Die souveräne Stadtrepublik und ihr weibliches Antlitz : zur Genese von Basels Stadtpersonifikation

Autor(en): **Hess, Stefan**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **115 (2015)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-813337

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die souveräne Stadtrepublik und ihr weibliches Antlitz Zur Genese von Basels Stadtpersonifkation

von Stefan Hess

Bereits im antiken Griechenland wurden Städte regelmässig in anthropomorpher, zumeist weiblicher Gestalt vorgeführt.[1] So liessen sich seit der Wende vom sechsten zum fünften Jahrhundert v. Chr. zahlreiche *poleis* auf offiziellen Bildträgern wie Münzen und Urkundenreliefs durch eine olympische Gottheit, einen Heros oder eine lokale Nymphe repräsentieren, die man als Gründer oder Beschützer der betreffenden Stadt verehrte (zum Beispiel Athene in Athen). Seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert wurde diese Funktion vorab der Glücks- und Schicksalsgöttin Tyche übertragen.[2] Ständig wiederkehrende Attribute der ‹Stadttychen› waren Mauerkrone und Füllhorn, die den Wunsch der Stadtgemeinschaften nach Sicherheit und Wohlstand zum Ausdruck brachten. Diese hellenistische Repräsentationsform lebte unter römischer Herrschaft fort, wobei die in der Spätantike am häufigsten dargestellte Stadtpersonifikation, Dea Roma, zugleich das *Imperium Romanum* versinnbildlichte – eine Funktion, die sie zusammen mit der ‹Constantinopolis› auch nach der Abkehr vom Polytheismus und der Etablierung des Christentums als Staatsreligion im vierten Jahrhundert n. Chr. beibehielt.[3]

Im Mittelalter wurden die Schutz- und Repräsentationsaufgaben der antiken Stadtgottheiten diversen christlichen Heiligen übertragen.[4] Vor allem Maria diente vielen Stadtgemeinden zur Abgrenzung vom geistlichen oder weltlichen Stadtherrn und gleichzeitig zur

1 Tomas Lochman: Göttinnen, Nymphen, Tychen. Stadtpersonifikationen im antiken Griechenland, in: Stefan Hess/Tomas Lochman (Hgg.): Basilea. Ein Beispiel städtischer Repräsentation in weiblicher Gestalt, Basel 2001, S. 34–45.

2 Vgl. auch Eva Christof: Das Glück der Stadt. Die Tyche von Antiochia und andere Stadttychen, Frankfurt a.M. 2001; Marion Meyer: Die Personifikation der Stadt Antiocheia. Ein neues Bild für eine neue Gottheit, Berlin/New York 2006.

3 Gudrun Bühl: Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen der Spätantike, Kilchberg-Zürich 1995; Fontini Ntantalia: Bronzemedaillons unter Konstantin dem Grossen und seinen Söhnen. Die Bildtypen der Constantinopolis und die kaiserliche Medaillonprägung von 330–363 n. Chr., Saarbrücken 2001.

4 Hans Conrad Peyer: Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien, Zürich 1955; Dieter R. Bauer u.a. (Hgg.): Patriotische Heilige. Beiträge zur Konstruktion religiöser und politischer Identitäten in der Vormoderne, Stuttgart 2007; Susanne Ehrich/Jörg Oberste (Hgg.): Städtische Kulte im Mittelalter, Regensburg 2010.

Demonstration der städtischen Einheit.[5] Wie die Polis-Götter und eponymen Lokaldämonen der Antike können diese Stadtheiligen «nicht als Personifikationen im eigentlichen Sinne bezeichnet werden, da diese Figuren primär sich selber darstellen und noch nicht exklusiv die Stadt».[6] Die städtische Gemeinschaft zu repräsentieren, ist nur eine sekundäre Funktion, die ausschliesslich auf den Bereich der offiziellen Darstellungen beschränkt blieb.

In den Kommunen Nord- und Mittelitaliens suchte man indes zur Veranschaulichung der Konstruktion eines die Stadt regierenden Kollektivsubjekts nach Alternativen, sodass man bereits im 13. Jahrhundert damit begann, die Stadtgemeinde in ihrer Eigenschaft als Rechts-, Wirtschafts- und Lebensgemeinschaft auch in einer menschlichen Figur ohne hagiografische Identität zu versinnbildlichen.[7] Neben dem griechisch-römischen Vorbild dürften ebenso metaphorische Wendungen im Alten Testament, wie ‹Tochter Jerusalem› (2 Könige 19,21) und ‹Jungfrau Israel› (Jeremia 18,13; 31,4; 31,21), eine Rolle gespielt haben, zumal damals die italienischen Städte in ihrer Idealgestalt zu Spiegelbildern des himmlischen Jerusalem stilisiert wurden.[8] Einen festen Platz in der offiziellen Bildrepräsentation erlangten diese exklusiv als Stadtpersonifikationen konzipierten weiblichen Figuren nur in Venedig. Die Lagunenstadt konnte – im Unterschied zu den anderen städtischen Kommunen Italiens – ihre polyarchisch-republikanischen Herrschaftsstrukturen trotz schwerer innerer Konflikte über Jahrhunderte hinweg bewahren, was ihr die kontinuierliche Entwicklung und Pflege einer genuin republikanischen Staatsikonografie ermöglichte.[9] Bei den frühen Venetia-Darstellungen ging es im Gegensatz zu den weiblichen

5 Für Basel vgl. Stefan Hess: Sicherung der Rechtskontinuität oder die Macht der Gewohnheit. Marienbilder im nachreformatorischen Basel, in: David Ganz/Georg Henkel (Hgg.): Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 331–357.

6 Lochman (wie Anm. 1), S. 40.

7 Vgl. Max Seidel: Ubera Matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der mittelalterlichen Kunst, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 6 (1977), S. 41–98, hier S. 45f., 79–85 (Pisa, Siena); Norberto Gramaccini: Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996, S. 186–205 (Perugia), S. 224–237 (Verona).

8 Hermann Bauer: Die Säkularisierung des Himmelsbildes in der italienischen Stadt, in: ders.: Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance, Berlin 1965, S. 1–17; Seidel (wie Anm. 7).

9 Wolfgang Wolters: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983; Helga Möbius: Frauenbilder für die Republik, in: Dario Gamboni/Georg Germann (Hgg.): Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum / Kunstmuseum Bern, Bern 1991, S. 53–73, hier S. 61–66.

Verkörperungen anderer nord- und mittelitalienischer Städte weniger um den programmatischen Rekurs auf ein antikes Erbe als um die Repräsentation hervorhebenswerter Eigenschaften im Selbstverständnis der politischen Eliten. So erscheint in den 1340er-Jahren die erste gesicherte Personifikation der Lagunenstadt an der Westfassade des Dogenpalastes *in forma di Justitia*, anderswo in der Ikonografie der Pax und der Fortuna, wobei die Tugend- und Werteallegorien erst per Inschrift zur ‹Venetia› erklärt werden. Aus der Kombination dieser allegorischen Begriffswesen mit der Marienikonografie ging im 16. Jahrhundert ein neuer Darstellungsmodus hervor, der darauf abzielte, die in weiblicher Gestalt inkarnierte venezianische Republik als Herrscherin und damit als selbstständig Handelnde darzustellen.

Matrimonium politicum

Beispiele für die Allegorisierung einer Stadt als Frau finden sich auch nördlich der Alpen, wenngleich in weit geringerer Zahl. Die rhetorische oder panegyrische Anrede einer Stadt war freilich hier in der Literatur und in der gelehrten Korrespondenz ebenfalls keine Seltenheit, doch erwuchs daraus lange Zeit keine eigentliche Bildtradition. Immerhin treten im 16. Jahrhundert auf mehreren Bildzeugnissen der Stadt Köln anstelle der herkömmlichen Schutzheiligen eine allegorische Jungfrau und ein Bauer auf, wobei letzterer aufgrund der etymologischen Herleitung *Colonia-colonus* ebenfalls als Sinnbild der Stadt verstanden wurde.[10] Die paarweise Repräsentation kennt auch die Staatsikonografie Venedigs. Hier ist es aber nicht ein anonymer Bauer, der an der Seite der Venetia auftritt, sondern ein identifizierbarer Herrscher:

> «So ergibt sich eine symbiotische Beziehung einer aktiven, krönenden, helfenden, triumphierenden, Huld empfangenden und Ämter verteilenden, ja mit dem Schwert kämpfenden Venetia und dem Dogen, der weniger als konkrete Person begriffen wird denn als Repräsentant der Regierung: Die *Repubblica* und die *Signoria* bedingen sich gegenseitig.»[11]

10 Hans-Jürgen Becker: Stadtpatrone und städtische Freiheit. Eine rechtsgeschichtliche Betrachtung des Kölner Dombildes, in: Gerd Kleinheyer/Paul Mikat (Hgg.): Beiträge zur Rechtsgeschichte. Gedächtnisschrift für Hermann Conrad, Paderborn u.a. 1979, S. 23–45, hier S. 42 mit Anm. 101.

