von Hans Conrad Bodmer aus dem Jahr 1643, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Usteri, Studien L. 52.

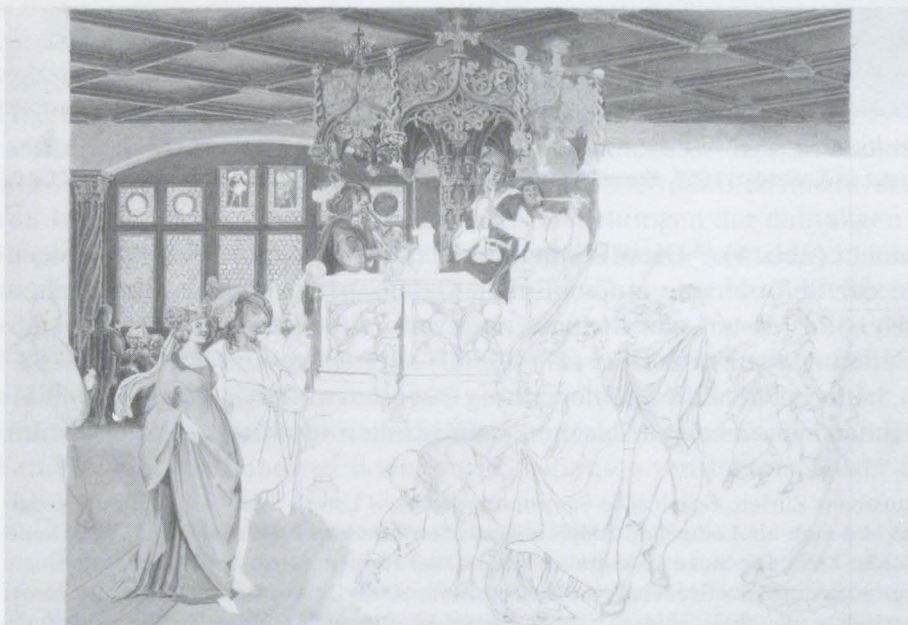


Abb. 5: Franz Hegi, Studie zu einem Historienbild, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Hegi, Studien II.



Abb. 6: Georg Ludwig Vogel, Nikolaus von Flüe auf der Tagsatzung zu Stans, 1813, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. A.B.1979.

und Bauzier auch figurenreiche Innenraumkompositionen, in denen alle Elemente bis zur Butzenverglasung und in den Oberlichtern eingesetzten Kabinettscheiben (Abb. 5) historisch richtig wiedergegeben sind.¹⁹ Gleiches gilt für den Mitbegründer des Lukasbundes und Nazarener Vogel, der in seinen Bildern des schweizerischen Volkslebens bis ins Detail historische Korrektheit anstrebte (Abb. 6), wie etwa das grossformatige Blatt von Nikolaus von Flüe auf der Tagsatzung von Stans deutlich macht.²⁰ Im Historienbild wie in neugotischen Ausstattungen verbürgten Kabinettscheiben ein geschichtlich korrektes Ambiente und sorgen für das „Dämmerlicht der Vorzeit“.²¹

Wie für Usteri war die Beschäftigung mit der heimischen Glasmalerei auch für den Berner Zeichner, Maler und Heraldiker Johann Emanuel Wyss (1782–1837) mit dem eigenen Kunstschaffen verknüpft. Mit der Akribie eines

19 Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Franz Hegi, Studien II (Kunstgesellschaft Zürich O 15). Für Hinweise und Hilfe danke ich dem Sammlungsleiter Bernhard von Waldkirch sehr herzlich.

20 Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. A.B.1979.

