

Altschweizer Glasmalereien als konfessionelles Propagandamedium

Autor(en): **Hasler, Rolf**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **76 (2019)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-846966>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Altschweizer Glasmalereien als konfessionelles Propagandamedium

VON ROLF HASLER

Am 2018 in Antwerpen abgehaltenen 29. internationalen Kolloquium des Corpus Vitrearum hatten Uta Bergmann und der Autor die Gelegenheit, das hier zur Diskussion stehende und von der Glasmalereiforschung seit Längerem vernachlässigte Thema in einem Vortrag kurz zu erörtern.¹ Im zeitlichen Rahmen der Veranstaltung konnten dabei allerdings in den letzten Jahrzehnten neu zum Vorschein gekommene Scheibenrisse und Glasgemälde nur ansatzweise oder überhaupt nicht diskutiert werden. Auf Vorschlag Ariane Mensgers, der Organisatorin der im Kunstmuseum Basel durchgeführten Fachtagung über Scheibenrisse und Glasgemälde, wird nun diesem Gegenstand in der vorliegenden Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte ein ausführlicher Artikel gewidmet. Darin soll anhand einer repräsentativen

Auswahl bekannter und unbekannter Beispiele aufgezeigt werden, auf welche Art und Weise Vertreter der Reformation im 16. und 17. Jahrhundert die Glasmalerei als Propagandamedium gegen das Papsttum eingesetzt hatten. Die damals von katholischer Seite in Auftrag gegebenen Glasgemälde konfessionell-polemischen Inhalts kommen darin hingegen nur am Rande zur Sprache.

Von Niklaus Manuel geprägte reformationszeitliche Werke aus Bern

Als früheste Zeugnisse für Glasgemälde antipapistischen Inhalts sind Werke in Zusammenhang mit dem Berner Maler und Zeichner Niklaus Manuel (um 1484–1530) zu nennen, der als bildender Künstler, Dichter und Staatsmann vehement die reformatorischen Anliegen vertrat. So berichtet dessen erster Biograf Samuel Scheurer in seinem zwischen 1740 und 1742 erschienenen *Bernerischen Mausoleum* von einem damals im Hause Peter Steiners zu Zollikofen bei Bern befindlichen Glasgemälde, worauf zwei mit ihren Krallen den Rosenkranz haltende Priester in Wolfshäuten und mit Tierohren Manuels Wappenschild mit den Worten Christi eskortieren: «Inwendig aber sind sie reisende Wölfe» (Mt 7, 15).² Den Anfang 1528 vollzogenen Übertritt Berns zur Reformation überlebte Manuel nur rund zwei Jahre. Er könnte dieses nicht mehr existierende Glasgemälde deshalb ohne Weiteres vor dem Glaubenswechsel seiner Stadt gestiftet haben. Er selbst profilierte sich dort unter anderem mit seinen 1523 zur Aufführung gelangten, von den Neugesinnten begeistert aufgenommenen Fastnachtsspielen als einer der Wegbereiter der Reformation.³ Die grosse Ausstrahlungskraft seiner Spiele fand auch in Glasmalereien ihren Niederschlag. Wie wiederum Scheurer berichtet, sollen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Berner Landen noch Scheiben zu Manuels kleinem Fastnachtsspiel «Von Papsts und Christi Gegensatz» zu sehen gewesen sein, auf denen der mit Ross und Esel inszenierte Aufzug dieser beiden Gegenspieler dargestellt war.⁴ Eine derartige Scheibe fiel am 19. Juli 1840 dem Brand der Kirche von Boltigen im Simmental zum Opfer.⁵

Noch erhalten ist im Basler Kupferstichkabinett (Inv. U.I.77) der von Manuel signierte und mit 1527 datierte Scheibenriss mit der alttestamentarischen Szene der Zerstörung der Götzenbilder durch König Josia (2. Könige 23; Abb. 1). Er zeigt die mit Krone und Zepter ausge-



Abb. 1 Götzenzerstörung durch König Josia, Scheibenriss, von Niklaus Manuel, 1527, lavierte Federzeichnung, 43 × 31,9 cm, Basel, Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel.

stattete Königsfigur zusammen mit dem Hohepriester Hilkia und dem Schreiber Saphan. Letzterer hält in Händen das Gesetzesbuch, worauf sich der die Staatsgewalt verkörpernde Josia bei seinem Beschluss stützt, den Tempel Jerusalems von den «Geräten» Baals und Ascheras, der Göttin der Hurerei, zu säubern. Diese Säuberung ist in der rechten Bildhälfte dargestellt. Zu sehen sind der auf den Boden gestürzte, vom Beil des königlichen Knechts zertrümmerte «BA[A]LSALTAR» und darüber den Flammen preisgegebene Idole, darunter eine an ihrem prallen Geldsack erkennbare Mammonsfigur. Ob Manuel seine Zeichnung als direkten Aufruf zum Bildersturm verstanden wissen wollte, bleibt zwar umstritten; dass er damit auf die damals seine Stadt erschütternden reformatorischen Ereignisse anspielt, steht aber ausser Frage.⁶ Dieser Riss lässt sich gleichsam als Vorwegnahme der unter obrigkeitlicher Aufsicht vollzogenen Bilderräumung deuten, die dort im Anschluss an die im Januar 1528 abgehaltene Berner Disputation über die Bühne ging. Die reformationszeitlichen Bezüge der Zeichnung unterstreichen einzelne Motive wie die vom Baals-Altar herunterstürzende Figur mit Katzenkopf und Sichel. Sie verweist auf Thomas Murner, der in seinen Schriften Luther und Zwingli sowie auch Manuel heftig kritisiert hatte und im Gegenzug von den Neugesinnten als Katze (Murnar = närrischer Kater) verballhornt wurde.⁷ Das unterhalb der

Szene zwischen Manuels Künstlersignatur und dem rückwärts geschriebenen Besitzervermerk des Berner Glasmalers Joseph Gösler angebrachte Wappen ist mit «Stattschreiberin» bezeichnet. Wer damit gemeint ist, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. In Frage kämen die unbekannte erste Gemahlin des von 1525 bis 1561 in Bern als Stadtschreiber wirkenden Peter Cyro oder die Witwe von dessen im Amt verstorbenen Vorgänger Niklaus Schaller († 1524). Bei Letzterer handelt es sich um Barbara Hübschi, einer Angehörigen der gleichnamigen ausgestorbenen Berner Bürgerfamilie, deren Wappenschild einen silbernen, mit drei roten Rosen belegten Rechtsschrägbalken in Rot zeigt. Manuel könnte den Entwurf demnach durchaus für eine Scheibe Barbara Hübschis geschaffen und darauf deren heraldisches Zeichen in den Grundzügen festgehalten haben.

In leicht abgewandelter Form findet sich Manuels Darstellung der Götzenvernichtung im Zentrum der Scheibe wieder, die der Berner Ratsherr Hans Rudolf von Erlach (1504–1553) 1530 mit seiner Gemahlin Dorothea Velga der Kirche von Jegenstorf gestiftet hatte (Abb. 2).⁸ Er war der Sohn des Schultheissen Hans von Erlach (1474–1539), unter dessen Amtszeit Bern 1528 die Reformation angenommen hatte. Hans Rudolf von Erlach dürfte mit der Aufnahme von Manuels Darstellung in sein Glasgemälde darauf abgezielt haben, den uneingeschränkten Autori-

Abb. 2 Götzenzerstörung durch König Josia, Bildscheibe Hans Rudolf von Erlach und Dorothea Velga, 1530, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 49,8 × 57,4 cm, Jegenstorf, reformierte Kirche.



tätsanspruch seiner Obrigkeit in kirchlichen Belangen sowie die von ihr anlässlich der Reformation beschlossene Bilderentfernung aus den Kirchen theologisch zu untermauern.

Als weiteres Zeugnis für die Nachwirkung von Manuels Basler Riss ist dessen genaue Nachzeichnung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich von 1537 zu erwähnen (Inv. 658, 43,5 × 32,2 cm). Darin sind unten neben dem Besitzervermerk Beat Imhofs, der 1575 in Bern als Glasmaler nachgewiesen ist, zwei Wappen angebracht, wovon das heraldisch rechte nicht identifiziert ist; das linke steht für die Waadtländer Familie de Benoît (de Benedictis). Für wen die Kopie 1537 geschaffen worden ist, bleibt noch zu klären.⁹

Die Götzenzerstörung durch Josia ist auch auf dem verschollenen, durch eine Nachzeichnung im Bernischen Historischen Museum dokumentierten Glasgemälde der Berner Schiffeleutenzunft von 1539 dargestellt (BHM, Inv. 16820). Es ist mit Manuels Riss zwar themengleich, aber weitgehend unabhängig davon gestaltet. Paul Hofer weist es einem bedeutenden Scheibenzyklus zu, der ihm zufolge 1539/40 für das neu erbaute Berner Stadthaus des Venners Hans Rudolf von Graffenried (1505–1559) angefertigt worden sein soll.¹⁰

Sebastian Ramspergers Bildscheibe mit Versinnbildlichung der Allmacht von Gottes Wort

Der Stifter dieses im Reding-Haus zu Schwyz befindlichen Glasgemäldes (Abb. 3) war Sebastian Ramsperger von St. Gallen, der dort 1513 an der Lateinschule als Schulmeister und 1519 im zürcherischen Gossau als Pfarrer gewirkt hatte und am 11. Oktober 1531 an der Seite Zwinglis in der Schlacht von Kappel den Tod fand.¹¹ Als Anhänger des Reformators widmete er seine Scheibe dem Wort Gottes, das im Zentrum der Lehre Zwinglis steht. Ausgangspunkt für die vielleicht von Ramsperger selbst ausgearbeitete allegorische Darstellung bilden die folgenden Worte des Herrn im Buche des Propheten Jeremia (23, 29): «Mein Wort brennt wie Feuer. Es ist wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt.» Durch den Hammerschlag von der aus den Wolken ragenden Hand Gottes zerschmettert, ist dieser im roten Feuer lodernde Felsen ins Zentrum der Szene gesetzt. Flankiert wird er von zwei Männern mit Schriftrollen, die Zitate aus Psalm 118 («Dein Wort des Feuers...») und Salomos Spruch 30 («Alle Worte Gottes sind durchläutert, er ist ein Schild...») enthalten. Die beiden Figuren lassen sich somit mit König David und Salomo gleichsetzen. Das Oberbild schildert das Gleichnis vom Sämann nach dem Lukasevangelium (Lk 8, 4–15: «... Der Same ist das Wort Gottes...»). Von den zwei Wappenschilden zu Seiten des Sämanns ist der heraldisch rechte wahrscheinlich derjenige Ramspergers.¹² Der linke Wappenschild repräsentiert möglicherweise dessen unbekannte Gemahlin. Die Reformation setzte sich in der



Abb. 3 Allegorie der Allmacht von Gottes Wort, Bilscheibe Sebastian Ramsperger, 1520–1530, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 24 × 18 cm, Schwyz, Reding-Haus.

Stadt St. Gallen ab 1524 unter der Führung Joachim von Watts durch. Ramsperger kann sein Glasgemälde sowohl vor als auch nach diesem Zeitpunkt in Auftrag gegeben haben.

