

„Der Freundschaft zu Ehren“

Funktion, Bedeutung und Ikonographie von Fensterstiftungen in der Schweiz und in Süddeutschland

(Originalmanuskript in deutscher Sprache für den Katalogbeitrag „In Honor of Friendship“ zur Ausstellung „Painting on Light“ im J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2000 - s. redigierten Artikel in englischer Sprache auf der Website „www.giesicke.com“)

Zur Geschichte der kleinformatischen Wappenscheibe

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam in der Schweiz und in Süddeutschland eine eigentümliche Sitte auf: Die Alten Orte der Schweiz¹, in Deutschland der Kaiser und Adel, Städte, Gemeinden, Korporationen und Klöster beschenkten sich gegenseitig und ihre Untertanen mit kleinformatischen, auf Nahsicht konzipierten Glasgemälden, mit sogenannten „Wappenscheiben“. Eingebunden in selbständige, kleine Bildkompositionen, trugen sie in der Regel Namen und Wappen des Stifters und waren im Gegensatz zur sakralen Glasmalerei des Mittelalters zur Ausschmückung von Räumen nicht monumentalen Ausmaßes bestimmt. Die Zeit, in der die Glasmalerei hauptsächlich die Aufgabe hatte, Gotteshäuser mit überirdisch-farbigem Licht zu erfüllen und den Gläubigen die Lehren der Kirche, das Evangelium und die Legenden der Heiligen vor Augen zu führen, neigte sich ihrem Ende entgegen und war mit der Reformation endgültig vorbei. Mit Beginn der Neuzeit erwachsen der Glasmalerei neue Aufgaben im profanen Bereich. Hier erheiterte von nun an der farbige leuchtende Fensterschmuck die kühle Pracht der dunkel getäfelten Räume in Rat- und Gemeindehäusern, die Rittersäle, Wohn- und Zunftstuben und gab ihnen ein würdevolles Ambiente. Die Sitte bestand in ihren Anfängen und in der Blütezeit im 16. Jahrhundert aus zwei verschiedenen Komponenten, nämlich der Schenkung von „Fenster und Ehrenwappen“, wie es immer wieder in den zeitgenössischen Quellen heißt. Geschenkt wurde meistens auf Bitten des Beschenkten und anlässlich der Errichtung eines öffentlichen oder privaten Neu- oder Umbaus, wobei die Schenkung eben nicht nur das bunte Glasgemälde zum Inhalt hatte, sondern darüber hinaus gleich die Verglasung des ganzen Fensters mit farbneutralen Butzen- oder Rautengläsern. Die Schenkung eines kompletten Fensterverschlusses stellte für den Bauherrn eine angenehme, finanzielle Unterstützung dar, war doch die Verglasung profaner Bauten damals neu und daher eine teure Angelegenheit. Die in den oberen Teil des Fensters integrierte Wappenscheibe hingegen war das leuchtende Ehrenzeichen, mit dem sich nicht nur der Spender zu erkennen gab, sondern das auch die wie auch immer geartete Beziehung zwischen Geber und Empfänger demonstrierte.

Das in Glas gebrannte Wappen war keine Erfindung der Neuzeit. Die Heraldik erscheint in der Glasmalerei Europas, insbesondere in England und Frankreich, seit dem 13. Jahrhundert in großer Vielfalt. Durch ihre Klarheit in Farbe und

Gestaltung, die von ihrer ursprünglichen Aufgabe, der leichten Erkennung auf dem Schlachtfeld herrührt, eignet sich die Heraldik ganz besonders für diese Kunstform. Als Eigengabe in den Fenstern privater Räume galt das Wappen im Mittelalter für den adeligen Burg- oder Schlossherrn als ein Zeichen der Abstammung, der persönlichen Identität und war somit kostbarer Besitz. Ein Angriff auf dieses hochgeschätzte Signum wurde als schmachvolle Demütigung empfunden, und noch im 16. Jahrhundert sah man in der mutwilligen Zerstörung einer Wappenscheibe eine persönliche Beleidigung des Stifters, im öffentlichen Bereich sogar eine Anfechtung bestehender Macht- und Schutzverhältnisse. Das Wappen war bereits Bestandteil des mittelalterlichen Kirchenfensters gewesen, mit dem sich der Stifter als Gönner der kostspieligen Verglasung zu erkennen gab. Mit der Loslösung der Wappenscheibe aus dem Verband des monumentalen Kirchenfensters und ihrem Eintritt als selbständiges Glasgemälde in den profanen Raum, erfuhren Bedeutung und Aufgabe der Schenkung eine entscheidende Wandlung: Während Fensterstiftungen für den gläubigen Menschen des Mittelalters „sichtbare Zeichen der Buße für seine Sünden und zugleich ein Beitrag zur Sicherung seines Seelenheils“² gewesen und infolgedessen im Hinblick auf den Tod und das Leben danach erfolgt waren, sind die Stiftungen der Neuzeit in erster Linie Zeichen von Ehre und Gunst, Solidarität und Freundschaft, Ansehen und Macht. Sie sind damit auf die äußerliche Bekundung des politischen und gesellschaftlichen Ranges ausgerichtet, auf die zweckgebundene Selbstdarstellung von Ständen, Städten, Ämtern, Zünften, Gesellschaften und Einzelpersonen.

Die kleinformatischen, farbigen Glasgemälde repräsentieren einen Kunstzweig, der in der Schweiz als Sonderleistung der Kunstproduktion im 16. und 17. Jahrhundert gilt. Daher war das Land auf diesem Gebiet zwei Jahrhunderte lang führend in Europa. Wie nirgendwo sonst entfaltete sich die Glasmalerei hier zu einer nationalen Kunst, die noch heute blüht³. Auch in Süddeutschland, wie in allen habsburgisch regierten Ländern, gab es insbesondere am Oberrhein und in Schwaben eine beachtliche Produktion. Für die Schweiz aber ist die Massenhaftigkeit charakteristisch, die Leidenschaft, mit der die Sitte das öffentliche Leben und bald alle Bevölkerungsschichten ergriff, also eine Volkssitte war. Von der Reformation nicht verboten, erreichte sie ihren Höhepunkt zwischen 1530 und 1630, ging in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stark zurück und geriet in der folgenden Zeit fast in Vergessenheit. Erst Ende des 19. Jahrhunderts lebte sie, wenn auch unter veränderten historischen Voraussetzungen, wieder auf. Von den einst großen Beständen ist nur ein Bruchteil, das wenigste am ursprünglichen Standort, erhalten. Die meisten Glasgemälde sind zerstört, wurden Opfer von Steinwürfen, Unwettern, politisch bedingten Zerstörungen, verlustig gegangenen Traditionsbewusstsein, oder gewandelten ästhetischen Vorstellungen von Architektur und Raum und infolgedessen einfach verkauft.