21 Zu den frühen Glasmalereisammlungen und ihrer Präsentation vgl. Daniel Hess, „Modenspiel“ der Neugotik oder Denkmal der Vergangenheit? Die Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50 (1995/96), S. 227–248.

naturwissenschaftlichen Beobachters und Zeichners – Wyss stand als Ornithologe und Heraldiker in hohem Ansehen – trug er eine über 800 Blätter umfassende Scheibenriss-Kollektion zusammen, von der 1873 einzelne Blätter in der Schweizer Abteilung der Wiener Weltausstellung zu sehen waren.²² Nicht unbedeutenden Anteil am Zustandekommen der Sammlung dürfte sein ungleich bekannterer Bruder Johann Rudolf Wyss (1781–1830) gehabt haben, der als Dichter und Mitbegründer der Berner Künstlergesellschaft wirkte und vielfältigste Kontakte unterhielt. Von ihm stammt auch der Artikel über die „neuerstandene Glasmalerei“ in Bern im *Kunstblatt* von 1826: Kein Land habe so viele Künstler dieses Faches hervorgebracht wie die Schweiz. Seit „einiger Zeit“ wachse das Interesse an diesen „sonst für steif und altväterisch gehaltenen, und darum wenig beachteten Darstellungen“, die man nun aufgrund von Kostüm, Bewaffnung, Genealogie „und anderen Nebenumständen“ für belehrend halte.²³ Mit den in die Schweizer Alpen strömenden Reisenden sei die Nachfrage nach alten Scheiben so sehr gewachsen, dass sich ein eigentliches Gewerbe damit entwickelt habe. Neben ihrer führenden Rolle für die alten Glasgemälde sei die Schweiz nun durch Johann Jakob Müller (1803–1867) auch zur Wiege der wiedererstandenen Glasmalereikunst geworden, die Müller zu einer sonst nicht erreichten Perfektion gebracht habe. Wyss verwies zwar auf die Versuche von Michael Sigmund Frank (1770–1847) im Rahmen des von Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein 1813 gegründeten Instituts für Glasmalerei, rettete im nationenübergreifenden Wettstreit jedoch den Lorbeer für Müller mit dem Hinweis auf die grössere Farbenpracht seiner Werke.²⁴ Damit war die Glasmalerei auf ihrem Weg zum nationalen schweizerischen Kunsterbe einen weiteren Schritt vorangekommen.

Auch bei den Gebrüdern Wyss war die Kabinettscheibe Gegenstand des historisch patriotischen Interesses und damit eingebunden in die breitgefächerte Beschäftigung mit heimischer Geschichte, Brauchtum, Wissenschaft und Kunst sowie ihrer Erneuerung nach der napoleonischen Erschütterung.²⁵ Von 1810 bis 1829 war Johann Rudolf Wyss für die Redaktion des volkskundlichen Almanachs der *Alpenrosen* verantwortlich, gab die wichtigsten Berner Chroniken heraus, dichtete den Text für die frühere Nationalhymne und regte die Erforschung schweizerischer Dialekte, Volkssagen,

22 Vgl. grundlegend Rolf Hasler, Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum, Bern 1997, S. 9–14.

23 Vgl. Wyss 1826 (wie Anm. 11), S. 77 f., 81–88.

24 Zu Oettingen-Wallerstein und Michael Sigmund Frank vgl. Georg Grupp, Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer, in: Jahrbuch. Historischer Verein für Nördlingen und Umgebung 6 (1918), S. 73–109, bes. S. 83–90; Elgin Vaassen, Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870, München/Berlin 1997, S. 159–162.

25 Vgl. Rudolf Ischer, Johann Rudolf Wyss der Jüngere (1781–1830), Bern 1911 (= Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1912).

Legenden und Volkslieder an. Im Rahmen der Entdeckung und Erfindung alpinen Brauchtums erstellte er neben einer Sammlung historischer Volkslieder auch eine der ersten Sammlungen schweizerischer Kühreigen und trug damit zur Etablierung des Alphorns zum Nationalsymbol bei.²⁶