Ein selbstironisches Zeugnis: Spentzigers Bilscheibe von 1533

Die 1533 entstandene Figurescheibe von Balthasar Spentziger (Spentzig, Speurig), heute im Besitz des Schweizerischen Nationalmuseums, zeigt einen Narren mit Schnabelschuhen und einer Keule in der Rechten, der auf das in die Inful gesteckte und geknickte Pedum über dem Wappenschild des Stifters weist (LM 3146; Abb. 4).¹³ Die Erklärung dazu gibt die Legende im Spruchband: «NAR DIE[N] BISTVM IST ZERBROCHE.» Spentziger, 1513 Kirchherr zu Stans und berüchtigter Geisterbanner, wirkte zwischen 1521 und 1528 als letzter Propst des Chorherrenstifts Zofingen.¹⁴ In dieser Funktion lag ihm allerdings mehr seine eigene Karriere denn das Wohl des Stiftes am Herzen. So trachtete er danach, vom Papst die



Abb. 4 Wappenscheibe Balthasar Spentziger, 1533, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 34 × 24, 5 cm, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

Erlaubnis zur Führung der Pontificalien, Inful und Krummstab, zu erhalten, was 1523 schliesslich zum Erfolg führte. Aufgrund der Anklagepunkte Teufelsbeschwörung und Konkubinat wurde er jedoch 1526 auf Druck des Konstanzer Bischofs verhaftet und bis 1528 in Gefangenschaft gesetzt. Nach seiner Freilassung musste er infolge der Reformation sein Propstamt in Zofingen aufgeben, wobei ihm die Berner Obrigkeit als Abfindung 1000 Gulden auszahlte. Offenbar um heiraten zu können, trat er zum Neuen Glauben über, fühlte sich aber insgeheim weiter dem Katholizismus zugehörig.¹⁵ Im vorliegenden Fall geht es somit nicht um das gegen die katholische Kirche gerichtete Manifest eines überzeugten Neugläubigen. Spentziger gab das Glasgemälde vielmehr mit selbstironischem Rückblick auf seine verunglückte bischöfliche Karriere in Auftrag. Die Annahme Rahns und Lehmanns, dass dieser das Oberbild seiner Scheibe, den betrunkenen, von seinen Söhnen verspotteten Noah, als Anspielung auf das liederliche Leben der damaligen Klostergeistlichkeit verstanden wissen wollte, ist deshalb keineswegs gesichert.¹⁶

Werke mit der Parabel des Guten Hirten

Ganz im Sinne eines antipapistischen Zeugnisses angelegt ist wiederum der im Kunsthhaus Zürich bewahrte Entwurf für ein Glasgemälde mit den Wappen von 14 Prädikanten, die in verschiedenen Orten des 1501 der Eidgenossenschaft beigetretenen Stadtstaates Schaffhausen ihren Beruf ausübten (Slg. Ganz 1; Abb. 5). Friedrich Thöne kommt in seiner genauen Analyse des Risses und der Lebensdaten der Stifter zum Schluss, dass das Werk 1538/39 entstanden sein muss.¹⁷ Als Entwerfer zieht er Thomas Schmid aus Schaffhausen in Betracht, unter dessen Leitung 1515/16 die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein geschaffen worden sind. Von ihm weiss man, dass er 1525 von der Schaffhauser Obrigkeit, die vier Jahre später in ihrer Stadt die Reformation einführte, hart bestraft wurde, weil er dort an dem von ihr nicht tolerierten vorgezogenen Bildersturm teilgenommen hatte.¹⁸ Das von zwei Säulen und den Stifterwappen umrahmte Hauptmotiv des möglicherweise von Schmid stammenden Risses thematisiert die Parabel vom Guten Hirten. Als Hauptfigur ist Christus beim Eingang zum Schafstall dargestellt, der die vor ihm versammelte Schafherde anweist, ihm durch die Tür zu folgen, während anhand ihrer Gewänder als Ordensleute und katholische Geistliche erkennbare «Diebe und Räuber» versuchen, auf Leitern über das Dach in den Stall zu gelangen. In der Landschaft links im Hintergrund ist zudem festgehalten, wie ein «Mietling» vor dem Wolf flieht. Gemäss der Legende («EGO SVM PASTOR BONVS») basiert die Darstellung auf den Worten Christi im Johannesevangelium (Jo 10, 1–17): «Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Wer nicht durch die Tür in den Schafstall geht, vielmehr woanders ein-



Abb. 5 Parabel vom Guten Hirten, Riss für Bildscheibe von Schaffhauser Prädikanten, Thomas Schmid zugeschrieben, um 1538/39, Federzeichnung, 42 × 29,9 cm, Zürich, Kunsthhaus.

steigt, ist ein Dieb und Räuber. Wer aber durch die Tür einget, ist der Hirte der Schafe ... Ich bin die Tür zu den Schafen ... Wer durch mich einget, der wird gerettet werden ... Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte setzt sein Leben für seine Schafe ein. Der Mietling aber, der kein Hirte ist ..., sieht, wie der Wolf kommt, er lässt die Schafe im Stich und entflieht.» Als Verkünder von Gottes Wort lag es für die 14 Pfarrerherren nahe, auf ihrer nicht mehr existierenden Scheibenstiftung von 1538/39 die Parabel vom Pastor bonus aufzugreifen und diesen so zum Exempel ihres eigenen pastoralen Wirkens zu statuieren. Selbstverständlich waren sie sich dabei bewusst, dass ihr Glasgemälde von den Altgläubigen als Provokation aufgefasst wurde. Dies wird auch im Bericht des Schaffhauser Bürgermeisters Balthasar Pfister (1695–1763) über ein demselben Thema gewidmetes Glasgemälde deutlich, worauf die aufs Stalldach steigenden Diebe ebenfalls Mönchskleidung trugen. Bei der betreffenden Scheibe handelt es sich um eine 1563 von Jakob Ochs, dem Propst von Wagenhausen, der dortigen Mühle gemachte Schenkung. Weil die Katholiken die Darstellung als Schmähung interpretierten, kam es zu einer Anklage gegen ihn beim

Landvogt in Frauenfeld. Obwohl sich Ochs mit den Worten entschuldigte, sein Glasgemälde schildere lediglich eine biblische Historie, und er habe damit niemanden kränken oder den Landfrieden stören wollen, wurde er vom Landvogt zu einer saftigen Busse verurteilt.¹⁹

Die Parabel des Guten Hirten wurde in Schaffhausen auch später noch in Scheibenstiftungen thematisiert. Davon zeugen der Entwurf Daniel Lindtmayers d. J. von 1595 für eine Standesscheibe Schaffhausens im Zürcher Kunsthaus (Slg. Ganz 2; Abb. 6) sowie die Zeichnung Werner Küblers d. J. von 1619 zu einem Scheibenmittelfeld in der Crocker Art Gallery in Sacramento (30,7 × 20,4 cm).²⁰ In Küblers Werk sind die Diebe auf der Leiter durch ihre Tonsuren und Ordenstrachten wiederum deutlich als katholische Geistliche charakterisiert. Bei Lindtmayers Riss ist mit dem Gleichnis vom Wolf in der Schafherde im Oberlicht zwar ebenfalls ein auf die Altgläubigen zielendes Motiv enthalten, die Diebe auf der Leiter sind darin jedoch nicht ausdrücklich als solche gekennzeichnet. Die weniger offenkundige antipapistische Ausrichtung der Zeichnung erklärt Thöne mit Lindtmayers um 1596 vollzogenen Konversion zum katholischen Glauben. Die von Lindtmayer geübte Zurückhaltung ent-



Abb. 7 Parabel vom Guten Hirten, Riss zu Scheibenmittelfeld, von Hans Jakob Nüscher dem Älteren, um 1630, lavierte Federzeichnung, 17,5 × 16,9 cm, Zürich, Kunsthaus.



Abb. 6 Parabel vom Guten Hirten, Riss für Schaffhauser Standesscheibe, von Daniel Lindtmayer dem Jüngeren, 1595, lavierte Federzeichnung, 36,7 × 26,3 cm, Zürich, Kunsthaus.

sprach jedoch bestimmt auch dem Wunsch des Auftraggebers, konnte doch die Schaffhauser Obrigkeit kein Interesse daran haben, in ihren Scheibenstiftungen den Glaubensgegner offen an den Pranger zu stellen (siehe unten). Sie sah sich denn auch wohl hauptsächlich mit Blick auf die Heraldik dazu veranlasst, in ihrer Scheibe Christus als Hüter des Schafstalls festzuhalten. Zum Namen ihrer Stadt und deren Wappentier, dem Widder oder Schafsbock, bot diese Szene ja eine ideale Verbindung. Nach Friedrich Thöne dürfte darin der Grund liegen, weshalb um das Thema «Schafe» kreisende biblische Motive wie «Abrahams Opfer» oder die besprochene Parabel in der Schaffhauser Glasmalerei derart oft auftauchen.²¹

Dass die Geschichte des Guten Hirten zumindest vereinzelt ebenfalls an anderen reformierten Orten Eingang in die Glasmalerei fand, belegt der Riss zu einem im Kunsthaus Zürich bewahrten Scheibenmittelfeld, den dort Hans Jakob Nüscher d. Ä. (1583–1654) um 1630 geschaffen hat (Slg. Ganz 2; Abb. 7). Basierend auf dem im Lukasevangelium geschilderten Gleichnis vom verlorenen Schaf bildet darin Christus als Träger des wiedergefundenen Schafes die zentrale Figur (Lk 15, 1–7). Im Hintergrund zeigt aber auch Nüscherlers Entwurf den Schafstall, in den die Diebe in Mönchskutten über Leitern einsteigen, sowie den «Mietling», der seine Schafherde wegen der anstürmenden Wölfe im Stich lässt.²² Verwiesen sei schliesslich auf den das Thema des Guten Hirten in gewohnter Form behandelnden Rundriss unbekannter Herkunft. Wie Nüscherlers Arbeit vermutlich in der ersten



Abb. 8 Daniel und der Bel zu Babel, Riss für eine Scheibe der Stadt Payerne, Jakob Kallenberg zugeschrieben, 1542, lavierte Federzeichnung, Berlin, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen.

Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden, befindet er sich in der Sammlung von Rodt des Bernischen Historischen Museums (BHM, Inv. 37910).

Werke mit der Geschichte Daniels und des Bel zu Babel

Wieder nach Bern zurück führt der 1542 vermutlich vom dortigen Maler und Zeichner Jakob Kallenberg gefertigte und in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Berlin bewahrte Entwurf (Hdz. 1623; Abb. 8).²³ Dieser war für eine nicht mehr erhaltene Scheibe der Stadt Payerne (Peterlingen) bestimmt. Die hinter deren von zwei gerüsteten Bären gehaltenen Wappenschild ins Bild gesetzte Szene behandelt die im Buche Daniels geschilderte Geschichte des Bel zu Babel (Dan 14, 2–21).²⁴ Darin wird berichtet, wie der babylonische König Cyrus im Tempel dem Götzen Bel huldigte, und zwar im Glauben, derselbe würde die ihm von den Priestern alltäglich dargebrachten Speisen verzehren. In Tat und Wahrheit hatten aber die Priester zum Bel-Altar einen geheimen Gang angelegt, durch den sie jeweils nachts mit ihren Frauen und Kindern in den Tempel schlichen, wo sie sich selbst an den aufgetischten Gaben gütlich taten. Daniel gelang es, den Schwindel aufzudecken, indem er Asche auf den Tempel-

boden streute, der die Spuren verriet. Durch Daniels Hinweis bestrafte sie der König mit dem Tode, und den Bel mit seinem Tempel gab er der Vernichtung durch Daniel preis. Im Riss ist dieser Tempel hinter dem Stadtwappen in Form eines Kirchenchors wiedergegeben, und dort machen sich die Priester mit ihrem Anhang daran, die unter dem Altar mit Bel und einem weiblichen Götzenbild angehäuften Speisen zu verzehren. Zudem weiht der junge Daniel in der linken Nebenszene König Cyrus ein, und in der rechten ist der geheime Tempelzugang zu sehen, aus dem die schelmische Priesterschar herauskommt. Zwecks Diffamierung des katholischen Bilderkultes dient hier einmal mehr eine biblische Erzählung über die Unterbindung einer von betrügerischen Priestern betriebenen Götzenanbetung. Dass ausgerechnet die Stadt Payerne die Auftraggeberin des Werkes war, ist insofern wenig erstaunlich, als dort Guillaume Farel und Pierre Viret 1532/33 die Reformation verkündet hatten. Als Bern bei der Eroberung der Waadt 1536 den Ort in Besitz nahm, war er also bereits ein fester Hort des Neuen Glaubens.

Die Geschichte des Bel zu Babel ist ebenfalls im Entwurf des Zürcher Glasmalers Grosshans Thomann (1525–1567) von 1546 dargestellt, den das Schweizerische Nationalmuseum bewahrt (Inv. LM 25610; Abb. 9).²⁵ Dass



Abb. 9 Daniel und der Bel zu Babel, Riss von Grosshans Thomann für eine eigene Scheibe, 1546, lavierte und kolorierte Federzeichnung, 33,5 × 26,7 cm, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

dieser den Riss für eine eigene Scheibenstiftung angefertigt hatte, belegen die zwei Wappenschilde am unteren Rand, die auf ihn und seine Frau Regula Funk, die Schwester der Glasmaler Ulrich II. und Jakob II. Funk, zu beziehen sind. Innerhalb einer mit Szenen aus Äsops Fabeln angereicherten architektonischen Umrahmung erscheinen darüber vor dem Bel-Tempel Daniel mit dem Aschesieb in der Hand und König Cyrus, der über den Betrug seiner Priester unterrichtet wird. Der Tempelbau mit dem gotischen Kreuzgewölbe, den beiden Rundbogenfenstern an der Rückwand und dem auf der rechten Seite auf dem Altar platzierten Götzen erinnert an diejenigen in Kallenberg's Zeichnung. Seitlich endet die Anlage auch hier in zwei schmalen Arkadenöffnungen, die den Blick auf Figurenansammlungen freigeben. Bei den Gestalten im Seitengang rechts handelt es sich diesmal allerdings nicht einfach um die betrügerischen Bel-Priester, sondern um katholische Geistliche, darunter Papst und Bischof. Wie bereits Jenny Schneider betont hat, dürfte den ähnlich komponierten Arbeiten Thomanns und Kallenberg's eine unbekannte druckgrafische Vorlage zugrunde liegen.²⁶

Die gleiche Geschichte findet sich auf einem von Jost Ammann (1539–1591) signierten und mit 1564 datierten Scheibenriss in unbekanntem Besitz (31 × 21,3 cm). Analog zum Werk Thomanns ist darauf der im Tempel vor dem Bel-Altar die Asche niederstreuende, mit König Cyrus diskutierende Prophet Daniel wiedergegeben.²⁷ Jost Ammann aus Zürich schuf den Entwurf 1564 freilich nicht in der Limmatstadt, sondern in der 1525 zur Reformation nach lutherischem Bekenntnis übergetretenen Reichsstadt Nürnberg, wo er seit 1561 tätig war und 1577 das Bürgerrecht erhielt.

