

**g26.ch**

LINK  
BITTE  
OBEN  
KLICKEN

HIER DIE INTERESSANTEN  
THEMEN :

HOME  
EVENTS  
MUSEEN  
GALERIEN  
BIOGRAPHIEN  
G26.CH NEWS  
BLACKBOARD  
BERN INFO  
KUNST

Von Ruedi  
gesalzen &  
gepfeffert

**g26.ch**  
PLATTFORM  
FÜR KUNST  
KULTUR UND  
GESELLSCHAFT

**News**

Ruth Kissling  
de Bâle-Suisse

Wissenswertes  
über den  
berühmten  
Wolfwiler Bürger  
Richard Kissling  
1848-1919  
Steinhauer  
by Ruth de Bâle

Schweiz

## Denkmäler in der Schweiz

*Denkmal*

Im weiteren Sinne jeder erhaltungswürdige Gegenstand der Kunst, Geschichte und Natur; im engeren Sinne aus besonderen Anlässen entstanden und meist zur Erinnerung an eine Person oder ein Ereignis in Form einer Inschrifttafel, eines Gedenksteins, Standbilds oder Bildnisses errichtet. Die Entwicklung des Denkmals als bildkünstlerisches Werk hängt eng mit der Geschichte der Bildniskunst zusammen. Eine Sonderform des Denkmals ist das Grabmal.

[www.wissen.de](http://www.wissen.de)

- ***Denkmäler in der Schweiz***
- ***Nationaldenkmäler***
- ***Denkmäler auf Zeit***
- ***Denkmalspezialisten und offizieller Stil***
- ***Patriotismus und Fassadenallegorien***
- ***Genf, ein Beispiel für die Hochkonjunktur***
- ***Skulptur und Macht***
- ***Bern: Die Skulptur und die Gelehrten***
- ***«Ich hoffe, es soll nicht zu Stande kommen»***

## Denkmäler in der Schweiz

Ein Denkmal entsteht durch die private Initiative eines Bürgers, der sich zur Legitimation und Realisierung seines Projekts mit andern Persönlichkeiten und später mit einem Initiativkomitee umgibt, das die Wettbewerbsbedingungen und die Preise festlegt. Die Finanzierung wird durch öffentliche Subskription gesichert, gegebenenfalls vom Staat unterstützt. Bei der Einweihung wird das Denkmal nach einer unabänderlichen profanen Liturgie enthüllt: Dazu gehören Reden (politische und ideologische, die der Ästhetik nur wenig Platz einräumen), ein Umzug und auf jeden Fall ein Volksfest, da eine öffentliche Persönlichkeit die Statue, die bisher nur von wenigen bewundert werden konnte, enthüllt und dadurch der Masse zur Verehrung freigibt. Die Geschichte des Denkmals in der Schweiz muss noch revidiert werden, da bisher kein systematisches Inventar erstellt worden ist.

*Vor der Revolution.* Es ist für die Schweiz bezeichnend, dass die ersten Denkmäler an drei verschiedenen Orten entstanden sind: in Genf dasjenige J.-J. Rousseaus (1778, trotz des Verbots seiner Werke), in

Zürich die Büste Salomon Gessners (1792, von Trippel) und in der

Innerschweiz der Obelisk für die Freiheit (1783) *siehe Text weiter unten*. Es ist erstaunlich, dass in der Innerschweiz, wo keine städtischen Gelehrten, wohl aber bäuerliche Helden zu ehren waren, weder ein Winkelried- noch ein Bruder-Klaus-Denkmal (aber Brunnenfiguren in Sarnen, 1708, und in Stans, 1723, und nicht einmal ein Denkmal für Tell entstand neben den Brunnenfiguren in Schwyz (1682) und Altdorf (1786); das geplante grosse Telledenkmal wurde nie ausgeführt (Projekt von 1789).

Ein Genfer Uhrmacher, Jacques Argand, schuf das erste (?) Denkmal im Sinne des 19. Jahrhunderts für den 1778 verstorbenen Jean-Jacques Rousseau. Argand entwarf das Denkmal noch zu Lebzeiten des Philosophen.

In der *Helvetischen Republik* hätte man gerne Denkmäler errichtet, aber sie konnten nicht realisiert werden, ebensowenig wie in der *Mediation* unter fremder Herrschaft. Gefragt waren andere patriotische Objekte als Denkmäler.

In der Schweiz kamen in der *Restauration* weder Fürstenhöfe noch Monarchen wieder zu ihren Rechten, die eine Liste der genehmen nationalen Berühmtheiten hätten aufstellen können. Die Initiative ergriffen daher Aristokraten, die während fünfzehn Jahren zum Schweigen verurteilt gewesen waren, wie Carl Pfyffer von Altshofen, der das berühmteste Denkmal dieser Zeit, den «Luzerner Löwen» (1821), bestellte. In Basel erinnerte ein vom Maler Marquard Wocher entworfener neugotischer Obelisk (1824, heute zerstört) an die Schlacht der Eidgenossen gegen die Franzosen bei St. Jakob an der Birs. Auch anderswo wurden weniger wichtige Denkmäler (Büsten) bestellt, vor allem in Genf, wo die 1817 zerstörte Rousseau-Büste von Jaquet durch die von Pradier (1821) ersetzt wurde.

In der *Regeneration* nach 1830 kamen die Liberalen an die Macht, und es gab eine erste Welle patriotischer Denkmäler. Die Konservativen blieben jedoch wachsam, und jedes neue Denkmal konnte Anlass zu politischen und ideologischen Auseinandersetzungen bieten, wie die Statue Rousseaus in Genf 1835. Im gleichen Jahr scheiterte der Vorstoss des Genfer Monarchisten Jean-Jacques de Sellon, in seiner Stadt ein Calvin-Denkmal aufzustellen; verbittert liess er eines auf eigene Kosten schaffen und liess es auf die Terrasse seines Herrschaftshauses an der Rue des Granges bringen, gut sichtbar durch die prächtigste Hauseinfahrt der Stadt. 1844 wurde die Einweihung des Denkmals für Frédéric-César de La Harpe in Rolle sozusagen boykottiert, denn es stellte sich die Frage, ob er als Vaterlandsverräter oder als Mitbegründer des Kantons Waadt anzusehen sei. Ein Held aus früherer Zeit wird manchmal als «neutraler» empfunden: Die Statue, die von Tschanner vom Gründer der Stadt Bern, Berthold von Zähringen, schuf, stiess auf weniger Widerstand (1847), aber Volmars Rudolf von Erlach-Denkmal (1841-1849) wurde, je nachdem welche Partei die Oberhand hatte, von den Konservativen oder von den Liberalen bekämpft. Als die Konservativen wieder Oberhand gewannen und eine Spaltung der Schweiz drohte, wurde 1843 ein Wettbewerb für ein Nationaldenkmal ausgeschrieben, aber durch den Frieden nach dem Sonderbundskrieg verlor das Projekt an Aktualität.

*Zwischen den beiden Bundesverfassungen*. Die Verfassung von 1848 suchte vor allem den Ausgleich: sie schonte die Verlierer des Sonderbundskriegs und setzte die Selbständigkeit der Kantone fest. Kantone und Städte liessen nun Denkmäler errichten, die ihre Identität zum Ausdruck bringen sollten: Reformatoren («Ökolampad», 1862-1868, von Ludwig Keiser in Basel und «Farel», 1874, von Charles Iguel und Léo Châtelain in Neuenburg), ein Gelehrter und ein Komponist («Johannes von Müller» in Schaffhausen, 1848, und «Hans Georg Nägeli» in Zürich, 1848, beide von Oechslin) oder ein Pädagoge («Père Grégoire Girard», 1860-1862, von Volmar in Freiburg). Bern schenkte dem Bundeshaus 1863 eine

«Berna». In Genf feierte man den Anschluss der Republik an die Eidgenossenschaft mit einem sogenannten «Nationaldenkmal», bei dem sich Genava und Helvetia umschlungen halten (1869, von Robert Dorer).