Die Entstehung von Sammlungen

Ein Interesse am Sammeln dieser kleinformatischen Scheiben erwachte Ende des 18. Jahrhunderts, als die romantische Sehnsucht nach dem Mittelalter dazu führte, alte und neugotische Burgen und Schlösser stilgerecht einzurichten, wozu auch die Ausstattung der Räume mit mittelalterlichen und neuzeitlichen Glasmalereien gehörte⁴. So entstanden große, vorwiegend fürstliche Sammlungen, von denen nur eine vollständig überlebte, die Sammlung des Fürsten Franz von Anhalt-Dessau im Gotischen Haus zu Wörlitz (Sachsen-Anhalt). Sie gelangte in den 1780er Jahren durch den Zürcher Pfarrer und Philosophen Johann Caspar Lavater (1741-1801) dorthin und schmückt seitdem in überwältigender Fülle, gleich monumentaler Kirchenverglasungen, die großflächigen Fenster des neugotischen Gebäudes. Besonders sammelfreudig waren die Engländer, die sich von ihrer „Grand Tour“ nach Italien gerne Glasgemälde als Souvenir aus der Schweiz mit nach Hause nahmen, um damit die Fenster ihrer Landsitze auszustatten. Bald entstanden nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz große bürgerliche Sammlungen, von denen viele um die Wende zum 20. Jahrhundert aufgelöst und versteigert wurden. Davon profitierten wiederum die neu gegründeten Museen, die insbesondere in der Schweiz in patriotischer Euphorie die Chance wahrnahmen, bereits verlorengelaubtes Kulturgut zurückzukaufen. Auf diese Weise entstanden die großen Sammlungen im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, im Bernischen Historischen Museum und in Deutschland die Sammlung des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe. Umfangreiche Bestände wanderten im Verlauf des 20. Jahrhunderts auch in die Vereinigten Staaten von Amerika ab, wo heute nicht nur zahlreiche Museen, sondern auch manche private Villa eine bedeutende Sammlung beherbergt. Das Sammeln alter Glasmalereien galt und gilt noch heute als ein Zeichen erlesenen Geschmacks und gesteigerten Kulturverständnisses.

Historischer Rückblick

Ein kurzer Blick in die Geschichte, auf die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen soll aufzeigen, warum sich die Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen gerade in der Schweiz mit so überschwänglicher Begeisterung ausbreiten konnte. Der Rückblick führt bis zu den Anfängen der Eidgenossenschaft im 13. Jahrhundert. Unter den zahlreichen Adelsfamilien, die sich damals Besitzungen auf dem Territorium der heutigen Schweiz erstritten, waren die Habsburger am erfolgreichsten. Insbesondere Graf Rudolf IV. (1218-1291), seit 1273 König Rudolf I., für den materieller Besitz und der Glanz seiner Familie eine bedeutende Rolle spielte, verfolgte mit

unermüdlichem Eifer und großer Hartnäckigkeit die Ausdehnung seiner Besitzungen vom Aargau und Elsass aus in den oberrheinischen Raum. Er begründete den Erfolg und den Aufstieg des habsburgischen Herrscherhauses. Durch Kauf, Pfandschaft, geschickte Heiratspolitik, Erpressung und natürlich auch mit der blanken Waffe, erkämpfte er sich Stück für Stück des schweizerischen Mittellandes. Als fünfzigjähriger war er der mächtigste und seiner Rücksichtslosigkeit wegen auch der am meisten gefürchtete Adlige im Gebiet der heutigen Schweiz. Die Burgen Habsburg, Wildegg und Brunegg im Kanton Aargau, erinnern an die einstige Präsenz der Familie in diesem Land. Mit der Ausdehnung des habsburgischen Familienbesitzes in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens (Österreich, Steiermark, Kärnten und Krain), schuf König Rudolf I. die geographische Grundlage zu einer europäischen Großmacht der Neuzeit, die unter dem Namen der habsburgischen Dynastie bis ins 20. Jahrhundert eine Reihe der wichtigsten Länder des Kontinents zu beherrschen vermochte. Die Entstehung der schweizerischen Eidgenossenschaft ist in wesentlichen Teilen als eine Reaktion auf die geschichtliche Kraft der Habsburger zu betrachten.

Widerstand gegen die stets bedrohlicher werdende Umklammerung kirchlicher und weltlicher Fürsten erwachte zuerst bei den freien Landleuten der Innerschweiz, in den sogenannten „Waldstätten“ Uri, Schwyz und Unterwalden. Dafür lieferte die geographische Lage im Gebirge, weit ab von den Brennpunkten der politischen Ereignisse eine entscheidende Voraussetzung. Seit jeher waren die Menschen hier gewohnt, ihre eigenen Wege zu gehen, dazu bot ihnen das Gebirge einen militärischen Schutz, der mit den Mauern einer Stadt vergleichbar ist. Diese Lage bedeutete aber nicht nur Sicherheit, sondern auch ständige harte Auseinandersetzung mit den Naturgewalten. So hat der Kampf gegen die Macht der Berge diese Menschen nicht nur zu zähen und tapferen Streibern werden lassen, sondern sie auch gelehrt, dass in der Not nur Einigkeit zum Ziele führen kann. Dieses Bedürfnis nach Vereinigung erfuhr durch die gemeinsame Lage rings um die Buchten des Vierwaldstättersees eine wesentliche geographische Bekräftigung. Vielleicht das wichtigste aber war der Passweg über den Gotthard, der bereits um 1200 eröffnet worden war. Der Handel mit den oberitalienischen Städten brachte wirtschaftlichen Reichtum, organisatorische Erfahrung, der Kontakt mit anderen Menschen und Ländern führte zu politischer Reife und Entschlossenheit. So konnte sich hier ein starkes freiheitliches Selbstbewusstsein herausbilden, das von den Habsburgern allerdings immer weniger respektiert wurde. Indem König Rudolf I. einmal als Reichsoberhaupt und einmal als Territorialherr auftreten konnte, wurde die bisherige eidgenössische Politik der Reichsfreiheit weitgehend hinfällig⁵. Durch den Erwerb zahlreicher Orte an der Gotthardroute schloss sich die Hand Habsburgs mit würgendem Griff langsam aber sicher um die scheinbar machtlosen Bauern am Vierwaldstättersee. In dieser Zeit höchster Not – so vermutet man – haben sich die Leute von Uri, Schwyz und Unterwalden zu