Die antipapistischen Werke des Glasmalers Grosshans Thomann

Nebst dem Blatt mit dem Bel zu Babel schuf Grosshans Thomann 1546 noch einen weiteren Scheibenriss antipapistischen Inhalts (Kupferstichkabinett Basel, Inv. 1910.27; Abb. 10).²⁸ Umfängen von einer reich verzierten Doppelarkade sind darin Teufel und Papst als Gesinnungsgenossen einander direkt gegenübergestellt. In der zweispaltigen Kartuscheninschrift unterhalb der Figuren wird dem direkt in der «Du»-Form angesprochenen Papst prophezeit, Christus selbst werde als Richter dafür sorgen, dass er samt seiner hoffärtigen Rotte zur Hölle fahre. Zusätzlich dazu werden in den zwei kleinen oberen Kartuschen Bibelstellen zitiert, welche die Reformatoren auf den Triumph ihres Glaubens über das Papsttum bezogen. Dazwischen hat Thomann wiederum sein eigenes heraldisches Zeichen angebracht, im Gegensatz zum Riss mit dem Bel zu Babel allerdings nicht zusammen mit demjenigen seiner Frau, sondern in Verbindung mit dem Wappenschildchen der Maler. Die zwei grössenmässig übereinstimmenden Blät-



Abb. 10 Teufel und Papst, Riss von Grosshans Thomann für eine eigene Scheibe, 1546, lavierte und kolorierte Federzeichnung, 33,7 × 26,8 cm, Basel, Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basel.

ter in den Museen von Zürich und Basel fertigte er 1546 also möglicherweise als Entwurfsvarianten für eine von ihm geplante Scheibenstiftung.

Im vorliegenden Zusammenhang verdient noch ein dritter Entwurf Thomanns Beachtung. Gemeint ist der Scheibenriss von 1559, den die Staatliche Graphische Sammlung München bewahrt (Inv. 40514 Z; Abb. 11).²⁹ Im Gegensatz zu den beiden eben genannten Blättern weist dieser zwar kein Monogramm Thomanns auf, stilistisch verrät er aber deutlich dessen Hand. Vollständig ausgeführt sind darin nur das Mittel- und das Oberbild. Das Erstere zeigt die zwei durch den von Gott gesandten tödlichen Feuerstrahl getroffenen Söhne Aarons vor dem Altar, auf dem sie dem Herrn unerlaubterweise ein Brandopfer dargebracht haben (3. Mose, 9–10). Ein ähnliches Motiv ist im zweigeteilten Oberlicht festgehalten, nämlich der Untergang der Rotte Korahs (4. Mose, 16). Wie im Zürcher Ausstellungskatalog von 1981 vermerkt, dürfte der Zeichner mit diesen Bildern und den beigefügten Bibelziten darauf abgezielt haben, das katholische Messopfer zu brandmarken. Die Bildscheibe mit der Pfaffenmühle von 1566 wird von Hans Lehmann ebenfalls Grosshans Thomann zugeschrieben (siehe unten).

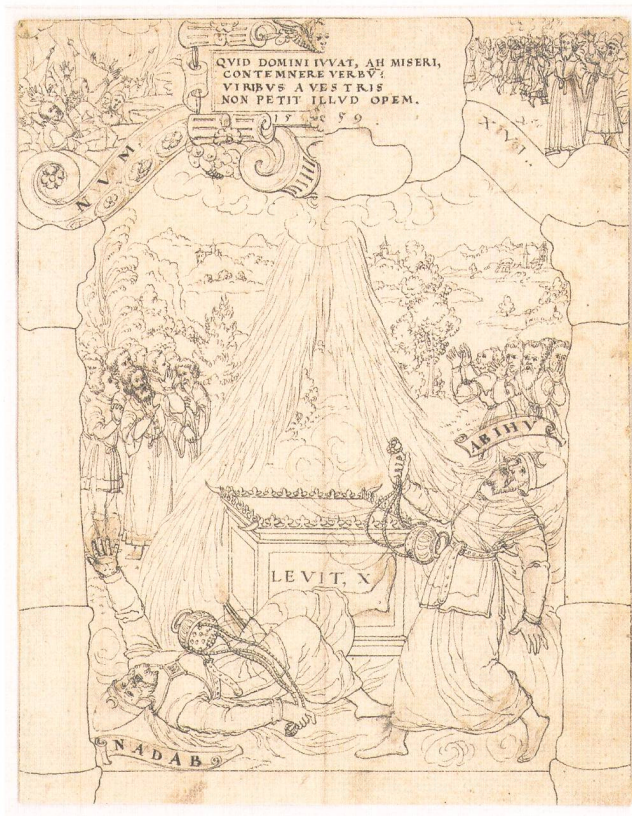


Abb. 11 Brandopfer der Söhne Aarons, Scheibenriss, Grosshans Thomann zugeschrieben, 1559, Federzeichnung, 26,4×21 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.



Abb. 12 Pfaffenmühle, Bildscheibe Hans Jakob Kilchsperger, Grosshans Thomann zugeschrieben, 1566, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 28×21 cm, Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

Werke mit der Pfaffenmühle

Das letztgenannte Glasmalereie des Schweizerischen Nationalmuseums wurde 1566 von Hans Jakob Kilchsperger, Angehöriger einer Zürcher Ratsfamilie, in Auftrag gegeben (LM 6835; Abb. 12).³⁰ Weil von Thomann keine signierten Glasmalereien bekannt sind, bieten sich zum Vergleich nur dessen Risse an, und weil sie stilistische und kompositorische Bezüge aufweisen, ist Lehmanns Zuschreibung durchaus glaubhaft. Kommt hinzu, dass der Schöpfer der Scheibe wie Thomann in seiner Basler Zeichnung das Papsttum höchst sarkastisch aufs Korn nimmt, und zwar diesmal in Form der als polemisches Gegenstück zur Hostienmühle zu interpretierenden Pfaffenmühle. Kommentiert wird die Darstellung durch die Legende über der Hauptszene: «Wies Korn ist also wirts Mäl.» Auf sie weist der unter ihr postierte, ähnlich wie auf der Zeichnung in Basel gestaltete Satan, neben dem sein Kollege einen Sack mit Papst und Priestern im Mühlen-trichter entleert. Als Resultat des Mahlvorgangs ist die Drachenbrut zu sehen, die unten in einer Mulde von zwei Teufeln in Empfang genommen wird.

Dass das Motiv der Pfaffenmühle im Vorlagenschatz von Glasmalern verschiedener reformierter Orte präsent war, belegen die diesem Thema gewidmeten Scheibenentwürfe aus etwas jüngerer Zeit. Dazu zählen das Scheibenoberbild von 1589 des aus Bern stammenden, dort und in Basel tätigen Reissers Nikolaus von Riedt (um 1561 – nach 1616), welches die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe bewahrt (Inv. XI 210, Abb. 13),³¹ die um die gleiche Zeit vom Basler Glasmaler Hieronymus Vischer (1564–1630) geschaffene Spottzeichnung in unbekanntem Besitz³² sowie das gleichfalls in Karlsruhe befindliche Scheibenoberbild, das der aus Zug stammende Glasmaler Bartholomäus Lingg (1555/60 – nach 1633) gegen Ende des 16. Jahrhunderts an seiner damaligen Wirkungsstätte Strassburg angefertigt hat.³³ Ferner ist zur Pfaffenmühle ein um 1573 entstandener Holzschnitt Tobias Stimmers (1539–1584) für ein Flugblatt mit 90 Verszeilen von Johann Fischart greifbar.³⁴ Es stellt sich deshalb die Frage, ob sich Stimmer allenfalls bereits vor den 1570er Jahren mit dieser antikatholischen Allegorie bildkünstlerisch auseinandergesetzt hat und Thomann davon Kenntnis gehabt haben könnte.



Abb. 13 Pfaffenmühle, Riss zu Scheibenoberbild, von Nikolaus von Riedt, 1589, lavierte Federzeichnung, 9,6×25,3 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Werke mit der Pfaffenbeize

Ein mit der Pfaffenmühle verwandtes Motiv ist die Pfaffenbeize. Ihr begegnet man in mehreren undatierten Scheibenoberbildern, die mehrheitlich im späteren 16. Jahrhundert entstanden sein dürften. Eines davon mit der Signatur Bartholomäus Linggs zeigt Jäger, die mit ihren Hunden fliehende Pfaffen in Netze treiben. Es ist im Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, wo sich auch ein Nachriss davon befindet (Inv. XI 1307, XI 1246; Abb. 14).³⁵ Als etwas älteres Beispiel ist das Oberbild des Schaffhauser Glasmalers Hieronymus Lang (um 1520–1582) zu nennen, das im Besitz des Schweizerischen Nationalmuseums ist (LM 24755). Verwiesen sei schliesslich auf die beiden Oberbilder aus unbekannter Hand in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, bei denen die Jäger Falken in Teufelsgestalt auf Pfaffen hetzen (Inv. 19776, 19777).

Werke mit «Prob des waren Gotes und falschen Baalsdienst»

Unter diesem Titel Fischarts illustrierte Tobias Stimmer in seiner Holzschnittfolge zur Bilderbibel von 1576 die im 3. Buch der Könige (Kap. 18) überlieferte Geschichte vom Opfer des Propheten Elias. In Anlehnung an die entsprechende Szene in der Bilderbibel Hans Holbeins d. J. aus der Zeit um 1525/26³⁶ hatte er die gleiche Begebenheit bereits um 1562 in einem heute nicht mehr existierenden, durch zwei genaue Kopien dokumentierten Scheibenriss thematisiert. Der eine dieser Nachrisse wurde 1589 von Hieronymus Vischer gefertigt, der darauf sein Monogramm und dasjenige Stimmers festhielt. Er befindet sich im Victoria and Albert Museum in London (Inv. E. 523–1911; Abb. 15).³⁷ Der andere bewahrt das Kunsthaus Zürich (Inv. 1938.992; Abb. 16). Laut seinen Aufschriften stammt er vom nicht näher bekannten Glasmaler Hans



Abb. 14 Pfaffenbeize, Detail aus Riss mit Scheibenoberbildern, von Bartholomäus Lingg, um 1590, Federzeichnung, 43×32,8 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Abb. 15 Glaubensprobe des Propheten Elias, Scheibenriss-Kopie, von Hieronymus Vischer, 1589, Federzeichnung, London, Victoria and Albert Museum.

Schwytzer aus dem Schwyzer Ort Lachen am Zürichsee und gelangte 1605 durch Kauf vom Glasmaler Ludwig Koch an dessen Berner Berufskollegen Hans Rudolph Lando. Um das Hauptbild von Vischers Nachzeichnung sind zwanzig mehrheitlich leere Wappenschilder angeordnet, was darauf hindeutet, dass das verlorene Original Stimmers als Entwurf zu einer Gesellschaftsscheibe diente. Im Figurenbild selbst ist die in Fischarts Titel zitierte Glaubensprobe eindrücklich inszeniert. Veranlasst wurde sie von Elias, der damit sein dem Baal-Kult verfallenes Volk zum wahren Glauben zurückführen wollte. So sollten die Baal-Priester einen Stier als Brandopfer für ihren Gott vorbereiten, während er dasselbe für Jahwe tat. Das Feuer sollte dabei vom Gott der jeweiligen Partei selbst entfacht werden. In der vorderen Ebene des Figurenbildes ist Elias kniend vor seinem von König Ahab und dessen Volk umringten Altar zu sehen, auf dem das Opfertier in den göttlichen Flammen aufgeht. Im Hintergrund warten die um den Stier auf ihrem Altar versammelten Priester hingegen vergeblich auf ein Feuerzeichen Baals. Dadurch erkannten die Israeliten Jahwe als ihren wahren Gott und gaben Baal und seine Diener der Vernichtung anheim.