Die Basler Künstlergesellschaft gedachte der Schlacht von St. Jakob an der Birs 1444 (1872, von Ferdinand Schlöth). 1855 beauftragte die Bürgerschaft von Neuenburg einen berühmten französischen Bildhauer, David d'Angers, dem grossen Bankier, Helden des Ancien Régime (von Preussen geadelt) und Mäzen David de Pury eine Statue zu errichten; die Subskription unter den Honoratioren verlief erfolgreich, aber die Einweihung wurde wegen Streitereien zwischen Royalisten und Republikanern verzögert. Velas Tell-Denkmal in Lugano (1852) hingegen wurde allgemein begrüsst, wie auch das Winkelried-Denkmal, das Schlöth 1865 in Stans nach einer nationalen Subskription geschaffen hatte. Aber es brauchte nicht viel, die bösen Geister auf beiden Seiten zu wecken. Der Gemeinderat von La Tourde-Peilt nahm 1873 die «Helvetia» des exilierten Malers und Kommunarden Gustave Courbet erst an, als sie nach einigen Änderungen zur Freiheitsstatue geworden war. Der Erfolg mancher Statuen war so gross, dass Kleinkopien, in verschiedenen billigen Materialien gegossen, auf den Markt kamen, so dass jedermann eine Miniaturausgabe des in offiziellen Reden gelobten Objektes auf seinen Kaminsims stellen konnte, Zeichen für die Übereinstimmung zwischen öffentlichem und privatem Geschmack. Das dauerte jedoch nicht an, denn seit dem Ende des Jahrhunderts rief diese «Statuenmanie» Kritik hervor, freilich ohne dass sie den Rhythmus der sich folgenden Einweihungen verlangsamte hätte.

*Von 1874 bis 1914.* Das goldene Zeitalter der monumentalen Denkmäler lag in den Jahren zwischen der Verfassungsrevision und dem Ersten Weltkrieg. Eigentlich war dies mehr der städtebaulichen Entwicklung als einer Blüte der Skulptur oder dem Aufkommen neuer Talente zu verdanken; der offizielle Stil veränderte sich nämlich nicht. Die aus ihren Mauern heraustretende Stadt musste gestaltet werden: Alleen, Plätze und Parks wurden angelegt. Aber öffentliche Denkmäler dienten nicht bloss dazu, diese leeren Räume zu füllen, sie definierten auch ein neues ideologisches Umfeld (das Errichten eines Denkmals erforderte eine eigene Strategie), denn das liberale, konfessionell neutrale, nationale «System» war sich seines Triumphs bewusst und wollte dies auch dargestellt wissen. Einige Denkmäler waren deshalb vorauszusehen: «General Dufour» in Genf, 1877-1884, von Alfred Lanz; «Zwingli» in Zürich, 1885, vom Tiroler Heinrich Natter; «Adrian von Bubenberg» in Bern, 1897, von Max Leu; der «Major Davel» in Lausanne, 1898, von Maurice Reymond; «Pestalozzi» in Yverdon, 1900, von Lanz; «Benedikt Fontana», Graubündens Winkelried, in Chur, 1903, und «Joachim von Watt (Vadian)» in St. Gallen, 1904, beide von Richard Kissling; «Albrecht von Haller» in Bern, 1908, von Hugo Siegwart.

Andere Monumente zeugten von der neuen Denkweise, indem sie die Verbindung von Politik und Wirtschaft glorifizierten: Das Zürcher Denkmal für Alfred Escher (1889), den Nationalrat, Besitzer der Nordostbahn, Gründer der Gotthardlinie und der Schweizerischen Kreditanstalt (für die Entwicklung der Eisenbahn brauchte es Darlehen), ist ein typisches Beispiel dafür, dass die grossen Unternehmer sich den städtischen Raum anzueignen begannen. Dieses von Richard Kissling (1848-1919) geschaffene Denkmal wurde auf einer wichtigen symbolischen Achse errichtet, am Anfang der Zürcher Bahnhofstrasse, die bald zum Zentrum der schweizerischen Hochfinanz wurde, und wo bereits 1873 der Sitz der Schweizerischen Kreditanstalt erbaut wurde. Es steht vor einem idealen Hintergrund, dem Triumphtor des Bahnhofs (auf dem Helvetia thront, umgeben von Industrie und Handel, und Escher und die Geschäftswelt zu segnen scheint. Das ganz andersartige zeitgenössische Denkmal Velas für die Opfer der Arbeit («Vittime del lavoro», Gipsmodell) bekam hingegen erst 1932 seinen definitiven Standort in Airolo.

Auch die Arbeitswelt wurde von dieser triumphalistischen Ikonographie nicht ganz

ausgenommen: Der «Zeitgeist» von Kissling (1876, Weltausstellung von Paris 1878, Landesausstellung von Zürich 1883) war ursprünglich nur ein Genius auf einem geflügelten Bahnwagen (er sollte anfänglich auf dem Quai von Luzern stehen) ; die endgültige Fassung, die vor dem Brand den Luzerner Bahnhof krönte, zeigte den «Zeitgeist», flankiert von zwei erschöpften Bergarbeitern (1907).

Auch kleine Städte wollten zwischen 1874 und 1914 ihr Denkmal haben, aber die Ehrungen wurden demokratischer ausgelegt: Vom Nationalhelden, vom Reformator oder vom Universalgelehrten ging man «hinunter» zum Bundesrat, zum Kantonsrichter, zu einheimischen Persönlichkeiten und Mäzenen aus Vergangenheit und Gegenwart, zum Piloten, der die Alpen überflog (dem Ritter des 20. Jahrhunderts), und zum Quartierdichter. Jedes Jahr wurden in der Schweiz rund zwanzig Büsten eingeweiht. Das Vorbild des «grossen Mannes» war allgegenwärtig. Frauen waren aus diesem schweizerischen Pantheon ausgeschlossen, es sei denn, sie erschienen als Allegorien und schmückten als solche die Fassaden, als Helvetia, Basilea, Berna, aber auch als die Industrie, die Wissenschaft und der Friede (la paix), die Skulptur, die Komödie und die Musik, die Flüsse, die Kontinente und die Jahreszeiten.

1914-1964. Man könnte erwarten, dass die Vorliebe für Statuen im 20. Jahrhundert stark abgenommen hat; das ist jedoch nicht der Fall. Zu den unzähligen «traditionellen» Denkmälern für verstorbene Grössen («Numa Droz» in La Chaux-de-Fonds, 1917, von Charles L'Eplattenier; «Les Communes réunies» in Carouge, 1925, von James Vibert; «Hans Waldmann» in Zürich, 1937, von Hermann Haller; «Giuseppe Motta» in Bellinzona, 1942-1958, von Remo Rossio; «Général Henri Guisan» in Lausanne-Ouchy, 1961-1967, von Otto Charles Bänninger) kommen jetzt noch Denkmäler für die Toten, die verschieden sind von den Schlachtendenkmälern. Der «Luzerner Löwe» (1821), von Tscharners «Pietà» (1870) und der Säulenstumpf vom Grauholz bei Bern (1886) erinnern noch an die Gefallenen des Ancien Regime.

Dem Sonderbundskrieg konnte man jedoch schwerlich ein Denkmal setzen, wie es nach dem Französisch-Deutschen Krieg von 1870 und der Internierung französischer Truppen in der Schweiz geschah: Chur gab 1872 zusammen mit Sankt Fiden bei St. Gallen den Auftakt für die Errichtung, dann kamen Neuenburg, Vevey, Aigle und Lavey 1874 und schliesslich 1875 Zürich dazu. Ein Elsässer übergab Basel als Dank das «Strassburger Denkmal» von Frederic-Auguste Bartholdi (1891-1895, und zehn Jahre später schenkte ein anderer Franzose Lausanne die Tellstatue von Antonin Mercié (1901-1905, vor dem ehemaligen Bundesgericht).