einem ersten Bündnis zusammengefunden, das im „Bundesbrief“ vom 1. August 1291, dem Gründungsdatum der Schweiz, bestätigt wurde. Es handelt sich um das erste überlieferte Dokument gemeinsamer, selbständiger Politik der Eidgenossenschaft, den ersten sichtbaren Ausdruck des gemeinsamen eidgenössischen Freiheitsgedankens. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Tatsache, dass die junge Eidgenossenschaft im Gegensatz zu anderen erfolgreichen Staatsgründungen eine Republik freier Männer war, die sich nicht auf die Vorherrschaft einer Familie gründete. Dieses Bündnis, das bis 1513 auf dreizehn Mitglieder anwuchs, den sogenannten Dreizehn Alten Orten der Schweiz, bildete die Grundlage für die große antihabsburgische Erhebung im Alpenvorland, welche unmittelbar nach dem Tode Rudolfs in Gang kam. Es begann die nahezu zwei Jahrhunderte andauernde Zeit der Freiheitskriege, in denen sich die Schweizer nicht nur ihre politische Unabhängigkeit erstritten, sondern sich auch den Ruf erwarben, die besten Krieger des Kontinents zu sein. Schließlich von den europäischen Fürsten begehrt und umworben, kämpften sie auf allen europäischen Schlachtfeldern, und dies bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Die glänzenden Siege über die Heere Karls des Kühnen von Burgund (1476), über die Schwaben (1499) sowie in den italienischen Feldzügen (1512/13) hatten den Eidgenossen Macht- und Selbstbewusstsein gegeben, ihren Freiheitswillen gestärkt und Wohlstand geschenkt. Ihre europaweit anerkannte Kriegstüchtigkeit und militärische Überlegenheit öffnete ihnen die Tore zu den Fürstentümern, mit denen sie bald rege diplomatische Beziehungen pflegten. In diesem Zusammenhang erwachte bei den politisch führenden Familien der Schweiz ein verstärktes Legitimations- und Repräsentationsbedürfnis, das auf zeremonielle Etikette und gesellschaftliche Anerkennung aus war⁶. Was hätte da näher gelegen, als sich auf das Medium zu stürzen, welches für den Hochadel und die ritterliche Gesellschaft Europas seit Jahrhunderten diese Funktionen erfüllte: die Heraldik. Erfolgreiche Militärpersonen, geistliche Würdenträger und einflussreiche Politiker kauften sich von nun an beim Deutschen Kaiser, beim König von Frankreich oder beim Papst Adelsbriefe und Wappenbesserungen. Später legten sich auch die einfachen Bürger, wie Handwerker, Wirte und Bauern oft eigenmächtig Wappen zu. Diese Bestrebungen haben der Sitte der Fenster- und Wappenschenkung in der Schweiz entscheidend Vorschub geleistet, darüber hinaus fand die heraldische Präsentation in den bunten, lichtdurchfluteten Gläsern ein ideales Medium.

Die Standesscheibe in schweizerischen und süddeutschen Rathäusern

„Der Freundschaft zu Ehren“, wie es in einer Urkunde von 1541 heißt⁷, und als Symbol eidgenössischer Solidarität und politischer Unabhängigkeit, schenkten sich die Alten Orte der Schweiz gegenseitig Glasgemälde mit dem Wappen ihres Standes⁸ in ihre neuerbauten Rathäuser. Daher werden sie auch

„Standesscheiben“ genannt. Als Hoheitszeichen verkörperte das Standeswappen den Staat. Um Rechtshoheit zu dokumentieren, waren seit dem späten Mittelalter im Reich wie in der Eidgenossenschaft weithin sichtbare Wappenschilder aus Holz an öffentlichen Gebäuden angebracht. Dazu gehörten Vogtsitze und Kirchen, Türme und Tore, aber auch weitabgelegene Gasthäuser. Ankommende Fremde sollten auf diese Weise gleich sehen, auf wessen Territorium sie sich befanden. Die Rathäuser hingegen waren die politischen Zentren der neu entstandenen Stadtrepubliken geworden und Ausdruck eines freiheitlichen, bürgerlichen Gemeinwesens. Unter allen Staatsbauten war das Rathaus das vornehmste, um dessen Ausschmückung man sich besonders bemühte - es war sozusagen die „Wohnung des Regiments“⁹, in der sich das kollektive Bewusstsein und Handeln niederschlug. Hier tagten die Abgesandten der Alten Orte der Schweiz, hier wurden die Staatsgäste empfangen, und hier prangten eben auch die Standesscheiben in den Fenstern. Wie man sich den Einbau der Scheiben vorzustellen hat, veranschaulicht das schöne Beispiel einer kolorierten Federzeichnung aus der Luzerner Bilderchronik des Berner Geschichtsschreibers Diebold Schilling von 1485 (ill. 1). Hier tagen gerade in der Ratsstube des Rathauses in Stans im heutigen Kanton Unterwalden die Abgesandten der damals acht Alten Orte der Schweiz (Zürich, Bern, Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug und Glarus). Von unten und zwei Seiten von runden Butzenscheiben umgeben, sind in die jeweils dreibahnigen, spätgotischen Staffelfenster oben die bunten Glasgemälde eingesetzt, auf welchen die Wappenpyramiden von Zug, Uri, Schwyz, Glarus, Unterwalden und Luzern zu erkennen sind. Gegen die mittlere Fensterbahn, ebenfalls oben, neigen sich die aus Holz geschnitzten und bemalten Wappenschilder von Ob- und Nidwalden¹⁰ einander zu, wodurch der gemeinsame Tagungsort territorial gekennzeichnet ist.

Im Jahre 1501 schuf der bedeutende Zürcher Glasmaler **Lukas Zeiner** (um 1454-um 1515) im Auftrag der eidgenössischen Orte für das **Rathaus in Baden** eine zehnteilige Standesscheibenfolge, die als erste einheitlich konzipierte Serie des anbrechenden bürgerlich-weltlichen Zeitalters angesehen werden darf¹¹. Darüber hinaus bilden ihre Kompositionselemente die formale Grundlage für den Wappenscheiben-Typus, wie er in der Schweiz und in Süddeutschland, abgesehen von zeitstilistischen Entwicklungen, zwei Jahrhunderte lang gültig blieb. Wir wollen dies am Beispiel der Luzerner Standesscheibe erläutern (ill. 2): Im Bildzentrum steht ein Wappenschild oder eine Wappenpyramide, die jeweils von ein oder zwei Begleitfiguren flankiert ist. Da diese häufig das Wappen festhalten, werden sie auch gerne „Schildhalter“ genannt. Je nachdem, ob der Stifter aus dem geistlichen oder profanen Bereich stammte, finden sich als Schildhalter Heilige und Engel, gelegentlich auch die Muttergottes, Bannerträger, Halbartiers und Krieger, Ritter und Edelfräulein, Kurtisanen und Marketenderinnen, vornehme Bürger und Bürgerinnen, aber auch Bären, Greifen, Löwen und, wie auf der Luzerner Scheibe, Wilde Leute. Figuren und

Wappen sind in eine symmetrisch angelegte, illusionistische Architektur hineingestellt, die aus zwei rahmenden Säulen oder Pfeilern besteht. Deren Kapitelle oder Kämpfer verbindet ein Bogen oder Giebel, wodurch in den Zwickeln Raum für ornamentales Zierwerk und Figuren entsteht. Im Hintergrund leuchtet meist farbiger Damast, den erst nach der Jahrhundertmitte Landschaftsausschnitte mit pittoresken, heimatlichen Berg-, Fluss- und Seenlandschaften ablösen.