Abb. 16 Glaubensprobe des Propheten Elias, Scheibenriss-Kopie, Hans Schwyter zugeschrieben, um 1590, Federzeichnung, Zürich, Kunsthaus.

Als Hauptmotiv ist die Glaubensprobe in zwei weiteren Werken thematisiert. Es handelt sich um die Scheibe des Stammheimer Pfarrherren Hans Konrad Baumann von 1587 in der Sammlung Goldener Leuen zu Diessenhofen (Abb. 17)³⁸ und um den wohl einige Jahre früher entstandenen Scheibenriss mit unbekanntem Wappen im Schweizerischen Nationalmuseum (LM 24702). Beide Arbeiten geben die Darstellung in den Grundzügen so wieder wie die zwei Kopien nach Stimmer und der Holzschnitt Holbeins. Ihre Hersteller werden sich demnach entweder an Stimmer oder Holbein, wenn nicht gar an beiden gemeinsam inspiriert haben. Zudem ist die Glaubensprobe in mehreren Werken als Oberbild enthalten, nämlich in der von Johannes Stumpf, Pfarrer zu Stammheim, 1562 dem dortigen Gemeindehaus gestifteten Allianzwappenscheibe,³⁹ in dem um 1593 von Hans Jakob Plepp geschaffenen Riss mit zwei leeren Wappenschildern im Victoria and Albert Museum in London⁴⁰ sowie in der vom Zürcher Bürgermeister Hans Rudolf Rahn 1607 bei Christoph Murers Bruder Josias in Auftrag gegebenen Wappenscheibe im Historischen Museum des Kantons Thurgau zu Frauenfeld (Inv. T 6461; Abb. 18).⁴¹ Unter den angeführten Werken verdienen die Wappenscheibe von Pfarrer

Abb. 17 Glaubensprobe,
Bilscheibe Hans Konrad Baumann,
1587, verbleites und bemaltes
farbiges und farbloses Glas,
29,8×20,5 cm, Diessenhofen,
Sammlung Goldener Leuen.



Baumann und Bürgermeister Rahn insofern besondere Beachtung, als darin die Baal vergeblich anrufenden Priester durch Tonsur und Kleidung teilweise in Gestalt katholischer Geistlicher erscheinen.

Werke mit dem Malchopapo

So bezeichnet ist der im Victoria and Albert Museum bewahrte Scheibenriss (Inv. E 3689-1923) mit der Darstellung Petri und des von einem kleinen Teufel mit Hirtenstab begleiteten Papstes, die sich beide um den Schlüssel der

Himmelsporte streiten (Abb. 19).⁴² Die Wortschöpfung verbindet den Namen «papa» (Papst) mit demjenigen von Malchus, dem Knecht des Hohepriesters, dem Petrus bei der Gefangennahme Christi ein Ohr abschlug. Der Papst wird in diesem Zusammenhang mit dem Knecht der Mörder Christi gleichgestellt. Entsprechend ist der Tenor der oben und unten beigefügten Legenden, denen zufolge der Schlüssel Petrus den Eingang zum Himmel, dem Papst und seinen Gesellen jenen zur Hölle eröffnet. Unterhalb der Szene ist in der Kartusche mit leerem Wappenschild der Name Hans Rudolf Landos und die Jahreszahl 1607 eingetragen. Davon ausgehend glaubt Paul Boesch, die Zeichnung sei damals



Abb. 18 Wappenscheibe Hans Rudolf Rahn, von Josias Murer, 1607, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 31,6×20,9 cm, Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau.

von besagtem Berner Glasmaler gefertigt worden.⁴³ In der Staatsbibliothek zu Berlin existiert ein ebenfalls in die Zeit um 1600 zu datierender signaturloser Riss, der in Bild und Legendentext mit demjenigen in London weitgehend übereinstimmt (Inv. Ya 1397 kl, Abb. 20).⁴⁴ Die in beiden Zeichnungen identisch wiedergegebene Figurenszene erweist sich als exakte, seitenverkehrte Kopie des Holzschnittes von Tobias Stimmer für das 1577 anonym erschienene Flugblatt «Malchopapo» (Abb. 21).⁴⁵ Sein Autor war aber bestimmt Johann Fischart, der als Lutheraner und später als Calvinist die Leser seiner Schriften gegen den Sittenzerfall und das Papsttum mobilisierte.

Der Riss mit dem Gottesstreiter als Kämpfer gegen die Altgläubigen

Das Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen besitzt eine Zeichnung für ein Scheibenmittelbild, die 1615 vom dortigen Glasmaler Werner Kübler d. J. (1582–1621) geschaffen wurde (Inv. B 896; Abb. 22).⁴⁶ Sie zeigt eine Kriegerfigur mit Schild und Schwert bei der Abwehr der um sie schwirrenden «Bösen», die als teilweise feuerspeiende, pfeilbewaffnete Fabeltiere gestaltet sind und anhand ihrer Kopfbedeckungen – Tiara, Mitra, Barett – Vertreter der römischen Kirche darstellen sollen. Der Kriegsmann ist



Abb. 19 Malchopapo, Scheibenriss, 1607 oder früher, lavierte Federzeichnung, London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 20 Malchopapo, Scheibenriss, um 1600, lavierte Federzeichnung, 23 x 17 cm, Berlin, Staatsbibliothek.

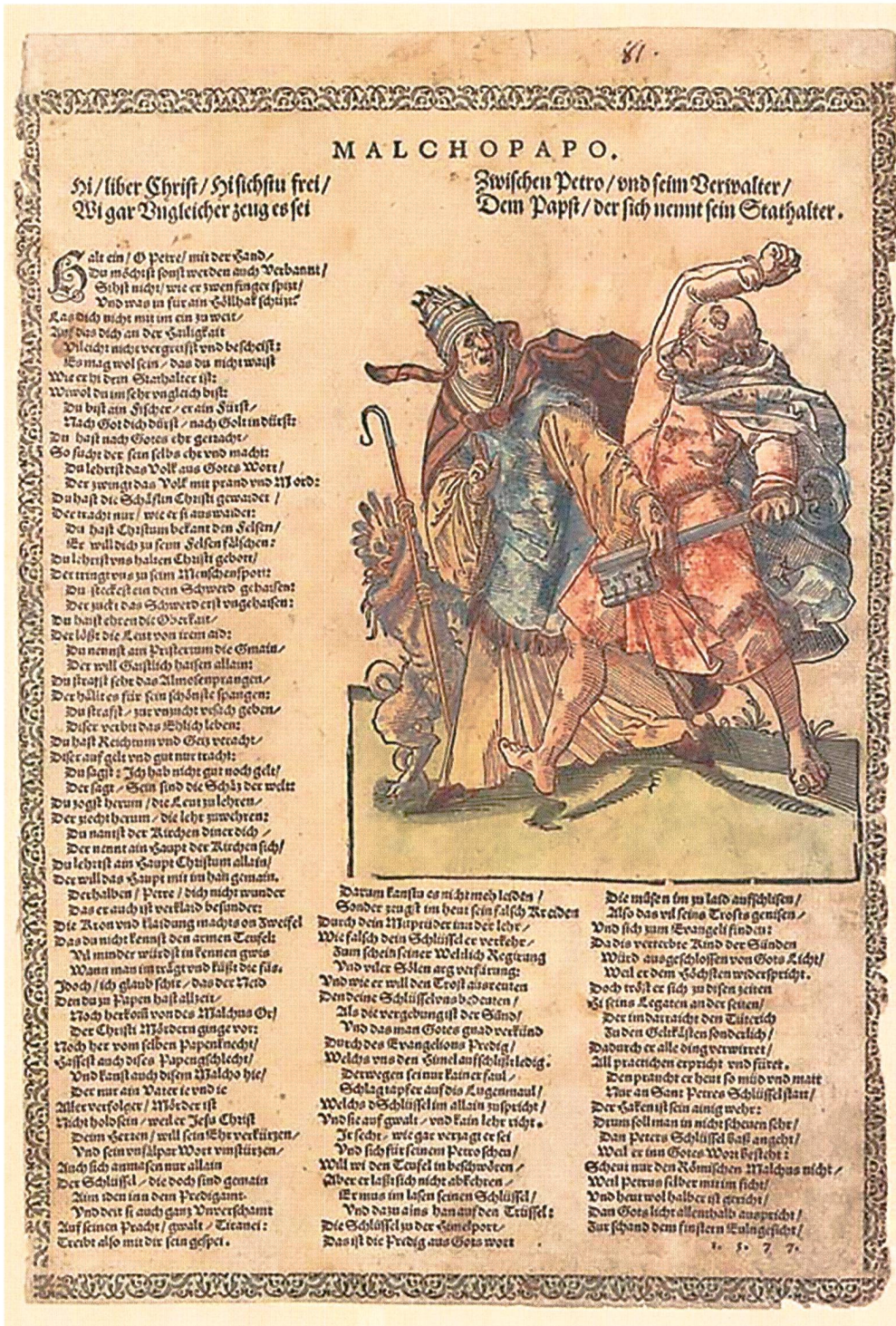
mit zahlreichen lateinischen Worten beschriftet (siehe unten), die ihn als Gottesstreiter nach der Beschreibung im Brief des Paulus an die Epheser auszeichnen: «Darum ergreift die ganze Waffenrüstung Gottes, damit ihr am bösen Tage Widerstand leisten und alles vollbringen und standhalten könnt! So haltet nun stand, an euren Lenden gegürtet mit Wahrheit (CINGVLVM VERITAS) und angetan mit dem Panzer der Gerechtigkeit (LOICA IVSTICIA) und beschuht an den Füßen (CALCIATVS) mit Bereitschaft für das Evangelium (EVANGLIO) des Friedens, und ergreift bei allem den Schild des Glaubens (CLIEVS FIDES), mit dem ihr alle feurigen Pfeile des Bösen werdet löschen können! Und nehmet an euch den Helm des Heils (GALVA SALVS) und das Schwert des Geistes (GLADIVS SPIRITVS), welches das Wort Gottes ist» (Eph. 6, 13–17).

Werke mit dem Lebensbrunnen und den Irrgläubigen

Die ausführlich kommentierte Allegorie des Lebensbrunnens findet sich in gleicher Form einerseits in dem vom Zürcher Glasmaler Hans Jakob Nüscherler d. Ä. signierten und 1629 datierten Scheibenmittelbild-Entwurf der

Staatlichen Graphischen Sammlung München (Inv. 40613 Z; Abb. 23)⁴⁷ und andererseits in einem Scheibenmittelbild-Fragment in deutschem Privatbesitz (Abb. 24),⁴⁸ das aus einer ebenfalls in der Werkstatt Nüscherlers angefertigten Wappensteinung stammen dürfte. Eine Wappensteinung mit der Signatur des Winterthurer Glasmalers Jakob II. Weber (1637–1685) in Zürcher Privatbesitz weist die gleiche Allegorie zudem im Oberbild auf (Abb. 25). Weber schuf sie 1674 im Auftrag der aus Zürich gebürtigen Hans Heinrich und Georg Hagenbuch. Als Vorlage für die Darstellung des Fons vitae diente Nüscherler und Weber die so betitelte Emblemradierung Christoph Murers (1558–1614). Mit weiteren Murer'schen Radierungen wurde dieselbe 1622, acht Jahre nach dessen Tod, durch Hans Heinrich Rordorf im Buch *XL. Emblemata miscella nova* veröffentlicht (Abb. 26). Gleichzeitig erschien damals davon auch ein Flugblatt.⁴⁹ Als Hauptfigur ist darin der Prophet Jesaja dargestellt, ausgehend von seinen Worten «Auf, ihr Dürstenden alle, kommet zum Wasser...» (Is, Kap. 55, 1). Mit seiner Rechten weist er auf den von den Evangelistensymbolen umringten Lebensbrunnen, in dessen Zentrum das Kreuz als Leidenssymbol Christi mit der darauf sitzenden Heiliggeisttaube steht. Vom Kreuz fließt das Blut Christi als Leben spendendes Wasser ins Becken

Abb. 21 Malchopapo, Holzschnitt (Einblattdruck), von Tobias Stimmer, 1577, kolorierter Holzschnitt, Zürich, Zentralbibliothek.



MALCHOPAPO.

Hi / liber Christ / Hi sichstu frei /
Wigar Engleicher zeug es sei

Zwischen Petro / vnd sein Verwalter /
Dem Papst / der sich nennt sein Statthalter.