Am Ende des Ersten Weltkriegs brach die spanische Grippe aus: 3000 der 21'500 Opfer der Epidemie waren demobilisierte Soldaten. Jeder Kanton und jeder Bezirk beweinte seine Toten. Unsere Soldaten starben also «nicht im Kampfgetümmel, sondern in der Stille der Sanitätsstationen und hatten die tragische Trunkenheit des grossen gemeinsamen Laufs zum letzten Abenteuer nicht erlebt». Es galt nun, für die ihnen gewidmeten Denkmäler eine spezielle Typologie und eine schweizerische Ikonographie ohne heroische Kampfgebärden zu finden. Die Bildhauer, die schwer unter der wirtschaftlichen Krise litten, schufen nun in der ganzen Eidgenossenschaft friedliche Allegorien und Soldaten auf Wache.

Denkmäler für die Toten des Zweiten Weltkriegs sind eine Ausnahme. Meist fügte man auf den Denkmälern für die Opfer von 1914-1918 einfach die Mobilisationsjahre 1939-1945 hinzu. 1962 (mitten im Kalten Krieg) gab es jedoch noch einige Veteranenvereinigungen beider Kriege, die der unbeschwerten Jugend den Aktivdienst in Erinnerung rufen wollten. Die Stele von Max Fueter wurde 1964 trotz einer schwierigen Subskription in Bern mit

allen militärischen Ehren eingeweiht.

## **Nationaldenkmäler**

Der Bund unterstützte zwischen 1874 und 1914 etwa siebenzig Denkmalprojekte. Aber die Schweiz besitzt immer noch kein richtiges «Nationaldenkmal», das das Land als Ganzes darstellt, obwohl es nicht an Projekten und auch nicht am Einsatz der drei Urkantone fehlte.

1783 wollte ein französischer Philosoph und Schriftsteller auf dem Rütli ein Nationaldenkmal zu Ehren Tells und der drei «optimi cives», Stauffacher, Furst und Melchtal, errichten. Aber er stiess auf starken Widerstand seitens der Urner Regierung, da ihr der klassizistische Obelisk (entworfen vom Architekten P. A. Paris aus der Franche-Comté) zu mickrig und ihren Erwartungen nicht entsprechend schien; dazu kam noch, dass das Motto des französischen Flüchtlings nicht «Patria», sondern «Libertas» lautete. Raynal stellte darauf das Denkmal auf eigene Kosten auf einem privaten Grundstück am Vierwaldstättersee auf, wo es 1796 vom Blitz zerstört wurde.<sup>-1</sup>

Im 19. Jahrhundert kam in Europa eine originelle Art «Nationaldenkmal» auf, ein profaner Tempel mit einer Porträtgalerie berühmter Persönlichkeiten des Landes: La Madeleine in Frankreich, in Bayern die Walhalla und in Schottland das Nationaldenkmal von Edinburg. Die beiden letzteren lehnten sich direkt an den Parthenon an. In der Schweiz wurde 1843 ein Wettbewerb für ein solches historistisches Denkmal ausgeschrieben. Neun Projekte wurden eingereicht, von denen jedes der Skulptur einen grossen Platz einräumte, vor allem das von Samuel Késer-Doret, der eine «Freiheitsburg» in Form des Schweizerkreuzes entworfen hatte, deren Fassaden von nicht weniger als achtundsechzig überlebensgrossen Statuen geschmückt werden sollte. Dieses Projekt, wie auch andere weit bescheidenere wie die «Drei Schweizer» von Dorer (1886), hatten keinen Erfolg.<sup>-1</sup> Schon 1903 schmiedete der Schwyzer Gemeinderat in weiser Voraussicht wieder Pläne für ein «Nationaldenkmal», das zum 600. Jahrestag der Schlacht von Morgarten (1915) errichtet werden sollte. Der Bundesrat schloss sich dem Vorhaben an und beauftragte die Schweizer Kunstkommission mit dem Erstellen der Wettbewerbsbedingungen.

1909 wurden hundertfünf Projekte eingereicht, wovon in der ersten Runde zwölf und in der zweiten Runde fünf ausgewählt wurden, die inzwischen noch anderen Anforderungen gerecht werden sollten. Das Denkmal sollte nämlich ein Museum mit Statuen berühmter Schweizer enthalten. Die endgültige Wahl fiel auf ein Projekt des Bildhauers Kissling und des Architekten Gustav Gull. Das Unternehmen wurde bei Ausbruch des Krieges aufgeschoben. 1918 wurde es wieder aufgenommen, doch verunmöglichte die Wirtschaftskrise der zwanziger Jahre die Ausführung.

Die Idee eines Nationaldenkmals beschäftigte die Künstler dieses Landes jedoch weiter, wie die vielen Entwürfe vor der 700-Jahr-Feier 1991 beweisen.

---

## **Denkmäler auf Zeit**

Die für bestimmte Anlässe geschaffenen Denkmäler haben auf die visuelle Kultur der Schweiz im 19. Jahrhundert einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss ausgeübt. Schützenfeste, Festspiele, Gedenkfeiern aller Art und die Landesausstellungen gaben den Bildhauern Gelegenheit, meist riesige, dem Anlass angepasste allegorische Plastiken zu schaffen. Der Eingang zum Eidgenössischen Schützenfest in Zürich 1859 zum Beispiel war

ein Triumphbogen mit einer fünf Meter hohen Tellstatue aus Gips. Sie kam nach dem Fest nach Altdorf, wo sie noch 1865 zu sehen war. 1876 bestellten die Organisatoren des Eidgenössischen Schützenfests in Lausanne bei Eugène Grasset eine monumentale «Helvetia».

Zehn Jahre später wurde für die Festspiele der 500-Jahr-Feier der Schlacht von Sempach eine ungefähr zehn Meter hohe Helvetia (wenn man den zeitgenössischen Stichen Glauben schenken kann) errichtet. Für die Landesausstellung in Genf 1896 begnügte man sich nicht mehr mit unzähligen, für diese Gelegenheit geschaffenen Statuen (wie der grosse «Schweizer Hirte», der das Licht des Fortschritts trägt, von Charles Iguel), aber man stellte eine vierzig Meter hohe Alpenkette aus Gips und Bitumenpappe auf, die während der Ausstellung die nationale Identität verkörperte.

Um die Jahrhundertwende waren auch die weniger «noblen» Eisstatuen sehr beliebt, lange bevor sie durch internationale Wettbewerbe allgemein bekannt wurden (Abb. 2u). In La Chaux-de-Fonds zum Beispiel schuf Charles L'Eplattenier aus Eis eine riesige Skulptur (1905) nach dem Modell der Helvetia auf unseren Geldstücken. Vor einigen Jahren (1986) bevölkerte eine private Gesellschaft die Strassen Zürichs anlässlich des zweitausendjährigen Jubiläums der Gründung von Turicum mit vierhundert Plastiklöwen, die nachher verkauft wurden.

---

## Denkmalspezialisten und offizieller Stil

Jede im Denkmal dargestellte Persönlichkeit hat eine Geschichte, die stärker zur Geltung kommt als die des Künstlers. Der «grosse Mann», für den das Denkmal errichtet wird, stellt den Künstler selbst in den Schatten, der ihm zur Unsterblichkeit verholfen hat. Diese zwangsläufige Anonymität ist bei den plastischen Fassadendekorationen noch stärker, obwohl sie von bekannten und damals durchaus geschätzten Künstlern geschaffen wurden.

Die meisten «Spezialisten», die sich um Aufträge für patriotische Denkmäler bemühten, erreichten mit diesen monumentalen, für bestimmte Anlässe hergestellten Statuen ihre besten Werke. Ihre «private» Produktion hingegen scheint manchmal gekünstelt und langweilig. Es existierten viele solche Künstler, denn nicht selten findet man fünfzehn oder zwanzig (manchmal sogar noch mehr) Konkurrenten für ein einziges Projekt. Aber diejenigen, die regelmässig gewannen, können an einer Hand aufgezählt werden. In jeder Generation dominierten drei oder vier Spezialisten, die sich gegenseitig stark konkurrenzten, da die Jurys es mit den Reglementen nicht immer so genau nahmen: Es gab Programmänderungen, einen zweiten Wettbewerb, ästhetische oder pseudohistorische Schikanen, Suche nach Konsens, Ausführung des Projekts durch den Gewinner des zweiten Preises usw.