11 Thomas Maissen: Die Geburt der Republic. Staatsverständnis und Repräsentation in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft, Göttingen 2006, S. 254, Hervorhebungen im Original.

Diese mannigfach variierte Bildformel verweist auf die Thematik der symbolischen Hochzeit zwischen Herrschaft und Beherrschtem, die sich wiederum von der christlichen Vorstellung der spirituellen Vereinigung von *sponsus* und *sponsa*, von Christus und Ecclesia, ableitet. Die Metapher des *matrimonium politicum* wurde anfänglich auf das Verhältnis des Kaisers zum Reich und überhaupt des Regenten zur Gemeinschaft (*respublica*) bezogen.[12] In der monarchischen Bildrepräsentation hat diese Ehe allerdings einen ausgesprochen hierarchischen Charakter, da die Landespersonifikation dem König stets in unterwürfiger Haltung begegnet. Die Venezianer, welche die Vorstellung der politischen Hochzeit auf ihre Republik übertrugen, wiesen dagegen ihrer Staatsallegorie in der Paarbeziehung mit dem Dogen eindeutig den Vorrang zu, da dieser als Diener der Venetia auftritt. Helga Möbius hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass dieses «delikate Spiel zwischen scheinbar bescheidenem Zurücktreten und tatsächlicher Rolle als spiritus rector aus dem Hintergrund» zugleich dem Repräsentationsbedürfnis des Dogen Rechnung trug, denn es ermöglichte «ein geheimes Herrscherporträt, das als offenes strikt zu vermeiden war».[13]

Das Bild vom Staat als symbolischer Ehe wurde auch in den Niederlanden aufgegriffen, als sich diese 1568 gegen die spanische Hegemonialmacht erhoben. So zeigt die Rückseite einer 1583, zwei Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung der nördlichen Provinzen, geprägten Medaille, wie die von ihren Ketten befreite ‹Nederlandse Maagd› dem spanischen König den Ehering zurückgibt.[14] In der Folge erscheint sie entweder als unantastbare Jungfrau[15] oder als Braut[16], die dem holländischen Freier vor allen anderen Mitbewerbern den Vorzug gibt, zuweilen aber auch als Herrscherin[17], der sich gleichsam als Prinzgemahl der niederländische Statthalter zugesellt. Als kennzeichnende Attribute fungieren neben dem Wappentier –

12 Ernst H. Kantorowicz: The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957; Maissen (wie Anm. 11), S. 254–256.

13 Möbius (wie Anm. 9), S. 62f.

14 Abgebildet in: Maissen (wie Anm. 11), S. 257.

15 Bereits 1573 liessen die Generalstände einen Jeton prägen, dessen Avers eine junge Frau in einem *hortus conclusus* zeigt. Vgl. Gamboni/Germann (wie Anm. 9), S. 329f., Kat.-Nr. 160.

16 Wolfgang Harms: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bd. 4, Tübingen 1987, S. 332f., Nr. 251 (Flugblatt von 1646/48).

17 Vgl. Klaus Bussmann/Heinz Schilling: 1648. Krieg und Frieden in Europa, Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum, Münster Westf. 1998, S. 30f., Kat.-Nr. 20 (Gemälde von Jan Tengnagel, 1. Hälfte 17. Jahrhundert), S. 255f., Kat.-Nr. 739 (Allegorie auf den Frieden von Münster, 1650).

dem ‹Leo Belgicus› – ein die sieben vereinigten Provinzen versinnbildlichendes Pfeilbündel sowie der meist auf einer Stange aufgesteckte ‹Freiheitshut›, der sich vom *pileus*, der bienenkorbförmigen Mütze der römischen Freigelassenen, herleitet.[18] Hiermit stellten die Niederlanden ein Arsenal an Bildzeichen der Freiheit und Einheit bereit, das in der Folge – zusammen mit der älteren Bildsprache der römischen Republik und der Lagunenstadt Venedig – die Repräsentation anderer polyarchisch-republikanischer Staaten massgeblich beeinflusste.

Nicht nur die Republik der Vereinigten Niederlande als Ganzes, auch die sieben Provinzen und die in ihnen zusammengefassten Städte wurden seit dem Beginn des Unabhängigkeitskrieges regelmässig durch weibliche Allegorien verkörpert. So kam anlässlich der festlichen Einzüge des Statthalters oder anderer hoher Würdenträger häufig die jeweilige ‹Stedemaagd› zu einem Auftritt. Stadtallegorien finden sich überdies in den Bildprogrammen öffentlicher Bauten, wo sie das gestiegene Selbstbewusstsein der städtischen Eliten zum Ausdruck brachten. In einem Gemäldezyklus, den Isaac Claesz. van Swanenburg in den Jahren 1594 bis 1612 für die Tuchhalle in Leiden schuf, erscheint etwa die durch das Stadtwappen gekennzeichnete ‹Leidse Maagd› sowohl als thronende Herrscherin wie auch als aktiv Handelnde.[19] In der Handelsmetropole Amsterdam erhielt der mittels der Stadtpersonifikation indizierte Repräsentationsanspruch geradezu imperiale Züge. So nimmt die dortige ‹Stedemaagd› in den Giebelreliefs des 1655 eingeweihten Rathauses die Huldigung der Seewesen und der vier Erdteile entgegen, wobei sie an der Vorderfront gar mit einer kaiserlichen Bügelkrone ausgestattet ist.[20] Personifikationen von neu eroberten oder den Oraniern besonders ergebenen Städten konnten aber auch – ähnlich wie die ‹niederländische Magd› – in einer Paarbeziehung mit dem Statthalter auftreten.[21]

18 Vgl. Thomas Maissen: Der Freiheitshut. Ikonographische Annäherungen an das republikanische Freiheitsverständnis in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft, in: Georg Schmidt/Martin van Gelderen/Christopher Snigula (Hgg.): Kollektive Freiheitsvorstellungen im frühneuzeitlichen Europa (1400 bis 1850), Jena 2006, S. 133–145.

19 Möbius (wie Anm. 9), S. 58f. mit Abb. 35; Ute Elisabeth Flieger: Bürgerstolz und Wollgewebe. Der Bilderzyklus des Isaac Claesz. van Swanenburg (1537–1614) in der Lakenhal von Leiden, Münster Westf. u.a. 2010.

20 Bussmann/Schilling (wie Anm. 17), S. 257, Kat.-Nrn. 743–745.

21 Harms (wie Anm. 16), S. 212f., Nr. 162 (Flugblatt auf die Eroberung der Stadt s'Hertogenbosch, 1629/30).

Männliche Repräsentationsfiguren in der Eidgenossenschaft

Im Unterschied zu den Republiken Venedig und Holland brachte das komplizierte Bündnisgeflecht der Eidgenossen lange Zeit keine übergreifende weibliche Personifikation hervor. Auch in der offiziellen Ikonografie der einzelnen Kantone dominierten bis weit ins 17. Jahrhundert die traditionellen Repräsentanten, namentlich die heraldischen Hoheitszeichen und die Stadtheiligen. Indes bildete sich auch hier seit dem ausgehenden Mittelalter eine personalisierende Darstellungsweise heraus, indem nicht nur dem Wertekodex des Gemeinwesens, sondern zudem dessen wichtigsten Institutionen und ‹Eigenschaften› ein menschliches Antlitz verliehen wurde. Dabei lassen sich mehrere ursprünglich eigenständige Filiationssysteme unterscheiden, die sich im Laufe der Zeit mannigfach überschnitten und durchdrangen. Durch die Verschmelzung von Assoziationsketten bildeten sich immer wieder neue Bildformen heraus, während andere allmählich verschwanden.