Die Glasmalerei ging schrittweise eine Bindung mit der Volkskultur ein, die ihre museale Präsentation bis in das 20. Jahrhundert nachhaltig prägte. Auf den Welt- und Landesausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertraten neben dem Bauernhaus und seiner Einrichtung, neben dem Kunsthandwerk und Objekten der Volkskultur auch Kabinettscheiben und Scheibenrisse das nationale Kunstschaffen der Schweiz. Die Kabinettscheibe wurde zum festen Bestandteil der Ausstattung der in Folge der Weltausstellungen seit 1873 immer populärer werdenden Inszenierungen historischer Bürger- und Bauernstuben, die bis ins 20. Jahrhundert den Standard für die Präsentation ethnografischer Lebenswelten im Museum setzten.²⁷

Auch im Rahmen der Entwicklung einer nationalen Kunstgeschichte spielte die Kabinettscheibe eine zentrale Rolle. „Zum Ruhm und Nutzen des Vaterlandes“ hatte der Zürcher Zeichner und Sammler Johann Caspar Füssli (1706–1782) die erste nationale Künstlergeschichte verfasst, die seit 1754 erschien und 1769 in die abschließende fünfbändige Ausgabe mündete (Abb. 7).²⁸ Er wolle darin die besten Schweizer Maler versammeln und deren vernachlässigte Geschichte der Vergessenheit entreissen. In den Vorreden zur zweiten Ausgabe räumte Füssli jedoch ein, dass Schweizer Künstler ihr Glück im Ausland suchen müssten, um mit ihrer Kunst nicht zu verhungern. Auch könnten sie in Grösse und Ruhm mit den Künstlern anderer Nationen zwar nicht mithalten, doch habe die Schweiz dafür mehr autodidaktische Genies aufzubieten.²⁹ Drastischer argumentierte 1791 Christian von Mechel (1737–1817) in seinem *Entwurf einer Kunst-Geschichte Helvetiens*, den er auf der Jahresversammlung der Helvetischen Gesellschaft vortrug. Einleitend bekannte er, dass die benachbarten Nationen „in den schönen

26 Ebd., S. 62f.; Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn. Vom Lock- zum Rockinstrument*, Bern/Stuttgart/Wien, 1999, S. 39–56.

27 Vgl. Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster 1999, S. 246–272; Ingolf Bauer, *Museumsstuben weltweit. Ein Streifzug*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (2005), S. 103–108; die Hinweise verdanke ich meiner Kollegin Dr. Claudia Selheim.

28 Zu Füssli vgl. Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille*, in: Peter Vignau-Wilberg u. a. (Hg.), *Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich*, Zürich 1978 (= *Jahrbuch. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft*, 1974–1977), S. 77–178, bes. S. 79–86, 102–131; Emil Maurer, *Drei Köpfe – drei schweizerische Kunstgeschichten. Bemerkungen zu Johann Caspar Füssli, Jacob Burckhardt und Johann Rudolf Rahn*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 38 (1987), S. 367–381.

29 Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 5 Bde., Zürich 1769–1779, hier Bd. III, S. XXXII, Bd. IV, S. VIII–X, Bd. V, S. XI.