Der akademische Formalismus des offiziellen Stils nivellierte die Eigenheiten der Künstler in der «öffentlichen» Produktion. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde ihre Ausbildung immer kosmopolitischer: München, Dresden und Berlin, Paris und Lyon, Mailand und Rom. Dank der verbesserten Transportmöglichkeiten (Eisenbahn) konnte man auch im Ausland an grossen Aufträgen arbeiten. Schlöth schuf seinen «Winkelried» in Rom, Dorer sein «Monument national» für Genf in Dresden und Lanz seine Pestalozzistatue für Yverdon in Paris. Grosse Figuren an entfernten Orten in Stein zu hauen oder zu giessen, bereitete keine speziellen Schwierigkeiten mehr. 1824 gingen Oechslin und Imhof

noch zu Fuss nach Rom, 1909 bereits brachten sechzig Eisenbahnwagen die Teile des «Weltpost-Denkmal» von Paris nach Bern.

---

## Patriotismus und Fassadenallegorien

«Die Veränderung der Städte verlangte neue Dekorationen. »==6 Das galt nicht nur für die Plätze,

wie wir bei den Denkmälern gesehen haben, sondern auch für die Fassaden der Neubauten. Die Schweiz war im 19. Jahrhundert eines der am stärksten industrialisierten Länder Europas, und die wirtschaftliche Blüte führte im letzten Drittel des Jahrhunderts zu einer Hochkonjunktur, von der die Bildhauer direkt profitierten. Der Konkurrenzkampf zwischen ihnen war gross wie auch der

Wetteifer zwischen Städten, Behörden und Privaten. Es entstanden Museen, Universitäten und Schulhäuser, Bahnhöfe und Postgebäude, Theater und Kasinos, Bank- und Versicherungsgebäude, Hotels und Kurhäuser, grosse Kaufhäuser, Mietshäuser und herrschaftliche Stadthäuser. In der Schweiz kam es jedoch nicht wie in Frankreich zu einem grossen Aufschwung der Fassadenbildhauerei. Die deklamatorische Skulptur kommt hier weniger stark zum Ausdruck.

Patriotische Figuren waren auch bei den institutionellen Auftraggebern noch weiterhin beliebt: 1860 wurde der Eingang des Winterthurer Gymnasiums mit vier Statuen berühmter Zürcher versehen; 1868 bestellte die Berner Museumsgesellschaft bei Dorer für die Fassade ihres «Literarischen Museums» (heute Kantonalbank, Bundeshausplatz) acht Statuen grosser Berner<sup>7</sup>; zehn Jahre später beauftragte die Universität Basel Schlöth mit einer Reihe von Büsten bekannter Basler. Bei der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich verhielt man sich weniger kantonalpatriotisch, jedoch wurden die Statuen von Bubenbergs, Waldmanns, Wettsteins und Tschudis nicht ausgeführt. Die internationale Öffnung blieb eine Ausnahme.

Allegorische Figuren nahmen immer mehr von Gebäuden Besitz, die vom «Fortschritt» des Industriezeitalters zeugten. Frauenstatuen waren von öffentlichen Plätzen ausgeschlossen, kamen aber als Allegorien für die Fassaden der Architektur in Frage, die überall in verschiedenen «historischen» Stilen («Bundesrenaissance», Neugotik, Second Empire, «Beaux-Art-Klassizismus» oder Neubarock) entstand.

Das unerschöpflich scheinende allegorische Repertoire war in Wirklichkeit sehr beschränkt. Die Ikonographie der Flachreliefs des Museums an der Augustinergasse in Basel 1842 war noch von ausgeklügelter Komplexität; 1896 wiesen die «Architektur», die «Malerei» und die «Skulptur» von Lanz ohne Umschweife auf die Bestimmung des Bernischen Kunstmuseums hin (beendet 1878), wie auch die «Kunst» und die «Wissenschaft» von Dorer 1888 am «Alten Museum» von St. Gallen. Die «Wissenschaft», die «Literatur» und die «Kunst» gehörten natürlich an die Frontgiebel von Universitäten. Der monumentale

Eingang des Grand-Théâtre in Genf (1874-1879) wird von der «Tragödie», dem «Tanz», der «Musik» und der «Komödie» geziert und derjenige der Victoria Hall (1893) von der «Harmonie». Der «Tanz» und der «Gesang» schmücken die Fassade des Zürcher Opernhauses (1891). Die Figuren sind bekrönt von der «Viktoria», ebenso wie das Grand-Théâtre von Genf von einem «Genius der Künste». Das «Wasser» und die «Gesundheit»

ermutigen die Gäste des Kurhotels Baden (um 1881, Dorer). Selbstverständlich wurde auch auf klassische Allegorien zurückgegriffen («Mercur», «Ceres», «Diana»), aber man zog ihnen die moderne bürgerliche Allegorie vor, die deren Attribute erbt: «Telegraphie», «Telephonie», «Post» und «Schiffahrt». Die vier Statuen von Lanz lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass man sich vor der Luzerner Hauptpost (1886/1887) befindet. Uhren wurden mit Reliefs der «Lebensalter» umgeben (Kissling an der Fraumünster-Post von Zürich, 1898).

Der «Handel» und die «Landwirtschaft» zieren die Attika der Kantonalbank von St. Gallen (1886, Dorer) und herrschen mit der «Industrie» über Bahnhöfe oder mit den «Kontinenten» und den «Rassen» über Postgebäude (Genf, 1892). Die «Gerechtigkeit» ist selten, aber «Helvetia» ist allgegenwärtig. Am Bundesgericht von Lausanne (1884) wird sie flankiert vom «Gesetz» und von der «Stärke», und am Bahnhof Zürich begleitet sie der «Handel zu Land» und der «Handel zur See». «Helvetia» beschützt die «Industrie» und den «Handel», dominiert natürlich die Fassade der Helvetia-Versicherung in Zürich (1881, von Dorer); und sie wird als eine Prestigeangelegenheit auch von der Schweizerischen Bankgesellschaft beim «Nationalbildhauer» Kissling für die Eingangshalle ihres Sitzes an der Zürcher Bahnhofstrasse in Auftrag gegeben (1899).

Man müsste ferner Karyatiden und Atlanten, Putti und Genien aller Art erwähnen, bedroht vom respektlosen Verhalten der Tauben und vom «friedlichen Abbruch», weswegen der bemerkenswerte Relieffries von Adolf Meyer von 1900 am Henneberg-Palast in Zürich auf den Gehsteig stürzte.

---

## Genf, ein Beispiel für die Hochkonjunktur

Im letzten Viertel des Jahrhunderts bot Genf den Bildhauern für schweizerische Verhältnisse ungewöhnlich viel Arbeit. Bereits 1858 wurde das Conservatoire de musique dank der Freizügigkeit von François Bartholoni mit dreissig antikisierenden Freiplastiken geschmückt. 1873 vermachte der Herzog von Braunschweig sein Vermögen der Stadt, die gleich 1'200'000 Franken (fünf Prozent des riesigen Vermögens) für den Bau des Grand-Theatre (1874-1879) abzwangte, das nach dem Vorbild der Pariser Oper von Garnier (aber klassizistischer) gebaut wurde. Am zügig vorangehenden Bau gab es Arbeit für mehrere Bildhauer. Die wichtigsten Schöpfer der allegorischen Statuen waren der Neuenburger Antoine Custor, der ebenfalls dort niedergelassene Charles Iguel und der Pariser Jules Salmson.