Zu den frühen anthropomorphen Repräsentationsfiguren ohne historische oder theologische Identität gehören neben den Justitia-Darstellungen vor allem anonyme Krieger, wie sie in grosser Zahl auf Medaillen, an öffentlichen Gebäuden und auf Brunnstöcken vorkommen.[22] Meist handelt es sich dabei um stehende Harnischmänner, die mit Schwert, Schweizerdolch, Hellebarde und dem jeweiligen Stadt- bzw. Standesbanner ausgerüstet sind. Da diese – wie Georg Kreis überzeugend dargelegt hat – als ‹zeitlose› Idealgestalten «den stolzen Anspruch auf Wehrhaftigkeit einer bestimmten Gemeinschaft und damit zugleich Anspruch auf Souveränität und auf die Gerichtshoheit» repräsentierten, bildeten sie «ein kollektives Zeichen mit demonstrativem Charakter» und waren mithin Identifikationsfiguren für alle waffentragenden Bürger, im Besonderen für die politischen Eliten.[23]

Für Basel wird dieser Figurentyp erstmals in Hans Thurners monumentalen Bannerträger von 1510/11 über dem Uhrgehäuse des Rathauses fassbar, der den eigentlichen Blickfang an dessen Marktfassade abgibt.[24] Angesichts seines Standorts in der (einstigen) Mittelachse des Regierungsgebäudes und mit Blick auf den Kornmarkt,

22 Georg Kreis: Namenlose Eidgenossen. Zur Frühgeschichte der schweizerischen Denkmalkultur, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (1998), S. 13–24.

23 Ebd., S. 15.

24 C[asimir] H[ermann] Baer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1 (Basel 1932), unveränderter Nachdruck mit Nachträgen von François Maurer, Basel 1971, S. 380f. mit Abb. 276.

der damals auch als Richtstätte und im Kriegsfall als militärischer Sammlungsplatz diente, dürfte er die konkrete politische und militärische Praxis in diesem Gemeinwesen versinnbildlicht haben. Hiermit setzte er einen kräftigen Gegenakzent zur symbolischen Herrschaft der drei Stadtheiligen Maria, Heinrich und Kunigunde, deren gleichzeitige Figuren nicht nur auf tieferem Niveau stehen, sondern auch in einem deutlich kleineren Massstab ausgeführt sind.[25] Durch den Bau des neuen Kanzleiflügels in den Jahren 1606 bis 1608 büsste der Fähnrich zwar seine axiale Stellung ein, seine repräsentative Signifikanz wurde jedoch noch zusätzlich unterstrichen, indem Hans Bock links und rechts der Uhr zwei in den Basler Standesfarben gekleidete Hellebardiere malte, die je einen Basler Wappenschild halten.[26] Überdies versah der gleiche Maler die Fassade des hinteren Saalbaus – als Ersatz für ein Christophorusbild – mit einem überlebensgrossen Bannerherrn, der bereits von C.H. Baer «als Verkörperung des Standes und der ihm übertragenen Macht, über die Befolgung der Gesetze zu wachen», gedeutet wurde.[27]

1530 hatte man ausserdem den neuen Kornmarktbrunnen – der alte war ein Jahr zuvor mitsamt der ihn bekrönenden Christophorusfigur vom über die Ufer tretenden Birsig mitgerissen worden – mit einem «köstlichen gewapneten harnischen man» ausgestattet, der wie sein Pendant am Rathaus «ein paner in händen» hielt.[28] Der bewehrte Fähnrich fiel allerdings rund zwei Wochen nach seiner Aufstellung einer weiteren Überschwemmung zum Opfer und wurde 1545 durch einen Krieger mit Hellebarde, Schild, Schwert und Schweizerdolch ersetzt, der seit 1899 auf dem Brunnen neben dem Staatsarchiv steht.[29] Dass dieser grobschlächtige Harnischmann, in dessen martialischem Habitus noch das «Bewusstsein eigener Kraft und selbst vollbrachter Heldentaten»[30] nachhallt, nicht

25 Vgl. Stefan Hess: Zwischen Verehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in Basel, in: BZGA 102 (2002), S. 83–143, hier S. 96 f. mit Abb. 3; Hess (wie Anm. 5).

26 Maria Becker: Architektur und Malerei. Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel, Basel 1994 (172. Neujahrsblatt der GGG), S. 110.

27 Baer (wie Anm. 24), S. 624.

28 Zitate aus: Die Chronik Konrad Schnitts 1518–1533, sammt Fortsetzung bis 1537, in: Basler Chroniken, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 87–164, hier S. 135.

29 Anne Nagel/Martin Möhle/Brigitte Meles: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 7, Bern 2006, S. 325f., Abb. auf S. 324. Der anonyme Recke wurde im 19. Jahrhundert individualisiert bzw. historisiert und gilt seitdem als Henman Sevogel, einer der gefallenen Basler in der Schlacht bei St. Jakob an der Birs von 1444.

30 Jean-Paul Tardent: Niklaus Manuel als Staatsmann, Bern 1967, S. 311.

zuletzt auf die kriegerischen Erfolge Basels im Bunde der Eidgenossen Bezug nimmt, macht der Schild in seiner Linken deutlich, der sowohl mit dem Basler Standeswappen als auch mit dem (inoffiziellen) gesamteidgenössischen Feldzeichen, einem durchgehenden weissen Kreuz auf rotem Grund, versehen ist. 1677 erhielt die Rheinstadt eine weitere Plastik dieses Typs, nämlich den mit Schild und Schwert bewaffneten Fähnrich auf dem Brunnen in der Steinenvorstadt.[31] Er steht vor dem Haus der Webernzunft, die ihn – wie das an der Fahne angebrachte Zunftwappen und der Igel, Wahrzeichen der Grautücher, zu Füssen des Kriegers nahelegen – vermutlich auch in Auftrag gegeben oder wenigstens einen Teil der Kosten bestritten hat. Dass der Harnischmann aber nicht nur als zünftige, sondern auch als eine die gesamte Basler Bürgerschaft repräsentierende Symbolfigur gedacht war, verdeutlichen die erhabenen Buchstaben «SPQB» (*Senatus Popolusque Basiliensis*) auf dem Schild in der Linken.

Die Repräsentation durch einen kraftstrotzenden Bannerträger hatte in der Zunft zu Webern bereits Tradition. So findet sich eine entsprechende Figur auf einem Glasgemälde, das der Vorstand 1560 in die renovierte Zunftstube stiftete.[32] Dieser Darstellung haftet insofern eine retrospektive Note an, als die zwischen den gespreizten Beinen des Kriegers sichtbare Kampfszene die Erinnerung an die eidgenössischen Schlachtenerfolge der Zeit um 1500 wachruft.[33] Auch andere Zünfte und Gesellschaften stellten ihr Banner auf Kabinettscheiben regelmässig in die Obhut eines gerüsteten Mannes.[34] Dieser Repräsentationsmodus, der ebenso auf anderen Bildträgern dokumentiert ist, hatte durchaus einen realen Hintergrund, da den Korporationen die Rekrutierung einer für den Krieg gerüsteten Mannschaft oblag, die alljährlich durch die Obrigkeit vor dem Rathaus gemustert wurde. Deshalb besassen die Zünfte nicht nur eigene Banner und Kriegszelte, sie hielten zur besseren Bewaffnung

31 Original im Historischen Museum Basel (HMB), Inv. Nr. 1925.174. Vgl. Arthur Burger: Brunnengeschichte der Stadt Basel, Basel 1970, S. 71–73.

32 HMB, Inv. 1884.64. Vgl. Elisabeth Landolt: Die Webern-Scheibe, Basel 1982 (Basler Kostbarkeiten 3).

33 Ähnliche Schlachtenbilder erscheinen auch auf zahlreichen privaten Wappenscheiben dieser Zeit, so allein im Basler Schützenhaus viermal. Vgl. Barbara Giesicke: Glasmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts im Schützenhaus zu Basel, Basel 1991, Kat.-Nrn. 29, 35, 37f.