Der Wilde Mann auf der Luzerner Scheibe ist eine mythische Figur, die der mittelalterlichen Vorstellungskraft entsprang und in Literatur und Kunst bis weit ins 16. Jahrhundert hinein dargestellt wurde. Erkennungszeichen dieser Naturwesen ist das mit Ausnahme von Gesicht, Hals, Händen und Füßen, den ganzen Körper bedeckende Haarkleid. Auf dem Kopf, häufig auch um die Hüften, tragen sie Laubkränze und führen als Waffe einen ausgerissenen Baumstamm oder eine Holzkeule mit sich. Auf der einen Seite gutmütig und friedfertig, auf der anderen dämonisch-wild, haftete den Waldmenschen ein Wesen doppelter Natur an. So führten sie den Menschen einerseits die Möglichkeiten eines freien, ungebundenen Lebens vor Augen, drohten ihnen aber andererseits mit den Konsequenzen, die damit verbunden waren. Und so stand der Wilde Mann für Sehnsucht und Strafe, ein Erbe, das er von den bußfertigen Heiligen der christlichen Kirche angetreten hatte¹². Seine Beliebtheit als Schildhalter beruhte im wesentlichen auf dem Symbolgehalt seiner Eigenschaften „Stärke“ und „Freiheitsdrang“. Damit galt er als potenter Verteidiger des durch das Wappen symbolisierten Standes und demonstrierte auf diese Weise dessen Wehrhaftigkeit.

Der wichtigste Bestandteil einer Standesscheibe ist die **Wappenpyramide**. Diese besteht beim Zyklus aus Baden aus dem jeweiligen Wappenschild des Standes und dem darauf gestellten, mit der deutschen Kaiserkrone bekrönten Reichswappenschild. Häufiger findet sich die Wappenkomposition in Form eines Dreipasses, wie zum Beispiel auf den Standesscheiben im Basler Rathaus (ill. 3). Hier neigen sich zwei Standesschilde in sogenannter „heraldischer Höflichkeit“ einander zu, die vom Reichsschild und von der Krone überhöht sind. Das Reichswappen mit dem nimbierten Doppeladler und die Krone sind Zeichen der Reichsfreiheit, welche die Eidgenossen nach ihrem Sieg über die Habsburger in der Schlacht bei Sempach (1386) errungen hatten und die im Sempacher Brief (1393) rechtliche Gestalt angenommen hatte. Damit waren die damals Acht Alten Orte der Schweiz direkt dem König oder Kaiser unterstellt und erhielten das Recht der Selbstverwaltung. Die Wappenpyramide mit den Reichsinsignien findet sich auch auf vielen städtischen Scheibenstiftungen, ein Hinweis auf den Status der Städte als freie Reichsstädte. Obgleich Österreich die Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft von den Reichsordnungen im Frieden von Basel (1499) de facto anerkannt hatte, blieb die Darstellung der Wappenpyramide in der Glasmalerei weiterhin in Gebrauch. Selbst nach dem Westfälischen Frieden (1648), als die Loslösung der Eidgenossenschaft vom

Reich juristisch besiegelt wurde, bestimmten Reichsadler und –krone das ikonographische Programm der schweizerischen Standesscheibe bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Als ein Zeichen von Freiheit und Unabhängigkeit war die Wappenpyramide somit lange Zeit fester Bestandteil der nationalen, ikonographischen Tradition¹³.

Ein besonderes Merkmal der Badener Scheiben sind die paarweise auftretenden Schildbegleiter, die allesamt Fahnen in den Farben ihres Standes tragen und gleichsam wie in einer festlichen Parade vor den Augen des Betrachters vorüberziehen. Primäre Funktion der Fahnen war ihr militärischer Einsatz im Krieg zur Bezeichnung des Truppenstandorts. Darüber hinaus kommunizierte der Bannerträger mittels der Fahne mit den Truppenangehörigen, indem er zum Beispiel die Dauer des Kampfes signalisierte. In der Schweiz gehören die **Standesbanner** zu den altherwürdigen Zeichen der Freiheitskämpfe, denen seither große Achtung und Wertschätzung entgegengebracht wurde; deshalb der Brauch, die Fahnen zu weihen und den Fahneneid darauf zu leisten. Auf diesem Eid beruhte die enge Bindung der Truppe an ihre Fahne, die so zum militärischen Symbol für Treue und Ehre wurde. Ihr Verlust im Kampf bedeutete soviel wie die Niederlage, die Eroberung einer feindlichen Fahne soviel wie den Sieg. Eine ganz besondere Wertschätzung genossen die Auszeichnungen der Päpste aufgrund militärischer Verdienste in Form von sogenannten „Eckquartieren“, die religiöse Themen zeigen und im linken Obereck der Fahnen aufgenäht wurden. Das rechte Banner auf der Luzerner Scheibe zeigt zum Beispiel das von Papst Sixtus IV. 1479 verliehene Eckquartier mit dem Zeichen des Erlösers Jesus Christus, wie er im Gebet am Ölberg kniet (ill. 2). Auf der linken Fahne ist hingegen der Schutzpatron Luzerns, der Heilige Bischof Leodegar, mit seinen Attributen Bischofsstab und Bohrer dargestellt. Die Aufnahme eines Schutzpatrons in ein Standesbanner ist ungewöhnlich und kommt eigentlich so gut wie nie vor. Denn als Beschützer in Friedens- und Kriegszeiten steht er meistens neben dem Stifterwappen. Die Frage, warum gerade der Badener Zyklus auf mehreren Stücken dieses Merkmal aufweist, könnte damit zu beantworten sein, dass sich die Eidgenossen gerade nach ihrem Sieg über die Schwaben (1499), quasi auf dem Höhepunkt ihres politischen und militärischen Erfolges, bewusst waren, wie entscheidend der himmlische Beistand dazu beigetragen hatte. Mit dieser Reverenz an die Heiligen erhält der Badener Zyklus eine heilsgeschichtliche Dimension.

