

Beiträge
zur Luzerner Stadtgeschichte

Band 4

Lisbeth Marfurt-Elmiger
Die Luzerner Kunstgesellschaft

1819-1933

Von der Gründung bis zur Eröffnung des Kunsthouses



Diese Buchreihe wird vom Sekretariat des Stadtpräsidenten,
vom Stadtarchiv und von einer Redaktionskommission betreut.

Herausgegeben von der Stadt Luzern

Kommissionsverlag Keller & Co AG, Luzern

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort des Stadtpräsidenten	5
Vorwort und Dank	7

I. Die Luzerner Kunstgesellschaft – Gründung und Ausblick bis 1933 Die Mitglieder und ihre Arbeitsprogramme

1. Jahre der Gesellschaftsgründung	11
1.1 Kulturpolitische Schwerpunkte zur Zeit der Helvetik und Restauration und ihre Bedeutung für Luzern	11
1.2 Von der Plastischen Sektion zur Kunstgesellschaft	22
1.3 Notizen zum Statutentext 1819	28
1.4 Die Luzerner Statuten von 1819: Verbindungen und Divergenzen zu den frühen Gesellschaftsprogrammen in Zürich und Zofingen	30
2. Die Luzerner Kunstgesellschaft 1819–1933: Veränderung und Neuerung	36

II. Die Kunstgesellschaft der Anfänge

1. Zum Löwendenkmal und seiner Wirkungsgeschichte	43
1.1 Karl Pfyffer von Altishofen, erster Präsident der Kunstgesellschaft und Initiator des Löwendenkmals	43
1.2 Das Löwendenkmal in der Kunstgesellschaft 1817–1821	50
1.3 Das Löwendenkmal – ein Nationaldenkmal? Zur Idee des schweizerischen Denkmals im 19. Jahrhundert	57
1.3.1 Die Diskussion um nationale Denkmäler im Schweizerischen Kunstverein	57
1.3.2 Ist das Löwendenkmal ein Nationaldenkmal?	63
1.3.3 Das Löwendenkmal – Prototyp seiner Epoche	67
1.3.4 Das Löwendenkmal – ein Luzerner Geschichtsdokument	69
1.3.5 Luzerner Kunstgesellschaft und Luzerner Denkmäler	72
2. Kunst und Praxis in der Kunstgesellschaft	77
2.1 Krisenzeit nach der Vollendung des Löwendenkmals	77
2.2 Augustin Schmid, Professor der Zeichenkunst und Präsident der Kunstgesellschaft	82

2.3	Skizzenhefte, Musterbücher und Kunstalben	88
2.4	Ästhetisierung des Handwerks als Aufgabe. Der Beitrag der Kunstgesellschaft an die Handwerker Ausbildung	98
2.4.1	Von der Werkstatt zur Kunstschule	98
2.4.2	Probleme der Handwerker Ausbildung vor 1850	104
2.4.3	Die Kunstgesellschaft und das Kunsthandwerk nach 1850	108
3.	<i>Zusammenfassung und Ausblick</i>	113
 III. Die Geschichte des Luzerner Kunstmuseums		
1.	<i>Hintergründe</i>	116
1.1	Schweizerische Ausstellungspolitik und ihre Auswirkungen auf das Museumswesen	116
1.2	Vom Museum als Kunstschule zum Museum als Haus der Kunst	120
2.	<i>Luzerner Museumspläne</i>	126
2.1	Überblick über die Luzerner Museumsplanung im 19. und 20. Jahrhundert	126
2.2	Kurze Aussicht auf ein Kunstlokal beim Kropfturm	128
2.3	Ein Luzerner Museum auf dem Kapellplatz?	132
2.4	Pläne im Fremdenquartier	138
2.5	Das Rathausmuseum	141
2.6	Das grosse Bellevue-Projekt	146
2.7	Ein städtischer Kulturbau auf der Hirschmatte?	155
2.8	Das Museggmuseum	163
2.9	Das Kunst- und Kongresshaus	167
2.9.1	Schenkung und Planung	167
2.9.2	Das Bauprojekt in der öffentlichen Diskussion und Kritik	173
2.9.3	Das gefährdete und glücklich vollendete Luzerner Kunst- und Kongresshaus	180
2.10	Zusammenfassung	191
3.	<i>Museumsarbeit nach 1933. Ein Ausblick</i>	193
 Anhang		
	Abbildungen	203
	Quellen und Literatur	215
	Biographien der Präsidenten 1819–1934	227
	Register	239

Geleitwort des Stadtpräsidenten

Die Geschichte der Kunstgesellschaft Luzern von der Gründung bis 1920 ist von Ingenieur Roman Abt, dem früheren Präsidenten der Kunstgesellschaft Luzern und einem entfernten Verwandten väterlicherseits des heutigen Stadtpräsidenten, in einer Festschrift festgehalten worden. Der Verfasser hat in seinem Schlusswort festgestellt, dass die Kunst ganz allgemein und die bildende Kunst im besonderen für das gesamte Volk ein Bildungsfaktor ersten Ranges sei und ihre Pflege eine der vornehmsten Aufgaben des öffentlichen Lebens und der ganzen Kultur darstelle.

In diesem Sinne haben die Behörden der Stadt Luzern in den Jahren 1819–1933 sich mit unterschiedlichem Erfolg bemüht, der Kunstgesellschaft Luzern ein bleibendes Heim zu schaffen.

Die Autorin der vorliegenden Arbeit, Dr. phil. Lisbeth Marfurt-Elmiger, hat es insbesondere verstanden, die Geschichte der Planung und Errichtung eines Luzerner Kunstmuseums packend zu schildern. Zweifellos bedeutete der Bau des Kunst- und Kongresshauses anfangs der dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts einen vorläufigen Endpunkt im Bemühen um die Bereitstellung von Museumsräumen für die bildende Kunst. Seit 1933 sind der Kunstgesellschaft Luzern im Kunst- und Kongresshaus überaus geeignete Räume für ihre Ausstellungen zur Verfügung gestellt worden.

Ich danke Dr. phil. Lisbeth Marfurt-Elmiger für die geschlossene und übersichtliche Darstellung der Geschichte der Kunstgesellschaft Luzern in den Jahren 1819–1933.

Frau Dr. L. Marfurt wurde 1948 in Luzern geboren, besuchte die Schulen in Littau und das Gymnasium in Luzern. 1968 bis 1974 widmete sie sich dem Studium der Kunstgeschichte sowie der deutschen und der französischen Literatur an der Universität Zürich. Ihre Promotion erfolgte im Jahre 1977. Seit 1975 ist sie als Mitarbeiterin des Stadtarchivs Luzern tätig. Sie betreut dort die Graphische Sammlung und arbeitet an der Luzerner Häuserchronik. An die Bearbeitung der Geschichte des Luzerner Kunstmuseums leistete die Kunstgesellschaft Luzern in verdankenswerter Weise einen namhaften finanziellen Beitrag.

Dr. Hans Rudolf Meyer,
Stadtpräsident von Luzern

Dies scheint bei der grossen Dehnung des Mitgliederbestandes nur allzuverständlich: Bis Ende der sechziger Jahre, um nur einige Zahlen zu nennen, hat sich die anfängliche Mitgliederzahl von 28 Personen verdoppelt. Um 1900 zählt die Gesellschaft bereits über 150 Mitglieder, 1910 sind es knapp 300 und 1933, im Jahr der Eröffnung des Kunstmuseums, sind es rund 570 Mitglieder, die der Gesellschaft angehören.⁹³ Durch die Vergrösserung der Mitgliederzahl einerseits und die Entwicklung zu einer Körperschaft mit einer grossen Verwaltung andererseits, veränderte sich nicht nur das Selbstverständnis der Kunstgesellschaft insgesamt, sondern auch dasjenige des einzelnen Mitgliedes substanziell: Wegen der Komplexität der Gesellschaftsaufgaben und des aufwendigen Museums- und Ausstellungsapparates wird das einzelne Mitglied in die Anonymität entlassen und kann nur noch schwer für Gesellschaftszwecke verpflichtet werden. Während das moderne Mitglied allein noch über die Generalversammlung das gesellschaftliche Geschehen beeinflussen kann, hatte das Gründermitglied die Möglichkeit, durch direkte Stellungnahme zu konkreten Kunst- und Kulturfragen auf die alltägliche Arbeit seiner Gesellschaft und den Stellenwert der Gesellschaft in der Öffentlichkeit persönlichen Einfluss zu nehmen.

In den Wandel der Kunstgesellschaft ist auch der Künstler als kreative, gemeinschaftschaffende Persönlichkeit der gesellschaftlichen Anfänge miteinbezogen. Die Künstler erhalten zwar, ein spätes Zeichen ihrer ursprünglich ausgesprochen einflussreichen Rolle innerhalb der Gesellschaft, in den Statuten von 1935 eine doppelte Vertretung im siebenköpfigen geschäftsleitenden Vorstand. Als Animator, als für die Gesellschaft persönlich Verantwortlicher, tritt der Künstler jedoch deutlich zurück.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich für den Künstler auch auf der Ebene des Mitgliederbestandes aufzeigen: Die Kunstgesellschaft, bis in die fünfziger Jahre noch auf dem Stand einer Grossfamilie, kann weit über die Hälfte ihrer Mitglieder zu den bildenden Künstlern oder künstlerischen Berufen zählen. Im selben Masse jedoch, wie dann der bildende Künstler zugunsten seiner Produkte aus dem Mittelpunkt der Gesellschaft und ihrer Arbeitsziele (Kunstsammlung, Kunstausstellung und, wenn wir über die genauen Statuten hinausgehen, Kunstmuseum) verdrängt wird, zeigt sich, abgesehen von der Gruppe der Beamten, die schon in den Anfängen der Gesellschaft in beachtlicher Zahl vertreten sind, nach 1850 eine allmähliche, um und nach 1900 eine auffällige Verschiebung zu neuen Berufsgruppen, zu Ärzten, Rechtsgelehrten, Wissenschaftlern, vor allem aber zu Ingenieuren, Fabrikanten, Hoteliers, Bankiers, zu Unternehmern, wie sie das traditionellere Geschäftsleben, das erfolgreiche Gewerbe sowie das moderne Wirtschaftsleben Luzerns kennzeichnen.

93 Vgl. SA Akten KGL, Mitgliederverzeichnisse 19. und 20. Jahrhundert.

II. Die Kunstgesellschaft der Anfänge

1. Zum Löwendenkmal und seiner Wirkungsgeschichte

1.1 Karl Pfyffer von Altishofen, erster Präsident der Kunstgesellschaft und Initiator des Löwendenkmals

Die Biographie Karl Pfyffers von Altishofen, des Initiators und Förderers des Löwendenkmals, ist mit der Frühgeschichte der Luzerner Kunstgesellschaft aufs engste verbunden. Karl Pfyffer wurde am 25. September 1771 als einziger Sohn des Luzerner Ratsherrn und Landvogts Josef Anton Pfyffer von Altishofen geboren.¹ Früh schon verwaist, verbrachte Karl Pfyffer seine ersten Kinderjahre in der erzieherischen Obhut seines Onkels, des Abtes Benedikt Pfyffer von Altishofen, im Kloster St. Urban. Nach einem kurzen Aufenthalt bei den Jesuiten in Freiburg wurde Pfyffer, kaum zehn Jahre alt, nach Paris an die Militärschule gebracht. Ein bedeutsames Vermögen und einflussreiche Verwandte ebneten auch hier den Weg des jungen Patriziers, welcher neben seinem vielseitigen Interesse für Kunstsammlungen, Theater und Lesezirkel vor allem seine militärische Karriere pflegte und schon 1787 unter der Protektion seines Onkels, des Gardemajors Karl Josef von Bachmann, zum Leutnant im Regiment d'Affry der königlichen Schweizergarde avancierte. Im August 1792 – Pfyffer hatte vergeblich versucht, bei Ausbruch der revolutionären Pariser Unruhen um Aufschub seines Urlaubs zu bitten – befand er sich zusammen mit einigen seiner Kameraden zu Hause in Luzern.

1 Im Zusammenhang mit der Biographie Karl Pfyffers von Altishofen (1771–1840) und im Zusammenhang mit dem Löwendenkmal wurden u.a. folgende Quellen und Untersuchungen konsultiert: ZB Akten KGL; Fasz. Löwendenkmal (Bildarchiv).

SA Akten KGL; B 3.29/A 101 und 102: Das Löwendenkmal in Luzern; B 3.36/B 1.7 fol. 544 ff.: Teilungsakten Karl Pfyffer von Altishofen.

StA: Briefwechsel Oberst Karl Pfyffers von Altishofen zum Löwendenkmal (PA XVIII, Bände 1–4, 1818–1821); Nachlass Vinzenz Rüttimann, Korrespondenz Pfyffer-Rüttimann (PA 916/19092); Liebenau, Theodor, Das Löwendenkmal und Oberst Karl Pfyffer (PA 376/15233 a–b).

Der Geschichtsfreund, Bd. 103, 1950: Finn T. B. Friis, Vinzenz Rüttimann, Thorwaldsen und das Löwendenkmal.

Felder, Peter, Das Löwendenkmal von Luzern, Luzern 1964.

Liebenau, Theodor, Oberst Carl Pfyffer von Altishofen und das Löwendenkmal in Luzern, Erinnerungsblätter zur Feier des 70jährigen Bestehens der Kunstgesellschaft Luzern, Luzern 1889.

Reinle, Adolf, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II, S. 117 ff.

Reinle, Adolf, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 3, Frauenfeld 1956, S. 416.

Wapf, Anton, Das Löwendenkmal in Luzern, Historische Skizze, Separatabdruck aus dem Eidgenossen, Luzern 1879.

Wyss, Beat, Louis Pfyffer von Wyher, Architekt, 1783–1845, Luzern 1976.

Vgl. ebenfalls Anm. 2 und 3.

Hier, in der unverschuldeten Abwesenheit, musste Pfyffer von den blutigen und folgenreichen Auseinandersetzungen in den Pariser Tuileries hören. Die Nachricht von der mutigen, über alles treuen Opfertat seiner Waffengeführten, welche bei der Verteidigung Louis' XVI. vor den revolutionären Bürgermilizen ohnmächtig fielen und die Nachricht vom mutigen und ehrenvollen Tod seines Onkels und langjährigen Förderers Karl Josef von Bachmann auf dem Schafott liess in Karl Pfyffer schon in den ersten Tagen nach den schreckvollen Ereignissen vom 10. August 1792 den Plan reifen, seinen gefallenen Freunden, Kameraden und Soldaten des königlichen Garderegiments in Luzern, in seiner Vaterstadt, ein Denkmal ihrer ungebrochenen Treue zu errichten.

Karl Pfyffer von Altishofen hat bei den politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen in Paris drei Bezugspunkte verloren, die für ihn – er war eben erst zwanzig Jahre alt geworden – seit seinem zehnten Lebensjahr Beruf und Aufenthalt bedeuteten: das Garderegiment, seinen Onkel und «zweiten Vater»² Karl Josef von Bachmann und, wie er noch 1819 in seinem «*Récit de la Conduite du Régiment des Gardes Suisses à la journée du 10 Août 1792*»³ urteilt, den besten, gütigsten und weisesten der Könige. Dieser prägende Werdegang und sein unerschüttertes Vertrauen in den Royalismus lassen begreifen, dass Karl Pfyffer, aller politischen und gesellschaftlichen Neuerungen in Frankreich und in seiner Heimat zum Trotz, sich schon 1793 erneut dem fremden Sold verdingt und bis ins Jahr 1798 für Sardinien gegen das revolutionäre Frankreich im Einsatz steht. Vom Mai 1800 bis Februar 1801 kämpft Pfyffer unter General Bachmann wieder gegen Frankreich, diesmal in österreichischen Diensten. Erst als mit dem Frieden von Lunéville vom Februar 1801 das Schweizer Regiment Bachmanns aufgelöst wird, entschliesst sich Karl Pfyffer, ein weiteres vorteilhaftes Vertragsangebot von englischer Seite auszuschlagen⁴ und endgültig in die Schweiz zurückzukehren.

1801, unmittelbar nach seiner Heimkehr nach Luzern, wurde Karl Pfyffer sein beachtliches, 1799 sequestriertes Vermögen wieder zurückgegeben, und er beginnt nach seiner persönlichen Rehabilitierung unter der fördernden Einflussnahme Vinzenz Rüttimanns, aber auch in einem politischen Klima, welches die Beamtung eines ehemaligen Gardeleutnants und «eifrigen Gegners des Einheitssystems»⁵, eines erklärten Exponenten der politischen Reaktion wieder tragbar machte, als kantonaler Censor eine beachtliche Karriere im Luzernischen Staatsdienst. Schon 1802 wird der einstige Gardeoffizier – nach einem Brief des Zürcher liberalen Unitariers Paul Usteri an Philipp Albert Stapfer «ein junger, wilder, unwissender und unmoralischer Mensch

2 Pfyffer, Karl, Geschichte der Entstehung des, in Luzern, den im Jahr 1792 gefallenen Schweizergarden errichteten Denkmals, Luzern 1821, S. 1.

3 *Récit de la Conduite du Régiment des Gardes Suisses à la journée du 10 Août 1792*. Par le Colonel Pfyffer d'Altishofen, chevalier des ordres militaires de St. Louis et de St. Maurice Lazare, Lucerne 1819 (mit einer speziellen Widmung «à son Excellence Monsieur Vincent de Rüttimann»), S. 3.

4 Liebenau, 1889, S. 3.

5 ebd. S. 4.

[...] der unter Bachmann diente und seine Waffen gegen das Vaterland trug»⁶ – zum kantonalen Obersten befördert und in den eidgenössischen Kriegsrat aufgenommen. 1804 wird ihm als Regierungsrat das Amt des kantonalen Militärdirektors übertragen, und 1806 wählt ihn Luzern in den Grossen Rat, wo er jedoch, abgesehen von der Zeit um den Luzerner Staatsstreich 1814, keine einflussreiche Rolle spielt.