34 Etwa die Zunft zum Himmel auf einer 1554 datierten Bannerscheibe: HMB, Inv. 1903.137.; abgebildet in: Paul Leonhard Ganz: Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit, Basel/Stuttgart 1966, Tafel 1, Frontispiz.

ihrer Angehörigen auch ein mehr oder minder reiches Arsenal an Waffen bereit.

Der alte und der junge Eidgenosse

Auch die Basler Stadtgemeinde wählte im 16. Jahrhundert für Kabinettscheiben wiederholt Kriegergestalten als Wächter ihres Hoheitszeichens. Das Oberlicht einer kurz nach 1500 entstandenen Standesscheibe aus der Kirche von Läufelfingen zeigt etwa zwei gerüstete Bannerherren vor einer Stadtmauer, doch sind es hier noch zwei Basilisken, die den Basler Wappenschild präsentieren.[35] Auf einem um 1520 entstandenen Riss erscheint indes bereits ein Krieger in unmittelbarer Nähe des Standesschildes.[36] Auf späteren Stifterscheiben der Stadt Basel sind es durchwegs zwei Harnischmänner, die das Wappen flankieren. Zwar wurden die anonymen Krieger auch im Medium der Glasmalerei nie zu exklusiven Begleitern des städtischen Hoheitszeichens, doch treten sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wesentlich häufiger auf als die herkömmlichen Schildhalter wie die Stadtpatrone und die Löwen, ja selbst als die um 1500 – und dann ab dem 17. Jahrhundert – besonders beliebten Basilisken.[37]

Mitunter bilden die Krieger und die ‹eponymen›[38] Fabeltiere eine gemeinsame Schildwache. Auf einem Riss von ca. 1580 wird zum Beispiel der Wappenschild von einem Basilisken gehalten, während zwei Harnischmänner gleichsam das Ehrengeleit bilden.[39] Dasselbe Kompositionsschema findet sich bereits auf zwei Basler Standesscheiben von 1542 und 1547, allerdings mit dem Unterschied, dass hier der Basilisk nicht hinter, sondern auf dem Baselschild

35 HMB, Inv. 1881.76.; abgebildet in: Hans-Rudolf Heyer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 3, Basel 1986, S. 127, Abb. 97.

36 Erhalten hat sich nur die untere Hälfte der Vorzeichnung, die dem Umkreis Hans Holbeins d.J. zugerechnet wird: Bernisches Historisches Museum, Inv. 20036.13; vgl. Rolf Hasler: Die Scheibenriss-Sammlung Wyss. Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum. Katalog, Bd. 1, Bern 1996, S. 87f., Kat.-Nr. 89.

37 Zu den frühesten Begleitern des Baselschildes vgl. Andreas Staehelin/Ulrich Barth: Der Baselstab, in: Basler Stadtbuch 1975. Ausgabe 1976, S. 147–178.

38 Der Stadtname ‹Basel› wurde bereits im 15. Jahrhundert vom Fabeltier Basilisk hergeleitet. Vgl. Enea Silvio Piccolomini – Papst Pius II. Ausgewählte Texte aus seinen Schriften, hg., übersetzt und biographisch eingeleitet von Berthe Widmer, Basel/Stuttgart 1960, S. 370.

39 Basler Kupferstichkabinett, Inv. U.1.121; abgebildet in: Ganz (wie Anm. 34), S. 167, Abb. 48.

steht.[40] Andere Entwürfe zeigen einen fast spielerischen Umgang mit diesen beiden heraldischen Begleitfiguren. Auf einem Hans Georg Rieher zugeschriebenen Scheibenriss aus den 1560er-Jahren haben sich etwa die auf ein harmloses Kleinformat reduzierten Basilisken vor den geharnischten Schildwächtern in die Ecken der Sockelzone verkrochen.[41] Eine um wenige Jahre jüngere Entwurfszeichnung von Ludwig Ringler vereinigt gar vier figürliche Repräsentanten der sich formierenden Stadtrepublik:[42] Das Basler Wappen wird von zwei Löwen gehalten und von einer auf Wolken sitzenden Justitia überhöht; die Krieger sind in die Zwickel verwiesen, wo sie einen erbitterten Kampf mit mehreren Basilisken ausfechten. Dieses Motiv kommt bereits auf einer Standesscheibe aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vor, wobei hier der Geharnischte dem Untier nicht mit herkömmlichen Waffen, sondern mit einem Spiegel entgegentritt.[43]

Das paarweise Auftreten von bewaffneten Wappenbegleitern ist keineswegs nur als eine der symmetrischen Komposition geschuldete Verdoppelung zu verstehen, denn die beiden Krieger werden in Bewaffnung und Stellung stets deutlich unterschieden, was auch eine semantische Differenzierung ermöglicht. Bei manchen dieser Kriegerpaare besteht nämlich eine markante Altersdifferenz, wobei der ältere Schildwächter ein eher schlichtes, der jüngere aber ein üppiges, mit Puffen, Schlitzen und Schleifen verziertes Gewand trägt. Eine solche Dichotomisierung verweist auf das Thema vom alten und jungen Eidgenossen, das bereits zur Zeit der Mailänderfeldzüge (1512–1515) mehrere literarische Bearbeitungen erfuhr und zwei Jahrzehnte später auch Eingang in die bildende Kunst

40 Basler Standesscheibe im Rathaus von Stein am Rhein, 1542, siehe Reinhard Frauenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. 2, Basel 1958, S. 191, Abb. 252; Basler Standesscheibe aus dem Zunfthaus der Basler Schiffleute, 1547, heute im Kunstmuseum Winterthur, siehe Hans Lehmann: Maximilian Wischack von Schaffhausen, Glasmaler und Maler in Basel von 1534–1556, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 2 (1940), S. 150–156, hier Tafel 59 nach S. 152.

41 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Hdz. 1712; abgebildet in: Giesicke (wie Anm. 33), S. 79, Abb. 10.3.

42 Basler Kupferstichkabinett, Inv. 1907.26; abgebildet in: Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein, Ausstellungskatalog, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basel 1984, S. 402, Abb. 256 (Kat.-Nr. 313).

43 HMB, Inv. 1904.328.; abgebildet in: Christian Lienhard/Christiane Widmer: Basler Basilisken. Von der Entstehung im 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Basel 2003, S. 35. Die Darstellung verweist auf eine auch lokal verbreitete Sage, dass ein Basilisk nur dann überwunden werden kann, wenn man ihm einen Spiegel vorhält, sodass das Untier selbst Opfer seines versteinernden Blicks wird.

fand.[44] Dabei wird dem Topos des tugendhaften, siegesgewissen alten Freiheitskämpfers die Negativschablone des gewinnsüchtigen, stutzerhaften jungen Reisläufers entgegengehalten, woraus sich jeweils eine moralisch-politische Botschaft ableitet. So erteilt der 1514 erstmals gedruckte strophische Dialog ‹Der alt Eydgnosz› des Baslers Pamphilus Gengenbach dem Solddienst eine grundsätzliche Absage: «Kriegen geyt ein bösen lon».[45] Zugleich wird der junge Eidgenosse dazu aufgefordert, sich auf alteidgenössische Tugenden wie Frömmigkeit, Einmütigkeit und Bescheidenheit zu besinnen, denn Gott allein sei es gewesen, der den alten Eidgenossen zum Sieg verholfen habe: «Sie ritten nit vyl hoher roß / Vnd fürte(n) nit vyl groß geschoß / Got was ir hoffnung alleine / Dar durch sie hatten heldes muot».[46]

Während aber die Alten «mit eren glebt» und aller Fremdbestimmung widerstrebt hätten, damit «sie möchten friden haben», täten die Jungen «nüt dan(n) von kriegen sagen».[47] Da letztere überdies «vergyfft vff guot» seien und auch bereit wären, hierfür «lyb seel vnd bluot» zu wagen, stellten sie ihre Kampfkraft bedenkenlos in den Dienst der treulosen Fürsten.[48] Diese Argumentation, die sich in anderen politischen Dichtungen dieser Zeit wiederfindet, gründet zwar im moralischen Krisengefühl, das die kriegerischen Unternehmungen des Jahres 1513 in der Eidgenossenschaft hervorgerufen hatten, sie blieb aber auch für spätere Generationen virulent, zumal selbst die reformierten Obrigkeiten nach ihrer anfänglichen Verwerfung von Reislauf und Pensionen schon ab der Mitte des 16. Jahrhunderts Soldwerbungen auswärtiger Mächte in ihrem Hoheitsgebiet wieder zuliessen.[49]

44 Franz Bächtiger: Erörterungen zum «Alten und Jungen Eidgenossen», in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 49–50 (1969/70), S. 35–70; Thomas Maissen: Von wackern alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen. Zu Datierung und Deutung der frühesten «Helvetia»-Darstellungen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 56 (1999), S. 265–302, hier S. 275–278.