Halt ein / O Petre / mit der Hand /
 Du machst sonst werden auch Verbannt /
 Siehst nicht / wie er swen finger spant /
 Vnd was in fur ein Schlüssel spant /
 Lass dich nicht mit ein zu weit /
 In das dich an der Saligkait /
 Vleicht nicht vergeist vnd beschafft /
 Komag wol sein / das du nicht wist /
 Wie er bi dem Statthalter ist /
 Wivol du im sehr engleich bist /
 Du bist ein Fischer / er ein Jüst /
 Nach Got dich büß / nach Golt indüß /
 Du hast nach Gotes ebt gemacht /
 So suchst der sein selbs ebt vnd macht /
 Du lehrst das Volk aus Gotes Wort /
 Der zwingt das Volk mit prand vnd Noth /
 Du hast die Schlüssel Christi gewandt /
 Dertacht nur / wie er si anwandt /
 Du hast Christum bekant den Jelsen /
 Er will dich zu sein Jelsen fällen /
 Du lehrst vns halsen Christi gebort /
 Dertingt vns zu sein Menschenport /
 Du stochest in den Sward gehalten /
 Der jacht das Schwerdt erst vngelassen /
 Du hast ehren die Oberkeit /
 Der löst die Last von irren aid /
 Du nennst am Presterum die Emata /
 Der will Gattlich halsen allam /
 Du strossst sehr das Almosenprangen /
 Der hällt es für sein schönste spangen /
 Du straffst / jar vndacht vnd sch geben /
 Difer verbit das Ehtlich leben /
 Du hast Reichum vnd Gey veracht /
 Dier auf gelt vnd gut nur tracht /
 Du sagst / Ich hab nicht gut noch gelt /
 Der sagt / Sen sind die Schlüssel vnd welt /
 Du sagst herum / die Last zu lehren /
 Der recht herum / die lehr zu wehren /
 Du nennst der Kirchen dier dich /
 Der nennt am Haupt der Kirchen sich /
 Du lehrst am Haupt Christum allam /
 Der will das Haupt mit im hain geman /
 Der halben / Petre / dich nicht wundere /
 Das er auch ist vnd lant besunder /
 Die Aton vnd Wandung machts an zweifsel /
 Das du nicht kennst den aemen Tuschel /
 Al minder würd ist im kennen gwis /
 Wann man im tragt vnd küßt die fals /
 Doch / ich glaub sehr / das der Noth /
 Dend du zu Papen hast allzeit /
 Noch befohl von des Malchus Or /
 Der Christu Mörderin gange vor /
 Nach der vom selben Papen nach /
 Schlüssel auch dieses Papen schlocht /
 Vnd kants auch diesen Malcho hie /
 Der nur am Vater te vnd te /
 Aller verfolger / Mörder ist /
 Nicht holt sein / weder Jesu Christ /
 Dem Gerien / will sein Ebt verkürzen /
 Vnd sein vns lgar Wort vmsürzen /
 An sich anmassen nur allam /
 Der Schlüssel / die doch sind gemant /
 Am den inn dem Prezigant /
 Vnd dert si auch ganz vmserschant /
 Auf seinen Precht / vnd / Tancet /
 Trede also mit dir sein gespet.

Daran kants es nicht mehr ledet /
 Sonder zeugt im heit sein falsch Redet /
 Durch dein Mupruder ma der lehr /
 Wie falsch dein Schlüssel ee verbe /
 Sam schon seiner Weltlich Negteung /
 Vnd viler Men arg vns fangung /
 Vnd wie er will den Trost assureuten /
 Den deine Schlüssel vns b. Deuten /
 Als die vergebung ist der Sünd /
 Vnd das man Gotes guad verfund /
 Durch des Evangelions Predig /
 Welchs vns den Himmel aufschlüssel ledig /
 Derwegen seinur kein er sant /
 Schlagt apfer auf die Augenmaul /
 Welchs Schlüssel im allam inspricht /
 Vnd sic auf vnd / vnd kein lehr richt /
 Jesu / wie gar versagt ee sei /
 Vnd sich für sein am Petro schen /
 Will wir den Tuschel in beschwören /
 Aber er laßt sich nicht abfehren /
 Er mus im lasen seinen Schlüssel /
 Vnd dert als han auf den Schlüssel /
 Die Schlüssel zu der Himmel port /
 Das ist die Predig aus Gotes wort

Die mögen im zu last aufschließen /
 Also das vil sein Trost genissen /
 Vnd sich zum Evangelium finden /
 Das die verbe die Tund der Sünden /
 Würd außgeschloffen von Gotes Licht /
 Wel er dem Schlüssel widerspricht /
 Doch redt ee sich zu diesen zeiten /
 Si sein Legaten an der seiten /
 Der im darait die Tüterich /
 In den Schlüssel sonderlich /
 Dadurch ee alle ding verwirret /
 All practichen erpricht vnd füret /
 Den prächt ee heit so müd vnd matt /
 Nur an Sant Petrus Schlüssel stat /
 Der Saken ist sein aing weber /
 Dertum soll man in nicht scheuen sehr /
 Dan Petrus Schlüssel hant angeht /
 Wel ee im Gotes Wort besticht /
 Scheut nur den Römischen Malchus nicht /
 Wel Petrus selber mit im sicht /
 Vnd dert wol balde ee anricht /
 Dan Gotes Licht allenthalb anspricht /
 Zur schand dem finstem Tölingesicht /
 1. 5. 7. 7.

und von dort zum knienden gläubigen Christen, der es trinkend aufnimmt. Den Gegenpol dazu bilden die Häretiker hinter Jesaja, die mit ihren Hacken und Schaufeln auf der Suche nach dem Abwasser des Aberglaubens und der Irrlehren sind. Die von Rordorf mit Titeln (Inscriptiones) und Erläuterungen (Subscriptions) im Emblembuch her-

ausgegebenen Radierungen hatte Christoph Murer ursprünglich als Illustrationen für sein Märtyrerdrama *Edessa* geschaffen, worin er unter dem Deckmantel der frühen Christenpogrome die Verfolgungen der Protestanten in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden anprangern wollte. Die Zürcher Obrigkeit verhinderte

Abb. 22 Das Böse abwehren-
der Gottesstreiter, Riss zu
Scheibenmittelbild, von
Werner Kübler dem Jüngeren,
1615, lavierte Federzeichnung,
20 × 16,5 cm, Schaffhausen,
Museum zu Allerheiligen.



jedoch die Aufführung dieses Stücks in ihrer Stadt – auch aus Angst, die Sympathie der katholischen Eidgenossen zu verlieren.⁵⁰ Die in Rordorfs Publikation als Emblem IV abgedruckte Radierung des Fons vitae sollte im *Edessa-Drama* den Monolog des Glaubens in der zweiten Szene des 1. Aktes veranschaulichen. Ausser einem Seitenhieb auf den Ablasshandel enthält der von Murer dazu verfasste Text zwar keine Angriffe auf die katholische Kirche, ebenso wenig die dem Emblem beigefügte *Subscriptio* Rordorfs.⁵¹ Für die damaligen Bildbetrachtenden lag es gleichwohl nahe, die dargestellten Irrgläubigen mit ihr in Verbindung zu bringen.

*Werke mit dem Aufzug des Menschenerlösers
und des Antichrists*

Als letztes Beispiel sollen die im 17. Jahrhundert in bernischen Werkstätten entstandenen zwei Glasgemälde (Abb. 27, 28) zur Sprache kommen, die in Bild und Text auf ein um 1580 in Deutschland anonym veröffentlichtes Flugblatt zurückzuführen sind. Dieses befindet sich im Kunstmuseum Moritzburg in Halle (Inv. F 310; Abb. 29).⁵² Darin erscheinen als Antipoden aufeinander zureitend links Christus als Menschenerlöser, dornenbekrönt und barfuss auf dem Esel sitzend, sowie rechts der Papst als



Abb. 23 Der Lebensbrunnen und die Irrgläubigen, Riss zu Scheibenmittelbild, von Hans Jakob Nüscherler dem Älteren, 1629, lavierte Federzeichnung, 22,5 × 17,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

Antichrist, stolz auf hohem Hengst auf sein Gegenüber zutrabend. Auf diese beiden Hauptfiguren beziehen sich ebenfalls die wiederum antithetisch angelegten Bildpaare in den vier Ecken. Davon zeigen die oberen zwei kleinen Rundbilder links Christus bei der Dornenkrönung und rechts den Papst bei der Inthronisation mit der Tiara sowie die beiden unteren links Christus als Kreuzträger und rechts den auf der Sedia gestatoria mit seinem Gefolge heranrückenden Papst. Ergänzend zur Darstellung untermauern die beigefügten Texte den positiven respektive negativen Charakter der beiden Protagonisten. Dem unbekanntem Schöpfer des Flugblattes diente als Inspirationsquelle die unter dem Titel *Passional Christi und Antichristi* 1521 in Wittenberg erschienene erste reformatorische Bildkampfschrift. Unter Mitwirkung Luthers und Melanchthons entstanden, besteht sie aus einer Holzschnittfolge Lukas Cranachs d. Ä., worin das gnadenvolle

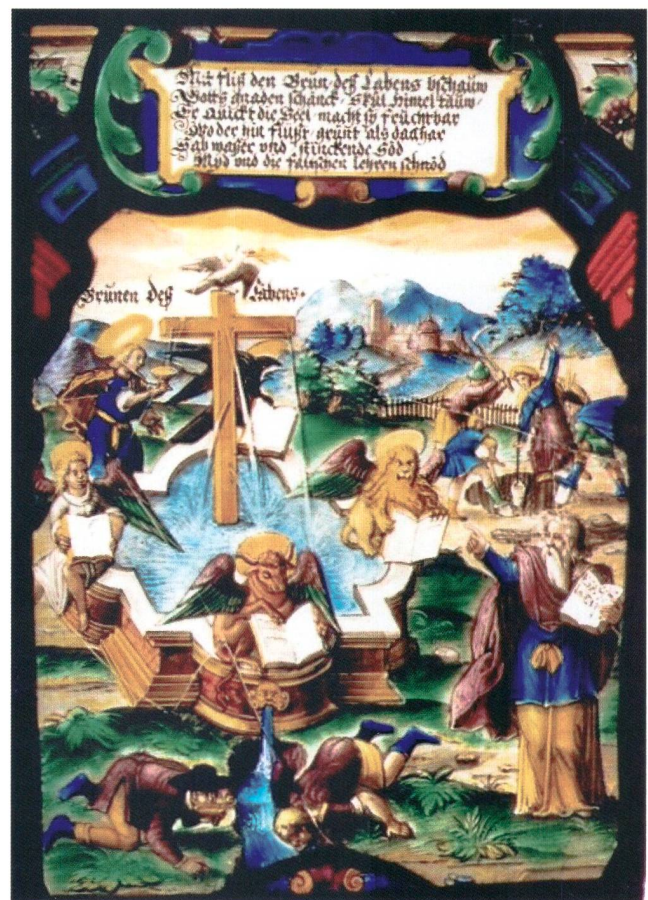


Abb. 24 Der Lebensbrunnen und die Irrgläubigen, Scheibenfragment (Mittelbild), Hans Jakob Nüscherler dem Älteren zugeschrieben, um 1630, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 23 × 16 cm, Privatbesitz.

Leben Christi und das hoffärtige Auftreten des Papstes in 13 Gegenüberstellungen geschildert wird.⁵³ Darunter sind zwar nicht in identischer, aber doch verwandter Form auch diejenigen des Flugblattes anzutreffen.