Den testamentarischen Verordnungen des Herzogs von Braunschweig zufolge musste die Stadt Genf ihm ein Denkmal errichten nach dem Modell des Mausoleums der Scaligeri in Verona. Dieses Monument, das teuerste in der Schweiz, wurde in Rekordzeit gebaut (1877-1879) trotz einer Reihe unglücklicher Streitereien zwischen den Testamentsvollstreckern und dem Verwaltungsrat einerseits und zwischen Jean Fanel (einem aus Vevey stammenden Pariser Architekten) und Vincenzo Vela andererseits. Fanel stellte dem Modell Vela das seine entgegen und beschränkte dessen Anteil auf die Reiterstatue und die sechs Ahnenfiguren. Die Modelle in Ausführungsgrösse waren schon erstellt, als Fanel Vela trotz eines anders lautenden Schiedsspruchs entliess. Er musste nun eine ganze Reihe von Bildhauern verpflichten, um in Eile zu retten, was noch zu retten war.

Die bronzene Reiterstatue, die Marmorgreifen und -löwen wurden einem recht guten, aber



nicht aussergewöhnlichen französischen Tierbildhauer, Auguste Cain, anvertraut, die Ahnenstatuen drei Pariser Bildhauern zusammen mit Kissling, die achtzehn Medaillons Charles Töpffer<sup>5</sup>, die Grabplatte mit der liegenden Figur und die Flachreliefs am Sarkophag Iguel, die zwölf Apostelstatuen des Bekrönungsgesimses und die sechs Tugenden in den Nischen Antoine Custor. Vela, der das Ganze entworfen hatte, hätte hier das Werk seines Lebens schaffen können, und Genf wäre zum schönsten Monument der Stadt gekommen. In seiner endgültigen Ausführung präsentiert sich das Denkmal als Ganzes wie ein glänzendes, kohärentes neugotisches Bauwerk, es besteht aber aus ganz disparaten Elementen mit vielen Schwächen in den Einzelheiten. Des weiteren musste der Herzog mit seinem Pferd, bedroht von den Böen des Genfersees, bereits 1890 wieder auf sicheren Boden gestellt werden.

Während das «Monument Brunswick» beendet wurde und die nationale Subskription für die Reiterstatue des Generals Dufour im Gang war, gab es für die Bildhauer an zwei neuen Bauten Arbeit: an der Ecole des arts industriels, die die Stadt dank der Erbschaft des Herzogs baute (1876/ 1877), in Neurenaissance-Stil, und an dem richtig prunkvollen Musée de l'Ariana (1877-1887), für das der Römer Luigi Guglielmi einige Statuen und Büsten schuf. Auch der Pariser Emile Leysalle, der Italiener Emile Dominique Fasanino und der Genfer Frédéric Dufaux arbeiteten am Museum.

In den folgenden Jahren wurde noch das Kraftwerk von La Coulouvrenière (1883-1892) gebaut, dessen Fassade in Form eines Triumphbogens von einer monumentalen Gruppe mit den Allegorien der Stadt Genf, der Rhone, der Wasserkraft (Neptun) und der Industrie (Ceres und Merkur) gekrönt ist. Der 1886 installierte Wasserstrahl, der «jet d'eau», wurde 1891 in die Einfahrt zum Genfer Hafen verlegt, wo er zum Wahrzeichen der Stadt wurde.

In den neunziger Jahren, als der Brite D. F. Barton der Stadt Genf die Victoria Hall schenkte, baute der Bund das monumentale Hotel des Postes an der Rue du Mont-Blanc (1890-1892). Nicht weniger als zehn grosse allegorische Statuen schmückten die Fassade: «Europa» und «Indien» stammen von Salmson und «Malaysia» und «Agypten» von Iguel, der eben die sitzende Marmorstatue für das Grabmal des Herzogs Henri de Rohan in der Kathedrale beendet hatte. Zu der ehemaligen Bildhauergruppe des Grand-Théâtre stiessen noch Maurice Reymond («Südamerika» und «Ozeanien»), Auguste de Niederhäusern («Nordamerika» und «die mongolische Rasse») und Cristoforo Vicari («die arabische Rasse» und «die schwarze Rasse»). Die Skulptur des 19. Jahrhunderts lebte noch weiter an der Fassade des Musée d'art et d'histoire, das dank des Vermächtnisses von Charles Galland gebaut werden konnte (1903 und 1910). Das Museum wurde nach dem Vorbild des neubarocken Petit-Palais in Paris (Weltausstellung von 1900) geschaffen wie auch die Plastiken des Surseer Bildhauers Paul Amlehn.

---

## Skulptur und Macht

Mehr als alle anderen Kunstgattungen bringt die Skulptur zu allen Zeiten die Macht des Menschen über die Welt zum Ausdruck. Sie kann sich kaum ihrer erzählerischen und erinnernden Funktion entziehen; die Auftraggeber weisen ihr diese Aufgabe zu, oft gepaart mit einem erzieherischen Ziel. So blieb die Skulptur während langer Zeit eine Kunst im Dienst der Macht. Werden eine Skulptur oder ein Denkmal im öffentlichen Raum aufgestellt, machen sie eine Aussage, sei diese nun politischer, religiöser oder symbolischer Natur. Dahinter stehen einzelne Personen der herrschenden Schicht, die sich auf diese Weise an ein breiteres Publikum oder an das ganze Volk wenden. In jedem

Monument schlummert somit nicht nur ein Götzenbild, sondern auch die Idee der Autorität; ihre symbolische Herrschaft weitet sich aus, indem sie sich den öffentlichen Raum aneignet. Die römische Besatzungsmacht hat dies schnell erfasst; die Römer zierten die Giebelfelder der öffentlichen Gebäude mit plastischen Werken, ebenso stellten sie auf den Plätzen der städtischen Zentren monumentale Reliefs und Kolossalstatuen aus Stein oder Bronze auf.

Später machte sich die Kirche die Skulptur als Herrschaftsinstrument zunutze, der Klerus verstand es, sie wirkungsvoll einzusetzen. Doch im 12. Jahrhundert sah sich der heilige Bernhard von Clairvaux veranlasst, den Mönchen vorzuhalten, sie würden ihre Zeit verschwenden beim Betrachten der skulptierten Monstren, anstatt sich dem Studium der Manuskripte in der Klosterbibliothek zu widmen. Bernhard legte mit dieser Aussage Zeugnis ab für den Erfolg dieser Armenbibeln «avant la lettre». Im Spätmittelalter erlangte der Adel vom Klerus das Privileg, seine Grabdenkmäler innerhalb des Kirchenraumes errichten zu dürfen. Ihre weltliche Macht sollte durch den geweihten Raum legitimiert werden. Im weltlichen Bereich setzten Zünfte und Bürgerschaften Zeichen ihres Machtanspruches in den Städten, indem sie aufwendige Brunnenanlagen errichten liessen.

Der Bildersturm der Reformation und bis zu einem gewissen Grad die Bilderstürme jeder Revolution könnten als eine Demonstration der Gegenmacht angesehen werden. Wenn die Gegenreformation wieder Zuflucht zur Plastik nahm, dann tat sie dies im Bewusstsein, dass der Bildhauer als stiller Prediger mithilft, protestantische Gebiete zurückzuerobern. Abwechselnd diente nun die Plastik geistlichen und weltlichen Mächten, der Selbstdarstellung des Adels und des Bürgertums und dann im 19. Jahrhundert, wie die zahlreichen Monumente beweisen, dem Patriotismus. Soweit hatte die Skulptur einen direkten Anteil am Entstehen eines Nationalbewusstseins, das auf der Verherrlichung der Geschichte, der Helden, der Gelehrten und Staatsmänner beruhte. Im übrigen wurde das Denkmal seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erneut in urbanistische Projekte mit einbezogen. Dadurch wurden Bild und sozialer Charakter ganzer Stadtviertel neu definiert, aber auch die Bodenspekulation zog damals schon ihren Profit daraus. In jüngster Zeit wird die Statue durch die grossformatige Plastik ersetzt. Sie steht vor öffentlichen oder privaten Gebäuden als Prestigeobjekte - Aushängeschild einer Bank oder einer Versicherungsgesellschaft. Gleichzeitig wird die bis anhin nur in musealen Räumen gezeigte Avantgarde-Skulptur in Freilichtausstellungen einem breiten Publikum vorgeführt. Die Mehrzahl der Besucher fühlt sich von den ausgestellten Werken kaum angesprochen. Der zu beobachtende Vandalismus kann als eine Auflehnung gegen die symbolische Macht interpretiert werden, die von der Skulptur ausgeht.