45 [Pamphilus Gengenbach]: Der alt Eydgnosz / Das ist ein new lied von dem alte(n) Eydgnossen vnd allen fürste(n) und herre(n), [Basel 1514]; zitiert nach Karl Goedeke (Hg.): Pamphilus Gengenbach, Hannover 1856, S. 12–22, hier S. 21.

46 Ebd., S. 13.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 14.

49 Bezeichnenderweise erlebte Gengenbachs ‹Lied von dem alten Eydgnossen› nach der Reformation drei Neuauflagen: um 1546 und 1607 in Zürich sowie 1557 in Bern. Vgl. Kerstin Prietzel: Pamphilus Gengenbach, Drucker zu Basel, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 52 (1999), S. 229–461, hier S. 416, Anhang, Nr. 17.1–3.

Somit sind auch die Darstellungen des alten Kriegers auf den Basler Standesscheiben auf den Mythos von der alteidgenössischen Kriegstüchtigkeit zu beziehen: Nicht prahlerische Kraftmeierei, die einer Handelsstadt wie Basel ohnehin schlecht anstand, war gemeint, sondern das Bekenntnis zu einer mit *virtus* gepaarten Tapferkeit. Eine ähnliche Vorstellung kennt auch die Bildrepräsentation der europäischen Hocharistokratie, doch wird hier das gleiche Ideal durch den antiken Tugendhelden Herkules verkörpert.[50] Deshalb erstaunt es nicht, dass auf einem Hans Brand zugeschriebenen Scheibenriss der eine Krieger durch zwei Schulterstücke mit Löwenfratzen ebenfalls in die Tradition des mythischen Helden gestellt wird.[51]

Der alte Eidgenosse vertritt aber nicht bloss ein ethisches Ideal, er besitzt aufgrund seiner Paarbeziehung mit einem jüngeren Krieger auch eine politische Dimension: Gemeinsam verweisen die beiden Geharnischten auf eine Konzeption von Wehrhaftigkeit, die einer aggressiven, expansionistischen Aussenpolitik abschwört und sich ganz auf die defensive, friedliebende Wahrung der eigenen Unabhängigkeit beschränkt. Darüber hinaus vergegenwärtigen sie Krieg und Frieden als zwei komplementäre Daseinsformen des Staates. Dies macht ein 1579 datierter Scheibenriss von Tobias Stimmer deutlich, der diese beiden Zustände in der Sockelzone auch als weibliche Allegorien vorführt.[52] Dagegen lässt sich aus den fraglichen Glasgemälden keine Stellungnahme zum Reislaufen herauslesen, denn bei keinem der jungen Krieger findet sich ein Bildzeichen wie zum Beispiel ein Geldbeutel oder das Wappen einer fremden Macht, das ihn unmissverständlich als Söldner ausweisen würde.

Das Ideal der Oeconomia christiana

Trotz der Tendenz zur allegorischen Sinngebung, die eine historische Konkretisierung von vornherein ausschloss, handelte es sich bei den

50 Vgl. dazu Friedrich Polleross: From the exemplum virtutis to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation, in: Allan Ellenius (Hg.): Iconography, Propaganda, and Legitimation, Oxford/New York 1998, S. 37–62; Michael Eissenhauer: Herkules, in: Uwe Fleckner u.a. (Hgg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, München 2011, S. 465–472.

51 Basler Kupferstichkabinett, Inv. Z. 180; abgebildet in: Giesicke (wie Anm. 33), S. 65, Abb. 6.4.

52 Basler Kupferstichkabinett, Inv. 1911.99: Visierung mit altem und jungem Hellebardier, dat. 1579; abgebildet in: Tobias Stimmer (wie Anm. 42), S. 396, Abb. 251 (Kat.-Nr. 270).

gerüsteten Schildbegleitern um Repräsentationsfiguren von hohem Identifikationspotenzial. Besonders augenfällig machen dies die privaten Stifterscheiben, auf denen der Schutz der Familienwappen ebenfalls häufig geharnischten Männern übertragen ist.[53] Diese erweisen sich nämlich nicht selten als festlich überhöhte Einzelpersönlichkeiten, denen der Glasmaler entweder die eigenen Gesichtszüge oder diejenigen seiner Auftraggeber verliehen hat.[54] Gleichzeitig boten die privaten Stifterscheiben im Vergleich zu den stark standardisierten Standesscheiben mehr gestalterische Freiräume, indem sie etwa unmittelbar auf den Wandel in der Mode und in der Waffentechnik reagieren konnten. Auf einer 1590 datierten Wappenscheibe im Basler Schützenhaus schultern zum Beispiel zwei Büchsenschützen je eine sogenannte Luntenmuskete, eine zum Zeitpunkt der Stiftung hochmoderne, in Basel erst für das Jahr 1586 nachweisbare Feuerwaffe.[55]

Die Berücksichtigung individueller Repräsentationsbedürfnisse brachte auch neue, in der offiziellen Glasmalerei nicht gebräuchliche Typen hervor. So wird der männliche Krieger auf einigen privaten Stifterscheiben durch eine Bürgersfrau in zeitgenössischer Gewandung ergänzt, die ihrem Gegenüber einen Pokal oder einen Becher entgegenhält.[56] Auf Allianzscheiben lassen sich solche Figuren auf das Stifterehepaar beziehen, doch kann die Annahme von Barbara Giesicke, dass der Anlass des kredenzten Willkommenstrunkes «in den meisten Fällen die glückliche Heimkehr aus dem Krieg gewesen»[57] sei, nicht überzeugen. Analoge Figuren finden sich nämlich auch auf Glasgemälden, die von zwei befreundeten Männern in Auftrag gegeben wurden. Folglich ging es bei diesen ‹Willkommscheiben›, die sich im 16. und 17. Jahrhundert im gesamten eidgenössischen Gebiet grosser Beliebtheit erfreuten, nicht in erster Linie um die individuelle Repräsentation eines Ehepaares, sondern

53 Die ältesten erhaltenen Scheiben dieses Typs stammen aus den 1540er-Jahren, doch zeigen Risse aus den 1520er-Jahren, dass schon mindestens eine Generation früher mit entsprechenden Glasgemälden zu rechnen ist. Vgl. Christian Müller: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2A, Basel 1996, S. 147, Kat.-Nr. 279; Tafel 82.

54 Vgl. Ganz (wie Anm. 34), Abb. 71, 102; Giesicke (wie Anm. 33), S. 70, Abb. 8.2; Kat.-Nrn. 27, 30, 38.

55 Ebd., S. 168–171, Kat.-Nr. 36.

56 Beispiele: Jenny Schneider: Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bd. 1, Stäfa o.J. (1971), S. 98f., Kat.-Nr. 271; Giesicke (wie Anm. 33), S. 138, Abb. 27.1; Hasler (wie Anm. 36), S. 114, Kat.-Nr. 119.

57 Giesicke (wie Anm. 33), S. 130.

um die bildliche Umsetzung der damaligen Idealvorstellung einer geordneten Haushaltsführung.