Mit dem Abbruch seiner militärischen Laufbahn in fremden Ländern und gleichzeitig mit seiner politischen Tätigkeit im Kanton und in der Stadt Luzern beginnt der belesene, kunstsachverständige, weitgereiste und weltgewandte Pfyffer in Luzern nun auch sein kulturelles Regnum aufzubauen. Er betreibt ein Kupferstich- und Lesekabinett, im Winter im Freienhof, im Sommer draussen in seinem Sommerleis, der «Kreuzmatt», über den Felsstürzen des alten Steinbruchs,⁷ und pflegt auf Grund eigener geologischer, mineralogischer und zoologischer Studien eine weitherum bekannte Naturaliensammlung, welche neben einer reichen Kollektion von Versteinerungen, Gesteinsarten und Mineralien vor allem auch jenen legendären, im Jahr 1577 bei Reiden ausgegrabenen Knochen eines Riesentieres beherbergt, der lange Jahre für das Gerippe des sogenannten Wildenmannes ausgegeben wurde. In seinem eigenen Hause zum Freienhof bei der Jesuitenkirche hatte der vielinteressierte Karl Pfyffer neben einer eigenen lithographischen Anstalt schon früh auch eine Kunsthandlung eingerichtet, einen eigentlichen Kunstvertrieb,⁸ welcher nach Liebenau mit trefflichen Heiligenbildern, Schweizer Trachten, Ansichten von Schweizerischen Landschaften und Szenen aus dem Volksleben – z. B. einem Abendgebet in einem Bauernhaus, einer Bauernhochzeit, einer Kindstaufe – oder mit den Illustrationen zu Pfarrer Siegrists «Schwyzer-Seppli» einer allseitigen Verbesserung des guten Geschmacks dienen sollte.⁹

Später, nach der Eröffnung des Löwendenkmals im August 1821, betreibt der findige Pfyffer in unmittelbarer Nähe des Monuments einen zweiten Kunsthandel: «Fremde können allda Prospekte der Schweiz, wie Bildnisse, welche über dieses Monument gefertigt wurden und in allen Formaten zu haben sind, sich anschaffen oder dieselben besichtigen», schreibt Augustin Schmid in einem Kommentar zur Eröffnung des Pfyfferschen Kunstsalons. «Wichtig ist wohl für einen jeden Kunstkenner und Liebhaber, dass das Original von Thorwaldsen, welches daselbst ausgestellt ist, mit dem Monu-

6 Luginbühl, 1887, S. 393: Brief Paul Usteris an Stapfer vom 1. Dezember 1801.

7 Es handelt sich bei diesem Sommerhaus Karl Pfyffers um die sog. «Kreuzmatt» auf der Löwen-Terrasse 2 (Kat. Nr. 45). Vgl. dazu SA B3.36/B1.7 fol. 544 ff.: Teilungsakten Karl Pfyffer von Altishofen; ebd. B3.43/A 1.45; vgl. ebenfalls Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. III, S. 263. – Zur Gartenanlage dieses Pfyfferschen Sommersitzes vgl. Businger, Joseph, Die Stadt Luzern und ihre Umgebungen [...], Luzern 1811 S. 82: Unter den Umgebungen Luzerns.

8 Vgl. Pfyffer, Kasimir, Der Kanton Luzern, Erster Teil, St. Gallen und Bern 1858, S. 202ff.: Literarischer Gewerbsverkehr. Weitere Angaben zum Pfyfferschen Kunstverlag vgl. in Blaser, Fritz, Die Luzerner Lithographen des 19. Jahrhunderts, Luzern 1972 (Luzern im Wandel der Zeiten, Heft 49) und Blaser, Fritz, Die Luzerner Buchdrucker des 19. Jahrhunderts, Luzern 1974 (Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, Band 1).

9 Liebenau, 1889, S. 14.

ment kann verglichen werden. Eine wohl angebrachte camera lucida präsentiert das Monument ungemein schön innert einem kleinen Raum.»¹⁰

Die Gründung der Grossen Gesellschaft der Wissenschaften und der Künste im Jahr 1817 und die Übernahme der Präsidentschaft ihrer Plastischen Sektion wurde für Karl Pfyffer von Altishofen zu einem ersten Höhepunkt seiner kulturellen Tätigkeit in Luzern: Nicht nur stand ihm in dieser Plastischen Sektion nunmehr eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden zur Verfügung, welche seine lang gehegten Denkmalpläne auch wirksam unterstützen konnte – Pfyffer fand über diese Vereinigung des alten Luzerner Bildungsstandes in Vinzenz Rüttimann, dem Haupt des Luzerner Staatsstreiches von 1814, zugleich einen Restaurationspolitiker und Verbündeten, welcher die kulturpolitische Bedeutung eines Löwendenkmals in jenen Tagen des Umbruchs wohl abzuschätzen wusste.

Karl Pfyffer konfrontiert die Plastische Sektion bereits in ihrer ersten Sitzung überhaupt, unmittelbar nach der Verabschiedung ihrer Statuten, mit der grossen Aufgabe des Denkmals und zeigt ihr schon hier erste Skizzen, neben dem Vorschlag des Luzerner Architekten und Kunstgesellschaftsmitgliedes Louis Pfyffer von Wyher vor allem Entwürfe des Zürcher Kunstgesellschaftspräsidenten und Gründers des Schweizerischen Kunstvereins, Johann Martin Usteris, welcher die Ereignisse vom 10. August 1792 nach einer frühen Vorstellung Karl Pfyffers in einem künstlerisch allerdings wenig gelungenen sterbenden Löwen symbolisiert.

Die Planung des Löwendenkmals ist seit der Heimkehr Pfyffers nach Luzern sein stetes und erstes Anliegen: schon 1805 kauft er in der Absicht, das Monument an jener Stelle aufzurichten, Land beim Steinbruch an der untern Zürichstrasse und beginnt an diesem landschaftlich erlesenen Platz am Fusse des Wesemlin einen englischen Garten anzulegen.¹¹ Das Projekt erhält im Jahr 1817 nicht nur mit der Gründung der Gesellschaft der Wissenschaften und der Künste und ihrer Plastischen Sektion entscheidenden Auftrieb, sondern erlebt am 7. August 1817 mit dem Beschluss der Tagsatzung in Bern, die Schweizer Helden von Paris anzuerkennen und in aller Form zu ehren,¹² für Pfyffer endlich auch den grossen politischen und öffentlichen Durchbruch.

Zur Finanzierung seines grossen Vorhabens verfasst und veröffentlicht Karl Pfyffer von Altishofen bereits im März des folgenden Jahres einen «Subscriptions-Entwurf zur Errichtung eines Denkmals der Ehre und Tapferkeit

10 ZB Akten KGL, Baubericht 1822; Für das Jahr 1823 schreibt Schmid im Baubericht der Kunstgesellschaft: «Das Monument zog auch in diesem Jahr viele Fremde an, und die zweckmässige Vergrösserung des aufgestellten Sommergebäudes, in welchem sich die Kunsthandlung von Oberst Karl Pfyffer während der Sommerzeit befindet, hat an äusserer Bequemlichkeit und Zierde sehr gewonnen.» (ZB Akten KGL; Zum sog. «Pavillon» beim Löwendenkmal vgl. auch: SA B.3.36/B.1.7 fol. 548.)

11 Am 22. Mai 1805 geht «jenes Allmendstückli bei St. Antonis-Kapell», wie es an den Pfyfferschen Hof und den Steinbruch anstösst um einen jährlichen Bodenzins von der Stadt als Pacht an Oberst Karl Pfyffer über unter der Bedingung, dass die Besitzerin des Steinbruchs denselben weiterhin benutzen dürfe. (SA, B.3.29/A.102)

12 Zum Tagsatzungsbeschluss vom 7. August 1817 vgl. Zitat in Felder, 1964, S. 10 und Liebenau, 1889, S. 16.

derjenigen Schweizer, welche im königlich-französischen Gardedienste [. . .] 1792 gefallen sind». Darin finden sich erstmals auch der geplante Bildinhalt und der künftige Standplatz beschrieben: Das Denkmal, ein über einem Haufen Waffen zusammenbrechender, über den Wappenschilden Frankreichs und der Schweiz sterbender Löwe in übernatürlicher Grösse, soll in Luzern, vor den Toren der Stadt, inmitten einer malerischen Landschaft und angelehnt an eine majestätische Felswand «im Mittelpunkt der Schweiz, im Angesicht der hohen Alpen, am Ufer des Vierwaldstättersees, am Eingang des klassischen Bodens der Schweizergeschichte [. . .] die edle Hingebung[. . .] jener würdigen Verfechter der Ehre ihres Vaterlandes und ihres Berufs» in einzigartiger und angemessener Weise bezeugen.¹³ Die grossangelegte Subskription, von führenden Häuptern und Persönlichkeiten des In- und Auslandes unterstützt,¹⁴ brachte Karl Pfyffer von Altishofen nicht nur die respektable Summe von 28 000 Franken alter Währung, sondern auch den versammelten Protest und Unwillen des politisch gegnerischen Lagers, welches die geplante kolossale Ehrung der Schweizer Söldner von 1792 als Provokation sondergleichen verstand und vor allem die in Bern 1817 rehabilitierte und in diesem Denkmal nun aufdringlich gefeierte Sitte fremden Soldienstes bekämpfte.

Auch die Suche nach einem künstlerischen Entwurf verlief vorerst wenig glücklich. Ein Aufruf Karl Pfyffers an die Schweizerische Kunstgesellschaft mit der Bitte, im Hinblick auf die grossen Kunstausstellungen 1818 in Bern und Zürich für einschlägige Projekte und Modelle besorgt zu sein, brachte mit Ausnahme zweier wenig geeigneter Entwürfe des Solothurner Bildhauers Urs Pankraz Eggenschwiler keinen Erfolg.¹⁵ Im Gegenteil: Die enttäuschende Ernte, bestimmt aber auch hier die politisch und künstlerisch nicht unangefochtene Löwenidee, veranlasste vor allem die Zürcher Künstler und Kunstfreunde, Oberst Pfyffer von seinem Vorhaben abzubringen und ihm anstelle eines Löwenmonuments vielmehr den Bau einer einfachen Kapelle in gotischem oder griechischem Stil, an malerisch schönem, allein durch die Natur erhabenem Ort, im Angesicht des Hochgebirges, wenn möglich auf einer Insel des Vierwaldstättersees, etwa jener bei der Altstadt anzuraten. Hans Konrad Stadler vertrat gegenüber Pfyffer zusammen mit seinem Berufskollegen, dem Architekten Kaspar Escher zum Felsenhof, die Ansicht, man fordere etwas echt Schweizerisches ohne Prunk, denn «der Wille, etwas monarchisch Grosses zu machen», sei bei den Zürchern nicht vorhanden, und Johann Heinrich Füssli schrieb nach Luzern: «On doit vous dire,

13 Subscriptions-Entwurf zur Errichtung eines Denkmals der Ehre und Tapferkeit derjenigen Schweizer, welche im königlich-französischen Garde-Dienste den 10ten August, den 2ten und 3ten Herbstmonat 1792 gefallen sind. (Luzern, 1. März 1818).

14 Von den Kunstgesellschaftsmitgliedern selbst scheinen die wenigsten das Denkmal finanziell unterstützt zu haben. Vgl. auf der Bürgerbibliothek Luzern das «Verzeichnis der Herren Subskribenten zu dem Monument, welches in Luzern dem Andenken der Schweizer vom 10. August 1792 gewidmet wurde» (Druck, o. J.); vgl. auch Wapf, 1879, S. 35 und 36.

15 Liebenau, 1889, Tafel IV. Der Ausstellungskatalog der Zürcher Kunstausstellung 1818 gibt keine Hinweise auf die Löwenmodelle.

Monsieur, qu'en général votre plan de monument ne plait pas ici, on envisage les choses autrement, on n'aime pas un monument fastidieux, on n'aime surtout pas le lion – on aurait voulu avoir une chapelle ou quelque monument plus simple dans un emplacement mieux choisi.»¹⁶

Karl Pfyffer von Altshofen, welcher inzwischen bereits die definitive gärtnerische Herrichtung des Vorgeländes beim Denkmal in Auftrag gegeben¹⁷ und seinen Kunstgesellschaftskollegen Louis Pfyffer von Wyher in gewisser Anlehnung an die Zürcher Wünsche mit der Ausfertigung von Plänen für die neue Monumentskapelle betraut hatte,¹⁸ liess sich durch die Zürcher Einwürfe in seinem Vorhaben nicht beirren. Begeisternde Zuschriften wie jene des Solothurner Patriziers Viktor Gibelin,¹⁹ konnten ihn zudem in seiner Überzeugung nur bestärken, dass allein ein wahrhaft monumentales Löwenzeichen die tragischen und vielbedeutenden Ereignisse vom 10. August 1792 angemessen versinnbildlichen könnte und dass nur der fähigste der lebenden Meister, ein Antonio Canova oder ein Thorwaldsen, das so gedachte Denkmal auch wirklich zu gestalten vermöchte: «Il me semble d'abord», schreibt Gibelin seinem Freund und Pariser Waffengefährten, «qu'un monument national de cette espèce, adossé à un roc majestueux, doit être d'une grande proportion. Mais il faut, que ton idée soit exécutée par un ciseau d'un statuaire, qui ne soit pas médiocre.»²⁰

Der Zufall brachte es, dass der Luzerner Schultheiss Vinzenz Rüttimann in jenen Tagen in diplomatischer Mission in Rom weilte und hier den berühmten und angesehenen Kopenhagener Bildhauer Berthel Thorwaldsen²¹ für das Denkmal und insbesondere auch für den künftigen Standplatz dieses Denkmals begeistern konnte und von ihm auch gleich das Versprechen erhielt, für den Luzerner Löwen Skizze und Modell zu liefern – und dies, wie Oberst Pfyffer schreibt, wiewohl der grosse Meister mit Arbeit für die ersten Monarchen Europas mehr als überladen war.²² Nach der Rückkehr Rüttimanns in die Schweiz übernahm es der in Rom lebende Zürcher Bildhauer und Schriftsteller Heinrich Keller, mit Thorwaldsen weiter in der Denkmalsache zu ver-

16 Zu den Ausführungen Eschers und Stadlers vom 23. Mai 1818 vgl. den Briefwechsel Oberst Karl Pfyffers zum Löwendenkmal im StA, PA XVIII, Bd. 2, S. 602 ff.; ebd. S. 141 das Schreiben des Zürcher Historikers Johann Heinrich Füssli vom 2. Juni 1818.

17 Felder, 1964, S. 39.

18 Zur Denkmalkapelle vgl. Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II, S. 388 und 389, Bd. III, S. 302; Wyss, 1976, S. 100.

Louis Pfyffer von Wyher hat seinen Entwurf zum Kapellenneubau am 9. März 1819 der versammelten Gesellschaft zur Einsichtnahme vorgelegt. Vgl. das entsprechende Protokoll sowie den Baubericht 1819 der Kunstgesellschaft (ZB Akten KGL).

19 Gibelin, Viktor (1771–1853), Grossrat und Appellationsrichter in Solothurn, war Aidemajor im Schweizerregiment 1792 in Paris und kehrte nach dem 10. August 1792 über England in seine Heimat zurück.

20 StA PA XVIII, Band 1, S. 305, Brief vom 29. März 1818; Übersetzung in Liebenau, 1889, S. 19 und Felder, 1964, S. 13.

21 Thorwaldsen, Bertel, geboren 1768 (oder 1770) in Kopenhagen. Besuch der dortigen Akademie. Zwischen 1797 und 1838 hält er sich, abgesehen von der Zeit um 1818/1820, die er in Kopenhagen verbringt, in Rom auf. 1819 und 1841 Besuche in Luzern. Er starb 1844 in Kopenhagen.

22 Geschichte des 10. August 1792 in Paris und Bericht über die Entstehung des Löwendenkmal in Luzern für die an jenem Tage gefallenen Schweizergardien, Luzern, o. J. (Kunsthandlung zum Löwendenkmal, erscheint unter demselben Titel 1823 bei Xaver Meyer in Luzern).

handeln. Er war es, der den vielbeschäftigten Meister endlich auch dazu bewegen konnte, das in Luzern mit grosser Ungeduld erwartete Löwenmodell auszuarbeiten. Keller war es auch, der die von Pfyffer schon früh verfochtene Idee eines kolossalen Löwen auf die ganze Felswand projizierte und damit bei Thorwaldsen, aber auch bei den einschlägigen Stellen in der Schweiz, begeisterte Zustimmung fand.²³

Inzwischen hatte Karl Pfyffer noch immer erst jene rasche Skizze Thorwaldsens in Händen, welche Rüttimann 1818 aus Rom mitgebracht hatte.²⁴ Umso überraschender kam dann im Sommer 1819 der Besuch des berühmten Meisters in Luzern, wo er die Stätte des späteren Denkmals besichtigte und die zur Ausführung des monumentalen Löwen notwendigen Weisungen erteilte. Erst im Oktober und November des Jahres trafen zuerst das kleinere, dann das grössere Löwenmodell, der eigentliche Ausführungsentwurf Thorwaldsens, in Luzern ein. «Über die Vollkommenheit des Künstlerwerks», berichten die Protokolle der Kunstgesellschaft, «herrschte nur eine Stimme und eine Meinung.» Nach längerer Diskussion um die zur Ausführung der Arbeit geeignetste Bildhauerpersönlichkeit wurde der Solothurner Urs Pankraz Eggenschwiler mit der Realisierung des Denkmals betraut. Wenige Wochen nach Arbeitsbeginn jedoch stürzte Eggenschwiler so unglücklich vom Baugerüst, dass er sein Werk nicht länger fortsetzen konnte und wenig später an den Folgen dieses Unfalls starb. Der junge, Oberst Karl Pfyffer von Zürcher Seite empfohlene Konstanzer Bildhauer Lukas Ahorn (1789–1856) nahm die unterbrochenen Arbeiten Ende März 1820 wieder auf und beendete den monumentalen Löwen auf die grossen Eröffnungsfeierlichkeiten vom 10. August 1821 hin – wie die Baunachrichten 1821 melden, «mit gänzlicher Zufriedenheit aller Kenner und Liebhaber».

Die Hauptarbeit Karl Pfyffers für das Löwendenkmal in den Jahren 1817–1821 fällt unmittelbar mit der Gründung der Plastischen Sektion, ihrem Zerfall und ihrer Neugeburt als Luzerner Kunstgesellschaft zusammen. Sie ist ein eigentlich kulturpolitischer Brückenschlag zwischen einer ersten Lebensphase im fremden Solddienst und Pfyffers politischer Radikalisierung in den frühen dreissiger Jahren, wo er als Redaktor und Herausgeber des katholisch-conservativen «Waldstätter-Boten»²⁵ einen letzten und teils

23 StA PA XIII, Band 4: Briefe Kellers an Karl Pfyffer vom 5. Dezember 1818 (S. 69) und vom 20. Februar 1819 (S. 13); auszugsweise zitiert in: Felder, 1964, S. 17.