---

## **Bern: Die Skulptur und die Gelehrten**

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts veränderte sich die Geographie der Kunstzentren unter dem Einfluss von Intellektuellen und Wissenschaftlern, die zur Verbreitung fortschrittlichen Ideenguts beitrugen, und die wissenschaftlichen und gemeinnützigen Vereine veränderten die gesellschaftlichen Aktivitäten. Die protestantischen Städte, deren kulturelles Leben während der Barockzeit eingeschlafen war, reagierten als erste. <sup>14</sup> Die stärker von der allgemein sozialen und wirtschaftlichen Lage abhängigen klassizistischen Bildhauer fanden zwar die meisten ihrer Förderer und Auftraggeber in diesen fortschrittlichen Zentren. Doch sie führten die Arbeiten meist anderswo aus, denn in keiner dieser Städte, mit Ausnahme Berns, gab es so viel Arbeit, dass sich ein bekannter Bildhauer auf die Dauer auch hätte niederlassen können. Die Arbeits- und

Lebensbedingungen der Bildhauer verbesserten sich erst richtig während der Regeneration (nach 1830) oder sogar noch später. Bis dahin entstanden ihre Hauptwerke im Ausland, und sie arbeiteten gerne für fremde Höfe, da die einheimischen Patrizier, die unter der Revolution gelitten hatten, ihre Investitionen auf bessere Zeiten verschoben hatten. (...)

Bern war, was Malerei angeht, ein Sammelbecken für Kleinmeister, ein konjunkturelles Phänomen, das für die Skulptur nicht galt. 1775 beendete Johann Friedrich Funk II. (1745-1811) seinen neunjährigen Pariser Aufenthalt und übernahm das Atelier seines Vaters. In Frankreich arbeitete er für den König Stanislas in Nancy und für die Gräfin du Barri und schuf ein Marmorporträt von Jean d'Alembert sowie eine Statue des «Grand Condé». Die Auftragslage in Bern zwang ihn aber, zusätzlich zur künstlerischen Tätigkeit auch Handwerksarbeiten zu übernehmen. Ausser der wichtigen Büste von Albrecht von Haller (1777, Burgerbibliothek), verdanken wir ihm im Bereich der Skulptur vor allem Epithaphe, meist mit Figuren. Es gab also weder in Bern noch in Basel einen grossen Bildhauer. Die Stadt war sich dessen jedoch bewusst und beauftragte deshalb 1779 einen «angesehenen Bildhauer», Valentin Sonnenschein, mit dem Unterricht an der neugegründeten Kunstschule. Da er nach Reglement Perspektive und akademisches Zeichnen unterrichten sollte, bestellte er 1781 vier Abgüsse antiker Statuen und sammelte einen ersten Grundstock von Stichen. Um die Jahrhundertwende verlieh dann Sigmund Wagner der Kunst in Bern neue Impulse. Die Schule wurde in eine Akademie umgewandelt, und unter der Aufsicht Sonnenscheins wurden immer mehr Abgüsse gekauft. Der 1810 eröffnete Antikensaal beherbergte mit vierundzwanzig Büsten und siebzehn Standfiguren die damals grösste Sammlung des Landes.- Sonnenschein ging 1815 in Pension, stellte aber weiterhin seine Werke aus und nahm am künstlerischen Leben der Stadt teil. Er verbrachte fast fünfzig Jahre am gleichen Ort, was für einen Bildhauer dieser Zeit durchaus aussergewöhnlich war.

Sonnenschein, der seinen Traum vom «Grand Tour» nie hatte ausführen können, passte sich sehr leicht sowohl den Wünschen der bürgerlichen Kundschaft von Bern wie auch denen der «Gelehrten» von Zürich an. Seine Genreszenen aus gebranntem Ton waren sehr beliebt und profitierten wahrscheinlich von der Mode kleinformatiger Bildwerke der Berner «Kleinmeister». Er behandelte klassische Themen («Cephalus und Prokris», 1780, «Zeus, Hera und Ganymed», um 1810, Schweizerisches Landesmuseum Zürich), schuf aber dazwischen auch Reliefs mit patriotischen Themen («Die Schlacht von Laupen») oder Freiplastiken («Wilhelm Tell mit Frau und Sohn», um 1810; «Der Tod Winkelrieds», Kunstmuseum Bern). Er modellierte mehrere «Gedächtnisstatuetten» im Sinne der gerade aufgekommenen Mode und führte auch kleinere Aufträge aus. (...)

*Quelle: Ars Helvetica VII. Die visuelle Kultur der Schweiz  
Skulptur  
Paul-André Jaccard*

---

## «Ich hoffe, es soll nicht zu Stande kommen»

### *Das kurze Leben eines Schweizer Freiheitsdenkmals*

Welche Erinnerungskultur wollen wir? Diese Frage stellte sich schon im 18. Jahrhundert, als ein französischer Aufklärer und ein General aus Luzern den Innerschweizern ein ungeliebtes Denkmal zu Ehren der drei Eidgenossen vor die Nase setzten. Kritischer Beobachter der Ereignisse war Johann Wolfgang Goethe.

Am 7. Mai 1781 fragte Goethe seinen Freund Lavater in Zürich: «Ists wahr was ich in den Zeitungen lese, dass der Abbt Raynal den drey ersten Eydgenossen auf der Imgrütli's Wiese ein Monument will aufrichten lassen?» - Ja, es war wahr. Der französische Abbé Guillaume-Thomas Raynal (1713-1796), einer der bekanntesten philosophisch-politischen Schriftsteller im Vorfeld der Französischen Revolution, hatte 3000 Livres für die Errichtung eines Denkmals auf dem Rütli gespendet. Es sollte der Erinnerung an die Schweizer Freiheitshelden gewidmet sein. Goethe konnte offenbar aus den Zeitungen noch Genaueres erfahren, denn im Brief an Lavater heisst es weiter: «Der 30 Fuss hohe Obelisk wird sich armselig zwischen der ungeheuren Natur ausnehmen. Was sich der Mensch mit seiner Nadelspitze von Marmor einbildet. Ich hoffe, es soll nicht zu Stande kommen.» Doch nicht nur ästhetische, auch politische Gründe sprachen dagegen. Denn mit einer Verbeugung vor den alten Eidgenossen und der Schweizer Verfassung schliesst Goethe: «Ihr Monument ist eure Constitution.»

Nun, das Denkmal kam doch zustande - wenn auch nicht dort, wo Raynal es zuerst errichtet haben wollte. Mancherlei Hindernisse mussten beseitigt, manche Schachzüge getätigt werden, bis es zur - allerdings kurzen - Existenz gelangte. Eine entscheidende Rolle bei der Realisierung von Raynals Plan spielte der Luzerner Generalleutnant Franz Ludwig Pfyffer von Wyer. Die Geschichte dieses ephemeren Monuments ist ein tragikomisches Lehrstück zur Erinnerungskultur der Schweiz am Ende des Ancien Régime.

### *Provoziertes Exil*

Abbé Raynal verdankte seine Berühmtheit vor allem einem Werk, der «Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes». Wegen seiner scharfen Kritik an der europäischen Kolonialpolitik war es 1770 in Amsterdam anonym erschienen. Die publikumswirksame Übersicht zur Kolonialgeschichte entstand unter Mitwirkung von Diderot, Holbach, Pechméja und anderen. Eine neue Edition mit noch schärferen Angriffen auf die Kolonialmächte führte im Mai 1781 zur öffentlichen Verbrennung des Werkes in Paris und zum Exil des Autors.

