

Charles Girons "Wiege der Eidgenossenschaft" im Bundeshaus in Bern : ein Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama

Autor(en): **Stückelberger, Johannes**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168643>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Charles Girons «Wiege der Eidgenossenschaft» im Bundeshaus in Bern.

Ein Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama

von JOHANNES STÜCKELBERGER



Abb. 1 Charles Girons: «Die Wiege der Eidgenossenschaft». Ölgemälde im Nationalratssaal des Bundeshauses in Bern, 1902.

Das Bundeshaus in Bern erhielt eine reiche künstlerische Ausstattung, die es zu einem Nationaldenkmal macht mit dem Ziel, den Parlamentariern und Bundeshausbesuchern die Schweiz als ihren Staat erlebnismässig näherzubringen.¹ Der vorliegende Beitrag möchte an einem Ausstattungsstück, an Charles Girons «Wiege der Eidgenossenschaft»² (Abb. 1), dem Hauptbild im Nationalratssaal, die Frage erörtern, wie es der Aufgabe der nationalen Integration nachkommt. Meine These lautet: als Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama.

Das Bild stellt eine historische Örtlichkeit dar, die als Stätte der nationalen «Wallfahrt» zugleich ein dem Betrachter aus eigener Erfahrung bekanntes Ausflugsziel ist. Der gewählte Bildausschnitt bringt das Gemälde in Zusammenhang mit den im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Seelisbergpanoramen, einer Bildgattung, die Massenmedium par excellence war. Das Bild von Girons will also

erstens das patriotische Gefühl des Betrachters ansprechen, zweitens diesen an seine eigenen «Innerschweizer Wallfahrten» erinnern und drittens ihm einen Weitblick vermitteln, der die gleichen Gefühle weckt, die auch für die Beliebtheit der Panoramen verantwortlich waren.

Zum historisch-patriotischen Integrationsfaktor schreibt Hans Auer, der als Architekt auch für das Ausstattungsprogramm zuständig war, in der Festschrift zur Eröffnung des Bundeshauses im Jahre 1902: «... für dieses Bild [wurde] die Aussicht auf die Mythen, mit den Flecken Schwyz, vom Seelisberg aus gesehen, vorgeschlagen, nicht bloss weil diese Örtlichkeit zu den schönsten und grossartigsten Landschafts-Scenerien der Schweiz gehört, sondern weil hier der Anfang der bauerlichen Feldgenossenschaften und damit auch der schweizerischen Eidgenossenschaft zu suchen ist.»³

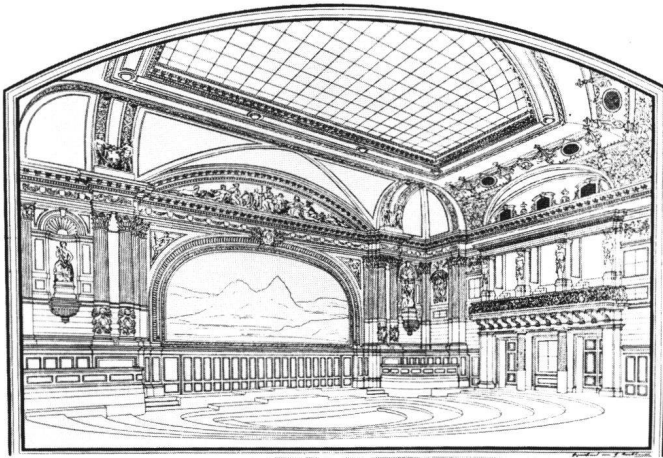


Abb. 2 Innenansicht des Nationalratssaals gegen Nordosten, Planskizze gezeichnet von J. Burckhardt nach der Originalskizze des Architekten. Schweizerische Bauzeitung 36, 1900.

Das erste Argument für die Wahl eines Landschaftsbildes untermauert Auer im gleichen Text mit dem Hinweis, dass «aus den zahlreichen politischen Ereignissen sich kaum ein einzelnes hätte herausgreifen lassen, dessen Bedeutung für die Bildung des schweizerischen Staatenbundes als über alle andern hervorragend allgemein anerkannt und gewürdigt worden wäre». Mit der Ansicht, dass eine Landschaftsdarstellung das Bundeshaus am besten als schweizerisches Nationalmonument auszeichnen könne, nimmt er den im 19. Jahrhundert verbreiteten Gedanken vom Denkmalcharakter der Landschaft auf. Dieser Gedanke war auch ausschlaggebend für den Ankauf der Rütliwiese gewesen und sollte später als Argument gegen das Projekt eines Nationaldenkmals in Schwyz noch einmal angeführt werden, indem man darauf hinwies, «dass die Landschaft der Innerschweiz die nationalen Ideen weit besser verkörpere als jedes menschliche Werk. ... Für die Gründung der Eidgenossenschaft sei der Bergeskrantz des Urnersees ... das wahre Denkmal».⁴ Im gleichen Sinn schrieb 1883 der Winterthurer Theodor Reinhart an Robert Zünd, dass die hehre Natur uns «alltäglich an Gottes Grösse und Macht und an den unvergänglichen Zauber der Wiege unseres Vaterlandes»⁵ erinnere, eine Formulierung, die für viele steht und hier wegen ihrer Übereinstimmung mit dem Titel von Girons Gemälde gewählt wurde. Mit der Landschaft – speziell der Alpenlandschaft – verband sich die Vorstellung von Heimat, weshalb denn auch bezeichnenderweise die Alpenmalerei im Rang nationaler Kunst stand.