24 Die Originalskizze Thorwaldsens zum Löwendenkmal aus dem Jahre 1818 verwahrt das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen. (Vgl. die Reproduktion in Felder, 1964). Ebenfalls aus dem Jahre 1818 stammt diejenige Skizze Thorwaldsens, die Rüttimann nach Luzern brachte. (Vgl. die Reproduktion in Liebenau, 1889, Tafel III). Die Ende des Jahres 1819 nach Luzern gelangten Löwenmodelle fanden sich, bis zu seiner vorläufigen Auflösung, im Historischen Museum im Luzerner Rathaus. Bis zu dessen Wiedereröffnung finden sich die Modelle zusammen mit den antiquarischen Gegenständen des Rathausmuseums eingelagert. (Vgl. die Abbildungen des grösseren Löwenmodells in Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. II, S. 118 und in Felder, 1964).

25 «Der Waldstätter-Bote» wurde 1828 durch Oberst Karl Pfyffer von Altshofen gegründet. Pfyffer amtierte neben Johann Martin Anich, Peter Widmer und seinem Sohn Niklaus Pfyffer als Redaktor seiner Zeitung. Diese wurde erst bei Johann Martin Anich, dann bei den Gebrüdern Räber gedruckt. 1833 wurde «Der Waldstätter-Bote» nach Schwyz übersiedelt, wo er, gedruckt bei Joseph Thomas Kälin, bis 1844 erschien.

missratenen Angriff²⁶ gegen die «radikale, kirchenfeindliche Partei [...] der Advokaten, Schullehrer [und] liberalen Aristokraten»²⁷ unternimmt. Mit der glanzvollen Eröffnung des Löwendenkmals am 10. August 1821 hat die Arbeit Karl Pfyffers innerhalb der Kunstgesellschaft aufgehört, wiewohl er das Präsidium offiziell bis 1835 innehat. Die zweite Periode seiner Amtszeit ist jedoch gekennzeichnet durch seine Abwesenheit: Es sind gesamthaft zehn Jahre, in denen Pfyffer, wenn wir den Gesellschaftsquellen folgen, seinen Pflichten als Vereinsvorstand nicht mehr nachgekommen ist. Im Jahre 1835 tritt er, wie der Jahresbericht der Gesellschaft bemerkt, «aus Krankheitsgründen»²⁸ zurück. Ihm folgte sein jahrelanger, unermüdlicher, nun allerdings bereits kränkelder Stellvertreter Augustin Schmid als zweiter Präsident.

Pfyffer hat sich in der jungen Kunstgesellschaft beinahe ausschliesslich im Zusammenhang mit dem Löwendenkmal profiliert. Eine Ausstellung mit Werken lebender Luzerner Künstler, die Pfyffer 1821 inszenieren wollte, hätte ganz gut in das grossartig geplante Eröffnungsprogramm des 10. August gepasst und hätte ihn, den Präsidenten, und den Kunstverein zusätzlich bei den zahlreich anwesenden fremden, sogar internationalen Gästen bekannt gemacht, doch kam sie nicht zustande.²⁹ Wir müssen vermuten, dass zugleich mit der Vollendung des Denkmals die Kunstgesellschaft in den Augen des Präsidenten ihre Funktion erfüllt hatte.³⁰

1.2 Das Löwendenkmal in der Kunstgesellschaft 1817–1821

Wenn wir uns an unsere früheren Überlegungen zur Gesellschaftsgründung (Kap. I, 1. 2) erinnern, so wurden dort die Probleme der Plastischen Sektion in unmittelbarem Zusammenhang mit ihren Schwierigkeiten gesehen, sich von der Grossen Gesellschaft zu lösen, um einen selbständigen und deshalb tragfähigen Kunstverein zu bilden. Es handelt sich um jene konfliktreiche Zeit, wo die arbeitswilligen Mitglieder, «welche die Seele bildeten des Ver-

Vgl. Blaser, Fritz, Luzerner Presse-Lexikon, Separatabdruck aus dem «Schweizer graphischen Centralanzeiger» 1932.

26 Weil Karl Pfyffer von Altshofen einen Artikel des Altdorfer Landschreibers Lusser gegen das Konkordat zum Schutze der freisinnigen Verfassungen in den «Waldstätter-Boten» aufgenommen hatte, zog er sich am 8. Juni 1832 eine Freiheitsbusse von hundert Tagen Gefängnis zu. Pfyffer trat jedoch diese Strafe nicht an, sondern verbrachte die Jahre bis zu seiner Begnadigung im Jahre 1834 in Schwyz und Altdorf im Exil. Vgl. Der «Waldstätter-Bote», No 47, 11. Juni 1832: «Oberst Karl Pfyffer von Altshofen, Redaktor des Waldstätter-Boten, an das löbl. Bezirksgericht der Stadt Luzern».

27 Liebenau, 1889, S. 13.

28 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1835.

29 ZB Akten KGL, Protokolle der Kunstgesellschaft vom 13. und 27. Februar 1821 und Jahresbericht 1821.

30 Die Gesellschaft selbst (wenn wir uns auf ihre Protokollaufzeichnungen stützen) hat die Fortführung der Präsidentschaft Karl Pfyffers niemals diskutiert. Sie hat es nach dem Tode des ersten Präsidenten dann allerdings auch nicht für wert erachtet, die Leistungen Karl Pfyffers zusammenzufassen und aus der Perspektive der Gesellschaftsgründer zu würdigen. Erst im Jahre 1889, anlässlich der Feier des 70jährigen Bestehens der Kunstgesellschaft, hat Theodor von Liebenau es unternommen, Oberst Karl Pfyffer, das Löwendenkmal und seine Zeit aus einer späteren Sicht zu überdenken. (Vgl. Anm. 1)

eins und denen die Sektion alles verdanken musste», die Trennung «von jenen sogenannten Kunstfreunden» anstrebten, «die nicht die Liebe zur Kunst, sondern die blossе Neugierde, die Gelegenheit, Freunde anzutreffen und sich mit ihnen auf jede Art zu unterhalten»,³¹ in die Gesellschaft gebracht hatte. In diesem Sinne hatte man sich «unter dem Vorsitz des würdigen Präsidenten, dessen schon längst geäusserte Besorgnisse und Ermahnungen fruchtlos blieben»,³² in einer vertraulichen Versammlung zu Beginn des Jahres 1819 über den Fortbestand der Sektion beraten und die Bildung einer unabhängigen, leistungsbetonen Kunstgesellschaft mit erschwerten Aufnahmebedingungen beschlossen.

Wir möchten diese unmittelbar aus den Gesellschaftsquellen erschlossene Deutung hier noch einmal angehen, scheinen sich doch bei näherer Beschäftigung mit den tatsächlichen Unternehmungen und Leistungen der Plastischen Sektion und der Kunstgesellschaft in den Jahren 1817–1819 vor allem im Zusammenhang mit dem Löwendenkmal neben dem Problem der kunstgesellschaftlichen Arbeitsmoral zusätzlich gewichtige politische Aspekte aufzudrängen.

Augustin Schmid hat im Jahresbericht von 1818 nicht nur die ansehnlichen Leistungen der Mitglieder resümiert, er hat, wenn auch leider nur verschlüsselt, zugleich auf gesellschaftsinterne Schwierigkeiten verwiesen: «Diese vorgestellten Punkte sind nur die schönsten Partien von dem Gemälde und können mit einigem Wohlgefallen von der sämtlichen Plastischen Sektion betrachtet werden [...]. Indessen darf auch nicht übergangen werden, dass genau auf diesem Gemälde manche trüben und ungenauen Töne aufgefunden werden können. Weil jeder diese im Halbschatten stehenden Misstöne selbst aufzufinden vermag, so enthalte ich mich, dieselben zu bezeichnen. Einheit fordert nicht nur jedes gute Gemälde, sondern auch jede Gesellschaft [...]. Durch Zusammenwirken aller vereinzelter Kräfte liesse sich ein schönes Ganzes erwarten, welches im isolierten Zustand schlechterdings unmöglich ist. Das Gelingen hängt nicht von der einzelnen Partei ab, sondern vom ganzen Einwirken aller. Ich sage, wir würden im Zusammenwirken bedeutende Dinge liefern!»³³ Die Plastische Sektion hat zwar Löbliches geleistet, hat Vorträge organisiert, Skizzenhefte gefüllt, Sammlungen angelegt und anderes mehr, letztlich jedoch, wenn wir Schmid's vielbedeutende Aussagen richtig verstehen, hat sie es auf Grund von Meinungsverschiedenheiten und Unstimmigkeiten verpasst, wirklich Bedeutendes zu schaffen. Sie hat die Gelegenheit verfehlt, sich geeint hinter die grosse Denkmalidee des Präsidenten zu stellen und diese anspruchsvolle künstlerische Aufgabe gemeinsam, als Gesellschaft zu verwirklichen: 1817, bei der allerersten Zusammenkunft der Plastischen Sektion, hatte Oberst Karl Pfyffer die Gesellschaft mit seinem Denkmalvorhaben vertraut gemacht und sie mit ersten Löwenskizzen konfrontiert. Im gleichen Jahr noch stellt die damalige Plasti-

31 Vgl. Kapitel I, Anm. 44.

32 ebd.

33 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1818.

sche Sektion ihrem Präsidenten mit Chorherr Melchior Mohr, Oberst Jost Göldlin von Tiefenau, Artilleriehauptmann Jost Pfyffer von Altishofen und Oberst Louis Pfyffer von Wyher eine vierköpfige Denkmalkommission zur Seite.³⁴

Ein Jahr später, am 22. Oktober 1818, meldet das Protokoll die Auflösung dieser Kommission: «Herr Oberst Pfyffer erstattete Bericht über den guten Fortgang der von ihm unternommenen Errichtung eines Monumentes für die am 10. August in Paris gefallenen Schweizer und ersuchte die Gesellschaft um Vermehrung der früherhin zugegebenen Kommission. Diese Kommission wurde aufgehoben, die Sache der Leitung des Monuments jetzt Karl Pfyffer allein überlassen. Jedoch erbietet sich die Gesellschaft, ihm bei der Ausführung seines Monumentes als beratend, doch ohne Verbindlichkeit beizustehen.»³⁵

Die ganz allgemein skeptische und, provoziert durch einen mancherorts als überspannt empfundenen «Subscriptions-Entwurf», schliesslich gar ablehnende Einstellung gegenüber dem Pfyfferschen Denkmalprojekt nicht nur bei den politischen Meinungsgegnern, sondern auch bei anfänglichen Befürwortern, etwa aus dem Kreise der Zürcherischen Kunstgesellschaft, hat nun auch innerhalb der Plastischen Sektion Fuss fassen können. Man vergleiche in diesem Zusammenhang den genauen Wortlaut des Protokolls: Die Zugehörigkeit der Denkmalidee zu Karl Pfyffer wird auffällig betont: Der Präsident erstattet Bericht über die von ihm unternommene Errichtung eines Monuments. Die Gesellschaft anerbietet sich, ihm bei der Ausführung seines Monumentes als beratend, jedoch ohne Verbindlichkeit beizustehen. Distanznahme scheint sich selbst in der Bezeichnung des Denkmals auszudrücken, wird es doch im Bericht des Jahres 1818 beschrieben als «jenes Monument, welches die gefallenen Schweizer von anno 1792 als Unternehmen berichtet». Die trockene Anzeige des im Denkmal beschriebenen Sachverhalts kontrastiert doch sichtlich zu der getragenen, gar emphatischen Schilderung der berühmten Verteidigung der Tuilerien, wie wir sie aus dem Subskriptionsschreiben Pfyffers kennen.

Das Löwendenkmal in der Art und Planung Pfyffers hat die Mitglieder der Plastischen Sektion politisiert und entgegen der Meinung Schmidts, das Gelingen einer wichtigen Aufgabe hänge nicht von der einzelnen Partei, sondern vom Zusammenwirken aller ab, entzweit. Der Luzerner Chorherr Johann Melchior Mohr, ehemaliger helvetischer Minister der Wissenschaften und der Künste, tritt nicht nur aus der Denkmalkommission aus, sondern aus der Plastischen Sektion überhaupt. Er kann sich, zusammen mit einer ganzen Reihe weiterer Mitglieder, zusammen mit «jenen zurückgetretenen Brüdern», von denen der Bericht des Jahres 1818 hofft, «dass sie sich wieder an uns anschliessen würden», nicht dazu entschliessen, zu Beginn des folgenden Jahres bei der Gründung der Kunstgesellschaft mitzuwirken.³⁶

34 Liebenau, 1889, S. 18.

35 ZB Akten KGL, Protokoll vom 22. Oktober 1818.

36 Vgl. Kapitel I, Anm. 52.

Die Kunstgesellschaft hat daher durch die Statutenrevision von 1819 nicht nur jene Mitglieder ausgeschlossen, welche sich mit den vermehrten Arbeitsanforderungen der Gesellschaft nicht haben einverstanden erklären wollen, sondern sie hat sich zusätzlich auf den Kreis jener Mitglieder beschränkt, welche sich mit den Vorstellungen und Plänen des Präsidenten Pfyffer wenn nicht identifizieren, so doch arrangieren konnten.

Sie hat sich denn auch sofort und fleissig mit der Denkmalfrage auseinandergesetzt: Sie beschäftigt sich mit dem Standplatz des späteren Monuments und der Umgestaltung seiner Umgebung. Architekt Louis Pfyffer von Wyher entwirft Pläne zum Neubau der Monumentskapelle und unterbreitet seine Vorschläge der Gesellschaft zur Prüfung.³⁷ Die Gesellschaft besichtigt und bewundert das kleinere, von Thorwaldsen aus Rom zugesandte Löwenmodell und repariert das grössere der Modelle, welches auf der beschwerlichen Reise grossen Schaden erlitten hatte. Innerhalb der Gesellschaft entstehen erste Zeichnungen über das Monument und seine Umgebung, den Steinbruch. «Bei der grossen Feierlichkeit», berichtet die Gesellschaft zu Ende des Jahres 1821, «zeichneten sich alle Mitglieder unseres Vereins ganz besonders aus und das, was sie zu leisten hatten, ward mit Einsicht und Kunstgeschmack gefördert: Entworfen wurde eine Menge Entwürfe für den 10. August, sowohl für die Verzierung der Kirche im Hof als auch für den Katafalk und für die gewaltige Illumination bei dem Monumente selbst.»³⁸

Die Gesellschaft will die vortreffliche Leistung ihres Ehrenmitgliedes Lukas Ahorn auch mit einer ehrenvollen Gabe belohnen und plant und organisiert in diesem Sinne die Herstellung einer Gedenkmedaille.

«Die Aufgabe, Protokolle zusammenzufassen», meint Augustin Schmid in einem Überblick über die Leistungen der Kunstgesellschaft im Eröffnungsjahr des Löwendenkmals, «ist dem Schreiber umso angenehmer, weil gerade das verflossene Jahr reich an Ereignissen im Kunstfache war und unsere Gesellschaft stark beschäftigt wurde. Ein Jahr, in welchem ein so erhabenes Monument in Stein entstand, welches die Fremden mehr als die Einheimischen, die Nachwelt mehr als die jetzt Lebenden zu würdigen verstehen, war allerdings wichtig für unsere Gesellschaft, weil wir den Urheber desselben zum Präsidenten haben und sämtlicher Verein kräftig Beihilfe geleistet hat. Fügt man noch bei, dass von unserer Gesellschaft aus eine Medaille über den gleichen Gegenstand zu prägen [in Auftrag gegeben] wurde, so zeugt auch dieses Unternehmen von der innern Kraft, welche wir haben und fernehin haben können, wenn dieselbe stets rege erhalten würde. Der Beweis wurde geleistet, dass auch an kleinen Orten, mit wenig Hilfsquellen, bei ge-

37 Vgl. Wyss, 1976, S. 100 und 154.

38 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1821. – Innerhalb der kunstgesellschaftlichen Skizzenbücher, heute aufbewahrt als Depositem der Kunstgesellschaft im Tresor der Luzerner Zentralbibliothek, befindet sich eine Skizzensammlung von Augustin Schmid mit dem Titel «Gebäude, Grabmäler, Vasen, Schreinerarbeiten, Zimmerwerk, Brücken, Trophäen». Innerhalb dieses (wahrscheinlich aus dem Jahre 1820 stammenden) Buches mit der Nummer V befindet sich eine Reihe von Entwürfen zu Triumphbogenarchitekturen und Trophäen, welche möglicherweise mit den Eröffnungsfeierlichkeiten 1821 in Zusammenhang stehen. Das Blatt Nr. 36 zeigt einen Amphorenentwurf mit der Signatur «fecit Ahorn».

ringer Künstlerzahl, sich doch viel Grosses erzeugen lässt: Dieses Unternehmen zeigt, was kraftvolles Zusammenwirken vermag.»³⁹

Es scheint sich also 1821 für die Kunstgesellschaft erwiesen zu haben, was Augustin Schmid in seinem Jahresbericht 1818 hatte anstrengen wollen: «Wir würden im Zusammenwirken bedeutende Dinge liefern.» Das imposante Unternehmen hat die Kräfte der Gesellschaft, aller ungünstigen Voraussetzungen zum Trotz, versammeln können. Das Löwendenkmal, Werk zweier grosser Künstler, steht für die Gesellschaft und für ihren initiativen Präsidenten. Es repräsentiert, wie Schmid dies ausdrückt, «die innere Kraft» eines kleinen Kunstvereins, welcher sich durch die Einmaligkeit der Aufgabe und des Kunstwerks in seinen eigenen Leistungen herausgefordert, bestärkt und nach der Krisensituation von 1818 zugleich gefestigt fand.

Die in den Protokollen genannten besonderen Leistungen der Kunstgesellschaft müssen nun allerdings relativiert werden: Was die künstlerischen Entscheidungen betrifft, hat sich Oberst Karl Pfyffer von Altishofen, mit Ausnahme der Planung und Ausführung der Monumentskapelle durch den Luzerner Klassizisten Louis Pfyffer von Wyher, eher an seine Zürcher und Solothurner Freunde, vor allem aber an den in Rom lebenden Zürcher Bildhauer und Poeten Heinrich Keller gewendet als an die Mitglieder des eigenen Kunstvereins, von denen immerhin die Hälfte im weiteren Sinne einen künstlerischen Beruf ausübte und von denen z. B. Augustin Schmid, auf Grund seiner Erfahrungen auf dem Gebiet des zeitgenössischen baukünstlerischen und bauplastischen Schaffens, eine gewisse Expertenrolle bestimmt hätte übernehmen können.