Während der Zyklus aus dem Rathaus von Baden heute nicht mehr *in situ* aufbewahrt wird, hat sich im **Rathaus von Basel** eine der bedeutendsten Standesscheiben-Serien fast vollständig am ursprünglichen Standort erhalten. Nicht nur aus diesem Grunde ist sie für die Kultur- und Kunstgeschichte der Schweiz von unschätzbbarer Bedeutung, sondern weil sie darüber hinaus ein großartiges Zeugnis für die Renaissancedekoration darstellt, wie sie sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum entfaltet hatte. Der Zyklus ist 1519/20 datiert, wurde aber bereits um das Jahr 1517 vom Rat der

Stadt Basel in Auftrag gegeben, und zwar an **Antoni Glaser** (vor 1500-1551), der zwischen 1510 und 1531 der „offizielle“ Glasmaler des Basler Rates war. Als Zeitgenosse von **Urs Graf**, **Hans Holbein d. J.** und **Niklaus Manuel Deutsch**, finden sich auch in den Scheiben zahlreiche motivische und stilistische Verwandtschaften zum graphischen Werk dieser Künstler. Besonders vielfältig ist die Verwandtschaft zum Werk von Urs Graf, was nicht weiter verwunderlich ist, lebte und arbeitete dieser doch von 1509 bis 1527 in Basel. Der Scheibenschenkung der Stadt St. Gallen, seit 1454 ein Zugewandter Ort¹⁴ der Eidgenossenschaft, wurde in der Literatur von jeher ein besonderer Rang eingeräumt (ill. 3). Das Glasgemälde gilt als das vollendetste des ganzen Zyklus und als Paradebeispiel einer frühen Schweizer Standesscheibe, obwohl es keine bunten Gläser mehr aufweist, sondern vollständig aus Blankglas mit Grisaille- und Silbergelbmalerei besteht. Auch auf die Glasmaler des 19. Jahrhunderts muss es einen starken Reiz ausgeübt haben, denn es wurde immer wieder kopiert. Wir wollen das Bild kurz betrachten, um der Frage nach seiner Anziehungskraft nachzugehen. In einer offenen Arkade mit seitlichen Pfeilern, gefriestem Sockelgesims und Stichbogen, der die Fensterarchitektur spätmittelalterlicher Räume imitiert (s. ill. 1), stehen zwei Kriegsmänner in modisch geschlitzter, zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus oberitalienischen Städten importierten Reisläufertracht¹⁵ aus Damast und Seide. In eleganter Gardehaltung wenden sie sich der Wappenpyramide ihrer Stadt zu. Präsentierend hat jeder einen Langspieß neben sich aufgestellt. Der linke trägt unter seinem Barett mit wallenden Straußenfedern eine jugendliche Pagenfrisur, auf dem Oberkörper einen ledernen Panzer mit einer breiten Ehrenkette, ein Zeichen militärischen Erfolges und materiellen Wohlstandes, am Hüftriemen einen Schweizerdolch und ein Schwert zu Anderthalbhand. Dolch und Schwert gehörten zur Standardbewaffnung des Schweizerkriegers im 16. Jahrhundert. Der rechte, zweifellos ältere, ist unter seinem Barett kurzgeschoren und hat an der Seite außer dem Schweizerdolch ein italienisches Schwert mit Gefäß umgeschnallt, dazu am linken Arm eine Armschiene. Im Bogenfries bekämpfen sich Schweizer Reisläufer und deutsche Landsknechte¹⁶, in den Zwickeln darüber überrennen kaiserliche Reiter gerade zwei Schweizerkrieger zu Fuß, die, mit Armen und Beinen strampelnd hilflos auf dem Rücken liegen. Der untere Fries zeigt ein Gemetzel im Endstadium einer Schlacht. Durch die Arkade fällt der Blick auf eine bizarre Landschaft mit einem Bergmassiv, einem knorrigen, absterbenden Baum, und auf eine Burg. Die Burg als Wohnung des Adels, die Landsknechte als kaiserliche Kriegsmaschinerie, zu erkennen an Schlapphut und abgeschlagenem Hosenbein, die Reiter, sowie die Armschiene als Bestandteil der ritterlichen Schutzrüstung, hier wohl als Beutestück zu deuten, sind habsburgische Requisiten, die Bezug nehmen auf die hartnäckigen Freiheitsbestrebungen der Stadt St. Gallen im 15. Jahrhundert, denen der habsburger-treue Fürstabt des Klosters St. Gallen immer wieder entgegengewirkt hatte. Die kostbare, reich dekorierte Kleidung der beiden Kriegsgesellen lässt im Zusammenhang mit einer kleinen Truhe, die kaum sichtbar hinter den

Standeswappen im Grünen versteckt ist, auf den Wohlstand schließen, den sich auch die St. Galler mit ihrer Beteiligung an den italienischen Feldzügen erworben hatten. So widerspiegelt das Glasgemälde nicht nur die mit Leidenschaft gepaarte Dramatik und Grausamkeit der damaligen Kriegsführung, sondern auch den Stolz auf die eigene Kriegstüchtigkeit, den Reichtum und die daraus resultierende Prunksucht, Selbstherrlichkeit und Hoffart des schweizerischen Kriegertums gegen Ende des ersten Jahrhundertviertels. Denn trotz der ersten Niederlage bei Marignano (1515) war der Kriegsruhm der Eidgenossen weiterhin ungebrochen. So macht die Erzählfreude mittels einer üppig verwendeten Symbol- und Gebärdensprache dieses Glasgemälde zu einer leuchtenden Geschichtsurkunde¹⁷.

Um die Liste der erhaltenen Zeugnisse der Fenster- und Wappenschenkung aus bzw. in öffentlichen Gebäuden zu erweitern, sei noch auf eine kleine, sechsteilige Serie im **Rathaus von Lausanne** aus dem Jahr 1528 hingewiesen, die von dem aus Zürich stammenden und überwiegend in Bern arbeitenden Glasmaler **Hans Funk** (vor 1470-1539) ausgeführt wurde (ill. 4)¹⁸. Auf der Standesscheibe von Bern halten zwei Löwen die Wappenpyramide in ihren Pranken, neben Kriegern und Bären die am häufigsten vorkommenden Schildhalter auf Berner Scheiben. Auf der einen Seite für ihre Kraft und Kühnheit, auf der andern für ihre Gewalttätigkeit und Wildheit bekannt, galten sie als potente Verteidiger des durch die Wappenpyramide symbolisierten Standes. Ein Beispiel für grenzüberschreitende Stiftungen bietet das **Zisterzienserklöster Wettingen** unweit Zürich im Kanton Aargau, in dessen Kreuzgang die umfangreichste Sammlung am ursprünglichen Standort erhalten ist. Unter den Stiftungen der eidgenössischen Stände und der schweizerischen Tochterklöster, von Bürgern und Geschlechtern, weltlichen und geistlichen Amtsträgern aus dem Umfeld des Klosters und der Stadt Baden, befindet sich auch eine Schenkung des Tochterklosters Salem (ill. 5) am Bodensee und eine weitere der Stadt Breisach¹⁹.

Werfen wir jetzt einen Blick über den Rhein. Hier sind in den **Rathäusern von Pfullendorf** (1524/25), **Endingen** (1528/29) und **Rheinfelden** (1532/33) Zyklen erhalten, die im Zeitraum der die Ausstellung umfassenden Objekte entstanden sind.