Alle drei antithetischen Bildpaare enthalten ebenfalls die erwähnten Glasgemälde. Aufgrund ihres hochrechteckigen Formats sind bei ihnen die Rundbilder aber in vergrößerter Dimension über und unter die Hauptszene gesetzt. Von den beiden Scheiben befand sich die ältere 2011 im Zürcher Kunsthandel und ist heute verschollen (Abb. 27).⁵⁴ In Auftrag gegeben wurde sie 1633 von Beat Anderfuhren und Jakob Borter. Über sie ist nichts Näheres bekannt. Anderfuhren muss aber ein Angehöriger des gleichnamigen Geschlechts von Iseltwald am Brienzensee gewesen sein, und die Borter lassen sich in Interlaken und benachbarten Orten sowie in Brig nachweisen. Bei Anderfuhrens und Borters Glasgemälde handelt es sich demnach



Abb. 25 Der Lebensbrunnen und die Irrgläubigen, Detail aus Wappenscheibe Hans Heinrich und Georg Hagenbuch, von Jakob II. Weber, 1674, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, Privatbesitz.

wohl um das Erzeugnis einer Werkstatt bernischer Lande. Das jüngere Glasgemälde bewahrt die Eremitage in St. Petersburg (Inv. B 137; Abb. 28).⁵⁵ Es wurde 1684 von Jakob Minger und dessen Frau Anna Schlupp gestiftet. Minger war Ammann zu Mülchi, einem Dorf in der Nähe von Fraubrunnen im Berner Mittelland, und seine Gemahlin stammte vermutlich aus der nahe davon gelegenen Gemeinde Grossaffoltern. Beachtung verdienen ausser diesen zwei Werken die beiden runden Glasgemäldefragmente des Bernischen Historischen Museums mit der Dornenkrönung Christi (Inv. 8957; Abb. 30) und der Krönung des Papstes (Inv. 1929.2; Abb. 31). In Bildkomposition, Text und den Massen stimmen sie mit den entsprechenden Rundbildern der Scheiben von 1633 und 1684 weitgehend überein. Damit geben sie sich als Bruchstücke zweier weiterer analog gestalteter Glasgemälde zu erkennen. Aufgrund ihres Stiles und ihrer Herkunft aus dem Berner Oberland dürften sie ebenfalls im Laufe des 17. Jahrhunderts in diesem Gebiet geschaffen worden sein. Wie der Schöpfer des Flugblattes waren sich bestimmt auch die Auftraggeber der vier betreffenden Scheiben über deren reformationszeitlichen Hintergrund im Klaren. So ist es durchaus möglich, dass sie sich bei der Themenwahl durch das einleitend genannte Fastnachts-

spiel Manuels hatten anregen lassen. Ferner stellt sich die Frage, ob für das eine oder andere der eingangs erwähnten, von Scheurer mit Manuels Spiel in Bezug gesetzten Glasgemälde allenfalls gar nicht dieses, sondern das



Abb. 26 Der Lebensbrunnen und die Irrgläubigen, Emblem, von Christoph Murer, Radierung, 1622, 8,8 × 11,8 cm, Zürich, Zentralbibliothek.



Abb. 27 Aufzug des Menschenerlösers und des Antichrists, Bildscheibe Beat Anderfuhren und Jakob Bortler, 1633, verbleites und bemaltes farbiges und farbloses Glas, 35,5 × 30,5 cm, unbekannter Besitz.

besagte Flugblatt die direkte Vorlage abgab (die betreffenden Glasgemälde werden von Scheurer weder beschrieben noch datiert).⁵⁶

Die Werke in neuem Licht

Anhand der besprochenen Beispiele lässt sich nachweisen, dass während des 16. und 17. Jahrhunderts in allen bedeutenden reformierten Schweizer Städten – Zürich, Bern, Basel, Schaffhausen, St. Gallen – Scheiben konfessionell-polemischen Inhalts in Umlauf waren. Bezüglich des Ausmasses solcher Stiftungen können nur Mutmassungen angestellt werden, da von den Tausenden damals in der Schweiz entstandenen Wappen- und Bildscheiben heute nur noch ein geringer Teil existiert. Die von Paul Boesch

1952 geäusserte Meinung, in der Altschweizer Glasmalerei seien von Vertretern des Neuen wie des Alten Glaubens gemachte derartige Stiftungen selten anzutreffen, ist aber zumindest hinsichtlich der Neugläubigen zu relativieren.⁵⁷ Wie Uta Bergmann 2018 am Kolloquium in Antwerpen aufzeigte, gibt es von katholischer Seite davon tatsächlich nur wenige, und sie lassen den Schluss zu, dass dieselbe Glasmalereien vor allem ab der Gegenreformation zuweilen als Propagandamittel eingesetzt hat, jedoch weniger oft als die Gegenseite.⁵⁸ Von dieser hingegen existieren noch einige solche Zeugnisse. Dass es von ihr im 16. und 17. Jahrhundert mehr als bislang vermutet Scheibenstiftungen antipapistischen Anstrichs gab, lässt sich unseres Erachtens mit Zwinglis Einschätzung der Glasmalerei erklären. Laut diesem konnte man durch Kirchenfenster ja «in ghein abgötterey» geführt werden, das

Abb. 28 Aufzug des
 Menschenerlösers und des
 Antichrists, Bildscheibe Jakob
 Minger und Anna Schlupp,
 1684, verbleites und bemaltes
 farbloses Glas, 32,4×22 cm,
 St. Petersburg, Eremitage.





Abb. 29 Aufzug des Menschenerslösers und des Antichrists, Flugblatt, um 1580, Radierung, 21 × 28,3 cm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

heisst, er stufte die Glasmalerei als «unschuldiges» Medium ein.⁵⁹ Dies mag auch ein Grund sein, weshalb Manuel nach dem Übertritt in den Staatsdienst zwar den Malerberuf aufgab, hin und wieder aber weiterhin Scheibenrisse anfertigte. Jedenfalls war Zwinglis Akzeptanz der Glasmalerei mitverantwortlich für den enormen Aufschwung, den diese in den reformiert gewordenen Städten erlebte, während sie in katholischen Orten wie Luzern oder Zug erst im Laufe der Gegenreformation richtig zur Blüte kam.

Wie wir verschiedentlich feststellten, wird das Papsttum in den besprochenen Werken zum Teil direkt verunglimpft, zum Teil jedoch nur in verdeckter Form ins Visier genommen. Ein Musterbeispiel der letzteren Art bieten die genannten, auf Murers Allegorie im Emblem- buch von 1622 basierenden Glasgemälde, die den Fons vitae und die nach dem Quell des Irrglaubens suchenden, nicht näher charakterisierten Personen einander gegenüberstellen (Abb. 23–26). Aus Rordorfs Emblem- buch wurden damals auch andere der die katholische Kirche verklausuliert kritisierenden Radierungen Murers in Scheibenstiftungen übernommen. Genannt seien beispielsweise die Glaubensprobe,⁶⁰ das Lehr- und Predigt- amt und sein Widersacher⁶¹ oder die Unschuld und Wahrheit.⁶² Besondere Beachtung verdienen hierbei die zwei letztgenannten, komplex angelegten Embleme der Innocentia und Veritas, die in Murers Dramentext das Martyrium und die Erlösung der unschuldigen Christen in Edessa versinnbildlichen. Beide Motive hatte Murer 1598 in einer seiner prachtvollen Scheiben für den Nürn- berger Rat miteinander verbunden. Ferner kehren die zwei Embleme als Einzelmotive in mehreren Glasgemäl- den und Scheibenrissen wieder, darunter auch in von ihm selbst stammenden Entwürfen.⁶³ Bei der Gestaltung des Wahrheitsemblems liess sich dabei Murer durch Arbeiten

Stimmers inspirieren, besonders durch die allegori- schen Darstellungen der Wahrheit, die den Angriffen des katholischen Klerus erfolgreich trotzts, nämlich den Riss für den Holzschnitt zu Fischarts *Bienenkorb* von 1579 und die Zeichnung mit der Versinnbildlichung der durch die Zeit ans Licht geführten Wahrheit von 1583.⁶⁴ Verwiesen sei schliesslich auf die erwähnte, 1607 von Christoph Murers Bruder Josias für Hans Rudolf Rahn geschaffene Scheibe, worin im Zentrum des Oberbildes mit der Darstellung der von Elias veranlassten Glaubensprobe die Wahrheit gleichfalls in Gestalt von Murers Emblem erscheint (Abb. 18). Während die genannten, unter Fisch- arts Einfluss entstandenen Bilder Stimmers das Papsttum in bissiger Weise aufs Korn nehmen, wird dieses in den- jenigen Murers nur assoziativ greifbar; die vielschichtigen Allegorien stehen dort auf gleicher Stufe wie die in der Gegenreformation von katholischer Seite getätigten Glas- gemäldestiftungen, bei denen sich die antireformatorische Polemik in einem oft aus Kreisen der Geistlichkeit her- vorgegangenen komplexen theologischen Inhalt ver- birgt.⁶⁵

Von den aus der Reformationszeit und den anschlies- senden Jahrzehnten stammenden Werken, die im Über- blick zur Sprache kamen, folgt eine ganze Reihe Stim- mers provokativem Duktus, indem sie den Papst und seine Gefolgschaft direkt als Teufelsbrut hinstellt. Differen- zierter zu klassifizieren sind darunter die Arbeiten, die mittels alttestamentarischer Exempel den Bilderkult oder das Messopfer diskreditieren. Die dort dargestellte, den Götzen huldigende Priesterschaft ist zwar teils explizit als «katholisch» gekennzeichnet, teils aber auch nicht näher charakterisiert. Ein weiteres Beispiel für solche in ver- schleierter Form auf das Papsttum zielenden Werke bietet Niklaus Manuels Scheibenriss von 1527, den das Ashmole- an Museum in Oxford bewahrt.⁶⁶ Er behandelt die im Johannesevangelium geschilderte Geschichte der Ehebrecherin, die aufgrund ihrer Verfehlungen von den Pharisäern und Schriftgelehrten gesteinigt werden sollte (Jo, Kap. 8). Christus hielt diese jedoch davon ab, indem er sie aufforderte, es solle jener den ersten Stein werfen, der ohne Sünde sei. Aufgrund der von ihm angesprochenen lügnerischen Moral der kirchlichen Machthaber und Dogmatiker entwickelte sich dieses Motiv zu einem typi- schen reformationszeitlichen Thema, das auch in Glas- malereien künstlerisch umgesetzt wurde. Zum Abschluss nicht unerwähnt bleiben darf als derartiges Beispiel eines der bekanntesten Altschweizer Glasgemälde überhaupt, die um 1532 wohl in der Berner Werkstatt Hans Funks geschaffene Scheibe mit dem Alten und Jungen Eidgenos- sen im Besitz des Bernischen Historischen Museums. In diesem durch Arbeiten Manuels sowie durch Theater- spiele und Flugschriften beeinflussten Werk sind die bei- den Hauptfiguren in ein langes Gespräch vertieft.⁶⁷ Ein von Zwingli vertretenes Anliegen aufnehmend, fordert darin der in schlichter Bauerntracht erscheinende Alte Eidgenosse den prächtig gekleideten jungen Kollegen auf,



Abb. 30 Dornenkrönung Christi, Scheibenfragment, 2. Viertel 17. Jahrhundert, bemaltes farbloses Glas, ø 10 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum.



Abb. 31 Papstkrönung, Scheibenfragment, 2. Viertel 17. Jahrhundert, bemaltes farbloses Glas, ø 10,2 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum.

nicht mehr dem Reislau nachzugehen, da er damit die von seinen Vorvätern errungenen Freiheiten aufs Spiel setze. Gleichzeitig mahnt er ihn an, in seinem Lande keine Wölfe zuzulassen, womit er eindeutig auf die katholische Priesterschaft anspielt.⁶⁸ Auch dieser die Tugenden der alten, frommen Eidgenossen repräsentierende Bauersmann gibt sich damit als Fürsprecher der Reformation zu erkennen.

Die in den behandelten Glasgemälden und Rissen verschiedentlich zutage tretenden Einflüsse von Fastnachtsspielen, Flugblättern oder Druckgrafiken herausragender Meister wie Stimmer oder Murer unterstreichen den hohen Stellenwert, den Druckerzeugnisse und Theaterstücke als Propagandamedien im Glaubenskampf besaßen. Zumindest die Befürworter der Reformation schätzten aber auch die Glasmalerei selbst als Medium zur Übermittlung ihrer Botschaften. Diesbezüglich wäre es aufschlussreich, die Bestimmungsorte ihrer Scheibenstiftungen zu kennen. Diese sind jedoch nur ausnahmsweise bekannt. An ihren ursprünglichen Standorten erhalten haben sich so lediglich die Glasgemälde Hans Rudolf von Erlachs in der Kirche Jegenstorf (Abb. 2) und diejenige des Pfarrers Johannes Stumpf im Gemeindehaus zu Stammheim in Zürcher Landen. Zudem sahen wir, dass in der Kirche Boltigen und vermutlich in einem Privathaus in Zollikofen bei Bern vormals je ein mit Manuel in Verbindung gebrachtes Glasgemälde existierte, und ein weiteres verschollenes, dasjenige von Jakob Ochs, einst die Mühle von Wagenhausen zierte. Bezieht man die Auftraggeber in die Überlegungen mit ein, dann lassen sich dazu zumin-