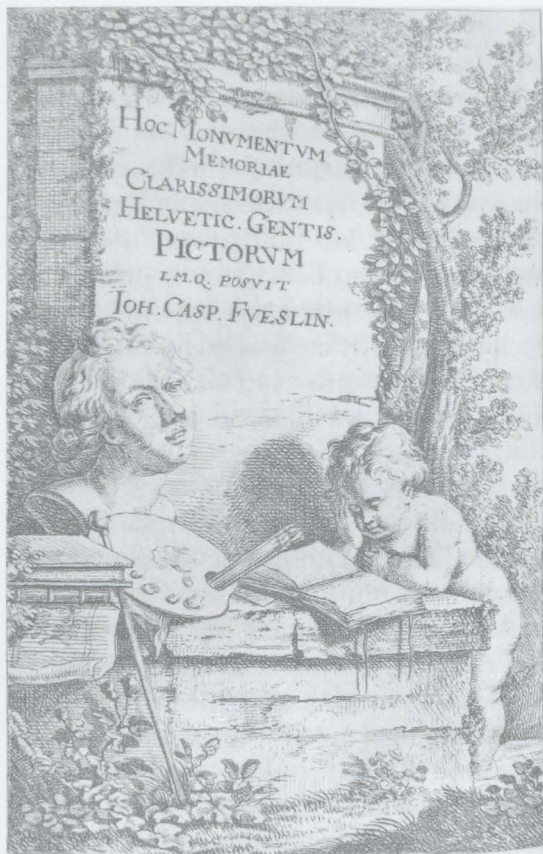


Abb. 7: Johann Rudolf Schellenberg, Titelminiatur, aus: Johann Caspar Füessli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 2. Aufl., Bd.1, Zürich 1769.

Künsten eine Höhe erreicht haben, zu welcher sich die Helvetier nicht empor-schwingen konnten“.³⁰ Diese Einschätzungen entfalteten ihre Wirkung über Johann Rudolf Rahns *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* von 1876 bis zu Paul Nizons ein knappes Jahrhundert später erschienenen Streitschrift *Diskurs in der Enge*.³¹ Mechel hatte sein Diktum jedoch eingeschränkt, dass man fremde Verdienste durchaus bewundern könne, ohne die eigenen zu missachten.³² Er begnügte sich deshalb nicht mit der Nennung weniger grosser Namen wie Hans Holbein oder Joseph Heintz, sondern lenkte den Blick auf die Glasmaler und Formschneider, von denen viele den ersten Rang behaupten und deren Werke mit Aufmerksamkeit und Vergnügen gesammelt

30 Christian von Mechel, Entwurf einer Kunstgeschichte Helvetiens 1791, in: Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft in Olten, Basel 1791, S. 18.

31 Weiterführend: Oskar Bätschmann und Marcel Baumgartner, *Historiographie der Kunst in der Schweiz*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 38 (1987), S. 347–366; Beat Wyss, *Die Institutionalisierung der Kunstgeschichte in der Schweiz*, in: ebd., S. 382–398; Maurer 1987 (wie Anm. 28), S. 367–381. Zu Rahn vgl. auch den Beitrag von Matthias Noell in diesem Band.

32 Mechel 1791 (wie Anm. 30), S. 18.

würden.³³ Neben der Glasmalerei wies er auf weitere Kunstzweige wie Miniaturmalerei und Kupferstich, auf Metallarbeiten sowie berühmte Medailleurs und Stempelschneider hin und nahm auch darin Rahns Beurteilung der kleineren, handwerklichen Kunst als spezifisch schweizerische Eigenart vorweg. Aus dem Mangel an grossen Namen in der Schweizer Kunst erwuchs die Ablehnung verschwenderischer höfischer Pracht³⁴ und das Lob des Kleinen, Bescheidenen, des unermüdlichen Fleisses, der Gewissenhaftigkeit, der Liebe zum Gegenstand sowie der Gutmütigkeit und Bescheidenheit – Charakterisierungen, wie sie in den Künstler-Nachrufen in den 1805 einsetzenden *Neujahrsstücken* der Zürcher Künstler-Gesellschaft regelmässig begegnen.³⁵ Die Glasmalerei wurde in das Konzept eines tugendhaften, fleissigen Kunsthandwerks zur Verschönerung der bürgerlichen und bäuerlichen Wohnkultur eingebunden, womit ihr Weg in die Kunstgewerbemuseen vorbestimmt war.

Für viele europäische Sammler war die an Einzelscheiben reiche Schweiz im ausgehenden 18. Jahrhundert zum unerschöpflichen Reservoir für attraktive Erwerbungen geworden. Die detailgenau ausgeführten Motive, die Farbenpracht und zeichnerische Vollendung begeisterten viele europäische Sammler;³⁶ überdies war das Gewünschte in der Schweiz „zahlreich wie Brombeeren“ vorhanden und für wenig Geld zu bekommen.³⁷ Als Vermittler dienten neben Spekulanten und Händlern auch angesehene Persönlichkeiten wie Johann Caspar Lavater (1741–1801), der zur Transferierung bedeutender Bestände nach Wörlitz beigetragen hatte.³⁸

33 Ebd., S. 26f.

34 Usteri vermochte der verschwenderischen Pracht Augusts des Starken in Dresden und der Moritzburg nichts abzugewinnen und bezeichnete die prunkvolle Ausstattung als geschmacklos; vgl. Nägeli 1906 (wie Anm. 12), S. 26.