Obwohl sich ihre prominenten Mitglieder theoretisch und in ihren Skizzenheften gleichzeitig auch zeichnerisch mit den Idealformen der Klassik und des Klassizismus beschäftigten, hat sich die Kunstgesellschaft mit künstlerischen und stilmässigen Aspekten des Löwendenkmals nur ganz allgemein befasst und sich in ihrem Urteil mehrheitlich auf das rein Handwerkliche bezogen.

So hat sie die «ausgezeichneten Verdienste» Ahorns um die «glückliche und meisterhafte Ausführung» des Denkmals ausdrücklich gewürdigt und geschrieben, dass das Monument zu «gänzlicher Zufriedenheit aller Kenner und Liebhaber» habe beendet werden können.⁴⁰ Sie hat aber nur einmal, und auch da nur in knappen Worten, eine fachmännische und kritische Äusserung getan, im Oktober 1819, als Thorwaldsens Löwenmodell der Gesellschaft erstmals zur Besichtigung vorlag: «Über die Vollkommenheit des Künstlerwerks herrschte nur eine Stimme und eine Meinung».⁴¹

Über den künstlerisch-ästhetischen Bereich hinausführende Fragen, wie sie bei der für dieses Denkmal besonders auffälligen Verflechtung von Idee, Stil und Bildwirklichkeit unvermeidbar erscheinen, hat sie sich, zumindest in ihren Protokollen, nicht gestellt. Sie wurde dabei unterstützt von einem Ge-

sellschaftspräsidenten, der es verstand, das Interesse der Künstler und Kunstfreunde gleich von Beginn an auf die mehr technischen Probleme zu lenken, welche das für damalige Zeiten gewiss einmalige Unternehmen, die bildhauerische Bearbeitung einer riesigen, von ihrer materiellen Beschaffenheit her zudem nicht unproblematischen Felswand mit sich brachte.

So blieben interessante Fragen wie z. B. die folgenden unbesprochen: Kann dieser Luzerner Löwe, als Idee und Ausdruck klassizistischen Denkens und gleichzeitig barocke Gedankenkunst, dem sinnhaften Realismus seiner Umgebung, der nordisch-romantischen, majestätischen Felswand entsprechen? Was lässt sich aus der Gegenüberstellung dieser Landschaft «am Eingang des klassischen Bodens der Schweiz»,⁴² die man im Laufe des 18. Jahrhunderts in den Kreisen der Aufklärer als «nationale» Landschaft zu empfinden gelernt hatte, mit diesem kolossalen Löwenbild schliessen?

Was bedeutet in diesem Zusammenhang die Absage der Zürcher Künstler und Kunstfreunde an den Pomp des Löwen und ihr Wunsch nach etwas echt Schweizerischem, durch die Natur Erhabenem? Was bedeutet die Reise von Basil Ferdinand Curti und Ignaz Paul Troxler mit ihren liberalen Freunden nach der Hohlen Gasse, um hier den wahren Freiheitshelden Tell zu ehren,⁴³ und dies ausgerechnet am Tag der «Einweihung des schönen Nationaldenkmals», «in Gegenwart einer bedeutenden Zahl ausgezeichneten Personen des Auslandes»,⁴⁴ wie Karl Pfyffer schreibt. Was bedeutet die Kampfansage der Patrioten an einen Löwen, der in ihren Augen die Verherrlichung der alten, nun restaurierten Macht und gleichzeitig eine Demonstration gegen die fortschrittlichen Kräfte darstellte? Oder der Versuch junger Luzerner Radikaler, dem Löwen am Tage seiner feierlichen Enthüllung mit Hammer und Meissel zu Leibe zu rücken, um ihm die Tatzen und die Schnauze abzuschlagen, der Versuch, das Kunstwerk und Zeichen zu zerstören?⁴⁵

Die Kunstgesellschaft hat sich für solche Fragen, gerade weil sie von einem künstlerisch-formalen in einen inhaltlich-politischen Bereich übergreifen, nicht engagieren wollen. «Wenn wir fernerhin der Politik und anderen Stadtklatschereien den Zugang verschliessen, uns nur mit Kunst und Kunst-sachen befassen», schreibt Augustin Schmid in seinem Schlussbericht zu den kunstgesellschaftlichen Leistungen des Jahres 1821, «so wird nicht nur künftiges Jahr für uns freudvoll werden, sondern wir werden noch viele Jahre kunstbrüderlich bestehen und immer an Achtung gewinnen.»⁴⁶

Sie hat sich mit dem Löwendenkmal als künstlerisch geformtem Ereignis, als

42 Vgl. Anm. 13.

43 Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen Ricco Labhardts zu den Wandlungen der Tell-Tradition im Zeitalter des Absolutismus und der Französischen Revolution: Labhardt, Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär, 1700–1800 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Band 27), Basel 1947; Zur Demonstration der Luzerner Liberalen unter B. F. Curti und J. P. Troxler vgl. Beringer, Ulrich, Geschichte des Zofingervereins. Kulturbilder aus dem Schweiz. Studentenleben des 19. Jahrhunderts. Erstes Buch: Der Zofingerverein während der Restaurationszeit, Basel 1895, S. 102ff.; Näf, Werner, Landammann Basil Ferdinand Curti 1804–1888. Lebensbild eines St. Gallischen Staatsmannes, St. Gallen 1923, S. 13.

44 Vgl. Anm. 22.

45 Vgl. Dommann, Hans, Vom Löwendenkmal, in: Neue Zürcher Zeitung, vom 26. und 27. März 1928.

46 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1821.

39 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1821.

40 ZB Akten KGL, Protokoll vom 1. September 1821; Baunachrichten 1821.

41 ZB Akten KGL, Protokoll vom 28. Oktober 1819.

konzentriertem Ausdruck politischen Willens nicht beschäftigt: Sie schenkte wohl der imposanten Erscheinung, der kunstplastischen Leistung ihre ungeteilte Bewunderung, befragte jedoch nicht die intendierte Botschaft des klassischen Herrschaftszeichens, befragte nicht das elitär barocke Sinnsymbol des durch die Revolution gebrochenen königlich-französischen Absolutismus.

Auf Grund dieser angestrebten Neutralität einerseits, und andererseits wegen ihrer wenig durchdachten Bewunderung gegenüber einem vielschichtigen Kunstgegenstand, gegenüber der eigenen, bisweilen überschätzten Leistung im Umfeld des Denkmals und gegenüber ihrem radikalen Präsidenten, der durch seine vielfachen Verbindungen zu Künstlern, Politikern, Behörden und zu den Spitzen der restaurierten europäischen Prominenz wohl zu beeindrucken wusste, auf Grund solcher Einstellungen, so scheint es, konnte diese kunstbrüderliche, fleissige, biedermeierliche Luzerner Kunstgesellschaft die politischen Stürme ihrer ersten Tage überleben.

Karl Pfyffer von Altshofen, der es verstand, für Luzern einen der begehrtesten Meister der Zeit, Thorwaldsen, zu engagieren und hier in dieser künstlerisch vergleichsweise doch verschlafenen Provinz, einem «kleinen Ort [...] mit wenig Hilfsquellen»,⁴⁷ ein Kunstwerk dieses Ausmasses und dieser Bedeutung zur Vollendung zu führen, wusste die mehr oder weniger reflektierte Bewunderung des Kunstvereins gegenüber seiner Person und seinem Unternehmen wohl zu schätzen und dessen Kleinarbeit im Umkreis des Denkmalbaus und der grossangelegten Festivitäten vom 10. August 1821 optimal zu nutzen.

Obwohl es anscheinend vor allem taktische Gründe waren, die Pfyffer dazu bewegten, einen unverdächtigen städtischen Kunstverein in seine Denkmalpläne einzubeziehen und ihn dann nach der Vollendung der Aufgabe wieder sich selbst zu überlassen, hat ihm die Kunstgesellschaft doch Wesentliches zu verdanken: Sie konnte sich über dieses Denkmal mancherlei künstlerische Impulse und Beziehungen zur Kunstwelt, vor allem aber ein lebensnotwendiges künstlerisches und kunstgesellschaftliches Selbst- und Rollenverständnis verschaffen.

Gerade diese jahrelange, beinahe ausschliessliche Abhängigkeit vom Löwendenkmal führte dann allerdings nach 1821, nach der Vollendung des Monuments und nach dem Rücktritt des Präsidenten aus der Gesellschaft den noch jungen Kunstverein in eine eigentliche Identitätskrise.⁴⁸

1.3 Das Löwendenkmal - ein Nationaldenkmal?

Zur Idee des schweizerischen Denkmals im 19. Jahrhundert

1.3.1 Die Diskussion um nationale Denkmäler im Schweizerischen Kunstverein

Planung und Förderung nationaler Denkmäler, eine Aufgabe, die den späteren Schweizerischen Kunstverein über Jahrzehnte hinweg beschäftigen und mit der Vollendung des Stanser Winkelried-Denkmal 1865 und der Enthüllung der Fresken Stückelbergs in der Telskapelle 1882 zu Höhepunkten schweizerischer Kunstpflege führen wird,⁴⁹ gehören nicht ins Grundprogramm der 1806 in Zofingen mit Begeisterung ins Leben gerufenen, dann aber eher stillen und vorerst wenig einflussreichen Schweizerischen Künstler- und Kunstfreunde-gesellschaft. Erst in den dreissiger und vierziger Jahren, einer Zeit des geistigen und politischen Umbruchs nach der Aufhebung des von den alliierten Kräften aufgedikteten «Press- und Fremdenkonklusums» 1829 und den Pariser Juliereignissen 1830, manifestiert die Schweizerische Kunstgesellschaft ein über die engen Grenzen der Freundschaft zwischen Künstlern und Kunstfreunden hinausführendes, im weitesten Sinne kulturpolitisches nationales Sendungsbewusstsein. Dabei wurde sie unmittelbar angeregt durch eines der ersten Nationaldenkmäler überhaupt, durch das grosse deutsche Beispiel der Walhalla bei Donaustauf, die 1830 zur Feier des «Deutschen Bundes», der wiedererlangten staatlichen Souveränität und Freiheit, von Ludwig I von Bayern auf ein Projekt Leo von Klenze hin in Auftrag gegeben wurde.⁵⁰

1830 tritt die Schweizerische Kunstgesellschaft mit ihrer «Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern in Werken der bildenden Künste»,⁵¹ einer Aufforderung zur finanziellen Unterstützung «historischer Maler- und Bildhauerkunst», erstmals an eine breitere Öffentlichkeit. Nach kurzen Erfolgen in den einzelnen Sektionen ging das Unternehmen «im Strudel der aufgeregten Zeit»⁵² vorerst unter. Die Zentralgesellschaft selbst konnte sich politischer Ungunst wegen in den Jahren 1834 bis 1838 nicht versammeln und war dem Zusammenbruch nahe, als 1839 von Zürich aus der Vorschlag erging, die alten Gepflogenheiten wieder aufzunehmen und auch die Veranstaltung gemeinschaftlicher Kunstaustellungen in den grösseren Schweizer Städten ins Auge zu fassen.⁵³

Die allgemeine Begeisterung über die neue Aufgabe und die Aussicht,

49 Vgl. Hablützel, 1906, S. 36ff.

50 Vgl. in diesem Zusammenhang, German Georg, Frühe Nationaldenkmäler, in: archithese 2, 1972, insbes. S. 48 und 49.

51 Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern in Werken der bildenden Künste, Zürich, 25. August 1830. Druck, 4 Seiten.

52 ZB Akten KGL, Protokolle vom 23. Mai 1833 und vom 19. April 1834.

53 Eggenschwyler, K., Die Förderung der Nationalen Kunst durch die Eidgenossenschaft, Eingabe an die hohe Bundesversammlung im Auftrage der Schweizerischen Kunstliga, Bern 1887, S. 48.

47 ebd.

48 Vgl. Kapitel II, 2.1.

«durch vereintes Bestreben [die] Wirksamkeit für Kunst und Kunstbildung zu erhöhen»,⁵⁴ führte im Mai 1839, nach einer grundlegenden Revision der Statuten, zur Wiedergeburt der alten Schweizerischen Künstlergesellschaft, jetzt unter dem Namen «Schweizerischer Kunstverein»,⁵⁵ und schon im Jahre 1840 zur ersten einer langen Reihe schweizerischer Turnausstellungen unter dem Patronat des Zentralvereins. Die Festigung des Kunstvereins über dieser neuen Aufgabe hatte ihre unmittelbaren Auswirkungen auch auf den lange vernachlässigten Denkmalgedanken. Schon 1843 wurden die frühen Pläne in der Zofinger Jahresversammlung offiziell wieder aufgenommen und durch die Vorträge Appenzellers, Brunners und Zieglers zu neuer, für die Zukunft tragfähigerer Wirksamkeit gebracht.⁵⁶

Die 1806 in Zofingen gestiftete Künstlergesellschaft, schreibt der Zentralverein 1830 in seiner «Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern in Werken der bildenden Künste», sei der erste Verein gewesen, der sich seit der Staatsumgestaltung von 1798 gebildet und eine nähere Verbindung aller schweizerischen Künstler angestrebt habe: «Ihrem Beispiele sind mehrere andere, später entstandene Vereine mit sehr verschiedenen Zwecken nachgefolgt, und einige derselben haben sich mit ihren Leistungen dem gesamten schweizerischen Publikum zugewendet. Die allgemeine schweizerische Künstlergesellschaft findet sich dazu aufgefordert, ein Gleiches auch für die bildenden Künste zu versuchen, um den Sinn für dieselben noch mehr zu wecken und zu beleben und unserem Vaterlande nach und nach Denkmale zu verschaffen, die nicht nur den Künstlern Ehre bringen, sondern durch Erinnerung an die grossen Tage der Vorfahren den eidgenössischen Sinn stärken und erheben sollen.»⁵⁷

Das dezidierte, wenn auch vorläufig programmatische Eintreten für schweizerisch-patriotische Denkmale und damit für nationale Einheit – wahrhaftig ein Novum, gemessen an einem traditionelleren Rollenverständnis dieser Künstlergesellschaft – blieb in den Reihen jener, welche sich auch künftig damit bescheiden wollten, wohltätigen Einfluss auf den allgemeinen Kunstgeschmack auszuüben und dabei nach Künstlerweise froh zu sein, nicht unwidersprochen: Der Zürcher Hofrat Johann Kaspar Horner beispielsweise bedauert in seiner Präsidentialrede 1833 vor der versammelten Schweizerischen Kunstgesellschaft in Zofingen nicht nur ganz allgemein die ständige politische Beunruhigung des Vaterlandes, «die unschonende Art, womit bei der Umgestaltung früherer Verhältnisse zu Werke gegangen wer-

54 SA Akten KGL, «Entwurf zur Bildung eines Schweizerischen Kunstvereins, Zofingen, Mai 1839», Paragraphen 1 und 2.

55 «Statuten der im Jahre 1808 gestifteten Gesellschaft Schweizerischer Künstler und Kunstfreunde in Zofingen (Revidiert im Jahr 1839)», Zürich 1841.

56 Mitteilungen der Allgemeinen Schweizerischen Künstlergesellschaft, Basel 1844; mit Aufsätzen von Johann Konrad Appenzeller («Anträge an die schweizerischen Künstler in ihrer Versammlung zu Zofingen den 15. Mai 1843 in Beziehung auf unsere Schweizerischen Nationaldenkmäler») von Karl Brunner («Rede des Herrn Prof. Brunner von Bern zur Eröffnung der Versammlung der schweizerischen Künstlergesellschaft in Zofingen den 15. Mai 1843») und von Jakob Melchior Ziegler («Über monumentale und nationale Kunst und über die Idee eines schweizerischen Nationalmonuments»).

57 Vgl. Anm. 51.

de», er bedauert insbesondere, dass dieser unselige Geist nun auch auf die Kunstgesellschaft übergreifen habe, auf eine Künstlergesellschaft, die sich allzu schnell bereit erklärt habe, ihre frühern schönen Ideale einer «wenig erfreulichen Gegenwart und ungewissen Zukunft» zu opfern: «Er führte die früheren glücklichen Verhältnisse der Schweizerischen Künstlergesellschaft wieder herauf, damit ein solches Gemälde den älteren Mitgliedern manche glückliche Erinnerung [vermiddle] und die jüngeren darin wenigstens einen Tatbeweis finden, dass einst eine Gesellschaft möglich war, die innigste gegenseitige Freude, eine allgemeine Herzlichkeit und einen überschwänglichen Freundschaftsgenuss zu vereinigen wusste: [...] Ein reger Sinn für die Kunst und ihre Grösse belebte damals die Gemüter. Dennoch wusste man nichts von Kunstprojekten, von Preisaufgaben und anderen modernen Veranstaltungen. Dieser Verein diente nur dazu, die Künstler gegenseitig zu befreunden, Eifersucht und Entfremdung zu verhüten und manche ungezwungene Mitteilung hervorzurufen. War es wirklich besser, aus diesem Zustand der Unschuld herauszutreten, diese Sorglosigkeit mit [...] der mühseligen Betreibung grosser Zwecke zu vertauschen? Sollten wir nicht vielleicht gerade diesen Verein einzig dazu anwenden, [...] frei von dem Einflusse der Parteimänner einen Bund übereinstimmender Freunde zu bilden, die, jeder in seiner Heimat, das Werk der allgemeinen Versöhnung fördern? Wahrlich ein Werk, in höchstem Masse würdig, der [...] Kunst, welche die Sitte mildert, die Leidenschaft besänftigt und Roheit in wohlthätige Kraft verwandelt, ein höheres Denkmal vaterländischer Grösse zu schaffen, als Pinsel und Meissel dies können!»⁵⁸

Dieser beinahe nostalgische Blick Horners zurück auf die frohen und freundlichen Tage der Schweizerischen Künstlerschaft, wie sie sich auf Anregung Martin Usteris auf sommerlichen Reisen im friedlichen Zofingen zusammenfand zu geistvollen Kunstgesprächen und -liedern, lässt die politische Dimension des Denkmalvorhabens nur deutlicher hervortreten: Das Votum Horners für eine sanfte und wertungsfreie Kunst weist hin auf den gefürchteten, weil möglicherweise geschichtlich brisanten Stellenwert einer künstlerischen Äusserung wie derjenigen eines Nationaldenkmals in der politisch noch unentschiedenen, kämpferischen Phase der dreissiger Jahre. Es verweist gleizeitig auf gefürchtete, durch Mediation und Restauration nur scheinbar verdrängte und nun wieder neu aufgebrochene Träume und Sehnsüchte, aber auch auf neu wirksame Argumente aus der Zeit vor 1800, im besonderen der Schweizerischen Helvetik:

Der Traum nationaler Einigung soll nun im Denkmal neuen Ausdruck finden: im speziellen Medium der Kunst, welche, wie die Initianten dies ausdrücken, «durch Erinnerung an die grossen Taten der Vorfahren den eidgenössischen Sinn stärken und erheben soll [...],⁵⁹ welche ihre «Gegenstände aus der klassischen Geschichte unseres Vaterlandes wählt»⁶⁰ und welche die gros-

58 Zur Rede Johann Kaspar Horners vgl. Protokollkopie zur «Vierundzwanzigsten Sitzung der allgemeinen Schweizerischen Künstlergesellschaft den 13. Mai 1833» (SA Akten KGL).