Im Ratssaal der schwäbischen Stadt Pfullendorf ist eine prächtige Serie von dreizehn Wappenscheiben eingebaut, Schenkungen von Karl V., seinem Bruder Ferdinand I., von befreundeten Reichsstädten und Klöstern anlässlich des Rathausneubaus im Jahre 1524²⁰. Ebenso wie die Zyklen aus Baden und Basel, sind auch die Scheiben in Pfullendorf das Werk eines einzigen Glasmalers, wurde doch auf eine künstlerische Einheit des Fensterschmucks in öffentlichen Gebäuden Wert gelegt. Charakteristisch für die Serie sind die mit ornamentalem Blattwerk, Grottesken und Putti reich verzierten, vielfach asymmetrisch

angelegten Architekturen, in denen vor farbigen Rankendamastgründen und neben den Stifterwappen Schildhalter in ausladenden Posen stehen. Indem sie dabei die Architektur einseitig überschneiden, erfährt die Asymmetrie der Komposition einen ungewöhnlich starken Akzent. Die Wappenscheibe der Stadt Mengen (ill. 6) zeigt übrigens im Unterschied zu den Schweizer Reisläufern auf der Basler Scheibe (ill. 3) einen deutschen Landsknecht in seiner typischen Kriegstracht mit Lederkappe, stark „zerhauenen“ Kleidern und einem abgeschnittenen Hosenbein, an der Hüfte das kurzbreite Landsknechtschwert. In seinem Imponiergehabe und seiner kriegerischen Zurschaustellung steht er seinen eidgenössischen Gegnern in nichts nach²¹. Darüber hinaus bietet der Pfullendorfer Zyklus eine Rarität sondergleichen, indem sich nämlich der Glasmaler **Christoph Stimmer** (†1562), Vater des berühmten Schaffhauser Zeichners Tobias Stimmer (1539-1584), in Gestalt einer eigenen Schenkung am Ende der Serie ein persönliches Denkmal gesetzt hat (ill. 7). Vor einer Prospektarchitektur präsentiert eine nackte, nur mit einem Federhut bekleidete Schildhalterin, den Wappenschild der Familie Stimmer. Ihre knielangen, blondgelockten Haare wehen im Wind, wodurch sie vor allem an die Glücksgöttin Fortuna erinnert. Die rechte Hand am Wappenschild, hält sie über der linken ihr weißes Körpertuch, das sie dem Betrachter zuliebe gelüftet hat. In der lateinischen, von griechischen Lettern unterbrochenen Inschrift am Fuße der Scheibe, wie wir sie in der Form und in jener Zeit besonders von Gemälden und Holzschnitten Hans Holbein d. J. kennen, hat sich der Glasmaler stolz und bescheiden zugleich und mit einem Gruß an den späteren Betrachter verewigt: „**Ich, Christoph Stimmer**“, **schreibt er**, „**habe** diese Bilder und Wappen auf eigene Faust gemalt, auch wenn sie mehr als meilenweit von der Kunst eines Parrhasius und Apelles entfernt sind. Leb wohl, Leser! Im Jahre des Herrn 1525“²². Stimmer gibt sich damit nicht nur als Glasmaler der Scheibenserie zu erkennen und mit der Benennung der größten Maler der griechischen Antike auch nicht nur als gebildeter Mann seiner Zeit. Indem er einräumt, nicht so gut malen zu können wie die antiken Maler, appelliert er zwar an die Nachsicht des Betrachters, die Glasgemälde nicht an den Werken jener zu messen; indem er aber seinen Namen im selben Atemzug mit Parrhasius und Apelles nennt, vergleicht er sich, wenn auch nur in Form eines Understatements, indirekt doch mit den großen Vorbildern. Dabei will sich Stimmer vor allem als Maler verstanden wissen, als ein Abkömmling der berühmten Berufskollegen, deren allgemeine Verehrung, insbesondere des **Apelles**, im Zuge der Wiederentdeckung der antiken Geschichte und Literatur in den 1520er Jahren einen Höhepunkt erreicht hatte. Der Vergleich mit den antiken Malern ist aufs engste verknüpft mit dem Streben nach Ruhm und Unsterblichkeit²³.

Nicht versäumt werden soll in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass die seitlichen Szenen in der Architektur der Stadtscheibe von Mengen (ill. 6) auf die von **Hans Holbein d. J.** geschaffene Titeleinfassung für die Paraphrase des Johannes von Erasmus von Rotterdam zurückgehen, welche erst 1523 in

Basel erschienen war (ill. 8)²⁴. Der Holzschnitt zeigt zu beiden Seiten den Tyrannen **Dionysios von Syrakus**, wie er rechts „Esculapp“ und „Apollo“ gerade ihres natürlichen Schmuckes, links einer Götterstatue ihrer goldenen Ketten und Reife berauben will - beides wohl Anspielungen auf die beständigen Geldeintreibungen des Herrschers zur Finanzierung seiner Macht. Denn einige antike Autoren bezichtigten ihn deswegen des frevelhaften Diebstahls von Tempelgut, wie zum Beispiel der goldenen Locken eines Apollo-Standbilds oder des goldenen Bartes Aesculaps. Unten ist der Selbstmord der Kleopatra durch den gesuchten Schlangenbiss dargestellt. Während die Figur auf dem Holzschnitt liegt, hat Stimmer sie auf dem Glasgemälde aufrecht stehend, vom rechten Arm des Landsknechts weitgehend verdeckt und infolgedessen nur durch die Darstellung der Schlange identifizierbar, in die linke Architektur gestellt. Die ägyptische Königin galt bereits den antiken Schriftstellern als Exempel für unbändige Herrschsucht. So versinnbildlichen die Szenen den pflichtvergessenen Herrscher, der, um seine ehrgeizigen Ziele zu erreichen, nicht vor dem Heiligsten innehält und schon gar nicht an das Wohl seines Volkes denkt. Die Verwendung solcher Themen in den Räumlichkeiten der städtischen Ratsgremien hatte zum Ziel, die jeweiligen Amtsträger immer wieder daran zu ermahnen, durch gerechte Gesetze für das Gemeinwohl zu sorgen und selbstlos und unbestechlich ihre Pflichten zu erfüllen. So hat die Wiederentdeckung der antiken Geschichte, Mythologie und Dichtung in der Grafik und Glasmalerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in großer Vielfalt ihren Niederschlag gefunden.

Zum Rathausumbau im Jahr 1527 erwiesen der Stadt Endingen am Kaiserstuhl, dem Hauptort der Herrschaft Üsenberg, der Kaiser und die Adelsgeschlechter aus dem Breisgau ihre Reverenz in Form eines Scheibenzyklus. Er gilt als Produkt der Freiburger Glasmalerei-Werkstatt des **Hans Gitschmann von Ropstein**²⁵. Als politischer, konfessioneller und geistiger Mittelpunkt der rechtsrheinisch-vorderösterreichischen Lande war die damalige Bischofs- und Universitätsstadt Freiburg im Breisgau nach der Reformation in Basel 1529 vorübergehender Zufluchtsort für das Basler Domkapitel und viele Anhänger der alten Lehre. Durch diese historischen Gegebenheiten sowie die Nähe zur Drucker- und Kunststadt Basel, wurde die Verbreitung der Graphik Hans Holbeins d. J. im süddeutschen Raum besonders gefördert. Die Wappenscheibe des Grafen Alexius von Pfirt, dessen Familie im Oberelsass beheimatet war und im Dienste des Hauses Habsburg stand, ist ein charakteristisches Beispiel für Scheibenstiftungen der adeligen Renaissance-Gesellschaft (ill. 9)²⁶. Im Durchblick eines Arkadenfensters mit dezent geschmückten Säulen und Stichbogen prangt raumfüllend das Wappen des Stifters, in Schwarz ein steigender und bekrönter silberner Löwe. Auf dem Wappenschild ist ein Spangenhelm angebracht, darauf zum Zeichen der adeligen Abstammung eine Krone, aus der ein armloser, ebenfalls bekrönter Mann herauswächst. Zwischen Krone und Helm quellen in ungebändigter Fülle die Helmdecken hervor, welche die zarte Gestalt der Schildhalterin auf der rechten Seite beinahe aus