Nach der Ehelehre des Zürcher Reformators Heinrich Bullinger, die 1540 erstmals im Druck erschien und in der Folge zahlreiche Neuauflagen und Übersetzungen erlebte, soll der christliche Hausstand dem Ehepaar und seinen Kindern die Nahrung sichern und ihnen ein ehrbares Auskommen ermöglichen.[58] Zu diesem Zweck wird eine geschlechtsspezifische Aufgabenteilung vorgenommen, die zugleich eine räumliche Trennung in eine männliche und eine weibliche Domäne bedeutet. Das Tätigkeitsfeld des Mannes liegt ausserhalb des Hauses; er soll «hin vn(d) här reisen / gwün vnd gwärb fertigen / kouffen vnd verkouffen».[59] Der Platz der Frau ist dagegen im Haus. Sie soll alles, «das daryn gebracht wirt od(er) was im huß ist rüsten / bewaren / radtsamen / bessern vn(d) meeren».[60]

Ein ähnliches gesellschaftliches Ordnungsideal wie Bullingers Ehetraktat und andere vergleichbare Schriften vermitteln auch die ‹Willkommscheiben›.[61] So wird die Frau als Hüterin des Hauses dargestellt, der – wie das mitgeführte Essbesteck andeutet – namentlich die Sorge um das leibliche Wohl aller Haushaltsangehörigen obliegt. In dieser Funktion, die auf einer 1567 datierten Wappenscheibe für Ezechiel Karcher und Hans Beckel im Basler Schützenhaus durch einen am Gürtel befestigten Schlüsselbund noch unterstrichen wird,[62] empfängt sie den ausser Haus tätigen Ehemann, der hier allerdings nicht als ‹Ernährer›, sondern als Krieger, das heisst als Bürger und als Beschützer der Familie, vorgeführt wird. Ein Hans Jakob Plepp zugeschriebener Scheibenriss von ca. 1590 enthält noch weitere Elemente, die das Idealbild einer geordneten christlichen Haushaltung vervollständigen.[63] Ausser dem bewaffneten Ehemann und seiner ihn begrüssenden Gattin treten hier – anstelle der in die unteren Ecken verwiesenen Wappenschilde – auch deren vier Kinder auf, wobei die Knaben dem Vater, die Mädchen der Mutter zugeordnet sind. Auch die von den Kindern mitgeführten Gegenstände verweisen

58 Heinrich Bullinger: Der Christlich Eestand, Zürich 1540; benutzte textgleiche Ausgabe: Zürich 1579.

59 Ebd., fol. 76v.

60 Ebd., fol. 78v.

61 Zur nachreformatorischen Eheliteratur vgl. Rüdiger Schnell: Frauendiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit, Frankfurt a.M. 1998; ders. (Hg.): Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen. Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit, Tübingen 1998.

62 Giesicke (wie Anm. 33), S. 128–131, Kat.-Nr. 25.

63 Bernisches Historisches Museum, Inv. 20036.302; vgl. Hasler (wie Anm. 36), S. 114f., Kat.-Nr. 120.

auf die bereits in der Erziehung angelegte geschlechtsspezifische Rollenzuschreibung. So sind die Knaben mit einem Steckenpferd bzw. einem Schwert, die Mädchen mit einem Beutel und Essbesteck ausgestattet. Die linke Hälfte des Oberbildes zeigt eine sogenannte ‹Tischzucht›, nämlich die Kinder beim Tischgebet mit ihren Eltern und den Dienstboten, während in der rechten Hälfte die Schuhmacherwerkstatt mit dem Meister und zwei Gesellen dargestellt ist.

Zum Ideal einer geregelten Ehebeziehung gehörte neben dem Subsidiaritäts- und dem Komplementaritätsprinzip ebenso eine hierarchische Differenzierung.[64] Diese wurde dahin verstanden, dass sich die Frau trotz prinzipieller Gleichwertigkeit dem Hausregiment des Mannes zu unterziehen habe, was auch mit theologischen Argumenten begründet wurde: «Wie nun die kilch ist Christo vnderthon / also syend ouch die wyber jren man(n)en in allen dingen vnderthon», schreibt etwa Bullinger in seinem Ehetraktat von 1540.[65] Auf den Kabinettscheiben manifestiert sich der männliche Führungsanspruch darin, dass dem ‹Hausvater› durchwegs die vornehmere (heraldisch) rechte Seite zugewiesen ist. Zudem tritt der Mann stets wie ein Feldherr oder ein Monarch mit gespreizten Beinen und in die Hüfte gestützter Rechte auf. Umgekehrt zeugt auch der Habitus der Frau von der asymmetrischen Konstruktion der Geschlechterrollen, indem sie ganz auf ihren Ehemann ausgerichtet ist und ihm pflichtbewusst einen erfrischenden Trunk darbietet.

Der Geltungsbereich der frühneuzeitlichen Eheauffassung ging insofern über die Privatsphäre hinaus, als die Familie – wie schon in der aristotelischen Lehre – als Modell für die Ordnung des Gemeinwesens begriffen wurde. Bullinger fasst diese Analogie in seiner ersten, ungedruckten Ehelehre von 1527 in folgende Worte:

> «Sydmal und usz vilen stetten ein rych / und usz vilen hüseren ein statt bestellt wirt: so muosz ouch ein yetlichs hus für sich selbs ein rych sin. Und wenn ich nennen ein rych / so verston ich ein gubernation / ordnung / und regieren / da aller gwallt an einem stat: dz ist der husvatter / wie in dem rych der künig / in der statt der burgermeister [...] hierumb sicht ietzund yederman / das die summ desz hushabens hanget an rechter ordenlichen ordinantz: deren wir ietzund ein bild und form fürstellen wellend: also. Das gantze hus wird zerteyllt in den mann und dz wyb: dz ist in disem regiment der radt: in die kind / die

64 Vgl. Maria E. Müller: Naturwesen Mann. Zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft in Ehelehren der Frühen Neuzeit, in: Heide Wunder/Christina Vanja (Hgg.): Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit, Frankfurt a.M. 1991, S. 43–68.

65 Bullinger (wie Anm. 58), fol. 65r.

sind der Adel: in knecht / und iungfrowen / die sind dz volck / und in die bsitzungen oder gueter.»[66]

Obwohl also auch das Gemeinwesen im Sinne eines in männliche und weibliche Sphären aufgeteilten Haushalts erfahren wurde, spielte das Motiv des sich ergänzenden Ehepaares in der obrigkeitlichen Bildsprache der Stadt Basel keine Rolle. Es findet sich allein auf einer 1507 für das Rathaus von Lachen geschaffenen Wappenscheibe, doch ist diese für die baslerische Standesikonografie wenig repräsentativ:[67] Zum einen stammt sie aus einer Zeit, in der sich in der heraldischen Glasmalerei der Trend zur Typisierung noch nicht voll durchgesetzt hatte, zum anderen wurde besagte Scheibe von einem Glasmaler – vermutlich dem Luzerner Oswald Göschel – ausgeführt, der offenkundig mit den Usanzen im Basler Wappenwesen nicht vertraut war. Er übernahm nämlich die in den übrigen eidgenössischen Orten verbreitete ‹Wappenpyramide› mit dem meist verdoppelten Standesschild und dem bekrönendem Reichsschild mit Doppeladler und Kaiserkrone, während das Wappen der Freistadt Basel üblicherweise ohne Reichsinsignien dargestellt wurde.[68]

Von der anonymen Schildhalterin zur ‹Nympha Basiliensis›

Auch die negative Variante des Themas ‹eheliche Paarbeziehung›, wie sie sich in anderen eidgenössischen Orten in Gestalt eines angeketteten, als ‹Avaritia› gekennzeichneten Schweizer Söldners im Verein mit einer nackten ‹Voluptas› zu einem beliebten Mahnbild entwickelte,[69] ist für Basel allein durch eine private Stifterscheibe von 1566 im Schützenhaus belegt, wobei die in späteren Ausprägungen üblichen Ketten sowie der zu Füssen des Eidgenossen kniende österreichische Ritter noch fehlen.[70] Dieses ikonografische Muster

66 Heinrich Bullinger: Vollkommne underrichtung desz christenlichen Eestands, Manuskript, dat. 18.7.1527 (Zentralbibliothek Zürich, Handschriftensammlung, Msc D 200, Nr. 2); hier zitiert nach Susanna Burghartz: Zeiten der Reinheit – Orte der Unzucht. Ehe und Sexualität in Basel während der Frühen Neuzeit, Paderborn u.a. 1999, S. 65.

67 Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. Dep. 29; vgl. Albert Jörger: Die Standesscheiben von 1507 aus dem Rathaus der Landschaft March in Lachen, Kanton Schwyz, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 37 (1980), S. 1–18.

68 Vgl. Günter Mattern: Die Wappenpyramide [1. Teil], in: Schweizer Archiv für Heraldik 97, Jahrbuch 1983, S. 53–66, insbes. S. 58f. Zu Basels Stellung als ‹Freistadt› vgl. Andreas Heusler: Verfassungsgeschichte der Stadt Basel im Mittelalter, Basel 1860, S. 310–321.