59 Vgl. Anm. 51.

60 ebd.

sen lehr- und tugendhaften Ereignisse der Vergangenheit, die grossen Helden der Schweizergeschichte, aber auch die schweizerische Landschaft als klassischen Boden der Freiheit und der Selbstverwirklichung schildert und feiert.

«Was ist monumentale Kunst», fragt der Winterthurer Stadtrat Jakob Melchior Ziegler 1843 vor der versammelten Schweizerischen Kunstgesellschaft in Zofingen, «von was und wie redet sie? - Sie redet von wichtigen Zeiten, edlen und grossen Menschen, sie ermahnt die einen, sie erhebt die andern und treibt zur Nacheiferung. Sie spricht in Bildern, sie lässt die Vergangenheit in der Gegenwart leben; sie drückt sich dabei sehr bestimmt aus, und ihr ist alles Spielende, alles Halbe zuwider. Eine monumentale Kunst, die zugleich nationale sein will, strebt darnach, die Ideen, die Gefühle, die Hoffnungen, das Wollen eines Volkes mit einem Male dem Auge vorzuführen und in jedem einzelnen das Bewusstsein der Liebe zum Vaterland lebendig zu machen [...] [ist doch] die Kunst nicht nur geschickt, in ihrem Bild die Zeit widerzuspiegeln, sondern auch dazu berufen, ihre Stimme abzugeben in dem Chor aller geistigen Äusserungen der Menschen, dass sie, wenn noch so weich und empfänglich, alle äussern Einflüsse in sich aufzunehmen, doch die Kraft besitzt, in eigener Weise auf die Zeit zurückzuwirken. - Ein nationales Monument muss Jahrhunderte hinab die Teilnahme der Bürger fesseln können, sei es [...], dass es um seines Inhalts [oder] seiner Sprache willen allseitig und für immer die Aufmerksamkeit, den Ernst der Nation festhält.»⁶¹ Die Kunst, wie sie hier von Ziegler stellvertretend für die Denkmalförderer in ihrer ganzen politischen Dimension, ihrer integrierenden, bewusstseinschaffenden Wirkung gesehen und gefeiert wird, ist nicht nur Ort und Objekt, an dem sich das Vaterland, der Schweizer Staat, in seinen eindrücklichsten und deshalb begeisterndsten und überzeugendsten Aspekten erschliesst. Monumentale Kunst, welche vaterländische Inhalte in lebendiger, den Bürger fesselnder, «seelenerhebender»⁶² Weise vorträgt, ist zugleich auch Ort und Objekt, an dem sich eine spezifische, den vermittelten Gegenständen adäquate Kunstsprache «von eigentümlich schweizerischem Charakter»⁶³ erweisen kann.

In den Augen Zieglers kann einzig der mittelalterliche Stil schweizerischen Stoffen gerecht werden:⁶⁴ Das unter seiner Initiative entstandene, am 26. Juni 1844 an der achten Jahresversammlung des Schweizerischen

61 Ziegler, Jakob Melchior, Über monumentale und nationale Kunst, in: Mitteilungen der Allgemeinen Schweizerischen Künstlergesellschaft, Basel 1844.

62 Johann Heinrich Pestalozzi, Brief an den Zürcher Historienmaler Ludwig Vogel: «[...] der Stoff zu seelenerhebenden Kunstwerken liegt unermesslich in unserer Geschichte.», zitiert in: Reinle, Adolf, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 4, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Architektur, Malerei, Plastik, Frauenfeld 1962, S. 175.

63 Mitteilungen der Allgemeinen Schweizerischen Künstlergesellschaft, Basel 1844: «Vorwort».

64 Wie in der Regensburger Walhalla Leo Klenzes geschah auch etwa für das schottische Nationaldenkmal auf dem Carlton Hill bei Edinburg aus dem Jahre 1822, in abgewandelter Form auch für die Pariser Madeleine, ein architektonischer Rückgriff auf die klassische Form des Griechentempels. Hier sollte in der profanierten Reproduktion des Parthenons in überzeitlichem Stile eine gültige Aussage zum Wesen Staat in Darstellung kommen. Die für diese Beispiele angewandte klassizistische Formensprache blieb jedoch in den zeitgenössi-

Ingenieur- und Architektenverbandes beschlossene «Programm einer Preisaufgabe für den Entwurf zu einem Nationalmonument» verlangt für Plan und Bau dieses Denkmals ausdrücklich den mittelalterlichen und nicht den klassischen Baustil, in der Meinung, die hier zum Tragen kommenden «vaterländischen Empfindungen» seien Ausdruck neuzeitlicher Geschichte und nicht der Antike.⁶⁵ Demgegenüber verweist der Berner Professor Karl Brunner in seiner Eröffnungsansprache vor der versammelten Schweizerischen Kunstgesellschaft 1843 auf aktuellere und u.E. auch relevantere stilgeschichtliche Aspekte des frühen schweizerischen 19. Jahrhunderts:

«Frägt man zunächst, ob es wünschenswert sei, dass sich bei uns eine sogenannte Schule bilde, so dürften hierüber die Ansichten verschieden sein. Versteht man unter diesem Ausdrucke eine Anzahl von Künstlern, die in gleicher Manier arbeiten [...], so müsste ich nach meiner Überzeugung die Frage verneinend beantworten. Nennt man aber eigentümliche Schule das gemeinsame Bestreben nach Nationalität in der Auswahl und der Auffassung der zu behandelnden Gegenstände, dann dürfte man wohl anderer Meinung sein.» Die Überlegungen Brunners zur Schweizer Landschaftsmalerei, zur Genremalerei, zur Geschichtsmalerei und zur Bildhauerkunst geben zu bedenken, dass sich eine spezifische Schweizer Schule, ein Schweizer Stil und eine vaterländische Kunstepoche allein aus der Summe der dargestellten typischen Schweizer Gegenstände ergeben könnte: So bietet sich nach Brunner dem vaterländischen Künstler neben der an «grossartigen Taten» reichen Schweizer Geschichte vor allem die Schweizer Natur als Gegenstand der Darstellung an, «diese gewaltigen Gebirgsmassen mit dem wunderbaren Contraste von Sommer und Winter, unwirtbare Felder ewigen Eises neben den in herrlichem Grün prangenden Alpen und Tälern, [...] die letzteren beleb [t mit] romantischen Wohnungen und mannigfaltigen Gebäulichkeiten, an denen die fortschreitende Cultur nur langsame Eroberungen macht!» Daneben, so schreibt Brunner, würden auch die bebauten Teile der Schweiz eigentümlichen Stoff darbieten: «Ich frage, in welchem Lande finden wir sowohl lieblichere als grossartige Ansichten als diejenigen, welche unser Hüggelland mit seinen mannigfaltigen Abstufungen und bewaldeten Anhöhen, rebenumkränzten Seen mit dem erhabenen Hintergrund der beschneiten Hochalpen, darbietet? - Allein, auch ausser den Nachbildungen unserer heimatlichen Täler eröffnete sich der freien Zusammenstellung der einzelnen Er-

schen Diskussionen um eine dem Wesen und dem Charakter der deutschen Nation gerecht werdende Stilform nicht widersprochen. Georg German bespricht in seiner Studie über «Frühe Nationaldenkmäler» (archithese 2, 1972) auch Auffassungen, welche nach nationaleren Ausdrucksformen, etwa nach dem mittelalterlichen Stile drängten (man vgl. in diesem Zusammenhang das langjährige Vollendungswerk des Kölner Domes) und die gräzisierungstendenzen, die griechische Art der Gestaltung als ungeeignet ablehnten.

65 B. Wyss beurteilt die Tatsache, dass sich unter den durch den SIA am 6./7. Oktober 1845 in Winterthur prämierten Beiträgen für ein Schweizerisches Nationalmonument trotz der Wettbewerbsforderungen zwei Projekte klassischer Richtung vorfanden (dasjenige des Luzerner Architekten und Kunstgesellschaftsmitgliedes Louis Pfyffer von Wyher und dasjenige Georg Müllers) als «Sieg der Stilgewohnheit». (Wyss, 1976, S. 98). - Ein Druckformular des «Programms einer Preisaufgabe für den Entwurf zu einem schweizerischen Nationalmonument» befindet sich in der Zentralbibliothek Luzern: Sammlung Ostertag Msc 94 fol.

scheinungen auf dem Gebiete der Composition im Stile unserer Natur ein unerschöpfliches und gewiss bisher zu wenig bearbeitetes Feld.»⁶⁶ Im «Bestreben des Künstlers nach Nationalität in der Auswahl und der Auffassung» vaterländischer Gegenstände, der «Taten unserer Väter», «durch Geschichtsschreiber und Dichter ersten Ranges trefflich zubereitet», und aus der Begegnung mit den «Beschäftigungen unserer Äpler und Winzer» und den «Familienszenen unseres Landvolkes» ergibt sich eine eigentümliche, vom realen Vorbild her bestimmte Kunst, ein auf die vaterländischen Gegenstände, die ihn bedingen, zurückweisender, abbildender, schweizerischer Stil. Die Individualität des Künstlers zeigt sich darin, dass er sich für einen bestimmten Bereich schweizerischer Gegenständlichkeit entscheidet, oder aber verschiedene «Erscheinungen auf dem Gebiete der Composition» vereinigt und damit «Verbindungen der historischen Malerei mit Genre oder Landschaft» anstrebt.⁶⁷ Seine künstlerisch eigentümliche Leistung «im Stile der Natur» wird – in ihrer abbildenden Beschaffenheit – zum Ausdruck der Schweizerischen Nation. Die künstlerische Realisierung, wenn auch letztlich Interpretation und Idealisierung des gerade für seine Historie, seine Helden und seine Landschaft ideologisch aufgearbeiteten Vaterlandes – man denke nur etwa an die Erhöhung des schweizerischen Mittelalters in Johannes von Müllers epochalen, den Patriotismus des Jahrhunderts bis weit über die Helvetik hinaus tragenden – «Geschichte der Schweizer»,⁶⁸ an Albrecht von Hallers lehrhafte Schilderung der unberührten, den Menschen befreienden und erhebenden Alpenwelt, an Jean Jacques Rousseaus an alte Traditionen schweizerischer Volkssouveränität rührenden «Discours sur l'origine de l'inégalité», an sein «Retour à la nature» – wird zugleich zu dessen Bestätigung. Es handelt sich also bei diesem Schweizer Stil, diesem für das schweizerische 19. Jahrhundert typischen Weg der Gestaltung im Zuge der Erstarkung des eidgenössischen Nationalgefühls⁶⁹ um einen objektivistischen, auf Grund seines lehrhaft aufklärenden Anspruchs beinahe revolutionären Realismus. Dieser ist dadurch gekennzeichnet, dass er, unabhängig von einem bestimmten Stil, einer bestimmten Schule, einem vorgegebenen Formenkodex – sei dieser klassizistisch, idealistisch-romantisch oder mittelalterlich, sei er in Rom, in München, Düsseldorf oder in Paris erlernt – ausschliesslich daraufhin angelegt ist, für den Betrachter schweizerische Wirklichkeit im Bild zu erobern. Realistische Darstellungen, Leistungen «im Stile der Natur», zeichnen sich aus durch Stilbeherrschung und handwerkliche Meisterschaft, Eigenschaften, die es erlauben, einen vaterländischen Sachverhalt geschichtstreu und allgemein verständlich zu schildern. 1855 schreibt J.G. Gsell, schweizerischer Kommissär und Mitglied der internationalen Jury der schönen Künste, in seinem Bericht über die schweizeri-

66 Vgl. Anm. 63.

67 ebd.

68 Vgl. Frei, 1964, S. 41 ff.: «Die Entdeckung der nationalen Vergangenheit».

69 In diesem Zusammenhang vgl. vor allem auch Reinles Einführung zur Kunst des 19. Jahrhunderts in seiner Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 4.

sche Abteilung der allgemeinen Ausstellung der Künste an der Weltausstellung in Paris: «Wir müssen uns mit den wahren Lebensbedingungen der Nationalkunst innig vertraut machen, welche sich unmittelbar am Schönen, Guten und Wahren, das ihr vorliegt, erhebt und sich aus den moralischen [...] Vorzügen des Landes [...] einen eigentümlichen Charakter schafft. [...] Der Künstler braucht daher nur dasjenige wieder zu geben, was er vor Augen hat, indem er es den grossen Taten anpasst, an denen unsere Geschichte überreich ist.»⁷⁰

Die Schwierigkeiten dieses eigentümlichen schweizerischen Stils liegen in der scheinbar einfachen Forderung an den Künstler, «nur dasjenige wieder zu geben, was er vor Augen hat, indem er es den grossen Taten anpasst». Sie zeigten sich erstmals in vollem Ausmass bei der Planung und dem Bau des Stanser Winkelrieddenkmals (1859-1865), dem ersten Schweizerischen Nationaldenkmal überhaupt. Jahrelang nämlich wurde damals teils polemisch diskutiert, welche Art der Darstellung dem Helden von Sempach angemessen sei:⁷¹ Sollte Winkelried als sich opfernde, als sterbende oder als heroische Gestalt gezeigt werden? Welche Sehweise war seiner grossen Tat wirklich angepasst? Es galt, den verletzlichen Menschen und zugleich den glorreichen Schweizer Helden zu verkörpern. Mit der Dreifigurengruppe Ferdinand Schlöths, die gewissermassen eine Synthese findet von Opfer, Tod und Heldentum, wurde dieses Darstellungsproblem schliesslich in eindrücklicher Weise gelöst.⁷²

Die besondere, in der Physiognomie und dem menschlichen Schicksal verwurzelte Auffassung des Stanser Nationaldenkmals kommt auch bereits in einer ganzen Reihe früherer, unmittelbar nach 1830 in verschiedenen Schweizer Städten entstandener Denkmäler zum Ausdruck: Auch die Standbilder Rousseaus in Genf (1835), Rudolf von Erlachs in Bern (1839), Johannes von Müllers in Schaffhausen (1851) und Hans Georg Nägelis in Zürich (1848) feiern den Menschen, die grossen Söhne der Vergangenheit und Gegenwart.⁷³

Von ihnen allen unterscheidet sich der Luzerner Löwe, trotz einer weitgehenden Übereinstimmung des Stils, einer formalen Klassizität, in der inhaltlichen Aussage.

1.3.2 Ist das Löwendenkmal ein Nationaldenkmal?

Das Löwendenkmal spielte, soweit sich dies quellenmässig verfolgen lässt, in den Diskussionen um das Schweizerische Nationaldenkmal, die in den dreissiger und vierziger Jahren im Zentralverein stattfanden, praktisch keine

70 Berichte über die allgemeine Ausstellung der schönen Künste in Paris im Jahre 1855 (o. J.), S. 13ff.: J. Gsell, Bericht über die schönen Künste (schweizerische Abteilung).

71 Vgl. Flüeler, Karl, Das Winkelried-Denkmal von Stans, Stans 1965; ebenfalls: Meyer, Traugott, Das Büchlein vom Winkelried-Denkmal, Wohlen 1856.

72 Reinle, 1962, S. 334 und 335.

73 Vgl. Fröhlich, Martin, Zur Denkmalgeschichte der Schweiz, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), S. 23ff.

Rolle. Es nahm erstaunlicherweise, vielleicht jedoch auch bezeichnenderweise darin nicht die Stellung ein, wie man es für eine solche Innovation, für eine künstlerische und kulturpolitische Leistung dieses Ausmasses und auch internationaler Rezeption vermuten möchte.

Selbst die Luzerner Sektion der Kunstgesellschaft, die doch Planung und Bau des Löwendenkmals über Jahre hinaus als Verein mitgetragen hatte, bringt keine Anregungen zur Denkmalfrage in die Zofinger Versammlungen.

Im Jahr 1829 löst der Zürcher Kupferstecher Jakob Lips mit seiner Frage «Wo sollen unsere Bildhauer, unsere Geschichtsmaler im Vaterlande Beschäftigung an grossen und schönen Werken finden?»⁷⁴ die Diskussion um Sinn und Zweck schweizerischer Denkmäler aus. Obwohl Augustin Schmid in diesem und auch im folgenden Jahr, 1830, dem Erscheinungsjahr der «Einladung zur Mitwirkung für die Errichtung von Nationaldenkmälern» Präsident des Schweizerischen Kunstvereins war, hielt er es nicht für wert, in seinen Zofinger Ansprachen über das «Wirken der bescheidenen Künstlergesellschaft Luzern»⁷⁵ das Löwendenkmal als Leistung und Vorbild zu erwähnen und zu würdigen. Und dies, wiewohl die feierliche und von der Kunstgesellschaft selbst mit Eifer und künstlerischem Ehrgeiz geförderte Enthüllung des Luzerner Löwen noch keine zehn Jahre zurücklag.

Im Jahresbericht 1830 der Luzerner Kunstgesellschaft bedauert Augustin Schmid jenen «europäischen Schwindel von Unruhe und Revolte, wie er nun auch auf die Schweiz übergreifen» habe, und schätzt sich glücklich, dass diese «Sucht nicht in [...] den eigenen Kunstverein eingedrungen sei». Es ist daher nicht verwunderlich, dass er das politisch problematische Löwendenkmal in Zofingen aus den patriotisch eingefärbten Diskussionen um vaterländische Monumente heraushalten will und sich mit dem politischen Moment nationaler Denkmäler nicht identifizieren will und kann.