Das zweite Argument Auers, dass der Flecken Schwyz die Wiege der Eidgenossenschaft sei, die deshalb der Schweiz ja auch ihren Namen gegeben habe, beruht auf einer Legende, die auf das Weisse Buch von Sarnen zurückgeht und die im 19. Jahrhundert weite Verbreitung finden sollte durch Schillers «Wilhelm Tell», wo in der Rütliwiese (2. Akt, 2. Bild) Stauffacher schildert, wie vor Urzeiten ein Volk in das Tal der Muota kam, zu bleiben beschloss und den alten Flecken Schwyz erbaute. Auer bezeichnet Schwyz ausserdem als «Lokalität der ersten Schutzbündnisse zur Sicherheit der Ordnung und des Besitztums»⁶, womit er dessen Vorrang zusätzlich mit dem Hinweis darauf begründet, dass Schwyz vermutlich die treibende Kraft bei der Gründung des Waldstätterbundes gewesen

war und dass an diesem Ort der Bundesbrief von 1291 signiert wurde.⁷

Für Auer ist Schwyz allein die Wiege unseres staatlichen Bestandes, und so wünschte er denn auch, dass auf dem Bild im Nationalratssaal nur der Flecken Schwyz mit den beiden Mythen dargestellt würde. Seine Bildidee hielt er in zwei Planskizzen fest (Abb. 2 und 5).

Obwohl Giron anhand dieser Vorlagen, die ihm der Architekt überlassen hatte, genauestens über dessen Vorstellungen orientiert und sogar vertraglich darauf verpflichtet war, wich er davon ab, indem er dem Landschaftsausschnitt noch das Rütli beifügte. Ja er gab letzterem sogar mehr Bedeutung, indem er darüber und zugleich im Goldenen Schnitt des Bildes in den Wolken über dem See eine geflügelte weibliche Gestalt mit einem Lorbeer in der Linken versteckte, eine Spielerei, die er sich ausdrücklich im Vertrag ausbedungen hatte. Für ihn steht als Ort der Geburt der Eidgenossenschaft also nicht der Flecken Schwyz als Wiege der bäuerlichen Genossenschaften, aus denen sich nach und nach die Bundesgenossenschaften entwickelten, im Mittelpunkt, sondern vielmehr das Ereignis des Rütlichwurs als Manifestation der Freiheit und damit der Ort Rütli als «le berceau des libérés helvétiques», so der von ihm für das Bild selbst gewählte Titel. Kam er damit vielleicht einem sehr wohl möglichen Unmut von Seiten der Urner entgegen, die sich schon bei der Bundesfeier von 1891, die in Schwyz stattfand, benachteiligt gefühlt hatten?

Auer überlegte sich zur Integrationswirkung dieser historisch-patriotischen Seite des Bildes: «Der Blick der Räte ist somit stets auf die Wiege unseres staatlichen Bestandes gerichtet und ihre Gedanken durchlaufen die Jahrhunderte mit all ihren Kämpfen und Erfolgen, jenen Anfang mit der Gegenwart verbindend.»⁸ Er hofft also, dass die Besinnung auf die gemeinsame Geschichte uns auch in der Gegenwart verbinde.

Der zweite Integrationsfaktor des Bildes im Nationalratssaal – ich will ihn den touristischen nennen – hängt eng mit dem ersten zusammen. Als Ort von historischer Bedeutung war das Rütli neben der Tellsplatte und der Hohlen Gasse das wichtigste Ziel der nationalen «Wallfahrt». Enormen Auftrieb erhielt diese insbesondere seit dem Jahr 1859, als die Rütliwiese, mit tatkräftiger Unterstützung der Schweizer Jugend, durch die Gemeinnützige Gesellschaft aufgekauft und dem Bund geschenkt worden war. Zur Sechshundertjahrfeier des Bundes am 2. August 1891 zum Beispiel besuchten 10 000 Eidgenossen die nationale Stätte, und über 34 000 Schüler waren es während des ganzen Jahres.⁹ Die dargestellte Örtlichkeit wurde damit für die Bundeshausbesucher zum Identifikationsobjekt und Integrationsfaktor auch in dem Sinn, als diese vielleicht noch zu dessen Erhaltung beigetragen oder zumindest den Ort selber schon besucht hatten.