69 Maissen (wie Anm. 44), S. 276–278.

70 Giesicke (wie Anm. 33), S. 116–119, Kat.-Nr. 22.

macht deutlich, dass nicht nur der eidgenössische Krieger und sein zunftbürgerliches Alter Ego, der sittsame Hausvater im Waffenkleid, sondern auch das Idealbild der um das Wohl ihres Gatten besorgten Bürgersfrau ins Negative gewendet werden konnte. In den gleichen Zusammenhang gehört ein 1585 datierter Scheibenriss des Basler Glasmalers Bernhard Herzog, auf dem der leere Wappenschild von einem Musketier und einer weiblichen Aktfigur flankiert wird.[71] Der anzügliche Charakter der Darstellung wird noch unterstrichen durch einen Fuchs, welcher der lasziven Schönen zwischen den Oberschenkeln hindurchspringt. Damit erweist sich die Schildbegleiterin als Sinnbild der Weiberlist und zugleich als eine nahe Verwandte der ‹Voluptas› auf den erwähnten Mahnbildern gegen Solddienst und Pensionenwesen. Das Dame-Fuchs-Motiv, damals ein eigentlicher «Schlager in den Männerbünden der Zünfte»,[72] findet sich ebenso auf einer nur wenig später entstandenen Stifterscheibe mit dem Wappen Merian aus dem Schützenhaus in Liestal.[73] Analog zu den biederen Bürgersfrauen auf den ‹Willkommscheiben› hält hier die heuchlerische Verführerin einen Pokal zum Trunke bereit, doch fehlt diesmal das männliche Gegenstück. Damit fällt die Rolle des durch die Verlockungen der Wollust gefährdeten Eidgenossen gleichsam den Betrachtern zu, also den im Schützenhaus verkehrenden Bürgern der Munizipalstadt.

Wie die ‹Voluptas› als Partnerin des geharnischten Kriegers stellt auch ihre ‹Schwester› in Liestal eine wichtige Vorstufe zur späteren Stadt- und Staatsallegorie Basilea dar. Wichtig ist hier allerdings weniger ihre Semantik als ihr Auftreten als Einzelfigur in einem heraldischen Kontext. Damit steht die Liestaler ‹Voluptas-Calliditas› keineswegs alleine da, hatten doch damals Schildbegleiterinnen ohne männliches Pendant bereits Tradition. Während diese in der Solothurner Standesikonografie schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Selbstverständlichkeit darstellten,[74] blieb ihnen der Platz neben dem Basler Standesschild lange Zeit verwehrt. Auf privaten Wappendarstellungen waren indes weibliche Begleitfiguren auch in der Rheinstadt nichts Ungewöhnliches. Den Anfang machten die städtisch-bürgerlichen Siegel, auf denen schildhaltende Damen bereits

71 Basler Kupferstichkabinett, Inv. U.I.165. Vgl. Jürg Bretscher: Die Dame mit dem Fuchs als heraldische Begleitfigur, in: Schweizer Archiv für Heraldik 97, Jahrbuch 1983, S. 31–38, hier S. 34f. mit Abb. 6.

72 Ganz (wie Anm. 34), S. 58.

73 Heute im Liestaler Rathaus. Vgl. Bretscher (wie Anm. 71), S. 31–33 mit Abb. 1f.

74 Vgl. dazu Marie-Louise Schaller: Basilea und ihre ‹Schwestern›, in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 66–83, hier S. 72f.

in den 1450er-Jahren aufkommen.[75] Drei Jahrzehnte später setzte die Reihe der unpersönlichen Wappenbegleiterinnen in den Matrikelbüchern der Universität ein.[76] Ab der Wende zum 16. Jahrhundert traten diese auch auf privaten Stifterscheiben und in der zweiten Jahrhunderthälfte überdies in den Stammbüchern auf. Ähnlich wie bei den Frauenfiguren in männlicher Begleitung lassen sich zwei Typen unterscheiden: Die modisch gekleidete Bürgersfrau und die nackte Buhlerin. Gemeinsam vertreten sie die beiden Pole in der abendländischen Konzeption des Weiblichen: die Frau sowohl als Inbegriff der Tugend, der Reinheit wie auch als Sinnbild der ungebändigten Natur, des Triebhaften, der Wollust.

Bei manchen Wappendarstellungen sind indes die vom Frauenkörper ausgehenden Bedeutungseffekte durch die Hinzufügung weiterer Bildelemente schärfer eingegrenzt. So wird die nackte Schildhalterin auf einem gegen 1560 entstandenen, dem Basler Glasmaler Ludwig Ringler zugeschriebenen Scheibenriss durch die Frucht in ihrer Rechten und die sich um ihre Beine windende Schlange als Eva, also gleichsam als Urbild der menschlichen Sündhaftigkeit, gekennzeichnet.[77] Auf einer Visierung aus den 1570er-Jahren mit dem Wappen Jantz wird das unbekleidete, einen Deckelpokal haltende Mädchen vom Tod umarmt, sodass die Szene den Charakter eines Memento mori erhält.[78] Andere wappenbegleitende Frauenakte sind mit einer geflügelten Kugel und einem Segel oder einem wehenden Umhang ausgestattet und können hierdurch als Fortuna identifiziert werden.[79]

In keine allegorisch-mythologische Schablone eingepasst sind hingegen die bekleideten Begleitfiguren. Somit vertreten sie eine unspezifische Form des Weiblichen – oder genauer: der domestizierten, ‹verbürgerlichten› Weiblichkeit. Gerade diese Unmarkiertheit machte sie aber zum geeigneten Präsentationsobjekt für neue semantische Konstruktionen, für welche die lokale Ikonografie keine vorgeprägten Darstellungskonventionen bereithielt. So findet sich im Stamm-

75 Ulrich Barth: Schätze der Basler Goldschmiedekunst 1400–1989. 700 Jahre E.E. Zunft zu Hausgenossen, Ausstellungskatalog, Historisches Museum Basel, Barfüsserkirche, Bd. 1, Basel 1989, S. 50, Kat.-Nr. a18,14, S. 51, Kat.-Nr. a18,20.

76 Paul Leonhard Ganz: Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel, Basel/Stuttgart 1960, Kat.-Nrn. M 17, 19, 47, 49f.; Abb. 13, 39f., 45; Tafel I.

77 Hasler (wie Anm. 36), S. 97f., Kat.-Nr. 99 mit Tafel III.

78 Ganz (wie Anm. 34), S. 165, Abb. 41.

79 So auf einem Scheibenriss von Daniel Lindtmayer mit dem Wappen Nussbaumer, dat. 1580; vgl. Friedrich Thöne: Daniel Lindtmayer 1552–1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer, Zürich/München 1975, S. 345, Abb. 120 (Kat.-Nr. 90).

buch des damals an der Basler Universität studierenden Nürnbergers Jodok Friedrich Tetzel eine 1578 datierte Zeichnung einer hochtaillierten Bürgersfrau in zeitgenössischer Kleidung, die beidseits der Schultern als «NYMPHA – BASILIENSIS» bezeichnet wird.[80] Damit griff der anonyme Zeichner – wohl veranlasst durch den gebildeten Auftraggeber – auf die altgriechische Tradition der lokalen Quellnymphen zurück, von denen in klassischer Zeit die meisten Städte ihren Namen herleiteten. Diese Ad-hoc-Schöpfung einer ‹Basler Nymphe› kann als die früheste weibliche Verkörperung der Rheinstadt angesehen werden, doch erscheint sie hier in einem privaten Kontext, war also nicht als übergreifende Symbolfigur gedacht.

In der obrigkeitlichen Repräsentation der Basler Stadtrepublik hatten nämlich im 16. und frühen 17. Jahrhundert aus dem ethischen Kontext herausgelöste allegorische Personifikationen noch keinen Platz. Das ist nicht selbstverständlich, denn die humanistische Beschäftigung mit antiker Kunst und Literatur rückte auch in der Eidgenossenschaft den weiblichen Körper als staatsrepräsentierendes Medium ins Blickfeld der Bildstrategen. So schuf Johann Dub 1596 für den Lehnbrunnen in Altdorf eine antikisierende Frauenfigur, die offenbar als mythologisch verbrämte Standesallegorie konzipiert war.[81] Vermutlich gehörte nämlich der Griff in ihrer Rechten zu einer Sphäre, die sie als Urania, Muse der Astronomie, ausweisen sollte. Hiermit entpuppt sie sich aber auch als Sinnbild des Kantons Uri, der in lateinischen Texten ebenfalls häufig unter den Namen ‹Urania› erscheint.