Dass Karl Pfyffer von Altshofen selbst – am Ursprung der Schweizerischen Kunstgesellschaft eines ihrer prominenten Mitglieder, jetzt Redaktor eines politisch ausgesprochen konservativen Volksblattes – in den Diskussionen um das Schweizerische Nationaldenkmal nie in Erscheinung tritt und unseres Wissens auch nie erwähnt wird – er zeichnet zwar, zusammen mit einer Reihe weiterer Luzerner Mitglieder, die Subskriptionsliste für die Errichtung nationaler Denkmäler⁷⁶ – scheint uns ebenfalls symptomatisch für die Frage: Ist das Löwendenkmal ein Nationaldenkmal?

In seiner auf die Eröffnungsfeierlichkeiten 1821 hin erscheinenden «Geschichte des 10. August 1792»⁷⁷ schreibt Karl Pfyffer von Altshofen, die

74 Lips, Jakob, «Beitrag zur Frage: Wie könnte die schöne Kunst in unserem Vaterlande geschützt und gepflegt werden?», Vortrag gehalten anlässlich der Versammlung des Schweizerischen Kunstvereins in Zofingen am 11. März 1829. (Vgl. das entsprechende Manuskript in ZB Akten KGL; ebd. die Zusammenfassung der Rede Lips' im Jahresbericht 1829.)

75 ZB Akten KGL, Jahresberichte 1829 und 1830. Vgl. auch SA Akten KGL, Präsidialrede 1829 in Zofingen.

76 SA Akten KGL, «Subskriptionsliste für Errichtung schweizerischer Denkmäler nach Vorschlag der Schweizerischen Künstlergesellschaft».

77 Vgl. Anm. 22.

schöne Sitte der Väter, die Taten der Tapferen, welche im Dienste des Vaterlandes oder der Pflicht gefallen sind, zu feiern, habe den Anlass gegeben, die nahe beim Luzerner Steinbruch gelegene kleine Kapelle zu erneuern, mit dem Ziel, «in dem Gemüte des Vorübergehenden die Empfindung der ersten Wehmut zu wecken, womit der stille Umgang betreten werden soll, der die Erinnerung an die schuldlos aber glorreich Gefallenen hervorruft». Vätersitte habe ihm aber auch den Entscheid nahegelegt, diese geweihte Stätte in Verbindung zu bringen mit einem Denkmal. Dieses sei nun mit Liebe, Beharrlichkeit und seltener Kunst zu schönster Vollendung gebracht worden: «Und so prangt es nun, über mannigfache Hindernisse siegend, dieses Nationaldenkmal, auf Schweizerboden errichtet [für] jene, die in fremden Lande fielen, aber mit dem nämlichen Mute auch dem Vaterlande ihre Leichen zum Walle aufgeworfen haben würden, wenn es damals desselben bedurft hätte. Denn wenn je ein uneigennütziges Opfer war, so ist es das ihre.»

Das umstrittene Ereignis bei den Tuilerien wird hier von Oberst Karl Pfyffer, im Bewusstsein, dass «es in der Natur der Sache [liege], dass Vorschläge wie der des Löwendenkmals verschieden beurteilt, in ungleichem Masse unterstützt und bisweilen missdeutet werden,»⁷⁸ geschickt auf patriotisch-vaterländische Empfindungen hingedeutet. In seiner Schilderung wird der Tod der in den Tuilerien für einen fremden König gefallenen Schweizer aus dem historisch brisanten Kontext herausgelöst und erscheint als Akt schweizerischer Treue und nationale Tugend schlechthin. In solcher Optik⁷⁹ kann diesem Denkmal, kann diesem Löwen als Symbol unbedingter Schweizertreue bei der Verteidigung der Freiheit in fremden Landen, aber auch im Vaterlande, nationale Bedeutung nicht länger abgesprochen werden: «So verkünde denn, edler Löwe, der Nachwelt, dass das Vaterland diese Tugend geehrt hat!» schreibt Pfyffer zur Eröffnung des Denkmals, «und lehre das jetzige und die kommenden Geschlechter, dass Edelsinn, dass Liebe zur Freiheit, zum Vaterlande, schön und gross sind».⁸⁰

In der Sicht liberaler und regenerativer Bestrebungen jedoch waren die Ereignisse in den Tuilerien, aller vaterländischen Umdeutung Pfyffers zum Trotz, keine eidgenössisch repräsentative Tat. Zudem entsprachen sie vor allem auch nicht den Vorstellungen der Denkmalfürworter von 1830, da sie keinen Gegenstand aus der klassischen Geschichte des Vaterlandes und keine

78 ebd.

79 Hat etwa noch Karl Dändliker in seiner «Geschichte der Schweiz» den inneren Widerspruch dieses Löwendenkmals zum Ausdruck gebracht – «Wenn sich bei der Betrachtung dieses Monuments ein Missston beimischen will, so richtet er sich lediglich gegen die mit der alten Ordnung untrennbar verbundene und heute schädlich erscheinende Sitte des schweizerischen Fremddienstes selbst, keineswegs gegen die heldenmütigen Eidgenossen, welche für ihre Pflicht und für die Nationalehre gefallen sind.» (Geschichte der Schweiz, Bd. 3, Zürich 1887, S. 276/277) – so sehen neuere Untersuchungen von solcher Problematisierung vermehrt ab. Peter Felder etwa in seiner ausführlichen Abhandlung über «Das Löwendenkmal von Luzern» (1964), schliesst unter dem Titel «Epilog der Dichter» seine Überlegungen mit einem Wort der deutschen Schriftstellerin und Kunsthistorikerin Ricarda Huch, einer «bekenntnishaften Aussage» des Inhalts, dass dieses Denkmal, welches das Ende einer heroischen Laufbahn bedeute, nicht nur den tapferen Luzernern gelte, «die ihrem Eide treu in den Tod gingen», sondern der alten, kriegerischen, der kampfgewöhnten und siegesgewohnten Eidgenossenschaft überhaupt. (Zitat Huch in Felder, 1964, S. 73 auch: Zeitschrift Corona, 1932, S. 484–499.)

80 Vgl. Anm. 22.

Leistung, welche für die ganze Schweiz gleiche Früchte brachte,⁸¹ darstellen. Ihre Verkörperung im Löwenbild konnte daher für die Planer eines Schweizerischen Nationalmonuments kaum vorbildlich sein. Die zürcherische Forderung nach mehr Bescheidenheit für ein Denkmal doch eher ständischen Charakters, die zu Beginn der Planung an Pfyffer erging, war in diesem Luzerner Löwen nicht erfüllt. Das Löwendenkmal ist zwar «eine königliche Gabe», jedoch, um mit den Vorbehalten Jakob Melchior Zieglers gegenüber der deutschen Walhalla zu argumentieren, «weder das Resultat eines volkstümlichen Willens noch der Ausdruck desselben».⁸² Es kann als wahrhaft glanzvolle Feier privaten, nicht demokratischen Denkens, als aristokratische Gebärde der Macht, die den Treuetod als Mittel zur Aufrechterhaltung einer durch das Volk bedrohten Ordnung begreift, in den Augen der Denkmalplaner im Hinblick auf die Schaffung einer bundesstaatlichen Verfassung das republikanische schweizerische Volk kaum repräsentieren. Auch in seiner typischen Verpflechtung von Stil und Bildwirklichkeit entspricht dieser klassizistische sterbende Luzerner Löwe, dieses barock verschlüsselte, nur einem eingeweihten Kreis in vollem Umfang verständliche Symbol – «Der Löwe war nicht tot», schreibt 1818 Rüttimann aus Rom nach Luzern, «er muss nur ruhen»⁸³ – nicht dem «eigentümlichen Charakter»⁸⁴ schweizerischer Kunst, wie er in den Reihen der Nationaldenkmalförderer diskutiert wurde. Noch Mitte der fünfziger Jahre wendet sich der an der Universität Bern Ästhetik und Literaturgeschichte lehrende Professor Ludwig Eckhardt (1827–1871) entschieden gegen den Vorschlag, nationale Heldentaten «vielleicht, wie Thorwaldsen es getan, symbolisch darzustellen»: «Eine symbolische Darstellung ist weder allgemein verständlich, noch ruft sie unmittelbar Begeisterung hervor. Ein symbolisches Werk ist nie wahrhaft volkstümlich, sondern Erzeugnis des sogenannten Geistreichseins; es spricht [...] den Verstand an, der eine Deutung in das Bild hinein tragen muss. Wer sagt mir, dass jener herrliche Löwe Thorwaldsens die sich aufopfernde Schweizertreue ist? Etwa das Werk selbst [...]? Nein, der Verstand erklärt es; eine Inschrift springt ihm zur Hilfe bei. Ich möchte nie zu einer symbolischen Darstellung der Tat Winkelrieds raten, wenn es sich um ein öffentliches Denkmal handelt.»⁸⁵

Der versinnbildlichte Luzerner Löwe unterscheidet sich, aus der Perspektive eines auf die vaterländischen Helden, die schweizerische Umwelt, den Menschen und die Landschaft bezogenen Realismus gesehen, vor allem semantisch von einem als typisch erachteten nationalen Bildinventar, welches die Ideen, die Gefühle, die Hoffnungen, das Wesen des Volkes, der Nation in klarer, durchschaubarer, jedermann verständlicher und die Identifikation erleichternder Weise vor Augen führt.

81 Vgl. Anm. 51.

82 Vgl. Anm. 61.

83 Vgl. Felder, 1964, S. 15.

84 Vgl. Anm. 63.

85 Meyer, 1856, S. 38 und 39.

1.3.3 Das Löwendenkmal – Prototyp seiner Epoche

Das «monarchische» Luzerner Löwenmonument, nach dem Zürcher Gessner-Denkmal⁸⁶ von 1793 das zweite figürliche Denkmal in der Schweiz,⁸⁷ passt weder politisch in die nationale Einheitsbewegung der Zeit vor 1848 noch gestalterisch in eine damals als angemessen empfundene schweizerische Kunstlandschaft.⁸⁸ Obwohl jedoch das Löwendenkmal als Selbstzeugnis der Restauration innerhalb der Diskussion um schweizerische Nationaldenkmäler als politisch und auch künstlerisch überlebtes Zeichen seine Bedeutung verloren hat, verkörpert diese spektakuläre Skulptur dennoch in bemerkenswert aktueller, in monumentaler, in schweizerisch gesehen absolut neuartiger Weise die Botschaft ihres Schöpfers und seiner Mitarbeiter: Die Wahl eines monumentalen Denkmals als Darstellungsmittel zur Übertragung politischer Information kam damals einer grossen Neuigkeit gleich.

Bereits in der Helvetik wurden Sprache, Gesang und bildende Kunst als unentbehrliche Mittel der Aufklärung, als Botschaftsträger erkannt und als Einheit und Gleichheit schaffende Medien eingesetzt. Auch Pfyffer versteht Sprache und Bild als politische Instrumente, wenngleich mit politisch anderen Vorzeichen als die Helvetik, wie ein Auszug aus dem Leitartikel «Babylonische Sprachverwirrung» des von ihm herausgegebenen «Waldstätter-Boten» vom 15. April 1831 zeigt: «Jemand stellte die Behauptung auf, die Revolution und ihre Folgen seien eigentlich nur dem Mangel an richtiger Sprachkunde zuzuschreiben, man sei von dem Gebrauche der Alten abgewichen, die mit dem Worte bestimmte Begriffe zu verbinden pflegten. – Nun haben viele Wörter ganz entgegengesetzte Bedeutung, noch mehrere gar keine mehr – daher komme es, dass man sich nicht mehr verstehe und dass Leute, die im Grunde von der nämlichen Meinung seien, streiten und zanken

86 Das kulturgeschichtlich interessante und anlagemässig initiale Gessner-Denkmal, Ausgangspunkt einer langen Reihe figürlicher Denkmäler im schweizerischen 19. Jahrhundert, wurde 1793 auf dem Zürcher Platzspitz im Andenken an den Dichter, Künstler, Unternehmer und Politiker Salomon Gessner unter Mitwirkung des Bildhauers Alexander Trippel von Jean François Doret nach einem Entwurf Michel-Vincent Brandoins errichtet. Vgl. Escher, Konrad, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Band IV, S. 90 ff.; Denkmal Salomo Gessners in Zürich, Zürich 1793; ebenso: Viertes Neujahrsstück, herausgegeben von der Künstlergesellschaft in Zürich auf das Jahr 1808.

87 Im weitesten Sinne zu den Denkmälern des 18. Jahrhunderts gerechnet werden können (neben dem Zürcher Gessner-Denkmal) der 1708 zu Ehren Niklaus von der Flües in Sarnen errichtete, statuengeschmückte Brunnen, der im Jahr 1786 zu Ehren Wilhelm Tells in Altdorf erstellte Brunnen mit dem Standbild Tells (heutiger Standort: Bürglen) sowie die auf das Jahrhundertende hin auf dem Lindenhof in Zürich errichtete Tellenstatue (vgl. Meyer, Johann, Revolutionsalmanach für Kinder auf das Jahr 1799, Zürich 1798). In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstand unter der schwärmerischen Initiative des französischen Abbé Guillaume-Thomas Raynal auf der Insel Altstadt ein mit Symbolen (pfeildurchbohrter Apfel, Gesslerhut) behängter Gedenkobelisk für die Helden des schweizerischen Befreiungskampfes, dies, nachdem es Raynal behördlicherseits verwehrt worden war, sein Denkmal auf dem Rütli selbst zu erstellen.

88 Zur Situation des Denkmals im 19. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz vgl. Nipperdey, Thomas, Zur Denkmalgeschichte in Deutschland; Kapner, Gerhard, Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokument der Gesellschaftsgeschichte; Fröhlich, Martin, Zur Denkmalgeschichte der Schweiz, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20); ebenfalls: von Tavel, Hans Christoph, Ein Jahrhundert Schweizer Kunst, Genf 1969, insbes. S. 42 ff.

und sich an solche anschliessen, die sie verabscheuen würden, wenn sie sich [nur] die Mühe geben [würden], zuvor zu fragen: Was versteht der Herr unter dem Ausdruck? [...] Zum Beispiel unter Patriot, Eidgenosse, Aristokrat, Cultus, Aufklärung, Oligarch, Liberal, Tendenz, Constitution, Bildung, Volkssouveränität u. s. w.»⁸⁹

Dieser Artikel erhält besonders Gewicht dadurch, dass der «Waldstätter-Bote» etwa anderthalb Jahre früher, im Oktober 1829, auf seiner Titelseite die folgenden Begriffe aus dem Sprachgebrauch der Aufklärer und Liberalen erklärt und übersetzt: «Aufgeklärt. Der das Licht verdeckt und hinter dem Vorhang Schattenspiele gibt; Aufklärung. Ein Hausmittel, ohne Verstand geschwind gelehrt zu werden; Erziehung. Ein veraltetes Wort, das in den Erziehungsinstituten untergegangen; Erzliberale. Handlanger der Revolutionsmänner; Freiheit. Ein alter Almanach, aus welchen die Feste herausgeschnitten sind; Gleichheit. Das Wort wird auch gebraucht für die Kunst, Bettler zu Herren und Herren zu Bettlern zu machen; Mündig sein. Ausser aller Zucht gesetzt sein.»⁹⁰ Pfyffer, der den Beitrag zum Verständnis gewisser gängiger Wörter wenn nicht selbst verfasst, so doch auf der Titelseite seiner Zeitung veröffentlicht hat, wendet sich 1829 bewusst gegen die von liberaler Seite betriebene Aufklärung. Dass die Revolution und ihre Folgen, die um 1830 wieder besonders spürbar werden, eigentlich nur dem Mangel an richtigem Sprachgebrauch zuzuschreiben seien, heisst mit anderen Worten, dass man falsch aufgeklärt habe. Pfyffer versteht hier Sprache durchaus als Machtmittel, und er analysiert den Sprachgebrauch der Meinungsgegner als demagogisch. Die eigene Sprache, die solche Analyse unternimmt, versteht sich als diejenige Sprache, die eine rechte Haltung auch richtig übersetzt.

Diese rechte Haltung wird nun im Löwendenkmal monumental ins Bild übertragen. In diesem Sinne darf das Löwendenkmal, dieses «Nationaldenkmal auf Schweizer Boden errichtet»,⁹¹ als Schlüsselzeichen und Inhaltsträger befragt werden. Es ist in seiner dezidierten politischen Absicht und souveränen künstlerischen, allegorischen und klassizistischen Ausformung bedeutungsvoll gelungen. Dass dieses Denkmal ein schon geschichtlich gewordenes Ereignis darstellt und dieses bildlich provokativ in die zeitgenössische Gegenwart einbringt, dass Planung und Bau dieses Monuments zugleich aktuellstes politisches Geschehen mitbedeuten, zeichnet den Luzerner Löwen in besonderer Weise aus.

Als Kunstwerk in seiner Methode modern, in seinem Engagement jedoch bewahrend, kann es auf die veränderte Zeit allerdings nur beschränkt eingehen.

Gerade auf Grund dieses Widerspruchs musste sich das Luzerner Löwendenkmal für das Denkmalverständnis der folgenden Jahre und für das damalige Selbstverständnis der Schweizer Kunst ganz allgemein von grosser, kul-

89 Der Waldstätter-Bote, Ausgabe vom 15. April 1831 (No 30).

90 Der Waldstätter-Bote, Ausgabe vom 20. Oktober 1829 (No 42).

91 Vgl. Anm. 22.

turpolitisch klärender, im Sinne der angestrebten Neuerungen von unschätzbare, provokativer Bedeutung erwiesen haben. Die Luzerner Kunstgesellschaft und der Schweizerische Kunstverein haben diesen Widerspruch, so wie wir glauben interpretieren zu dürfen, in ihrem Schweigen ausgetragen.

1.3.4 Das Löwendenkmal – ein Luzerner Geschichtsdokument

Obwohl das Löwendenkmal in den Programmen und Gesprächen um nationale Denkmäler nicht gewürdigt wurde, muss es dennoch auf seinen Charakter als Geschichtsdokument hin angesprochen werden.