Neben dem Rütli war auch der unmittelbar benachbarte Seelisberg ein beliebtes Ausflugsziel und, seit hier das 1853 errichtete Grandhotel Sonnenberg stand, ein bekanntes Kurzentrum. Auer stellte die Aussicht dar, wie sie sich dem Seelisbergbesucher beim Aufstieg von der Schiffhaltestelle Treib her bietet. Giron dagegen wählte einen Standort, der etwas südlicher liegt, direkt über den Seelisbergfelsen, in der Nähe des Spazierweges zur Marienhöhe, den Michael Truttmann, der Erbauer des Hotels Sonnenberg, vermutlich in den siebziger Jahren für seine Gäste hatte neu anlegen lassen.¹⁰ Beide Standorte waren also touristisch erschlos-

sen, die Bilder boten somit auch diesbezüglich Identifikationsmöglichkeiten.

Der Seelisberg war als Ausflugsziel auch deshalb so beliebt, weil sich von hier aus eine wunderbare Aussicht bot. Brennwald empfiehlt in seinem Buch über den Vierwaldstättersee den Gang auf den Seelisberg vor allem wegen dieser unübertrefflichen Aussichten, die sich hier von allen Punkten aus darböten; er rechnet die Aussicht vom Niderbauen oberhalb des Seelisbergs zu den grossartigsten, da man von hier den Vierwaldstättersee in seiner ganzen Ausdehnung von Flüelen bis Luzern sehen könne.¹¹ Die Aussicht vom Seelisberg war schon seit dem 17. Jahrhundert Gegenstand bildlicher Darstellungen¹², eine wahre Flut gab es davon im 19. Jahrhundert. Als Einzelstiche oder als beigefügte Leporellos in den Prospekten des Grandhotels und in den verschiedenen Vierwaldstättersee-Reiseführern fanden diese Seelisbergansichten weite Verbreitung.¹³ Nach dem Standort können wir im wesentlichen drei Typen unterscheiden: Am häufigsten sind die Ansichten, die vom Kirchendorf aus den Blick auf Schwyz oder auch seeabwärts auf Gersau zeigen, vereinzelt wurde als Standort die Kirche Maria Sonnenberg mit Sicht auf den Urnersee gewählt, und der dritte Typus sind die Gesamtansichten, die vom «Känzeli» oberhalb des Hotels Sonnenberg aus das Panorama von der Rigi über Schwyz bis nach Flüelen erfassen.¹⁴ Mit wenigen Ausnahmen datieren letztere alle nach 1853 und dürften demnach im Zusammenhang mit dem Neubau des Hotels Sonnenberg entstanden und durch dieses gefördert worden sein. Worin lag der Reiz dieser Seelisbergansichten? Was war davon eventuell ausschlaggebend für ihre Rezeption im Gemälde von Giron? Was sollte dessen dritten Integrationsfaktor bestimmen?

Der Seelisberg weist eine topographische Besonderheit auf, die ihn vergleichen lässt mit der erhöhten Aussichtsplattform in einem Rundpanorama: Da er in einem Knie des Vierwaldstättersees liegt, bietet sich von ihm aus nahezu ein Rundblick auf das Panorama der Innerschweizer Landschaft. Die Bilder von Auer wie dasjenige von Giron zeigen davon zwar nur einen Ausschnitt; insofern unterscheiden sie sich also von der Form des Panoramas. Was sie mit diesem aber doch gemeinsam haben, ist der erhöhte Standort, der den Blick in die Ferne freigibt. Dieser Fernblick weckt im Betrachter das Gefühl von Macht und Freiheit, wie es 1903 der Anthropogeograph Friedrich Ratzel beschrieb: «In dem Hochgefühle, das uns dort [auf einem Gipfel] die Brust erweitert, ist auch ein Herrschaftsgefühl. ‚Ich bin allein auf weiter Flur‘ und teile mit niemandem in diesem Augenblicke die Herrschaft über die grosse und mannigfaltige Welt, die sich in meinem Auge spiegelt.» Und: «Je weiter der Bereich, den ich mit meinem Blick umfasse, umso einsamer komme ich mir vor, aber nicht umso kleiner; denn wer macht mir die Herrschaft über dieses Königreich ... streitig? Es ist mein Königreich, so weit mein Auge reicht. Nur ein Adler sähe weiter.»¹⁵ Die Anlehnung an die Form des Panoramas als Metapher für die Freiheit ist in Giron's Bild gekoppelt mit der Darstellung der Örtlichkeit, in der der schweizerische Freiheitswille zum ersten Mal manifest wurde. Das Gefühl des Betrachters findet also seine Entsprechung in der historischen Assoziation.