Raynal hatte die Verurteilung bewusst provoziert und wusste auch sein Exil gut zu inszenieren. Der Denkmalsplan, schon 1780 während eines Aufenthalts in der Westschweiz entstanden, und andere von ihm ausgerichtete grosszügige Stiftungen sicherten ihm öffentliche Aufmerksamkeit. Vom ersten Exilland Belgien aus bereiste Raynal mehrere europäische Staaten und wurde von Herrschern wie König Friedrich II. und Zarin Katharina II. empfangen. Auch im Herzogtum Sachsen-Weimar war Raynal im Mai 1782 für einige Tage zu Gast, wo man sich von ihm «sehr angenehm unterhalten» fühlte, wie Goethe seinem Freund Karl Ludwig von Knebel meldete. Im selben Brief vom 5. Mai 1782 resümiert Goethe auch den Eindruck, den der eloquente Reisende in eigener Sache auf ihn machte: «Er steckt voll der angenehmsten Anekdoten, die er mit dem französisch-philosophischen Weltgeiste unter einander verbindet. Er sagt den Königen die Wahrheit und schmeichelt den Frauen, lässt sich aus Paris verbannen und weiss sich sehr gut in jeden kleinen Hof zu schicken.» Johann Gottfried Herder hingegen teilte die amüsierte Bewunderung Goethes für Raynal nicht. Ihm erschien der berühmte Franzose als «der geschwätzigste Declamator, der mir im Leben vorgekommen ist».

Ob bei Raynals Aufenthalt in Weimar auch der von Goethe so negativ beurteilte Denkmalsplan zur Sprache kam? Um diesen stand es zu der Zeit schlecht. Raynal hatte zwar zwei angesehene Schweizer als Fürsprecher des Plans gewinnen können, den Lausanner Schriftsteller Jean-Pierre Béranger und den Schöpfheimer Pfarrer und Historiker Johann Josef Schnyder von Wartensee. Doch die Regierenden des Kantons Uri, zu dessen

Territorium das Rütli ja gehörte, fühlten sich vom Antikolonialisten Raynal selbst in kolonialistischer Manier behandelt. Ihre Erinnerungskultur beruhte auf gelebter Tradition - zumindest nach eigener Einschätzung.

In einem stolzen Brief wurde Raynals Angebot für überflüssig erklärt, mit der Begründung, dass die Erinnerung an die Taten der Ahnen bei den Eidgenossen immer noch lebendig sei. Und wenn, was sie nicht hofften, ihre Söhne oder Enkel «diese Empfindungen einst verlieren sollten, würde ein solches Denkmal der Eydsgenossenschaft so wenig nützen, als in den letzten Zeiten der Republik dem in die Knechtschaft sinkenden Rom seine so häufigen Monumente geholfen». Etwas weniger eindeutig wird diese Stellungnahme allerdings, wenn man weiss, dass der ehrgeizige Landammann Josef Anton Müller im Namen der führenden Urner Familien wenig später verlangte, dass ihre Wappen an dem Denkmal anzubringen seien - was Raynal ablehnte.

Mit der Planung des Monuments hatte Raynal den Architekten Pierre Adrien Pâris aus Besançon beauftragt. Ein Marmorobelisk im klassischen Geschmack der Zeit sollte es sein, gekrönt vom vergoldeten Tellenapfel. Der Stifter legte Wert darauf, dass in der lateinischen Inschrift zu Ehren von Fürst, Stauffacher und Melchtal ein Passus erschien, nach dem das Denkmal «auf Kosten des Franzosen Guillaume-Thomas Raynal» errichtet worden sei. Dass das Monument nicht zuletzt dazu diene, seinen Namen auf dem Rütli zu verewigen, war allen Zeitgenossen Raynals klar und wurde je nach politischer Ausrichtung mehr oder weniger kritisch kommentiert.

### *Ein Strategie aus Luzern*

Die Hoffnung Goethes und vieler Schweizer, dass das Denkmal nicht zustande komme, hätte sich wohl erfüllt, wenn Raynal im Herbst 1782 nicht einen ebenso einflussreichen wie tatkräftigen Verbündeten gewonnen hätte: Franz Ludwig Pfyffer von Wyer. Der Politiker und erfahrene Strategie sah schnell, dass auf dem Rütli, diesem emotional besetzten Erinnerungsort, nichts auszurichten war. Auch schätzte er seine Innerschweizer Miteidgenossen als wenig konziliant ein. «Les sauvages de l'Amérique ne le sont pas autant que les Suisses des cantons populaires», schrieb er an Raynal in Anspielung auf dessen kolonialhistorisches Vorwissen. Aber Pfyffer gab den Plan deshalb nicht verloren, sondern suchte nach einer Alternative. Er fand sie an einem Ort, der nahe beim Rütli lag: bei der Treib, dem alten Freihafen am Seelisberg.

Hier, im nördlichsten Zipfel des Kantons Uri, schien ihm die politische wie geographische Situation günstiger. Doch nicht nur den Standort, sondern auch das Aussehen des Monuments wollte Pfyffer verändert haben. So verlangte er dringend, dass der geplante Obelisk kürzer und gedrungener sein müsse. Der «vent du sud», also der Föhn, werde ihn sonst am ersten Tag umblasen. Auch sei Marmor viel zu wenig haltbar für das wechselhafte Klima der Innerschweiz - es müsse ein härterer Stein gewählt werden.

Pfyffers Voraussicht und praktischer Verstand gingen aber noch über die technischen Aspekte hinaus. Er plante einen eigentlichen Werbefeldzug, um das Denkmal des fremden Sponsors bei seinen Landsleuten beliebt zu machen. So schlug er als Erstes vor, die Namen der drei Eidgenossen auf Deutsch statt auf Lateinisch einzumeisseln, damit auch die Bauern sie verstehen könnten. Weiter sollten zur Grundsteinlegung im Sinne einer Goodwill-Aktion Vertreter der Urkantone zu den Feierlichkeiten eingeladen werden, natürlich verbunden mit einem «schlichten Mahl». Als letzte PR-Idee plante Pfyffer, das Monument in Kupfer stechen zu lassen und Abzüge davon gratis unters Volk zu bringen, «so dass jeder Bauer es in seiner Stube aufhänge».

Bald zeigte sich jedoch ein Haken an dem sorgfältig ausgedachten Plan Pfyffers: Die Treib

gehörte nicht dem Kanton, sondern der Gemeinde Seelisberg. Die Gemeindeversammlung hätte jederzeit beschliessen können, das Denkmal zu schleifen und die Steine zur Ausbesserung von Gebäuden einzusetzen. Pfyffer selbst musste also den Standort Treib wieder aufgeben, und es scheint, dass - vielleicht durch Bérenger - nun die Waadt als Standort ins Gespräch kam.

War es Lokalpatriotismus, politisches Kalkül oder einfach Hartnäckigkeit des alten Militärs, die Pfyffer nochmals einen Versuch zur Verwirklichung des Denkmals am Vierwaldstättersee unternehmen liessen? Anfang 1783 präsentierte er die ideale Lösung: Es war die Insel Altstadt beim Meggenhorn. Wiederum rührte er Raynal gegenüber die Werbetrommel. Der Ort, der früher als Zollstation diente, werde viel besucht, «denn die Fremden kommen immer auf diese Insel, um von dort den See zu betrachten». Die Lage war tatsächlich äusserst verkehrsgünstig, lag die Insel doch am Seeweg zur Hohlen Gasse bei Küssnacht und damit auch an der Nord-Süd-Verkehrsachse von Zürich und Zug zum Gotthard. Vor allem aber gehörte die Altstadt zum Kanton Luzern, wo Pfyffer politisch Einfluss nehmen konnte.