dest einige Mutmassungen anstellen. Diesbezüglich ist unter den diskutierten Werken insbesondere die grosse Zahl von Privatstiftungen bemerkenswert. Mit dem verschollenen, die Götzenzerstörung durch Josia darstellenden Glasgemälde der Berner Schifflentuzunft, dem ebenfalls nicht mehr erhaltenen, dem Opfer des Propheten Elias gewidmeten Entwurf Stimmers für eine unbekannte Gesellschaftsscheibe sowie den Rissen für die Stadtscheibe von Payerne (Abb. 8), die Schaffhauser Prädikantenscheibe (Abb. 5) und die Schaffhauser Standescheibe (Abb. 6) finden sich darunter nämlich nur wenige Wappengaben von Gemeinschaften oder öffentlichen Institutionen. Weil wir mit der Schaffhauser Stiftung von 1595 sowie mit derjenigen aus Luzern von 1598 für das Kloster Rathausen⁶⁹ von den eidgenössischen Ständen beider Glaubensrichtungen nur je ein Glasgemälde konfessionell-polemischen Inhalts kennen, darf angenommen werden, dass die Alten Orte höchst selten solche Stiftungen machten, dass sie mit anderen Worten das sie Verbindende höher einstufen als das Trennende. Trotz ihrer konfessionellen Streitigkeiten stand für sie die Aufgabe ihres Bundes zur Zeit der Reformation und Gegenreformation ja nie wirklich zur Diskussion, das heisst, sie hielten die politische Kooperation über die religiösen Grenzen hinweg aufrecht.⁷⁰ Dementsprechend pflegten sie damals auch weiterhin die gemeinsam praktizierte Sitte der Fenster- und Wappenschenkung. Die eidgenössischen Tagsatzungen bildeten für sie dabei die Plattform, um die an sie ergangenen Bittgesuche um Fenster und Wappen zu diskutieren oder um Lösungen in Streitfällen

zu suchen, die von Glaubensgegnern verübte zerstörerische Akte an Wappenscheiben betrafen.⁷¹ Um die Bürgerschaften der jeweils andersgläubigen Orte nicht über Gebühr zu provozieren, werden die eidgenössischen Stände wohl darauf geachtet haben, wohin die bei ihnen von Privatpersonen in Auftrag gegebenen konfessionell-polemischen Scheiben gelangten. Dabei dürften ihre Regierungen bestrebt gewesen sein, die Anbringung derartiger Scheiben ausserhalb des eigenen Herrschaftsgebietes soweit als möglich zu unterbinden, da diese dort leicht zu einem Konflikt zwischen den Glaubensparteien hätten führen können (erinnert sei hier an die Scheibe von Ochs in Wagenhausen). Wie wir sahen, gelangten dieselben innerhalb der reformierten Lande zuweilen in öffentlichen Gebäuden wie Kirchen oder Rathäusern zur Aufstellung. Mehrheitlich bestimmt waren sie dort jedoch sicher für Privathäuser, für Bauten also, zu denen in der Regel nur ein relativ kleiner Besucherkreis Zugang hatte.

Im Gegensatz zu den auf Ausgleich bedachten Alten Orten und deren Institutionen stand es den dortigen Bürgern als Privatpersonen mehr oder weniger frei, in Wappengaben ihrer Glaubensgesinnung freien Lauf zu lassen. Als privat getätigte Stiftungen zu verstehen sind dabei auch jene konfessionell-polemischen Glasgemälde, in deren Inschriften sich ihre Auftraggeber als Amtsträger kundtun. Exemplarisch dafür stehen die von Prädikanten stammenden Scheiben, die diese aus eigenem Antrieb und nicht auf Anweisung der Obrigkeit zum Teil vielleicht für ihre Kirchen oder Pfarrhäuser ausführen liessen.

Eine kurze Betrachtung verdienen zum Abschluss die Entwerfer und Hersteller der Glasgemälde, von denen einige selbst als Stifter in Erscheinung traten. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass sich viele der alteidgenössischen Glasmaler in Glaubensfragen opportunistisch verhielten, indem sie zwecks Mehrung ihrer meist bescheidenen Einnahmen für Kunden beider Konfessionen arbeiteten und im Extremfall sogar ihre Religionszugehörigkeit wechselten. Beispiele dafür bieten der Zürcher Heinrich Ban (1515/20–1599)⁷² und, wie bereits angedeutet, Daniel Lindtmayer d. J., der aufgrund materieller Not und seelischer Bedrängnis 1596 seine Heimatstadt Schaffhausen samt Frau und Kindern in Richtung Innerschweiz verliess, wo er laut eigenen Worten «gut katholisch» wurde.⁷³ Mit Niklaus Manuel aus Bern, Thomas Schmid und Tobias Stimmer aus Schaffhausen sowie Grosshans Thoman und Christoph Murer aus Zürich lassen sich aber auch Meister nennen, die sich mit grossem Einsatz für die reformatorischen Anliegen stark gemacht haben. Unter ihnen besonders hervorzuheben sind die Künstlerpersönlichkeiten Manuel, Stimmer und Murer, die durch ihr Schaffen wesentlichen Anteil an der Verbreitung und Popularisierung der reformatorischen Ideen hatten. Im Wissen darum, dass das föderale System der Eidgenossenschaft eine kriegerische Konfliktlösung nicht überleben würde, unterstützten allerdings gerade auch Manuel und Murer die «via media» der Reformation, das heisst das

Zusammenleben beider Konfessionen. Kennzeichnend hierfür ist Niklaus Manuels Auftritt als Abgesandter Berns vor dem Zürcher Rat am 3. Juni 1529, bei dem er diesem zuredete, von Zwinglis Kriegspolitik abzurücken und stattdessen mit den katholischen Orten einen Kompromiss auszuhandeln.⁷⁴ Christoph Murer wiederum, der sich als Schriftsteller und Künstler intensiv mit der eidgenössischen Geschichte auseinandergesetzt hatte, rief seine Landsleute verschiedentlich zur Eintracht in politischen und religiösen Fragen auf. Davon zeugen seine 1580 erschienenen, auch als Flugblätter in Umlauf gebrachten Radierungen «Entstehungsgeschichte der Eidgenossenschaft» und «Vermanung an ein Lobliche Eydgnoschaft zur Einigkeit», deren Bildmotive in der Zeit vor und nach 1600 häufig in Glasmalereien übernommen wurden.⁷⁵

AUTOR

Rolf Hasler, lic. phil., Kunsthistoriker, Moosweg 24, CH-3072 Ostermundigen

ANMERKUNGEN

- ¹ UTA BERGMANN / ROLF HASLER, «*Meyd die falschen Lehren schnöd*» – *Reformation und Gegenreformation in der Schweizer Glasmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Stained glass in the 17th century. Continuity, Invention, Twilight* (= 29th International Colloquium of the Corpus Vitrearum), hrsg. von MADELEINE MANDERICK / ISABELLE LECOCQ / YVETTE VANDEN BEMDEN, Antwerpen 2018, S. 33–39.
- ² SAMUEL SCHEURER, *Bernerisches Mausoleum. V. Stück: Leben und wichtige Verrichtungen Niclaus Manuels*, Bern 1742, S. 231.
- ³ PAUL ZINSLI, *Niklaus Manuel, der Schriftsteller*, in: Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern), Bern 1979, S. 75–91.
- ⁴ Laut Scheurer hinterliess dieses Spiel einen so allgemeinen Eindruck, «dass noch heut zu Tag viele Merckmahle in den Fenstern hin und her im Land darvon anzutreffen sind». SAMUEL SCHEURER (vgl. Anm. 2), S. 232. Zu Manuels Fastnachtsspiel und der möglicherweise darauf Bezug nehmenden Zeichnung aus unbekannter Hand von 1524 in der Universitätsbibliothek Erlangen: Kat. Manuel (vgl. Anm. 3), Kat.-Nrn. 334, 337, Abb. 190.
- ⁵ FRANZ THORMANN / W. F. VON MÜLINEN, *Die Glasgemälde der bernischen Kirchen*, Bern o. J. [1896], S. 60.
- ⁶ SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT/BURGERBIBLIOTHEK BERN (Hrsg.), *Niklaus Manuel. Catalogue raisonné* (online): www.niklaus-manuel.ch/werke.aspx?id=12287168
- ⁷ Siehe dazu Anm. 6. – UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 36.
- ⁸ Die Jegenstorfer Scheibe ist im Online-Katalog Vitrosearch des Vitrocentre Romont abrufbar: <https://www.vitrosearch.ch/de/objects/2251282> (BE_788).
- ⁹ Siehe dazu Anm. 6.
- ¹⁰ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. 2: Die Stadt Bern. Gesellschaftshäuser und Wohnbauten, von PAUL HOFER, Basel 1959, S. 348, Abb. 349. Zum angeblichen Zyklus aus dem Haus von Graffenrieds: Online-Katalog Vitrosearch des Vitrocentre Romont: <https://www.vitrosearch.ch/de/objects/2467799> (BE_830).
- ¹¹ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, Neue Ausgabe, Bd. 1: Der Bezirk Schwyz, 1 Der Flecken Schwyz und das übrige Gemeindegebiet, von ANDRÉ MEYER, Basel 1978, S. 367–368, Abb. 384. Meyers Vermutung, wonach der Auftraggeber aufgrund der lateinischen, der Vulgata entnommenen Textstellen katholischen Glaubens war, lässt sich nicht aufrechterhalten.
- ¹² Das Wappen Sebastian Ramspergers scheint nicht bekannt zu sein.
- ¹³ JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, 2 Bde., Stäfa o. J. [1971], Bd. 1, Kat.-Nr. 200. – HANS LEHMANN, *Glasmalerei und Glasgemälde des alten Zofingen im Rahmen der Stadtgeschichte*, Zofingen o. J. [1945], S. 12–13.
- ¹⁴ HEINRICH TÜRLER, *Der letzte Propst von Zofingen*, in: *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde* 3, 1907, Heft 2, S. 125–134.
- ¹⁵ HEINRICH TÜRLER (vgl. Anm. 14), S. 125–134.
- ¹⁶ JOHANN RUDOLF RAHN, *Konfessionell-Polemische auf Glasgemälden*, in: *Zwingliana*, Nr. 2, 1903, S. 356–357. – HANS LEHMANN (vgl. Anm. 13), S. 12–13.
- ¹⁷ FRIEDRICH THÖNE, *Zwei Risse zu Schaffhauser Prädikantenscheiben von Thomas Schmid (?) und Hans Caspar Lang*, in: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, Heft 49, 1972, S. 53–76.
- ¹⁸ Zu seiner Biografie: ROLF HASLER, *Die Schaffhauser Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts* (= *Corpus Vitrearum Schweiz*, Reihe Neuzeit, Bd. 5), Bern etc. 2010, S. 130–133.
- ¹⁹ FRIEDRICH THÖNE (vgl. Anm. 17), S. 66.
- ²⁰ FRIEDRICH THÖNE (vgl. Anm. 17), S. 67, Taf. 54, 55.
- ²¹ FRIEDRICH THÖNE (vgl. Anm. 17), S. 67–69.
- ²² FRIEDRICH THÖNE (vgl. Anm. 17), S. 67, Taf. 56.
- ²³ ROLF HASLER, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum*, Bd. 1, Bern 1996, S. 160, Abb. 166.2.
- ²⁴ JENNY SCHNEIDER, *Daniel und der Bel zu Babylon*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 15, 1954/55, S. 93–94, Taf. 35.
- ²⁵ JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 24), S. 94–96, Taf. 35. – BERNHARD ANDERES u. a., *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit* (= Ausstellungskatalog, Helmhaus Zürich), Zürich 1981, Kat.-Nr. 90, Abb. 90.
- ²⁶ JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 24), S. 94.
- ²⁷ JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 24), S. 96. – KURT PILZ, *Die Zeichnungen und das graphische Werk des Jost Ammann (1539–1591)*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* NF 35, Heft 4, 1933, S. 293, Taf. 6.
- ²⁸ BERNHARD ANDERES (vgl. Anm. 25), Kat.-Nr. 89, Abb. 89. – UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 36, Abb. 3.
- ²⁹ BERNHARD ANDERES (vgl. Anm. 25), Kat.-Nr. 92, Abb. 92.
- ³⁰ HANS LEHMANN, *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, Frauenfeld/Leipzig 1925, S. 109, Abb. 37. – PAUL BOESCH, *Eine antipapistische Zeichnung von 1607*, in: *Zwingliana* 9, 1952, S. 488. – JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 13), Kat.-Nr. 319. – UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 36, Abb. 4.
- ³¹ ARIANE MENSGER, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, 2 Bde., Köln/Weimar/Wien 2012, Bd. 2, Kat.-Nr. 776.
- ³² PAUL LEONHARD GANZ, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel/Stuttgart 1966, S. 102.
- ³³ ARIANE MENSGER (vgl. Anm. 31), Bd. 1, Kat.-Nr. 313.
- ³⁴ *Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel), Basel 1984, Kat.-Nr. 154, Abb. 171.
- ³⁵ ARIANE MENSGER (vgl. Anm. 31), Bd. 1, Kat.-Nrn. 301, 302.
- ³⁶ CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d.J. Die Druckgraphik im Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1997, S. 160, 293 (108.46).
- ³⁷ ELISABETH LANDOLT, *Scheibenrisse von Hieronymus Vischer nach Tobias Stimmer*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, S. 115–116, Abb. 1.
- ³⁸ ROLF HASLER (vgl. Anm. 18), S. 163.
- ³⁹ ROLF HASLER (vgl. Anm. 18), S. 162–163, Abb. 132. – JOHANN RUDOLF RAHN (vgl. Anm. 16), S. 357.
- ⁴⁰ PAUL LEONHARD GANZ (vgl. Anm. 32), S. 80.
- ⁴¹ MARGRIT FRÜH, *Führer durch das Historische Museum des Kantons Thurgau im Schloss Frauenfeld*, Frauenfeld 2001 (2. Aufl.), S. 83.
- ⁴² PAUL BOESCH (vgl. Anm. 30), S. 486–489, Taf. – JENNY SCHNEIDER, *Vorlagen für das schweizerische Kunstgewerbe*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 16, 1956, S. 161, Abb. 12. – UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 36.
- ⁴³ PAUL BOESCH (vgl. Anm. 30), S. 486. Lando besass in seiner Vorlagensammlung zahlreiche angekaufte Risse. Ob er die Zeichnung in London selbst ausführte oder erwarb, lässt sich beim gegenwärtigen Kenntnisstand nicht schlüssig beantworten. Siehe dazu Marion Gartenmeisters Artikel in vorliegender Zeitschrift.
- ⁴⁴ NINA MARIA KLUG, *Das konfessionelle Flugblatt 1563–1580. Eine Studie zur historischen Semiotik und Textanalyse* (= *Studia Linguistica Germanica* 112), Berlin 2012, S. 469, Abb. 132.
- ⁴⁵ KAT. STIMMER (vgl. Anm. 34), Kat.-Nr. 158. – JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 42), S. 161, Abb. 11. – NINA MARIA KLUG (vgl. Anm. 44), Abb. 27, 121.
- ⁴⁶ FRIEDRICH THÖNE, *Die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen* (= *Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen* 1), Schaffhausen 1972, Kat.-Nr. 78.