Ein weiteres Gefühl, das der Fernblick vermittelt, ist das der Ruhe. Auer begründet die Wahl eines Landschaftsbildes auch mit dem Hinweis auf die stimmungsvolle Ruhe, die ein solches dem bewegten, figurenreichen Inhalt des Saals gegenüberzustellen

vermöge, sowie damit, dass es weniger ermüdend wirke.¹⁶ Auch Joseph Victor Widmann, Redaktor beim «Bund», sieht die Qualität des Bildes darin, dass der Blick in dieser Landschaft ruhen könnte, wenn er nur nicht durch die in den Wolken versteckte Allegorie des Friedens, die er als Wasserleiche bezeichnet, irritiert würde.¹⁷

Und schliesslich ist der Besonderheit der Seelisbergfelsen links in Giron's Bild Beachtung zu schenken. Sie verhindern eine panoramaartige Öffnung des Bildes nach beiden Seiten, dafür geben sie aber dem Auge des Betrachters optischen Halt und vermitteln ihm, zusammen mit dem Wissen um die noch höheren Berge hinter ihm, ein Gefühl von Schutz und Sicherheit, das dem Réduit-Gedanken entspricht.

Diese durch den Fernblick vermittelten Gefühle von Macht, Freiheit, Ruhe und Sicherheit dürften die Gründe sein, dass das Landschaftspanorama im 19. Jahrhundert so populär wurde, sei es als Leporello oder Rundpanorama, sei es in natura (bis zur Jahrhundertwende wurden in der Schweiz nicht weniger als zwölf Bergbahnen auf beliebte Aussichtspunkte gebaut¹⁸). Und die gleichen Gründe dürften ausschlaggebend gewesen sein, dass man für das Bild im Nationalratssaal einen Ausschnitt eines Panoramas wählte. Von einer Bildgattung, die allgemein beliebt war, erwartete man integrative Wirkung.



Abb. 3 Ernst Hodel: «Vierwaldstättersee». Wandgemälde in der Schalterhalle des SBB-Bahnhofs in Basel, 1927.

Eine Frage blieb bisher offen: Erfüllte das Gemälde von Giron diese von ihm erhoffte Integrationswirkung? Waren Patriotismus, Tourismus und Panorama tatsächlich Integrationsfaktoren? Der Nachweis kann, so glaube ich, am besten negativ erbracht werden, insofern der Inhalt des Gemäldes nie kritisiert, sondern in stillschweigendem Konsens akzeptiert wurde. Was aber für alle Schweizer selbstverständlich ist, entspricht dem schweizerischen Selbstverständnis. Und was dem Selbstverständnis entspricht, wirkt, weil sich alle damit identifizieren können, integrativ.¹⁹

Trotzdem sei für jeden der drei Integrationsfaktoren auch ein positiver Nachweis versucht. Zur historisch-patriotischen Komponente des Bildes schrieb Joseph Victor Widmann: «Es war ein schöner Gedanke, in dem Saale der vereinigten Räte der Schweiz jene bedeutungsvolle Gegend des Vaterlandes darzustellen, die als die eigentliche Wiege der alten Eidgenossenschaft gelten darf.» Und weiter äussert er sich zum Aspekt des Panoramas: «Die perspektivischen Verhältnisse des Bildes entsprechen der Wirklich-

keit einer panoramaartigen Aussicht, wie man sie vom Rigi [sollte Seelisberg heissen] auf die Gegend mit Schwyz und den Mythen gewinnt.»²⁰ Ein Nachweis für die Bedeutung des Integrationsfaktors Tourismus ist die bemerkenswerte Tatsache, dass das Bild Girons zu rein touristischem Zweck im grossen Wandgemälde Ernst Hodels von 1927 in der Schalterhalle des SBB-Bahnhofs in Basel rezipiert wurde (Abb. 3). Auftraggeber war die Schiffahrtsgesellschaft Luzern.²¹ Hodel übernahm von Giron sowohl das Motiv wie die Bildanlage, veränderte letztere aber dahin, dass er einen tieferen Standort wählte, der die Mythen etwas grösser erscheinen liess, und dass er diese, während er den Vordergrund im Schatten hielt, in ein glühendes Licht tauchte, wodurch das Ganze mehr Monumentalität und Dramatik erhielt. Indem das Bild ein mit der Weihe der Staatlichkeit versehenes Bildmotiv zitiert, weist es auf die nationale Bedeutung der Vierwaldstättersee hin und erklärt die Reise dorthin beinahe zur staatsbürgerlichen Pflicht, was ja die Absicht des Auftraggebers gewesen sein dürfte.

Wir haben bisher nur vom Inhalt des Gemäldes im Nationalratssaal gesprochen. Da für die Wirkung eines Bildes aber ebenso dessen Form bestimmend ist, muss hier deshalb noch kurz auf die formale Lösung von Girons Gemälde eingegangen werden, um so mehr, als diese auf Kritik stiess. Die Hauptkritik kam von seiten Auers, weshalb im folgenden Girons Bild mit Auers Vorlagen verglichen werden soll.