Raynal gab aus Berlin schriftlich seine Einwilligung und legte die Sache ganz in die Hände von Pfyffer und Pâris. Ihm war nach dem jahrelangen Hin und Her nur wichtig, «dass das Unternehmen so rasch wie möglich vollendet wird». Tatsächlich ging es nun schnell vorwärts. Pfyffers Vorschlag vom Februar 1783 wurde bereits am 21. März von der Luzerner Regierung abgesehnet, und im Oktober desselben Jahres wurde der Obelisk auf der Insel aufgestellt. Raynal erschien nicht zur Einweihungsfeier, obwohl er damals in der Westschweiz lebte, und hat wahrscheinlich sein Monument nie mit eigenen Augen gesehen. 1784 konnte er wieder nach Frankreich zurückkehren.

Pfyffer setzte seine das Aussehen des Denkmals betreffenden Forderungen durch. So wurde das etwa zehn Meter hohe Monument aus Geissberger Granit errichtet, und die lateinischen Inschriften auf den Seitenwänden hatte man mit einer deutschen Einleitungsformel ergänzt. Die nach Westen, also nach Luzern, gerichtete Schauseite des Obeliskens zierte zudem ein Oval, auf dem der Freiheitshut zu sehen war, und auf dem Sockel zeigte ein Rundschild die aufgemalten Wappen der drei Länder Uri, Schwyz und Unterwalden.

Dank Pfyffers strategischem Talent und seinem politischen Einfluss war so der Vierwaldstättersee-Tourismus zu einer neuen Sehenswürdigkeit gekommen. Ob dadurch auch in Uri ein Umdenken einsetzte? Am 10. Juni 1789 jedenfalls beschloss der Urner Landtag, den ersten Eidgenossen - obwohl sie in den Herzen schon einen «ewigen Gedächtnis-Tempel» hätten - «zu einem Zeichen unseres Dankes und öffentlicher Verehrung ein ansehnliches Denkmal» auf dem Rütli zu errichten. Es kam allerdings nicht zu konkreten Schritten, wohl wegen der kurz darauf losbrechenden Revolution in Frankreich. Bereits 1783, also im Jahr der Errichtung des Altstadt-Monuments, hatte die Helvetische Gesellschaft einen Vorschlag des Bildhauers Alexander Trippel für ein Nationaldenkmal auf dem Rütli erhalten, aber nicht weiter verfolgt. Johann Heinrich Füssli antwortete in seinem «Schweizerischen Museum» mit dem Gegenvorschlag für ein Fest «ohne allen eitlen Pomp», das alle zehn Jahre auf dem Rütli gefeiert werden könnte. Raynals Denkmal blieb damit ohne Konkurrenz, doch war es in der schweizerischen Öffentlichkeit weiterhin umstritten. In Johann Gottfried Ebels viel benutztem Reiseführer «Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweiz zu reisen» von 1793 wird der «kleine Obelisk» auf der Altstadt nur in einem Satz erwähnt. In der zweiten, 1805 erschienenen Auflage nimmt Ebel kein Blatt mehr vor den Mund. Man könne, heisst es jetzt, «sich nichts Kleinlicheres denken, als der Anblick dieser 40 Fuss hohen dünnen Steinsäule in dem Schosse einer so erhabenen und allmächtigen Natur». Die Schelte tat

allerdings zu der Zeit den Stiftern nicht mehr weh. Denn sowohl Raynal wie Pfyffer waren inzwischen verstorben, und das Denkmal selbst existierte nur noch auf Abbildungen.

Was war geschehen? Am 25. August 1796 hatte ein Blitz den Obelisken getroffen - nicht der erste in dieser für ihre Gewitter berüchtigten Gegend, aber ein besonders wirksamer und symbolträchtiger. Er hatte in den an der Spitze aufragenden kupfernen Tellenpfeil eingeschlagen und hatte die Inschrift an der Ostseite des Monuments gelöscht. Dass das beschädigte Denkmal nicht renoviert wurde, lag wohl einerseits daran, dass Raynal im Frühling desselben Jahres verstorben war. Andererseits hatte sich die politische Lage grundlegend geändert. Die Innerschweizer sahen in dem Vorfall einen Wink des Himmels. War der Blitzschlag nun aber ein schlechtes Omen für das Schicksal der alten Eidgenossenschaft oder eher ein göttlicher Ansporn zur Abwehr der französischen Gefahr?

Die Geschichte sollte schon bald den Pessimisten Recht geben. General Pfyffer liess das Monument abbrechen und die Steine in seinen Garten nach Luzern schaffen. Damit war die Lebenszeit des Denkmals nach knapp 13 Jahren abgelaufen. Als Goethe im Herbst 1797 die Insel Altstadt passierte - er befand sich auf seiner dritten Schweizer Reise zu Schiff unterwegs von Stans nach Küsnacht -, war die Sache schon erledigt: «Wir sahen uns überall nach dem Raynalschen Monument um, aber vergebens; man wies uns den Felsen, wo es gestanden hatte. Durch die Zuleitung des goldnen Knopfs auf der Spitze ward es vom Gewitter getroffen, beschädigt und abgetragen.»

### *Nachleben*

Doch das Denkmal sollte ein Nachleben haben. Einmal literarisch: Im deutlich von Goethes «Hermann und Dorothea» inspirierten Hexameter-Epos «Werner von Stanz» des Embracher Pfarrers Jakob Schweizer, einem «Familiengemälde aus dem unglücklichen Unterwaldnerkriege» aus dem Jahre 1802, findet die Verlobung eines verteidigungsbereiten Nidwaldner Paars vor dem frisch beschädigten Monument auf der Altstadt statt. Zur Verstärkung der Symbolik verschob der Autor das Ereignis auf den Frühling 1798, als die französischen Truppen gerade Bern eingenommen hatten. Oft gezeichnet, gestochen und gemalt, blieb das Denkmal auch in der Kunstgeschichte und bei ortskundigen Historikern präsent, und seine Geschichte wurde sporadisch wieder ans Licht einer breiteren Öffentlichkeit gebracht - in dieser Zeitung beispielsweise durch Alfred Schmid am 1. August 1940; nur wenige Tage also nachdem der von Raynal ursprünglich vorgesehene Platz durch den Rütli-Report von General Guisan in seiner Funktion als wichtigster Erinnerungsort der Eidgenossenschaft erneut bestätigt worden war.

Doch auch materiell ging Raynals Monument nicht ganz unter. Behauene Steine waren kostbar, und so wurde die Basis als Sockel eines Gedenkkreuzes für den Luzerner Schultheissen Franz Xaver Keller verwendet, der 1816 den Tod in der Reuss gefunden hatte. (Weil dieses Denkmal dem Bau der A 2 durch Luzern im Wege war, wurde es 1968 entfernt.) Der obere Teil, also der eigentliche Obelisk, fand vorerst als Brunnensäule in Luzern Verwendung. Im Jahr 1886 wurde er nach Malters geschafft, wo er seither als Monument für die 1845 dort gefallenen Freischärler dient. So ist aus dem Erinnerungszeichen für die mythischen Freiheitshelden der Urschweiz eines zum Andenken an die historischen Vorkämpfer des modernen Bundesstaats geworden.

Und noch ein Nachleben von Raynals Denkmal ist zu erwähnen: In Pfyffers grossem «Relief der Urschweiz» sieht man auf der Insel Altstadt einen winzigen, weiss bemalten Metallstift aufragen. Es ist das Modell des Obelisken, geschaffen von dem Mann, dem einst auch das Original seine Existenz zu verdanken hatte. Eingebettet in eine touristische Erinnerungskultur, hat diese Nadelspitze die politischen und realen Unwetter von mehr als



Standbild (1847) Herzog Berchtold V. von Zähringen; Gründer der Stadt Bern. Standort: Nydegghöfli  
Denkmal vom Bernburger Karl Emanuel von Tschärner vom Lohn (1791-1873)