dem Bild hinausdrängen. Im Gegensatz zu der nackten Schönheit auf der Stimmer-Scheibe in Pfullendorf (ill. 7), die dem Betrachter selbstbewusst ihren Körper zeigt und in die Augen blickt, hat die vornehm gekleidete Dame auf der Pfirt-Scheibe schüchtern ihren Kopf gesenkt und die Augen niedergeschlagen. In den Zwickeln des Stichbogens zieht der Triumphzug eines antiken Herrschers vorüber, der links in einem von Pferden gezogenen Prunkwagen sitzt. Die voranlaufenden Elefanten und der Vorname des Stifters lassen auf einen Zusammenhang mit Alexander d. Gr. (356-323) schließen, der mit den Tieren gegen die Perser in den Krieg zog. Da heute bekannt ist, dass der Auftraggeber einer Scheibe häufig starken Anteil an ihrer Gestaltung nahm, kann davon ausgegangen werden, Graf Alexius habe die Darstellung des berühmten Helden der antiken Geschichte persönlich gewünscht. Wahrscheinlich hat er ihn sogar derart bewundert und verehrt, dass er ihn zu seinem Namenspatron auserkor - aus dem einfachen Grunde, weil ihm die Geschichte seines heiligen Namensvetters, dem Hl. Alexius von Edessa, welcher 17 Jahre lang unerkannt unter der Treppe seines Elternhauses gelebt haben soll, vom Gesinde mit Spülwasser übergossen, leidend, Geduld übend, doch zu traurig und erniedrigend war, als dass er sich mit diesem identifiziert wissen wollte.

Seit 1803 dem Schweizer Kanton Aargau angeschlossen, gehörte Rheinfelden vorher zu Vorderösterreich. Nachdem das Rathaus 1530 abgebrannt war, entstand gleich ein Jahr später ein neues, größeres Gebäude. Zu diesem Anlass schenkten die Landesherren, Karl V. als römischer Kaiser und sein Bruder Ferdinand I. als König über die habsburgischen Erblande, Wappenscheiben – des weiteren ihre adeligen Beamten in ihrer Funktion als Statthalter, Vögte und Schultheißen, sowie die vier österreichischen Waldstätte Rheinfelden, Laufenburg, Säckingen und Waldshut. Wie die Enderinger Scheiben, ist auch dieser Zyklus, der besonders starke Einflüsse der Graphik Hans Holbein d. J. zeigt, der Freiburger Werkstatt des Hans Gitschmann von Ropstein zugeschrieben²⁷. Die Wappenscheibe Kaiser Karls V. (ill. 10) lässt enge Zusammenhänge mit dem **Hans Holbein** zugeschriebenen Scheibenriss der Familie Lachner aus Basel (ill. 11) erkennen, worauf Hans Lehmann bereits 1940 hingewiesen hat²⁸. Das kaiserliche Wappen mit aufgelegtem Herzschild, von der Reichskrone bekrönt und der Ordenskette zum Goldenen Vlies umgeben, steht vor derselben Säulenhalle wie Wappen und Schildhalter auf dem Scheibenriss²⁹, wenn auch die Umsetzung in die Glasmalerei nicht gerade für eine besondere Könnerschaft des Glasmalers spricht. Obwohl das Glasgemälde im künstlerischen und technischen Bereich etwas flach ausgefallen ist, ein Eindruck, der vor allem durch die plakative Präsentation des Kaiserwappens und die stellenweise Farbabreibungen hervorgerufen wird, verhilft ihm doch die Verwendung von zarten, lichtdurchlässigen, über größere Flächen monochrom gehaltener Gläsern zu einer würdevollen Ausstrahlung. Abschließend soll ein Blick in den Raum geworfen werden: Während die

Scheibenserien in Basel, Pfullendorf und Endingen im Zuge von Raumrestaurierungen aus den oberen Partien der Staffelfenster herausgenommen und auf eine Linie in Betrachterhöhe nach unten versetzt wurden, sind die vierzehn Scheiben im Bürgersaal des Rheinfelder Rathauses in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext verblieben (ill. 12).

Früher wie heute werden in den historischen Räumen der Rathäuser die Regierungsgeschäfte geführt, hohe Staatsgäste oder angesehene Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben empfangen. Die Funktion der Räume ist darüber hinaus in heutiger Zeit erweitert worden, wie zum Beispiel in Rheinfelden, wo auch standesamtliche Trauungen zelebriert werden. Die leuchtenden Scheiben in den Fenstern verleihen den Veranstaltungen einen immer wieder vielbewunderten, festlichen Rahmen. Wenn auch die Glasgemälde ihre frühere Bedeutungskraft verloren haben, so sind sie heute, insbesondere in der Schweiz, fester Bestandteil eines ausgeprägten nationalen und bürgerlichen Traditionsbewusstseins.

¹ Der Begriff „Ort“ bzw. auch „Stand“ bezeichnet die einzelnen, vollberechtigten Mitglieder des alten eidgenössischen Staatenbundes. Als amtliche Bezeichnung blieben beide Begriffe bis 1798 bestehen, danach setzte sich die Bezeichnung „Kanton“ durch.

² Rüdiger Becksmann, Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters, in: *Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters*, Berlin 1975, S. 65.

³ Das „Swiss Center for Research and Information on Stained Glass“ und das „Swiss Stained Glass Museum“ in Romont widmen sich neben der intensiven kunsthistorischen Glasmalerei-Forschung ganz besonders der Förderung der modernen Glasmalerei.

⁴ Zu den verschiedenen Aspekten des Sammelns historischer Glasmalereien im 19. Jahrhundert vgl. Daniel Hess „Modespiel“ 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.

⁵ 1231 erhielten die freien Leute von Uri von Kaiser Friedrich II. einen sogenannten „Freiheitsbrief“ und erlangten dadurch die „Reichsfreiheit“. Damit waren sie direkt dem Kaiser unterstellt und erhielten das Recht, sich selbst zu verwalten. 1240 dankte der Kaiser dem Land Schwyz für seine militärische Unterstützung in

Italien mit einem Freiheitsbrief.