35 Vgl. *Neujahrsstücke*, hg. von der Künstler-Gesellschaft in Zürich, 1 (1805) bis 36 (1840). Ähnliche Charakteristika hatte bereits Franz Urs Balthasar in seiner, viele Ideen der Zürcher Spätaufklärung vorwegnehmenden Schrift hervorgehoben: ders., *Patriotische Träume eines Eydgrossen, von einem Mittel, die veraltete Eydgrossenschaft wieder zu verjüngerer*, Freystadt bey Wilhelm Tells Erben, o. O. [Luzern] 1758; vgl. Im Hof/Capitani 1983 (wie Anm. 9), S. 186f.

36 Vgl. etwa Carl August Boettiger, *Reise nach Wörlitz 1797*, ediert und erläutert von Erhard Hirsch, Wörlitz/Berlin 1985, S. 53; Verzeichnis der seltenen Kunst-Sammlungen von Albrecht von Derschau, Auktionskatalog Nürnberg 1825, S. 24.

37 Meyer 1884 (wie Anm. 5), S. 121 ff.

38 Vgl. Wyss 1826 (wie Anm. 11), S. 78. In den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts seien in Zürich auf nahezu jeder Auktion des Antiquars Wüst Wappenscheiben für 1 bis 1½ Gulden veräussert worden; vgl. Meyer 1884 (wie Anm. 5), S. 126, Anm. 1. Zu Wörlitz einstweilen Rüdiger Beckmann, *Die Glasgemälde im Gotischen Haus zu Wörlitz*. Zum Stand ihrer Erforschung und Edition, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 56/57 (2002/03), S. 163–180. Zu Lavaters Kunstsammlung und den wenigen Scheibenrissen vgl. Gerda Mraz und Uwe Schlögl (Hg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, bes. S. 74–95, Nr. 6, 12–16.



Abb. 8: Nikolaus Bluntschli, Magdalena salbt Christus die Füße, 1559, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. MM 280.

Trotz einzelner Verfügungen gegen die zunehmende Zerstörung und Verschleuderung der Kunstschatze der Schweiz und zur Verwahrung in einer „Centralsammlung von Kunstsachen“, trotz Ansätzen zu ersten Kunstinventaren fand der Ausverkauf heimischer Kunstgüter in der von wirtschaftlicher und politischer Not gezeichneten Restaurationszeit kein Ende.³⁹ Als Beispiel sei lediglich die qualitätvolle und umfangreiche Verglasung des zum Nationalvermögen erklärten Thurgauers Zisterzienserinnenklosters Tänikon erwähnt (Abb. 8), die 1832 an den Sammler Johann Nikolaus Vincent (1785–1865) verkauft worden war.⁴⁰ Vincent hatte im Lauf von wenigen Jahrzehnten in Konstanz eine der bedeutendsten und umfangreichsten Sammlungen von schweizerischen Kabinettscheiben zusammengetragen.

In ganz Europa erfreuten sich die aus der Schweiz erworbenen Kabinettscheiben bis in das späte 19. Jahrhundert ungebrochener Beliebtheit. Die als spezifisch schweizerisch angesehenen Sammlungsstücke wurden ab

39 Zu den Reformplänen der Helvetik vgl. Lisbeth-Marfurt Elmiger, Der Schweizerische Kunstverein 1805–1981, Bern 1981, S. 18 ff.; Dorothee Eggenberger und Georg Germann, Geschichte der Schweizer Kunsttopographie. Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2, Zürich 1975, S. 17–20.