Dass dieses Löwendenkmal gerade in Luzern möglich wurde und dass hier ausgerechnet ein Denkmal solchen Ausmasses hatte errichtet werden können, mag, gemessen an schweizerischen Verhältnissen, doch auffallen. Der Grund dafür, dass dieses Löwenmonument in Luzern entstehen konnte – wir möchten nur gerafft wiederholen, was früher schon erwähnt wurde –, liegt wohl in erster Linie darin, dass in der günstigen Zeit der Restauration ein gebildeter, begüterter, politisch und kulturell ambitionierter Vertreter der aristokratischen Schicht es unternahm, gemäss den Traditionen seiner berühmten Vorfahren eine künstlerische Aufgabe eigener, dem Stande angemessener Erfindung an einen auserlesenen Künstler zu delegieren und zu verwirklichen.

Jedoch, so glauben wir, kann man sich mit diesen biographischen Verweisen auf Pfyffer der einzigartigen Erfindung dieses Löwen ausgerechnet in Luzern nur nähern. Ein erstes Mal innerhalb des schweizerischen Kunstschaffens blickt ein Monument dieser Grösse zurück auf eine wenn auch noch naheliegende historische Begebenheit. Ein erstes Mal, wenn auch in politisch ausgesprochen perspektivistischer Sichtweise, personifiziert sich diese Schweiz, die sich bislang einzig in ihren Chroniken, ihren Wand- und Tafelbildern ihr Bild schuf, in einem Denkmal, das den Menschen in einer geschichtlichen Situation begreift und beschreibt.

Dass dieser monumentale Rückgriff auf ein historisches Thema gerade in Luzern geschieht, kann eigentlich kaum erstaunen, liegt doch ein solches Ansinnen in der Tradition eines Geschichtsbewusstseins, welches sich im 18. Jahrhundert unter Gelehrten wie Franz Urs Balthasar, seinem Sohn Anton Felix und unter Joseph Maria Businger hat herausbilden können und sich in den grossen Geschichtswerken eines Kasimir Pfyffer und Philipp Anton von Segesser fortsetzte. Joseph Anton Felix Balthasars Betreibungen etwa, den Geschichtsunterricht am Luzerner Gymnasium zu fördern, waren verbunden mit zahlreichen Versuchen, durch kurze, allgemein verständlich gehaltene Publikationen das Interesse am staatlichen Leben zu wecken: Wie die meisten schweizerischen Aufklärer des 18. Jahrhunderts knüpft er an die ruhmreiche Vergangenheit der Eidgenossen an, um sie der Gegenwart als Vorbild persönlicher Tugend und allgemeiner Wohlfahrt hinzustellen.⁹² Im

92 Vgl. Laube, 1956, S. 157ff.: «Pädagogische Geschichtsschreibung und die Porträtgalerie berühmter Luzerner».

Jahre 1774 schrieb er in diesem Sinne seine «Historischen und moralischen Erklärungen der Gemälde auf der Kapellbrücke der Stadt Luzern».⁹³ «Wohl nie hat Balthasar deutlicher als im Vorwort zu diesen Erklärungen seine Geschichtsauffassung umschrieben», schreibt sein Biograph Bruno Laube: «Da es ihm bewusst darum ging, ein eidgenössisches oder doch mindestens luzernisches Nationalgefühl zu schaffen, erkannte er der vaterländischen Geschichte unbedingten Vorrang zu.»⁹⁴ Von pädagogischer und patriotischer Gesinnung getragen sind auch Balthasars Neujahrs-Geschenke für die luzernische Jugend, herausgegeben in den Jahren 1779 bis 1785, dann aber vor allem auch seine Sammlung von Nachrichten und Bildnissen berühmter Luzerner aus Staat, Kirche und aus dem kulturellen Leben: Er beabsichtigte, durch die beispielhafte Darstellung grosser Persönlichkeiten aus Politik und Kultur Nationalstolz zu wecken und Nationalbewusstsein zu fördern.⁹⁵ Zu dieser Portraitgalerie verfasste Joseph Anton Felix Balthasar die entsprechenden biographischen Erläuterungen in seinem «Museum Virorum Lucernatum fama et meritis illustrium, quorum imagines ad vivum depictae visuntur»,⁹⁶ einem Buch, das schon ein Jahr später in deutscher Übersetzung erschien unter dem Titel: «Historische Aufschriften, welche zu den gesammelten Bildnissen berühmter Luzerner verfasst worden».⁹⁷

Die Schaffung der Balthasarschen Galerie ist zu verstehen als Mittel, dem Publikum durch eine leichtverständliche Darstellung, in der Aneinanderreihung auserwählter imponierender Portraits, versteckt ein politisches Be-

93 Balthasars «Historische und moralische Erklärungen» (Original auf der Bürgerbibliothek, Zentralbibliothek Luzern) erschienen im Erstdruck 1775 in Zürich bei Orell Gessner, Füssli und comp. und wurden 1784 ein zweites Mal aufgelegt unter dem Titel «Nachrichten von der Stadt Luzern und ihrer Regierungsverfassung oder historische und moralische Erklärungen der acht ersten Gemälde auf der Kapellbrücke der Stadt Luzern». Es ist das Verdienst des Biographen Balthasars, Bruno Laubes, in seiner Erörterung der «Erklärungen» besonders auch auf die Titelblattvignette der Erstausgabe hingewiesen zu haben: «Wie der Titel, ist die Vignette des Titelblattes aufschlussreich für die Absichten des Verfassers, Geschichte zur Belehrung und Besserung des Menschen vorzutragen. Der [...] Kupferstich stellt zwei junge Bürschen zu Füssen eines Kriegerdenkmals dar; auf einem von Gebüsch umgebenen Sockel thront ein geharnischter Krieger mit einer Hellebarde in der Hand.» (Laube, 1956, S. 156).

94 Laube, 1956, S. 157.

95 Es handelt sich bei dieser Bildergalerie um eine Reihe (biographisch jeweils kurz erläuteter) Kleinportraits (in Öl) im Formate von 28 x 18,5 cm. Balthasar beauftragte für die Ausführung seiner Idee den Beromünsterer Stillebenmaler Ildefons Troxler (1741–1810), welcher den Auftrag bis zu seinem Tode im Jahre 1810 mit 150 Portraits nach Stich- und Gemäldevorlagen ausführte. Diese Portraitsammlung wurde von Balthasar zusammen mit seiner Helvetica-Bibliothek am 22. März 1809 vertraglich der Stadt übergeben und dem Publikum erstmals 1812 im Rathaus zugänglich gemacht. Durch die neue Staatsverfassung vom 30. Januar 1831, nach der Umschaffung der Gemeindeorganisation, gelangte dieses Bibliotheksgut anlässlich der Sönderung des Stadtgemeindegutes an die Korporationsgemeinde. Ende der dreissiger Jahre wurde die Balthasarsche Bibliothek in das Sonnenberg-Haus am Reusssteg übersiedelt. Die Portraitgalerie wurde schon im 19. Jahrhundert ergänzt durch die Künstler Jakob und Xaver Schwegler und auch im 20. Jahrhundert weitergeführt. Die Sammlung befindet sich heute im Katalogsaal der Luzerner Zentralbibliothek. Vgl.: Laube, 1956, S. 156 ff.; Laube, Bruno, Bibliotheksgedanke und historische Portraitsammlung im 18. Jahrhundert, in: LT vom 10. November 1951; Rölli, Anton, Die Geschichte der öffentlichen Bibliotheken der Stadt Luzern, in: LT vom 10. November 1951.

96 Balthasar, J. A. F., Museum Virorum Lucernatum [...], Lucernae, typis Jodici Francisci Jacobi Wyssing, 1777.

97 Bedeutungsvoll im Zusammenhang mit der Sammlertätigkeit Balthasars sind auch etwa seine Kontakte mit seinem Zürcher Freund Johann Kaspar Füssli dem Älteren, dem Verfasser eines ersten schweizerischen Künstlerlexikons, der «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz» (Zürich 1775). Balthasar fand in Füssli

wusstsein, eine geschichtliche Auffassung von der Funktion und den Möglichkeiten des Menschen in der Gesellschaft zu vermitteln. So schreibt Balthasar im Jahre 1775 an Johann Jakob Bodmer: «Ich habe für meine Knaben ein Bilder Cabinet von luzernischen berühmten Männern zu sammeln angefangen. [...] Hierbei habe ich Gelegenheit, mit mündlichen Unterredungen mancherlei Sachen und Begebenheiten zu erklären, daran einst meine Kinder, wenn sie bei reifen Jahren sein werden, mit Vergnügen, und ich hoffe auch mit Nutzen gedenken werden, nebst dem, dass sie zu der vaterländischen Geschichte selbst einige Anleitung und einen etwelchen Vorschmack bekommen».⁹⁸

Balthasar hat somit das Bild in seiner didaktischen Funktion erkannt. Er setzt den geschichtsträchtigen Bestand der Kapellbrückenbilder und auch seine eigene Portraitgalerie berühmter Luzerner als Mittel der Aufklärung ein, gerade weil sie als eindrückliche Dokumente der Geschichtsdarstellung die Abfolge historischer Ereignisse und den Rhythmus des Lebens in filmartiger Reihung zeigen und so die Geschichte als Entwicklung beschreiben.

Auf dem Hintergrund eines solchen Geschichtsbewusstseins, wie es sich im Laufe des 18. Jahrhunderts und um 1800 für Luzern in seiner typischen Ausrichtung auf das anschauliche und erzieherisch günstige Bilddokument entwickelt hat – wir möchten hier nur noch auf Joseph Busingers «Schweizer'sche Bildergalerie oder Erklärung der Vaterländischen Geschichten in den Gemälden auf der Kapellbrücke zu Luzern»⁹⁹ verweisen, ein eigentlich

einen Künstler und Schriftsteller, der es kurz vor dem Ausbruch der Revolution unternahm, den Künstler in der literarischen Darstellung einem weiteren Publikum als ernstzunehmendes Mitglied der Gesellschaft vorzustellen und überhaupt das Gespräch über Kunst und Kultur in der Gesellschaft anzuregen, – ein Anliegen, das später in den Stapferschen Kulturprogrammen eine Fortsetzung fand. (Zum Briefwechsel Balthasar–Füssli vgl. Laube, 1956, S. 161).

98 Brief Balthasars an Johann Jakob Bodmer vom 15. November 1775 zitiert in: Laube, 1956, S. 159.

99 Businger, Joseph, Schweizer'sche Bildergalerie oder Erklärung der Vaterländischen Geschichten in den Gemälden auf der Kapellbrücke zu Luzern. 2 Bände, Luzern 1820. – Im Zusammenhang mit dem geistigen Vermächtnis der Balthasar und Businger vgl. man auch die etwas spätere Stellungnahme der Kunstgesellschaft zum Verkauf von Kapellbrücke-Bildern nach Genf im Jahre 1837: Anlässlich der Sanierung des linken Reussufers von der Höhe der Jesuitenkirche bis nach der ehemaligen Fröschenburg in den Jahren unmittelbar nach 1833 und damit der phasenweisen Verkürzung der Kapellbrücke in ihrem südlichen Teil wurden etliche Zwickelbilder ihres angestammten Standplatzes beraubt und vom Stadtrat an einen Genfer Interessenten verkauft, was «ziemlich allgemein Unwillen hervorrief und öffentlich Missbilligung fand.» Das von der Kunstgesellschaft allerdings zu spät verfasste Protestschreiben gegen diese vom Stadtrat betriebene «Veräusserung öffentlicher Monumente» (ZB Akten KGL, Jahresbericht 1837) scheint uns bedeutsam vor allem deswegen, weil sich hier die Haltung der frühen Kunstgesellschaft zum kulturellen Erbe der Stadt und seiner Bedeutung in besonderer Weise manifestiert: Mit dem dringlichen Ansuchen, dem geplanten Verkauf die Genehmigung zu verweigern, schreibt sie an den Stadtrat: «Wir ersuchen Sie zu beherzigen, dass diese Gemälde [...] für Luzern einen hohen Wert haben, indem dieselben die wichtigsten Epochen des Beginnes und des Wachstums unseres Freistaates mit seinen merkwürdigen Ortschaften zeigen, die eidgenössischen Kämpfe und Schlachten und andere, Jahrhunderte hindurch unsere Stadt und unsern Kanton betreffende Vorfälle und Ereignisse. Diese, den Einheimischen wie den Fremden, Belehrung und Unterhaltung gewährenden Tableaux sind folglich eine jener hier ortswahren Merkwürdigkeiten und Zierden, die man anderswo selten findet, und worauf auch jede andere Stadt stolz sein würde [...].» (SA Akten KGL, Die Kunstgesellschaft an den Stadtrat von Luzern, Briefentwurf vom Oktober 1837). Es darf angenommen werden, dass die Gesellschaft selbst vor allem durch die im Jahre 1828 vollendete Arbeit ihrer Mitglieder Jakob Schwegler und der Gebrüder Eglin, die den sämtlichen Zyklen der schweizergeschichtlichen Tafeln der Kapellbrücke zeichneten, bzw. lithographierten und veröffentlichten, für die fraglichen Zwickelbilder in besonderem Masse sensibilisiert war.

ideologisches Vermächtnis, sowie auf seine «Stadt Luzern und ihre Umgebungen in topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht»¹⁰⁰ – verwundert es nicht, dass das Löwendenkmal von seinem Erbauer in dieser historisch-pädagogischen Sichtweise begriffen und geschaffen wird.

1.3.5 Luzerner Kunstgesellschaft und Luzerner Denkmäler

In bezug auf die Frage nationaler Denkmäler im frühen 19. Jahrhundert verhielt sich die Luzerner Kunstgesellschaft vorwiegend passiv. Sie liess wohl ihre Vertreter den entsprechenden Sitzungen in Zofingen beiwohnen, nahm die Veröffentlichungen und Rundschreiben des Kunstvereins zur Kenntnis, sammelte Subskriptionsbeiträge und verpflichtete sich auf Anregung Zofingens hin, die städtischen und kantonalen Behörden um ihre Unterstützung anzufragen.¹⁰¹ Ansonsten aber bezog sie wenig Stellung.¹⁰² Dabei hätte die Kunstgesellschaft in einem ihrer bedeutenden Gründerm Mitglieder, Architekt Louis Pfyffer von Wyher, eine Persönlichkeit besessen, welche anlässlich des von Ziegler beziehungsweise dem Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein 1844 ausgerufenen Wettbewerbs für ein schweizerisches Nationalmonument einen vielbeachteten Entwurf einlieferte¹⁰³ und an der Sitzung der Kunstgesellschaft vom 29. März 1844 ausdrücklich bedauerte, dass die Schweiz den gehörigen Eifer, die pekuniären Mittel, den National-Sinn nicht aufbringe, Monumente zur Erinnerung an geschichtliche Ereignisse aufzurichten, ähnlich wie dies in Deutschland geschehe.

Waren die Unruhen der dreissiger und vierziger Jahre, die Stürme der Freischaren- und Sonderbundstage gerade in Luzern nicht eben dazu angeht, die Idee des nationalen Denkmals und damit die Begeisterung einer an und für sich politisch reservierten Kunstgesellschaft zum Tragen zu bringen – noch 1852 beispielsweise lehnt sie die Bitte des Organisationskomitees des Eidgenössischen Schiessfestes 1853, den Festsaal in Luzern «mit einem lieblichen Kranz vaterländischer Kunstwerke» zu zieren, aus «ökonomischen und moralischen Gründen» schlichtweg ab¹⁰⁴ – so mag es doch erstaunen, dass die Kunstgesellschaft sich auch in der zweiten Jahrhunderthälfte immer nur am Rande mit dem Denkmalgeschehen in andern Schweizer Städten und mit ähnlichen Unternehmungen in Luzern selbst auseinandergesetzt hat. Eine Ausnahme macht sie hier – neben einem jahrelangen Interesse für das Stanser Winkelried-Denkmal, an dessen Entstehung ihr Präsident, Franz Xa-

100 Businger, Luzern 1811.

101 SA, Akten KGL, Briefentwurf der Gesellschaft an den Verwaltungsrat der Stadt Luzern vom 7. August 1830.

102 Zur Darstellung des Nationaldenkmalproblems in den Vereinsschriften der Luzerner Kunstgesellschaft vgl. ZB Akten KGL, Jahresberichte 1827, 1829, 1830, 1832; Protokolle der Jahre 1830, 1832, 1833, 1834, 1844; weitere Berichte und Briefschaften vgl. SA Akten KGL, Nationaldenkmäler.

103 Wyss, 1976, S. 105ff.

104 Vgl. dazu den Brief des Organisationskomitees des Eidgenössischen Schützenfestes in Luzern per 1853 an die Kunstgesellschaft vom 18. Dezember 1882 (SA Akten KGL) sowie die Diskussion dieses Schreibens in den Protokollen der Gesellschaft vom 7. und 14. Januar, vom 15. April und 13. Mai 1853 (ZB Akten KGL).

ver Schwytzer von Buonas als Delegierter Luzerns und Vorstand des Preisgerichts wesentlich mitgewirkt hat¹⁰⁵ – einzig mit dem Bau und der Freskierung des zweiten grossen, vom Schweizerischen Zentralverein mitgetragenen Nationaldenkmals, der Tellskapelle in Sisikon. Bei dieser Gelegenheit setzte sich die Kunstgesellschaft unter Heinrich Viktor von Segesser mit aller Vehemenz, jedoch vergeblich, für die Erhaltung der Wandmalereien in der Vorgängerkapelle und deren Restauration und Überführung in das Luzerner Rathausmuseum ein.

Besitzt Luzern für das 19. Jahrhundert, vom problematischen Löwendenkmal einmal abgesehen, kein Heldendenkmal im Sinne einer Tell- oder Winkelrieddarstellung, so sind doch die folgenden Projekte und Ausführungen in einem weiteren Rahmen als Geschichts- und Personendarstellungen aufzufassen und hätten damit in den Diskussionsbereich einer interessierten Kunstgesellschaft fallen können: Im August 1848 entstand im oberen Teil der Probsteimatte, dem damaligen neuen Friedhof ob der Hofkirche, «von wo man eine schöne Aussicht auf die Stadt, den Vierwaldstättersee und die Hochgebirge hat», wie der «Eidgenosse von Luzern» berichtet,¹⁰⁶ ein einfacher Gedenkobelisk für die am 31. März und 1. April des gleichen Jahres im Kampfe gefallenen Freischaren. Nimmt die Kunstgesellschaft 1848 möglicherweise aus politischen Gründen keinerlei Notiz von diesem «liberalen» Ereignis an der oberen Probsteimatte, so ist es doch höchst bemerkenswert, dass wir in den Gesellschaftsprotokollen auch keine Angaben zu zwei weiteren bedeutenden Projekten der achziger Jahre finden, von denen das eine, das Luzerner Panorama mit dem eingeschlossenen kolossalen Reportagemalde Edouard Castres, das den Übertritt der Bourbakimarmee 1871 auf Schweizer Boden darstellt, auf die Initiative der Genfer Firma Benjamin Henneberg und Söhne hin auf der Weymatte errichtet und 1889 einem erstaunten und faszinierten Publikum eröffnet wurde.