Auers Forderung für die formale Gestaltung des Bildes im Nationalratssaal war, dass sich dieses der Architektur unterordne. Er schrieb dazu: «Für den Architekten ist das Bild eine Dekoration des Saals und nichts mehr – ein Teil des Ganzen; es hat sich der übrigen Ausstattung des Saals anzugliedern, um die Einheitlichkeit und Harmonie derselben herzustellen und namentlich um die Raumwirkung zu steigern.»²²

Auer wählte für den Nationalratssaal einen ungefähr halbkreisförmigen Theatergrundriss, der eine breite Querwand zur Folge hatte, die es irgendwie zu füllen galt, wofür sich, auch nach dem Vorbild des Theaters, am ehesten eine bühnenartige Öffnung anbot. An das hier anzubringende Bild knüpfte er deshalb die Erwartung, dass es, vergleichbar dem Theaterprospekt, den Raum perspektivisch erweitere und auf diesen Bezug nehme. In seinem Vorschlag versuchte Auer dem nachzukommen, indem er dem symmetrischen Saal ein in sich symmetrisches Bild mit den Mythen in der Mitte antworten liess, und indem er das Halbrund der Sitzreihen im Bild aufnahm und in der leichten Krümmung des Seeufers sich zu einem Kreis schliessen liess (Abb. 2). Umgekehrt machte er dadurch den Nationalratssaal zu einem Teil der Wiege der Eidgenossenschaft.

Im Gegensatz dazu nahm Giron in seinem Bild kaum Bezug auf den Saal: Er malte keine bildparallele und symmetrische Ansicht, sondern eine raumdiagonale und asymmetrische, setzte den Vierwaldstättersee schräg ins Bild, liess ihm eine schwächere Diagonale, die von den Felsen am linken Bildrand über den Seelisbergücken in die Tiefe führt, antworten und rückte den Schnittpunkt dieser beiden Diagonalen auf der Höhe von Brunnen sowie die beiden Mythen von der Mittelachse weg.

Auf Auers Vorlagen sind die Mythen in leichter Untersicht und relativ nah dargestellt. Giron dagegen wählte einen höheren Standort, von dem aus die beiden Berge in weite Ferne rückten und an Monumentalität verloren. «Der Bund» bemängelte dies mit der Bemerkung, «dem Saal [wäre] doch ein ernsterer Ton und ein grösserer Stil besser angestanden».²³

Bezüglich Farbgebung wünschte Auer, dass das Bild «in duftigen blauen Tönen einen Gegensatz [bilde] zum allgemeinen Kolorit des Saals»²⁴, ohne aber dessen «weiche und ruhige Farbenharmonie»

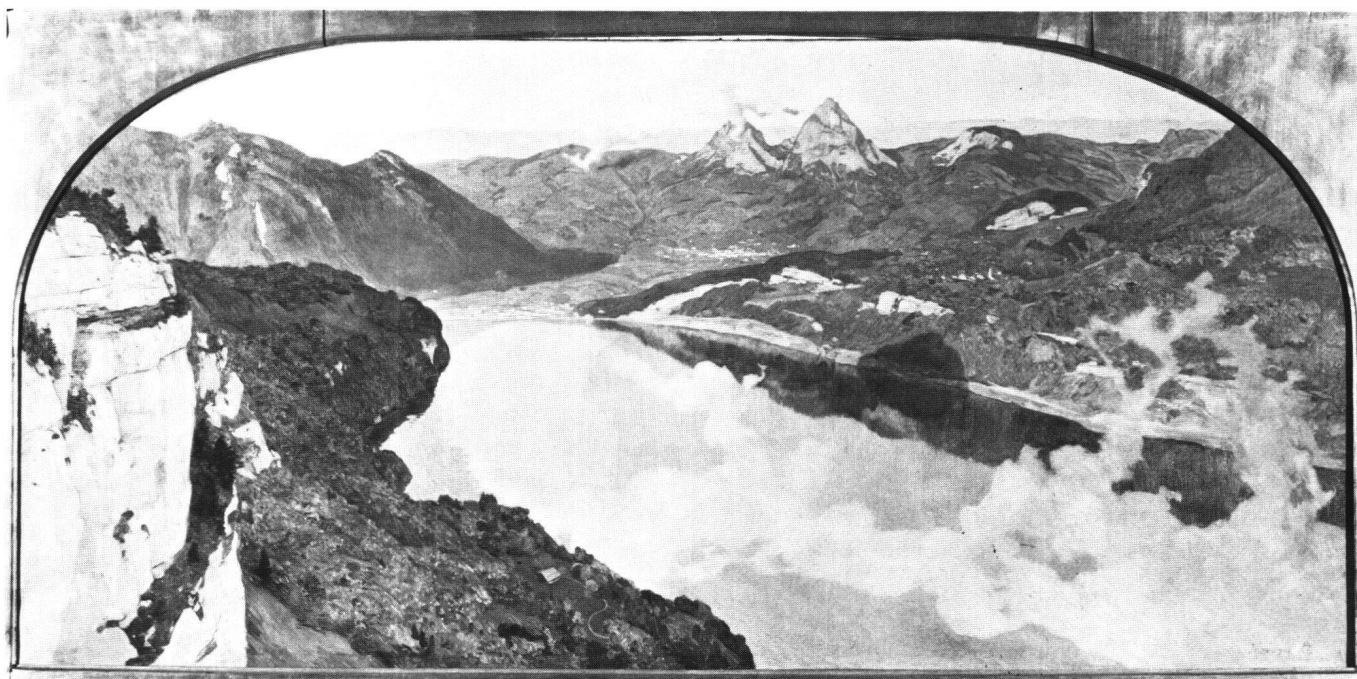


Abb. 4 Charles Giron: Entwurf zum Gemälde «Die Wiege der Eidgenossenschaft» im Massstab 1:6, Januar 1901. Comité International de la Croix-Rouge, Genf.