40 Das Germanische Nationalmuseum konnte die abgebildete Rechteckscheibe (Inv. MM 280), deren Standort Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau I, Basel 1950, S. 392 f., als unbekannt angibt, mit Mitteln des promovierten Zoologen und Trachtensammlers Oskar Kling 1891 erwerben.

den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer häufiger als „Schweizer Scheiben“ bezeichnet.⁴¹ Nachdem August Essenwein (1831–1892) diesen Begriff im Bestandskatalog der Glasgemälde im Germanischen Nationalmuseum 1883 erstmals benutzt hatte, schränkte er in der Neuausgabe von 1898 bereits kritisch ein, dass die Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts zwar ihre Hauptverbreitung in der Schweiz gehabt hätten, sich aber auch im übrigen deutschen Sprachraum finden würden.⁴² Der Begriff „Schweizer Scheibe“ hatte sich zum internationalen Markennamen für handwerklich besonders exquisite Einzelscheiben der Frühen Neuzeit gemauert.

Zur Nationalisierung von spezifischen Produkten und Gattungen der so genannten Kunst- und Hausindustrie hatten auch die Weltausstellungen beigetragen. So waren auf der Wiener Weltausstellung 1873 neben aktuellen auch historische Erzeugnisse der nationalen Hausindustrie gezeigt worden. Die Schweiz habe davon nur wenig hinterlassen:

Eine gute Anzahl glasierter oder decorierter Oefen [...], eine noch grössere Anzahl kleiner bunter Glasscheiben, mit Wappen und Figuren bemalt, die heute freilich aller Kunstfreunde Wohnungen schmücken, sodann vielleicht allerlei geschnitztes Geräth von Kästen, Tischen und Bänken – alles, wie wir sehen, zum Schmuck, zur Ausstattung der häuslichen Stätte bestimmt.⁴³

Die Schweizer Scheibe führte damit neben Winterthurer Öfen und Bauernmöbeln das vaterländische Kunsterbe an, das zu massgeblichen Teilen ins Ausland verschachert worden war. Seine Rückgewinnung wurde in der Gründungsphase des Schweizerischen Landesmuseums zur nationalen Aufgabe, wozu der Bund ab 1886 einen jährlichen Kredit von 50'000 Franken zur Verfügung stellte.⁴⁴ Für die Glasmalerei hatte die Versteigerung

41 Der Begriff begegnet etwa bei August Essenwein, Katalog der im germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit, Nürnberg 1883, S. 33; Meyer 1884 (wie Anm. 5), S. 183; [Arthur] P[abst], Die Sammlung Vincent in Konstanz, in: ders. (Hg.), Kunstgewerbeblatt, N. F., 2 (1891), S. 142.

42 August Essenwein, Katalog der im germanischen Museum befindlichen Glasgemälde, 2. Aufl., Nürnberg 1898, S. 35.

43 Weltausstellung 1873 in Wien. Special-Programm für die Gruppe 24: Die nationale Hausindustrie, Wien 1873, S. 1–5; Carl von Lützow (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, S. 41, 114–118.

44 Vgl. Rebekka Köppel, Die frühneuzeitliche Schweizer Glasmalerei im Dienste der nationalen Selbstfindung, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 64 (2007), S. 154f.; vgl. auch Heinrich Angst, Die Gründungsgeschichte des Schweizerischen Landesmuseums. Festgabe auf die Eröffnung, Zürich 1898, S. 4f., 12; selbst die Gestaltung des Einbandes lehnt sich motivisch an eine Standesscheibe des 16. Jahrhunderts an. Aufschlussreich ist ferner die Rubrik „Schweizerische Altertümer im In- und Auslande“, die in den Jahresberichten des Schweizerischen Landesmuseums von 1899 bis 1901 geführt wird und viele Hinweise auf Glasgemälde enthält.