Einige Jahre früher schon, am 6. April 1885, hatte ein Luzerner Initiativkomitee, zusammengesetzt aus Vertretern des Luzerner Hotelgewerbes, aus Finanzkreisen, Politikern und dem Architekten Heinrich Viktor von Segesser im Hinblick auf die 500-Jahr-Feier der Schlacht bei Sempach (1886) einen «Prospectus für Erstellung eines Panoramas der Schlacht bei Sempach in Luzern» verbreitet und darin um finanzielle Unterstützung des Vorhabens gebeten. Dieser «Prospectus» klärt die Subskribenten auf über Sinn und Zweck des in der Lage des heutigen Bourbakipanoramas geplanten Gebäu-

105 Zur Rezeption der Denkmalplanung in Stans durch die Luzerner Kunstgesellschaft vgl. die Gesellschaftsprotokolle der Jahre 1853 bis 1863 in der Zentralbibliothek sowie die entsprechenden Briefschaften und Mitteilungen innerhalb der kunstgesellschaftlichen Akten im Stadtarchiv unter dem Stichwort «Nationaldenkmäler». Hier vor allem bemerkenswert ein Bericht über den Gang und die Geschäftsführung des Winkelried-Denkmalprojekts vom Sommer 1853 bis Sommer 1857 und ein zweiter Bericht über die Zeit vom Mai 1857 bis Mai 1858, beide verfasst vom Luzerner Gesellschaftspräsidenten Franz Xaver Schwytzer von Buonas (vgl. Bibliographie im Anhang dieser Arbeit). Zum Thema Winkelried-Denkmal vgl. ebenfalls die zeitgenössischen, im Druck erschienene «Protokolle über die Verhandlungen des Schweizerischen Kunstvereins», vor allem auch die umfassende Abhandlung Karl Flüelers aus dem Jahre 1965.

106 Der Eidgenosse von Luzern, Ausgabe vom 22. August 1848; vgl. auch LT vom 22. August 1948.

des und über das darin aufzubauende Schlachtengemälde. Es gibt auch Aufschluss über die veranschlagten Erstellungskosten, das Budget und die Rentabilitätsrechnung und ermittelt gar, nach «Erhebungen von ganz fachmännischer Seite», eine jährliche Besucherzahl von etwa 60 000 Panoramabesuchern, eine Zahl, die gleichzeitig auch für das Löwendenkmal gestanden haben dürfte. «Als Ort der Erstellung des Panoramas», meldet der «Prospectus», «wurde Luzern, die Hauptstadt des Kantons, in welchem die Schlacht stattfand, gewählt. In der Nähe des weltberühmten Löwendenkmals und des sogenannten Gletschergartens, konnte ein genügender Platz [...] für den Fall der Ausführung gesichert werden. [...] Besonders willkommen wird es uns sein, wenn vorab unsere Schuljugend und vaterländischen Vereine zur Besichtigung dieses Werks herbeipilgern.» Aber nicht nur für die Einheimischen, heisst es weiter, werde die künstlerische Darstellung der Sempacher Ereignisse, die noch heute, nach einem halben Jahrtausend das Herz jedes Schweizers in der Erinnerung höher schlagen lassen», von grosser Anziehungskraft sein, sondern auch für die Fremden, verspreche doch das geplante Schlachtenbild mit seinem grossartigen landschaftlichen Hintergrund andere moderne und berühmte Kriegsgemälde noch zu übertreffen. In diesem Sinne habe man mit dem erfolgreichen Münchner Schlachten- und Panoramamalermaler Louis Braun über die rechtzeitige Ausführung des projektierten Kolossalgemäldes unterhandelt und die Ausarbeitung der Gebäudepläne selbst dem Leipziger Architekten und Spezialisten dieser Bausparte, Carl Plauer, übergeben.¹⁰⁷

Die Kunstgesellschaft aber hat sich weder zum patriotischen Gehalt des Projektes geäussert, noch etwa unternehmerische oder künstlerische Aspekte des Vorhabens diskutiert, z.B. die Erweiterung der touristischen Attraktionen Luzerns durch den technisch speziellen Bautyp des Rundpanoramas, in der grossen Zeit europäischer Eisen-Glas-Konstruktionen gewiss doch ein baulich interessantes Unterfangen. Ebenfalls keine Meldungen sind uns zu Inhalt und Form des farbenprächtig ausgestaffiert geplanten Schlachtenbildes überliefert – ein Gegenstand, in dem sich die Kunstgesellschaft hätte mehr als auskennen sollen, hatte sie doch eben erst 1878 die historischen Schätze aus der staatlichen Rüstkammer und das antiquarische Kabinett der V alten Orte in ihre Obhut genommen. Dass man es nicht für wert erachtete, den Plan zu dieser Art Gesamtkunstwerk in den Schriften festzuhalten, ist umso erstaunlicher, als Heinrich Viktor von Segesser, der Initiator des Luzerner Panoramas, einer der schöpferischsten Präsidenten der Kunstgesellschaft (1878–1882) war: Segesser, ein «von edelstem Patriotismus durchglühter Mann»,¹⁰⁸ war nicht nur Architekt der berühmten Festspielbühne in Sempach (1886), sondern wirkte auch am erfolgreichen Zustandekommen des

107 Prospectus für die Erstellung eines Panoramas der Schlacht bei Sempach in Luzern, 1885, 6. April (4 Seiten). (ZB Bildarchiv, Schachtel Panorama.) Vgl. ebenfalls die entsprechende «Skizze zu einem Panorama in Luzern» (SA B 3.31/21/1889).

108 Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft Luzern für 1901, Heinrich Viktor von Segesser, Luzern 1901 (Michael Schnyder Verf.), S. 10. Zur Biographie Heinrich Viktor von Segesser vgl. die Angaben im Anhang dieser Arbeit.

Luzerner Historischen Museums und überhaupt an der Wiedererweckung der Historie, des Mittelalters im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wesentlich mit.

Ebenfalls unter der Leitung Heinrich Viktor von Segessers entstand im Jahre 1896 auf dem Gedächtnisplatz der Hofkirche in unmittelbarer Nähe des Zinggentors, über dem Grab der in Luzern verstorbenen internierten Soldaten und Offiziere der vor Les Verrières geschlagenen französischen Ostarmee, ein bescheidener, in seiner künstlerischen Ausformung dem Freischarendenkmal ähnelnder Gedenkobelisk, der von der Kunstgesellschaft ebenfalls unbesprochen blieb.

Dass die Kunstgesellschaft sich um 1900 wieder vermehrt mit dem Denkmalgedanken befasst, verdankt sie ihrem Ehrenmitglied, dem Bildhauer Hugo Siegwart, der sich an den verschiedensten schweizerischen Denkmalkonkurrenzen beteiligte und auch verbreitet Anerkennung fand. Unter seine wichtigsten Werke gehören neben dem unmittelbar vor der Jahrhundertwende entstandenen Pestalozzi-Denkmal in Zürich das Standbild des Dichters Albrecht von Haller in Bern aus dem Jahre 1908 und sein «Steinstosser» in St. Moritz. Die Schwingergruppe Siegwarts in Luzern – heute aufgestellt im Luzerner Inselipark – war ursprünglich gedacht und geplant als Zentralfigur eines Monuments des nationalen Sports auf dem Areal zwischen Hauptbahnhof und See¹⁰⁹ und ist neben seinem aus dem schweizerischen Wettbewerb für ein Denkmal Wilhelm Tells hervorgegangenen Tellen – heute Figur des gleichnamigen Brunnens im Obergrund – das einzige Denkmal in Luzern, das auf nationale Geschichte und nationale Eigenart besonderen Bezug nimmt.¹¹⁰

In diesem Zusammenhang sei allerdings noch das kurze, wenig erfolgreiche Projekt eines Gotthard-Denkmal in Luzern erwähnt: 1887, ein Jahr nach der Vollendung des zu Ehren Alfred Eschers von Richard Kissling auf dem Zürcher Bahnhofplatz errichteten Denkmals, entschloss sich der Stadtrat, im Hinblick auf die für die Stadt bedeutsame Eröffnung der Gotthardbahn sowie auf den Bau des Verwaltungsgebäudes am Luzerner Schweizerhofquai, den Gedanken an ein Gotthard-Denkmal am Schweizerhofquai in Luzern ernsthaft zu erwägen.¹¹¹

109 Reintle, 1962, S. 341.

110 Einen weiteren Tellen («die Kraftgestalt des Schützen Tell mit dem zweiten Pfeil» – wie die Luzerner Chronik vom 20. November 1930 in einem Aufsatz über die alte Luzerner Festhütte am Bahnhofplatz schreibt) schuf Hugo Siegwart als grossplastischen Schmuck (Material und heutiger Standort unbekannt) über dem Hauptportal der Festhalle des Eidgenössischen Schützenfestes 1901 in Luzern. Entsprechende fotografische Aufnahmen vgl. in SA F 2a/Bahnhofplatz: Festhalle, bzw. Internationales Kriegs- und Friedensmuseum. – Zur Würdigung Hugo Siegwarts vgl. Müller, Kuno, Der Luzerner Bildhauer Hugo Siegwart, Innerschweizerisches Jahrbuch für Heimatkunde, Bd. I, Luzern 1936, S. 39 ff.

111 Vgl. SA Protokoll des Ergern Stadtrates vom 3. November 1887; ebenfalls: Schweizerische Bauzeitung 1887, Bd. X, S. 122. – In den späten achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts war es vor allem der damalige Direktionspräsidenten der Gotthardbahn, Joseph Zingg (1828–1891), welcher, nachdem man den Gotthard (bzw. den Förderer der Gotthardbahn) in Zürich in einem monumentalen Denkmal gefeiert, dasselbe in Luzern, grossartiger allerdings, wiederholen wollte: Aus Zinggs persönlichem Briefwechsel mit seinem Tessiner Freund Ingenieur Clemente Maraini geht hervor, dass man in diesem Sinne mit dem Römer Bildhauer Enrico Chiaradia (1851–1901) unterhandelte und ihn für die Mitarbeit an einem Gotthard-Denkmal gewinnen

Der schöne Plan, den bezwungenen Gotthard in einem Monument zu feiern, erhielt jedoch erst um 1907, nicht in einem Denkmal allerdings, sondern in einer monumentalen Bauplastik, in Richard Kisslings «Zeitgeist» über dem Torbogen des Luzerner Hauptbahnhofs seine späte Ausformung.

Der kurze Exkurs über die Erbauung von Denkmälern in Luzern im 19. und angehenden 20. Jahrhundert zeigt, wie wenig, im Vergleich mit anderen Schweizer Städten sogar ausserordentlich wenig, in Luzern das Bedürfnis bestand, öffentliche Denkmäler zu erstreben und zu besitzen, seine berühmten Bürger im bildplastischen Werk darzustellen.

Warum Luzern, warum auch die Kunstgesellschaft in dieser Frage abseits steht, ist nur schwer auszumachen. Vielleicht aber darf folgendes vermutet werden: Dieses Luzern, im Mittelpunkt der Schweiz, im Angesicht der hohen Alpen, am Ufer des Vierwaldstättersees, am Eingang des klassischen Bodens der Schweizergeschichte, wie Oberst Karl Pfyffer diesen Ort in seinem Subskriptionsentwurf beschrieben hat, dieses Luzern, dass die helvetischen Behörden zu ihrem Sitz wählten, um sich, wie Zschokke sagte, den Gebirgsbewohnern zu nähern und ihr Vertrauen zu gewinnen,¹¹² war bereits umgeben von historisch bedeutsamen Gedenkstätten. Es war der Ausgangspunkt patriotischer Wallfahrten zur Tellsplatte, zum Rütli und zur Hohlen Gasse. In der unmittelbaren Nähe dieser Schweizerischen Gedenkstätten schlechthin¹¹³ entwickelte Luzern daher weniger seine künstlerischen als vielmehr seine touristischen Anlagen: In der Nachfolge des ehemaligen Meyerschen Dioramas an der untern Zürichstrasse entstanden in unmittelbarer Nähe des Löwendenkmals das Luzerner Diorama mit seiner panoramischen Bergschau, das Stauffersche Museum mit seinen Tiergruppen der Alpenwelt, das Panorama, der Gletschergarten und ein Kunstsalon, das In-

konnte. Der Name Chiaradia im Zusammenhang mit einem Gotthard-Denkmal in Luzern ist insofern von grossem Interesse, als er mit dem Schöpfer des Reiterstandbildes Vittorio Emmanuele II., Mittelpunkt des Nationaldenkmals für Italien auf der Piazza Venezia in Rom, identisch ist. Gleichzeitig mit Chiaradia traten Zingg und Maraini auch mit Vincenzo Vela (1820–1891) in Verbindung und erhielten von diesem laut Briefen Maraini nach Luzern vom 15. Juni und 1. Juli 1889 die Zusage, dass er sein an der Landesausstellung 1883 gezeigtes Relief «Le vittime del lavoro» (ausgeführt 1932 und heute aufgestellt auf dem Bahnhof in Airolo) als monumentales Basrelief dem (auf Grund der Beschreibung) aus vier wasserspeienden Sphinxen oder Löwen, vier Bassins und einer überragenden Zentralfigur aufgebauten Gotthard-Denkmal Chiaradias beisteuern wollte. Wiewohl die beiden Denkmalbefürworter der Ansicht waren, mit der Gemeinschaftsarbeit Chiaradia/Vela dem Gotthard, der Schweiz und Luzern ein Denkmal zu schaffen, welches an Schönheit seinesgleichen suchen könnte, und wiewohl Vela selbst sich laut überwählten Briefen anerbieten hatte, von Material und Guss abgesehen für seine persönlichen Leistungen nichts zu berechnen, scheiterte das Unternehmen, möglicherweise an der Forderung Chiaradias, welcher seine Arbeit auf 125000 Franken berechnete.

Die genannten Angaben zur möglichen Mitarbeit Chiaradias und Velas an einem Gotthard-Denkmal in Luzern verdanken wir Herrn Anton Eggermann, Luzern, welcher freundlicherweise auf die entsprechenden Briefschaften aus dem persönlichen Nachlass Joseph Zinggs aufmerksam machte.

Das Archiv der Kreisdirektion II der Schweiz. Bundesbahnen in Luzern verwahrt neben weiterem Material zu einem Gotthard-Denkmal in Luzern auch einen (fotografisch überlieferten) Entwurf wahrscheinlich Richard Kisslings. Dieser soll gemäss Direktionsprotokoll der Gotthardbahn Luzern vom 29. Januar 1886 bereits 1886, also noch vor den Unterhandlungen Zinggs mit Maraini/Chiaradia ausgearbeitet worden sein. Er wird auch im Stadtratsprotokoll vom 3. November 1887 erwähnt.

112 Zschokke, Heinrich, Der Helvetische Genius. Ersten Bandes zweites Stück, Luzern und Zürich 1799, S. 36.

113 Vgl. in diesem Zusammenhang den Aufsatz Walter Heims über die Pilgerstätten am Vierwaldstättersee in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Basel 1975, Hefte 1–2.

ternationale Kriegs- und Friedensmuseum und in weiterer Entfernung davon der sogenannte Alpengarten der Urschweiz.

Das grossartige Löwendenkmal aber, das Zentrum dieser «Fremdenindustrie [...] die bis in die unmittelbarste Nähe des sonst in stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt»,¹¹⁴ blieb für Luzern über Jahrzehnte hinweg der einzige, vielleicht hemmende historische und künstlerische Eindruck und Besitz.

114 Dommann, Hans, Vom Löwendenkmal, in: Neue Zürcher Zeitung vom 27. März 1928 (Nr. 566).

2. Kunst und Praxis in der Kunstgesellschaft

2.1 Krisenzeit nach der Vollendung des Löwendenkmals

Die Kunstgesellschaft feierte Ende des Jahres 1821 – mit einiger Selbstüberschätzung, wie wir oben feststellen konnten – das glücklich vollendete Luzerner Löwenmonument als Ereignis und Unternehmen, welches nicht nur die innere Stärke des Kunstvereins bezeuge, sondern zugleich den Beweis liefere, dass sich auch an kleinen Orten, mit wenig Hilfsquellen, bei geringer Künstlerzahl durch kraftvolles Zusammenwirken Grosses leisten lasse.

Nun aber hat es Augustin Schmid, der Berichterstatte von 1821, nicht bei der Schilderung dieser rühmlichen Gesellschaftsarbeit und der damit verbundenen Festivitäten bewenden lassen. Er schliesst, in brücker Relativierung der erfreulichen Jahresergebnisse, seinen Bericht mit folgender bedauernder Feststellung: «Besorgniserregend das Übel, das alle Jahre zunimmt: Unordnung im Archiv, vermisste Effekten, Mangel an Einlegung der Beiträge ins Malerbuch, unfleißiges Zusammenkommen zur gesetzten Zeit!» Wenig später schon, am 15. Januar 1822, doppelt Schmid nach mit «einer geistvollen Darstellung der gegenwärtigen Lage der Gesellschaft, [welche] die wechselseitige Stimmung unter den Mitgliedern [...] mit der treuesten Wahrheit [...] schildert»,¹ wie das Protokoll kommentiert. Er führt die Mitglieder nach dem begeisternden Höhenflug der Denkmalvollendung zurück auf den Boden der bestehenden, seiner Meinung nach bedenklichen Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft:

«Was macht die Gesellschaft, ist sie noch am Leben oder hat sie schon ausgelitten? [...]

Wer ausgelitten hat, der hat, wie wir gewöhnlich sagen, überstanden. Dies setzt Leiden voraus, und da von unserer Gesellschaft die Rede ist, so folgt, dass sie Leiden habe.

Wenn ich das verflossene Jahr [1821] nach unseren Taten und Reden übersehe, so finde ich wirklich Leiden in unserer Gesellschaft.

Bekanntlich besteht unsere Gesellschaft aus Regierenden und Regierten.

1 ZB Akten KGL, Jahresbericht 1821 und Protokoll vom 15. Januar 1822.