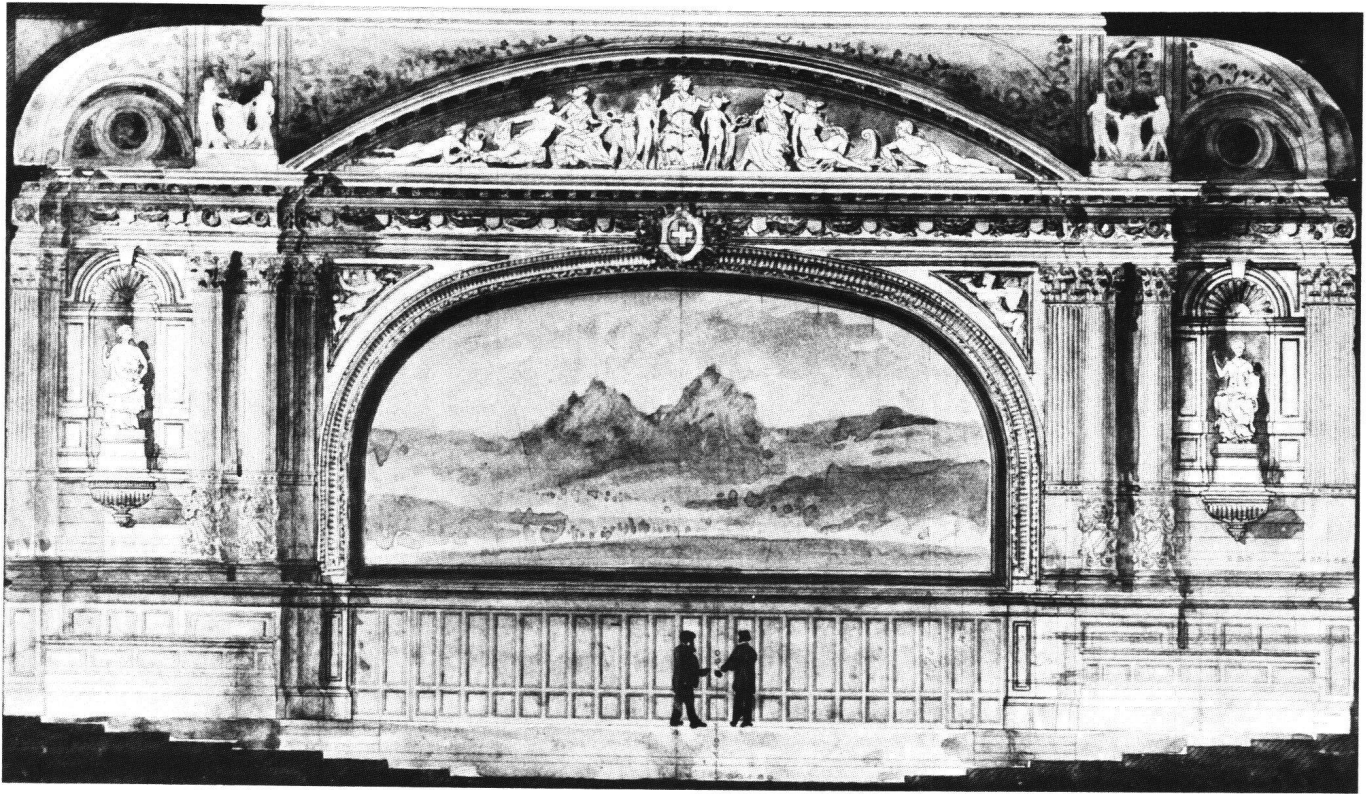


Abb. 5 Ansicht der Nordwand des Nationalratssaals, Planskizze gezeichnet von Hans Auer, Bleistift und Feder aquarelliert, 34×58 cm. Privatbesitz Markus Auer, Herisau.

zu stören. An Girons Ausführung kritisierte er deshalb die zu kräftigen und grellen Farben, die links und rechts alles abtöten würden. Ja das Bild falle mit seinen bunten, leuchtenden Farben «buchstäblich wie ein glänzender Meteor» in den Saal hinein.

Mit den Farben hängt auch Auers Kritik der Flächigkeit zusammen. Nach seiner Vorstellung hätte das Bild den Saal vergrössern und ihm «Tiefe und weiten perspektivischen Hintergrund» verleihen sollen²⁵. Dem komme das Bild von Giron aber wegen des Mangels an Luftperspektive nicht nach: «Das Grün und Gelb des Vordergrunds tritt kaum stärker hervor, als dasjenige der Wiesen auf den entfernten Hängen neben den Mythen. Alles ist in gleich glänzenden Sonnenschein getaucht und das Bild wirkt statt eines weiten Panoramas, wie ein reicher bunter Teppich, der vor die Öffnung gespannt ist.»