- ⁴⁷ THEA VIGNAU-WILBERG, *Christoph Murer und die «XL. Emblemata miscella nova»*, Bern 1982, S. 103, 258, Abb. 13.
- ⁴⁸ UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 38.
- ⁴⁹ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 53, 101–103, Abb. 7, 8.
- ⁵⁰ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 70.
- ⁵¹ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 70–71, 101–102.
- ⁵² NINA MARIA KLUG (vgl. Anm. 44), S. 98–102, 254–255, 466, Abb. 15, 47, 123.
- ⁵³ Das in der Zentralbibliothek Zürich vorhandene Exemplar dieses Passionals ist online abrufbar: <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-18720>.
- ⁵⁴ *Katalog zur 123. Kunst- und Antiquitätenauktion 12. bis 16. Dezember 2011*, Schuler Auktionen, Zürich 2011, Kat.-Nr. 590.
- ⁵⁵ ELENA SHLIKEVICH, *Stained glass from the 16th–18th centuries in the Hermitage collection* (= Ausstellungskatalog, Eremitage St. Petersburg), St. Petersburg 2010, Kat.-Nr. 65.
- ⁵⁶ SAMUEL SCHEURER (vgl. Anm. 4), S. 231–232.
- ⁵⁷ PAUL BOESCH (vgl. Anm. 30), S. 488.
- ⁵⁸ UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 38.
- ⁵⁹ BERND MOELLER, *Niklaus Manuel Deutsch. Ein Maler als Bilderstürmer*, in: *Zwingliana* 23, 1996, S. 83–104.
- ⁶⁰ Dieses 1622 auch als Flugblatt erschienene Emblem zeigen mehrere Scheibenrisse und Glasgemälde des 17. Jahrhunderts: PAUL BOESCH, *Die Toggenburger Scheiben* (= 75. Neujahrsblatt Historischer Verein des Kantons St. Gallen), St. Gallen 1935, Kat.-Nrn. 146, 170, Abb. 17, 22. – THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 113–114, 265, Abb. 58, 59, 62, 63.
- ⁶¹ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 92–94, 267–268, Abb. 78, 82. Das Emblem des Lehr- und Predigtamts gibt eine Rundscheibe von 1684 des Bernischen Historischen Museums wieder (Inv. 1929.12); vgl. dazu den Online-Katalog Vitrosearch des Vitrocentre Romont: <https://www.vitrosearch.ch/de/objects/2252590>.
- ⁶² THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 106–107, 271–272, Abb. 116, 120.
- ⁶³ PAUL BOESCH, *Die alte Glasmalerei in St. Gallen* (= 96. Neujahrsblatt Historischer Verein des Kantons St. Gallen), St. Gallen 1956, Kat.-Nrn. 35, 36, Abb. 15. – THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 106–107, 271–272, Abb. 117–119, 121. – UTA BERGMANN, *Die Freiburger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts* (= Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 6), Bern etc. 2014, Bd. 2 (Kat.), S. 899, Abb. 372.3.
- ⁶⁴ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 107, Abb. 123, 124. – KAT. STIMMER (vgl. Anm. 34), Kat.-Nrn. 168, 245, Abb. 166, 241.
- ⁶⁵ UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 38.
- ⁶⁶ KAT. MANUEL (vgl. Anm. 3), Kat.-Nr. 292, Abb. 168.
- ⁶⁷ KAT. MANUEL (vgl. Anm. 3), Kat.-Nr. 303, Abb. 170. – ROLF HASLER, *«Edellüt sind puren worden, und die puren edellüt» – Zur Scheibe mit dem Alten und Jungen Eidgenossen*, in: *Word and Image* (= 27th International Colloquium of the Corpus Vitrearum), York 2014, S. 86–92, Abb. 1, 3.
- ⁶⁸ PAUL BOESCH (vgl. Anm. 30), S. 488.
- ⁶⁹ UTA BERGMANN / ROLF HASLER (vgl. Anm. 1), S. 33–34, Abb. 1.
- ⁷⁰ RANDOLPH HEAD / BERTRAND FORCLAZ / ELISABETH JORIS, *Unerwartete Veränderungen und die Herausbildung einer nationalen Identität*, in: *Die Geschichte der Schweiz*, hrsg. von GEORG KREIS, Basel 2014, S. 193–253. – THOMAS MAISSEN, *Religiöses Patt und konfessionelle Allianzen: Dynamiken und Stagnation in der Eidgenossenschaft von 1531 bis 1618*, in: *Die Schweizerische Reformation. Ein Handbuch, deutsche Ausgabe* hrsg. von MARTIN ERNST HIRZEL / FRANK MATHWIG, Zürich 2016, S. 595–623.
- ⁷¹ ANDREAS WÜRGLER, *Die Tagsatzung der Eidgenossen*, Epfendorf/Neckar 2013, S. 435–441.
- ⁷² UTA BERGMANN (vgl. Anm. 63), Bd. 1, S. 211–215.
- ⁷³ ROLF HASLER (vgl. Anm. 18), S. 123–127.

- ⁷⁴ ULRICH IM HOF, *Niklaus Manuel als Politiker und Förderer der Reformation, 1523–1530*, in: *Kat. Manuel* (vgl. Anm. 3), S. 92–99.
- ⁷⁵ THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 47), S. 14–18, 62–66, Abb. 137, 138.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 10: © Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.
- Abb. 2: © Kirchgemeinde Jegenstorf/Vitrocentre Romont (Foto Yves Eigenmann).
- Abb. 3: © Nikolaus von Reding (Foto Georg Sidler), Schwyz.
- Abb. 4, 9, 12: © Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich.
- Abb. 5, 6, 7, 16: © Kunsthaus, Zürich, Grafische Sammlung.
- Abb. 8: nach: Hasler 1996, Abb. 166.2 (vgl. Anm. 23).
- Abb. 11, 23: © Staatliche Graphische Sammlung, München.
- Abb. 13, 14: © Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Abb. 15: nach: Landolt 1985, Abb. 1 (vgl. Anm. 37).
- Abb. 17: © Vitrocentre Romont.
- Abb. 18: © Historisches Museum des Kantons Thurgau, Frauenfeld/Vitrocentre Romont.
- Abb. 19: © Joseph Spooner, London.
- Abb. 20: nach: Klug 2012, Abb. 132 (vgl. Anm. 44).
- Abb. 21, 26: © Zentralbibliothek, Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv.
- Abb. 22: © Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.
- Abb. 24, 25: Autor.
- Abb. 27: © Schuler Auktionen, Zürich.
- Abb. 28: nach: Shlikevich 2010, Abb. 65 (vgl. Anm. 55).
- Abb. 29: © Kulturstiftung Sachsen-Anhalt.
- Abb. 30: © Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto Christine Moor).
- Abb. 31: © Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto Yvonne Hurni).

ZUSAMMENFASSUNG

Im zur Zeit der Reformation und Gegenreformation in der Alten Eidgenossenschaft ausgetragenen Glaubenskampf haben die Neu-gläubigen weit mehr als die Gegenseite die Glasmalerei als Propagandamedium eingesetzt. Während von katholischen Auftraggebern nur wenige, namentlich während der Gegenreformation entstandene Glasgemälde konfessionell-polemischen Inhalts bekannt sind, ist von reformatorischer Seite aus der Zeit zwischen 1520 und 1700 eine stattliche Anzahl derartiger Scheiben dokumentiert. Dabei handelt es sich hauptsächlich um private Stiftungen, die mehrheitlich für Privathäuser und nur gelegentlich für öffentliche Bauten wie Kirchen oder Rathäuser bestimmt waren. Dies lässt den Schluss zu, dass die Alten Orte beider Glaubensrichtungen zur Aufrechterhaltung ihrer politischen Kooperation sich mit gegenseitigen offenen Provokationen in Form gemalter Scheiben zurückhielten. Die Bürgerinnen und Bürger hatten als Privatpersonen hingegen die Möglichkeit, in Wappengaben den Glaubensgegner in polemisch-aggressiver oder verdeckter Weise aufs Korn zu nehmen.

RÉSUMÉ

Dans le cadre des guerres de religion ayant marqué l'ancienne Confédération à l'époque de la Réforme et de la Contre-Réforme, les protestants ont utilisé la peinture sur verre, comme instrument de propagande, bien plus souvent que leurs adversaires. Si l'on ne connaît que quelques vitraux au contenu confessionnel et polémique pro-venant de commanditaires catholiques, un nombre considérable de vitraux de ce genre est documenté, du côté protestant, durant la période comprise entre 1520 et 1700. En l'occurrence, il s'agit principalement de donations de particuliers, destinées le plus souvent à des maisons privées et seulement en de rares occasions à des bâtiments publics tels que des églises ou des hôtels de ville. Cela permet de conclure que les anciens cantons de confession soit catholique soit protestante s'abstenaient de se provoquer ouvertement les uns les uns à travers des vitraux, et ce, dans le but de préserver leur coopération politique. En revanche, les citoyennes et citoyens avaient la possibilité, en tant que particuliers, de s'en prendre à leurs adversaires religieux, au moyen de donations d'armoiries, sur un ton polémique et agressif ou d'une manière dissimulée.

RIASSUNTO

Nelle guerre di religione combattute nella Vecchia Confederazione ai tempi della Riforma e della Controriforma, i seguaci della Riforma usarono la pittura su vetro come mezzo di propaganda molto più della controparte. Se sul versante cattolico sono poche le vetrate a contenuto confessionale-polemico note, commissionate segnatamente durante la Controriforma, sul versante riformato può essere documentato un numero considerevole di vetrate realizzate tra il 1520 e il 1700. Si tratta principalmente di reperti commissionati da fondazioni private, destinati prevalentemente ad abitazioni private e solo occasionalmente a edifici pubblici come le chiese o i municipi. Questa constatazione porta alla conclusione che, per salvaguardare la loro cooperazione a livello politico, i Cantoni di entrambe le fedi hanno preferito rinunciare a utilizzare i vetri dipinti come forma di propaganda evitando così provocazioni aperte. Al contempo, i cittadini, invece, in quanto persone private, hanno usufruito dell'opportunità di prendere di mira in modo polemico, aggressivo e occulto la fede della controparte.

SUMMARY

In the course of religious conflict during the reformation and the counter reformation in the Old Swiss Confederacy, followers of the new confession made much more use of glass painting as a medium of propaganda than their opponents. Few glass paintings with polemic, denominational subject matter are known to have been commissioned by Catholics during the counter reformation, while a substantial number of stained-glass panels for reformers are documented between 1520 and 1700. The latter were commissioned largely by private foundations for personal use and only occasionally for public buildings such as churches or town halls. This leads to the conclusion that the so-called old states were hesitant about hazarding their political cooperation by exploiting stained-glass panels for openly provocative purposes. On the other hand, private citizens had the opportunity to make aggressively polemic or more subtle fun of their religious opponents in the form of donated panels.