der Glasmalerei-Sammlung des Berner Grossrates Friedrich Bürki 1881 ein Fanal gesetzt.⁴⁵ Auch die zur Hälfte mit Leihgaben aus der Sammlung Vincent bestückte Gruppe von 185 Kabinettscheiben auf der 1883 in Zürich durchgeführten Landesausstellung hatte die Dringlichkeit der Rettung schweizerischer Glasgemälde deutlich gemacht.⁴⁶ Der elf Jahre später erfolgte Rückkauf von Usteris Sammlung, die nach seinem Tod ins Ausland veräussert worden war, wurde deshalb umgehend mit einer Ausstellung im Kreuzgang des Fraumünsters gefeiert.⁴⁷

Vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund erweist sich die „Schweizerscheibe“ als geradezu paradigmatisches Produkt des 18. und insbesondere des 19. Jahrhunderts. In der Konstruktion einer gemeinsamen Geschichte als einigendes Band der 1848 zu einem Nationalstaat zusammengeschlossenen Kantone spielten die europaweit bewunderten Kabinettscheiben als Vorzeigestücke einer spezifisch schweizerischen Kunstproduktion eine herausragende Rolle. Ihre massenhafte Herstellung und die im deutschen Sprachraum verbreitete Sitte der Scheibenschenkung wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert als typische schweizerische Eigenart charakterisiert. Die „Schweizerscheibe“ und die „schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung“ wurden in der helvetischen Vergangenheit verankert und dienten damit der Festigung der nationalen kulturellen Identität des noch jungen Bundesstaates.⁴⁸

Diese Bedeutung blieb bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wirksam: So kamen bei der Ausstattung des Zunftsaaes im Zunfthaus zur Meisen in Zürich 1928 historistische, neugestaltete Schweizerscheiben zum Einsatz, die in einen irritierenden Kontrast zur Ausgestaltung des Raumes im Stil des Neo-Rokoko treten.⁴⁹ Als noch jüngere Produkte der Gattung „Schweizerscheibe“ erweisen sich die vielen zum Dank für geleistete Dienste in öffentlichen Ämtern verschenkten Glasgemälde. Als Beispiel dafür und als Sinnbild einer gleichsam potenzierten „Swissness“ sei abschließend auf eine Rundscheibe mit dem Wappen der Fliegerstaffel 7 der schweizerischen

45 Vgl. Hasler 1997 (wie Anm. 22), S. 10–12; Köppel 2007 (wie Anm. 44), S. 153f.

46 Johann Rudolf Rahn, Glasmalerei, in: Special-Katalog der Gruppe 58: „Alte Kunst“, Zürich 1883, S. 37–74 (= Offizieller Katalog der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883).

47 Vgl. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 3 (1894), S. 60–69.

48 In ähnlicher Weise wurde die Volkskultur instrumentalisiert, vgl. Werner Bellwald, Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckung lokaler „Volkskultur“ und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz), Sitten 1997; Adriaan de Jong, Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815–1940, Münster 2007.

49 Der Zunftsaal im 3. Obergeschoss wurde 1778 eingerichtet, die Glasgemälde schuf Richard Nüscherer.

Luftwaffe (Abb. 9) verwiesen. Sie diente als Dank an einen Milizpiloten, der von 1959 bis 1967 in dieser Staffel Dienst geleistet hatte, und sollte ihn an die vielen Einsätze erinnern, die er auf den ersten Düsenflugzeugen in der Schweizer Luftwaffe vom Typ de Havilland D.H.100 Vampire und D.H.112 Venom geflogen hatte. Die Tradition der schweizerischen Sitte der Wappen- und Scheibenschenkung erzeugte in der Verbindung mit der Schweizer Armee eine anachronistische helvetische Merkwürdigkeit, die selbst auf dem Weg zu einer modernen wehrhaften Schweiz, unter den Zeichen von Fortschritt und Kaltem Krieg, Jahrhunderte alte Traditionen beschwor.



Abb. 9: Wappenscheibe der Fliegerstaffel 7 der Schweizer Luftwaffe, Abschiedsgeschenk an einen Piloten, 1967, Privatbesitz.