Auf diese unterschiedliche Auffassung des Verhältnisses von Raum und Gemälde gehen schliesslich auch die Differenzen zurück, die der Architekt und der Maler bezüglich des Rahmens hatten. Das auf Leinwand gemalte Bild sollte laut Vertrag auf einen Holzrahmen gespannt werden, wurde aber direkt auf die Wand aufgezogen. Infolge dieses Tiefersetzens des Bildes entstand durch

den Bildrahmen ein störender Schatten. Drei Jahre nach Vollen- dung der Arbeiten beschwerte sich Giron deswegen und verlangte, dass der Rahmen geändert würde.²⁶ Auf Grund eines Gutachtens der Eidgenössischen Kunstkommission²⁷ entfernte man darauf die innerste Rahmenleiste aus Gips und ersetzte sie durch eine vergol- dete Holzleiste, die einen absatzlosen Übergang schuf. In diesem Zusammenhang wurde vermutlich auch das Schweizerwappen im Scheitel entfernt.

Damit war das Bild nun aber noch mehr von der Architektur losgelöst und in den Rang eines autonomen Kunstwerks erhoben, wie Auer erbittert und resigniert feststellte. Er hatte ein Bühnen- bild vorgesehen, das dem Raum Weite geben sollte, nun zierte den Nationalratssaal ein Galeriegemälde.

Dass Girons Bild von seiner Form her – insbesondere wegen des Fehlens von Pathos und Monumentalität – nicht den Erwartungen entsprach und deshalb nicht ungeteilte Zustimmung fand, dürfte der Grund sein, weshalb es, wo es doch von seinem Inhalt her die beabsichtigte Integrationswirkung erfüllte, trotzdem nie die Geltung nationaler Landschaftsmalerei erhielt²⁸, wie beispielsweise in den gleichen Jahren die Kunst eines Segantini.²⁹

ANMERKUNGEN

¹ JOHANNES STÜCKELBERGER, *Die künstlerische Ausstattung des Bundeshauses in Bern*, in: ZAK 42, 1985, Heft 3, S. 185–234.

² Das Gemälde wurde am 18. Dezember 1899 in Auftrag gegeben (Vertrag zwischen dem Eidg. Departement des Innern und Giron, Bundesarchiv Bern, E 19/7). Im Januar 1901 lieferte der Maler einen Entwurf in etwa

1/6-Grösse (Abb. 4), der im Besitz des Künstlers blieb und von dessen Familie 1945 dem Comité International de la Croix-Rouge in Genf geschenkt wurde. Das definitive Gemälde konnte im März 1902 eingesetzt werden. Es hat die Masse von 5×11,5 m und ist mit Öl auf Leinwand gemalt.