⁶ Bernhard Anderes/Peter Hoegger, *Die Glasgemälde im Kloster Wettingen*, 2. unveränderte Aufl. Baden 1989, S. 28.

⁷ Zitiert nach Hermann Meyer, *Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884, S. 17, Anm. 2. Die Publikation gilt bis heute als die umfassendste Untersuchung dieses Brauches.

⁸ Zur Erklärung von „Stand“ s. Anm. 1.

⁹ Thomas Fröschl, *Rathäuser und Regierungspaläste, Die Architektur als Hauptinstrument republikanischer Selbstdarstellung in Europa und Nordamerika vom 16. zum 20. Jahrhundert*, in: *Zeichen der Freiheit, Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung im Bernischen Historischen Museum und Kunstmuseum Bern vom 1.6.-15.9.1991*, Bern 1991, S. 12.

¹⁰ Die zwei verschiedenen Standeswappen gehen auf eine geographische Teilung des Landes Mitte des 14. Jahrhunderts zurück. Erst um die Wende zum 17. Jahrhundert wurde ein gemeinsames Wappen geschaffen, welches die beiden bestehenden miteinander vereinte.

¹¹ Grundlegend Jenny Schneider, *Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben* (Basler Studien zur Kunstgeschichte 12), Phil. Diss., Basel 1954; zuletzt Peter Hoegger, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. VI, *Der Bezirk Baden I*, Basel 1976, S. 229; ders. 1991 wiederholt im *Berner Ausstellungskatalog* (s. Anm. 9), S. 131-136.

¹² Timothy Husband, *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art (Oct. 9, 1980-Jan. 11, 1981), New York 1980, S. 17, mit älteren Literaturangaben.

¹³ Zum Thema der nationalen Bildthemen in der Schweizer Kunst ist zu empfehlen: Hans-Christoph von Tavel, *Nationale Bildthemen, ARS HELVETICA, Die visuelle Kultur der Schweiz*, Bd. X, Disentis 1992 (zum Badener Zyklus s. S. 88-100, Farbabb. S. 91-96).

¹⁴ Der Begriff bezeichnet Städte, die auf habsburgischem Gebiet lagen und mit denen die Eidgenossen ein Bündnis geschlossen hatten, in welchem sie sich im Krieg gegenseitige Hilfe versprachen und in Friedenszeiten im Handelskontakt standen.

¹⁵ Ein „Reisläufer“ war ein Soldat, der für Geld, den „Sold“, ausländische Kriegsdienste leistete. Die „Reise“ hatte damals eine rein kriegerische Bedeutung und meinte den „Kriegszug“. Seit der Schlacht von St. Jakob an der Birs (1444) kannten die Franzosen die Tapferkeit der schweizerischen Krieger. 1470 verbündete sich Ludwig XI. mit ihnen, 1494 begleiteten sie Karl VIII. auf den Kriegszug nach Italien, nach der Schlacht von Marignano schloss Franz I. 1521 mit ihnen ein „Ewiges Bündnis“, wodurch die Schweizer auf lange Zeit der französischen Krone verpflichtet waren.

¹⁶ Vgl. dazu den Aufsatz von Franz Bächtiger, Andreaskreuz und Schweizerkreuz. Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, 51/52, 1971/72, Bern 1975, S. 205-270.

¹⁷ Zu den motivischen und stilistischen Bezügen zum Werk von Urs Graf und Niklaus Manuel Deutsch s. Barbara Giesicke, Die Glasmalereien des 16. Und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus, Basel 1994, S. 130-133.

¹⁸ Marcel Grandjean, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Vaud, tome 1, La Ville de Lausanne, Basel 1965, S. 413-415, mit weiterführenden Literaturangaben.

¹⁹ Zu den Stiftungen zwischen 1517 und 1530 s. Anderes/Hoegger (Anm. 6), Farbabb. S. 86-102 und 140-159.

²⁰ Drei Scheiben waren 1986 im Heidelberger Schloss ausgestellt; vgl. dazu: Die Renaissance im Deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Eine Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe im Heidelberger Schloss, Bd. 1, Karlsruhe 1986, Die Glasmalerei, bearbeitet von Dietrich Rentsch, Nr. D 20-22 S. 267-269, mit älteren Literaturangaben.

²¹ Die plötzlich aufkommende kriegerische Zurschaustellung bei den deutschen Landsknechten steht nach Bächtiger (s. Anm. 16), S. 240, in engem Zusammenhang mit dem ersten Sieg über die Eidgenossen in der Schlacht von Bicocca (1522).

²² Für die Überarbeitung der Übersetzung danken wir Dr. Ueli Dill, Basel (vgl. dazu Hans Rott, Ein Gang durch das reichsstädtische Pfullendorf, in: Badische Heimat 21, 1934, S. 318; nach Rott zitiert D. Rentsch im Heidelberger Ausstellungskatalog (s. Anm. 20), S. 269.

²³ Zum Apellesvergleich bei Albrecht Dürer s. Daniel Hess, Dürers Selbstbildnis von 1500 – „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 77, Nürnberg 1990, S. 80-83. Zur Bedeutung des Apellestopos in der Zeit Hans Holbeins d. J. s. Oskar Bättschmann/Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997 (deutsche Erstveröffentlichung der englischen Originalausgabe, London 1997), S. 19-22 (Der Ruhm des Apelles), S. 22-35 (Signaturen und Inschriften).

²⁴ Wir stützen uns im folgenden auf die Ausführungen von Frank Hieronymus, Oberrheinische Buchillustration 1500-1545. Eine Ausstellung in der Basler Universitätsbibliothek vom 31.3.-20.6.1984, Basel 1984, Nr. 418 S. 452-455 (?), Abb. 604.

²⁵ Karl Kurrus, Die Wappenscheiben im Rathaus zu Endingen, in: Schauinsland, 87. Jahreshft, 1969, S. 5-25, mit Abb.

²⁶ s. Ausstellungskatalog Heidelberg (Anm. 20), S. 275 Nr. D 27, mit älteren Literaturangaben.

²⁷ Hans Lehmann, Zur Geschichte der oberrheinischen Glasmalerei im 16. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 2, 1940, S. 30-39, Taf. 13-18, hat die Glasgemälde in Rheinfeldern ausführlich beschrieben und die Beziehungen zur Graphik Hans Holbein d. J. dargelegt.

²⁸ S. Lehmann (Anm. 27), S. 39 Nr. 14 m. Abb. Zum Scheibenriss s. Per Bjurström, German Drawings, Nationalmuseum, Stockholm 1972, Nr. 48, mit umfangreichen Literaturangaben.

²⁹ Dieselbe Architektur taucht auf zwei weiteren Glasgemälden mit den Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula aus dem Jahr 1557 im Kreuzgang von Kloster Muri auf, was die häufig über Jahrzehnte anhaltende Verwendung von Vorlagen vor Augen führt (s. Bernhard Anderes, Glasmalerei im Kreuzgang Muri, Bern 1974, S. 126 - 129, mit Farbabb.)