- ³ *Das neue Schweizerische Bundeshaus. Festschrift anlässlich dessen Vollendung und Einweihung herausgegeben vom Eidg. Departement des Innern*, Bern 1902, S. 67–68.
- ⁴ WERNER BUCHER, *Zum Projekt eines Nationaldenkmals in Schwyz 1905–1918*, Lizentiatsarbeit (Typoskript), Universität Basel 1977, S. 97.
- ⁵ WALTER HUGELSHOFER, *Der Briefwechsel zwischen Dr. Th. Reinhart und Robert Zünd*, in: Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 1940, S. 43.
- ⁶ *Festschrift* (vgl. Anm. 3), S. 68.
- ⁷ Die gleichen Argumente wurden geltend gemacht bei der Bundesfeier von 1891 und 1905 im Zusammenhang mit dem geplanten Nationaldenkmal (WERNER BUCHER, vgl. Anm. 4, S. 38), dann 1930 beim Bundesbriefarchiv (BEAT STUTZER, *Das Wandbild am Bundesbriefarchiv in Schwyz*, Gurtellen 1978, S. 22f.) sowie beim Festspiel von 1941, und sie stehen zur Zeit wieder in Diskussion im Hinblick auf die Landesausstellung «CH 91» (*Landesverkleidung 1991*, Gümligen 1984, S. 34).
- ⁸ *Festschrift* (vgl. Anm. 3), S. 68.
- ⁹ WALTER HEIM, *Religiöse und patriotische Wallfahrtsorte am Vierwaldstättersee*, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1975, S. 18.
- ¹⁰ Freundliche Mitteilung von Frau Helmi Gasser, Altdorf.
- ¹¹ ALFRED BRENNWALD, *Am Vierwaldstättersee*, Luzern 1889, S. 26.
- ¹² Matthäus Merian: Svitia-Schweytz. Kupferstich in *Topographia Helvetiae*, 1642, S. 39. – Johann Leopold Cysat: Vierwaldstätterseekarte, 1645. – Caspar Wolf: Blick von Seelisberg auf Schwyz, 1778, und Blick von Sonnenberg auf Urnersee, 1777; vgl. WILLI RAEBER, *Caspar Wolf, 1735–1783. Sein Leben und sein Werk* (Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft. Oeuvrekataloge Schweizer Künstler 7), Aarau / Frankfurt / Salzburg / München 1979, Nr. 366 und 303.
- ¹³ U.a. E. THOMANN/DR. HEUSSER, *Sonnenberg-Seelisberg. Ein Eldorado am Vierwaldstättersee*, Zürich 1891 (132 Seiten mit 2 Panoramen, 1 Vogelperspektive und 66 Illustrationen). – *Hotel et pension Seelisberg. Canton d'Uri. Suisse, Seelisberg 1897*. – J.C. HEER, *Le lac des Quatre-Cantons et la Suisse primitive*, Zürich 1900.
- ¹⁴ Katalog der Seelisbergpanoramen in: HELMI GASSER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri* (in Bearbeitung).
- ¹⁵ FRIEDRICH RATZEL, *Der Fernblick* (1903), in: Kleine Schriften, Bd. 1, Berlin 1906, S. 309. – Dazu auch: GUSTAV SOLAR, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*, Zürich 1979, S. 42.
- ¹⁶ *Festschrift* (vgl. Anm. 3), S. 67.
- ¹⁷ JOSEF VICTOR WIDMANN, *Die Wasserteiche im Nationalratssaal*, in: Der Bund, 27.3.1902.
- ¹⁸ *Schweiz im Bild – Bild der Schweiz? Landschaften von 1800 bis heute*, Katalog der Ausstellung in Aarau, Lausanne, Lugano und Zürich 1974, bearbeitet vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, S. XXXf und XLf.
- ¹⁹ ADALBERT SAURMA, *Selbstverständnis als soziologische Kategorie. Wissenschaftstheoretische Vorstudien* (Diss. Universität Basel), Zürich 1983.
- ²⁰ JOSEF VICTOR WIDMANN (vgl. Anm. 17).
- ²¹ Zur Anbringung von Wandgemälden in der Schalterhalle des Basler Bahnhofs sah sich die Kreisdirektion genötigt, nachdem schon 1910 Stimmen laut geworden waren gegen die «Reklamepest», die aus der Schalterhalle einen «Photographien- und Schokolade Cailler-Tempel» mache (Neue Zürcher Zeitung, Nr. 81 vom 23.3.1910) und nachdem 1921 auch der Heimatschutz die Beseitigung der unkünstlerischen Monsterphotographien gefordert hatte. Als dem von dieser Säuberungsaktion Hauptbetroffenen wurde dem Verkehrs- und Hotelierverein Luzern als Entschädigung die grosse Stirnwand für die Anbringung eines Gemäldes nach freier Wahl überlassen. Zur Diskussion stand zuerst das Motiv «Musegg mit See und Alpen». Nachdem sich aber der Hotelierverein distanzierte, da für ihn die Reklame in Basel keinen grossen Zweck hätte, entschied man sich für das dem Bild im Nationalratssaal ähnliche Sujet mit dem Rütli und den beiden Mythen, das, nach dem weiteren Rücktritt der Pilatus-, Stanserhorn- und Rigibahnen, schliesslich allein von der Schifffahrtsgesellschaft in Auftrag gegeben wurde und den Titel «Vierwaldstättersee» erhielt. – Dazu: CHRISTINE KYBURZ, *Zum malerischen Schmuck der Bahnhöfe*, in: *Schweiz im Bild – Bild der Schweiz?* (vgl. Anm. 18), S. 75.
- ²² Brief von Auer an den Bundesrat vom 30.11.1905 (Bundesarchiv Bern, E 19/7). Die folgenden Zitate, die nicht belegt sind, stammen alle aus diesem Brief.
- ²³ Der Bund, 31.3.1902.
- ²⁴ *Festschrift* (vgl. Anm. 3), S. 67.
- ²⁵ *Festschrift* (vgl. Anm. 3), S. 67.
- ²⁶ Brief von Giron an Bundesrat Forrer vom 5.11.1905 (Bundesarchiv Bern, E 19/7).
- ²⁷ Protokoll der Sitzung der Eidg. Kunstkommission vom 29.1.1906 im Nationalratssaal. – Brief von Gustav Gull (Präsident der Eidg. Kunstkommission) vom 5.2.1906 an das Eidg. Departement des Innern. (Bundesarchiv Bern, E 19/7).
- ²⁸ HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst*, Bern 1969, S. 53.
- ²⁹ Im Vortrag wurde auf die nationale Bedeutung des von Segantini für die Pariser Weltausstellung von 1900 geplanten Panoramas des Oberengadin hingewiesen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Eidg. Archiv für Denkmalpflege, Bern.
 Abb. 4: Comité International de la Croix-Rouge, Genf.
 Abb. 2, 3, 5: Autor.