Die Visualisierung staatlicher Ordnung

Am Rheinknie ging dagegen den ersten öffentlichen Auftritten der Stadt- und Standesallegorie eine Politisierung des Frauenkörpers voraus. In der offiziellen Bildrepräsentation lässt sich dieser Vorgang namentlich an den Justitia-Figuren verfolgen, die sich ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich von ethischen Leitbildern zu Zeichen des obrigkeitlichen Machtanspruchs wandelten.[82] Das Experimentierfeld für neue hypostatische Ausdrucksformen war je-

80 HMB, Inv. 1928.186. Siehe dazu Carlo Michel/Stefan Hess: Basilea-Darstellungen – eine Dokumentation, in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 126–139, hier S. 137, Nr. VII.1.

81 Das Original befindet sich heute im Historischen Museum Altdorf. Vgl. Schaller (wie Anm. 74), S. 76 mit Abb. 65; Helmi Gasser: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. 1.2, Bern 2004, S. 99f. mit Abb. 58.

82 Vgl. Stefan Hess: Herrscherideale und ideale Frauen. Tugendallegorien im frühneuzeitlichen Basel, in: BZGA 111 (2011), S. 115–154, hier S. 135–139.

doch auch in dieser Hinsicht die private Bilderwelt und hier wiederum vor allem die ‹bürgerlichen› Kabinettscheiben. In diesem Medium tauchen gegen 1600 diverse allegorische Frauengestalten auf, die als Personifikationen der staatlichen Hoheit verstanden werden können. Dazu gehören insbesondere jene Figuren, die mit Krone, Zepter, Reichsapfel und zuweilen auch mit einem Schwert ausgestattet sind. In der kunsthistorischen Literatur werden sie meist als ‹Potestas› bezeichnet und mithin als Sinnbilder der Macht gedeutet. Darüber hinaus lassen sie sich aber auch als unspezifische Verkörperungen des Staates begreifen, sind sie doch auf zwei Glasgemälden von 1645 als «POLITIA» ausgewiesen.[83] Beide Scheiben zeigen überdies als Komplementärfigur eine mit «DISCIPLINA» beschriftete Frau mit zwei Gesetzestafeln bzw. -büchern, die augenscheinlich als Versinnbildlichung der staatlichen Ordnung und Verfassung konzipiert war.[84] Analoge politische Paarbeziehungen werden auch auf anderen Kabinettscheiben vorgeführt. 1637 gaben etwa Mathis Stöcklin und Johann Brandmüller ein Glasgemälde in Auftrag, in dessen Ecken Potestas-Politia und Pax – mit Lorbeerzweig und Bienenhelm – dargestellt sind.[85] Dieselben Allegorien kommen auch auf einer 1594 datierten Visierung von Hans Jakob Plepp vor, doch ist hier bei Potestas der Reichsapfel durch eine Schriftblase mit der Abkürzung «SPQR» (*Senatus Populusque Romanus*) ersetzt.[86] Auf einem Scheibenriss aus derselben Zeit mit der Doppelallianz des Reinhold Karger sind es Disciplina-Lex mit Gesetzestafeln und Eule und Evangelium mit Kreuz, Kelch und Friedenstaube, welche die Grundlagen der staatlichen Ordnung repräsentieren.[87] Eine ähnliche Bedeutung weisen auch zwei bekrönte

83 Wappenscheibe des Oberstzunftmeisters Jakob Hummel in der Zunft zu Hausgenossen, 1645, siehe Ganz (wie Anm. 34), S. 200, Abb. 178; Wappenscheibe von Ulrich Fattet, dat. 1645, Schweizerisches Nationalmuseum, Inv. LM 35170, siehe Jenny Schneider: Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bd. 1, Stäfa o.J. [1971], S. 311, Kat.-Nr. 589, Abb. auf S. 418.

84 Das gleiche Figurenpaar findet sich – ohne Beschriftungen – bereits auf einer 1592 datierten Visierung von Hieronymus Vischer für eine Kabinettscheibe des Niklaus Sattler: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 33.109; abgebildet in Ganz (wie Anm. 34), S. 188, Abb. 132.

85 Heute im HMB, Inv. 1900.30; abgebildet in Paul Ganz: Historisches Museum Basel, Katalog No. III: Glasgemälde, [Basel] 1901, S. 49f., Nr. 147.

86 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett; abgebildet in: Ganz (wie Anm. 34), S. 178, Abb. 94.

87 London, Victoria and Albert Museum, Department of Prints, Inv. 1381; abgebildet in: Jenny Schneider: Der Basler Bürgermeister Lukas Gebhardt und seine Familie im Spiegel der Glasmalerei, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14 (1953), S. 47–53, hier Tafel 18,12.

bzw. bekränzte Begleitfiguren auf einer Wappenscheibe des nachmaligen Bürgermeisters Remigius Faesch (1541–1610) auf, von denen die eine mit Hund, Adler und schlangenumwundenem Kreuz erscheint, die andere mit Löwe und Stadtmodell.[88]

Andere weibliche Personifikationen können weniger in semantischer als in ikonografischer Hinsicht als Vorstufen der späteren Stadtpersonifikation angesehen werden. So thront zum Beispiel auf einer 1643 datierten Stifterscheibe der Spinnwetternzunft in der Martinskirche über dem Zunftemblem eine Frau mit Diadem und Mauerkrone.[89] Trotz der Analogie zu den hellenistischen Stadttychen handelt es sich hier nicht um eine Stadtpersonifikation. Vielmehr lässt sich die allegorische Frauenfigur aufgrund ihrer weiteren Attribute – Zirkel und Winkelmass – als Verkörperung der Baukunst identifizieren. Zugleich repräsentiert sie die Zunft zu Spinnwettern, in der die Berufe des Baugewerbes zusammengeschlossen waren.

Wegweisend wurde auch eine weibliche Figur mit Lorbeerkranz und Füllhorn auf dem Revers einer Basler Schulprämie, deren Stempel vermutlich aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts stammt:[90] Sie steht in einer Blumenwiese und bekränzt einen Knaben, der einen Pelzhut in den Händen hält. Wie auch die aus Ciceros Tuskulanischen Gesprächen entnommene Devise «HONOS ALIT ARTES» deutlich macht, verbildlicht die Frauenfigur die Auszeichnungen, welche die Basler Stadtrepublik ihren Bürgern, oder in diesem Fall ihrer männlichen Jugend, für ausserordentliche Leistungen zukommen lässt. Die Anstachelung zur Bildung wiederum ist eine Voraussetzung für den Wohlstand des Gemeinwesens, der durch das Füllhorn veranschaulicht wird.

88 Bernisches Historisches Museum, Inv. 20036.379; abgebildet in: Hasler (wie Anm. 36), S. 116, Kat.-Nr. 122.

89 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 137, Nr. VII.2.

90 Christian Winterstein: Die Basler Medaillen. Kleinkunst aus vier Jahrhunderten, Basel 2012, S. 295f., Nrn. 461–463.

Helvetiæ felicissima Respublica

Im selben Zeitraum, in dem das formale Repertoire der patrizischen Bildrepräsentation um Allegorien der Staatsgewalt erweitert wurde, veränderte sich auch das Selbstverständnis der Basler Machtelite. In der Stadt äusserte sich dies namentlich in einer immer restriktiveren Regelung des öffentlichen und privaten Lebens. Zudem wurde der Herrschaftsausbau auf der Landschaft nach den Unruhen von 1591 bis 1594, dem sogenannten Rappenkrieg, weiter intensiviert, sodass das städtische Regiment im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend absolutistische Züge annahm.[91] Parallel dazu bemühte sich die Basler Obrigkeit darum, die traditionellen Bindungen der Stadt zum Heiligen Römischen Reich zu lockern. Zwar sah die politische Führungsschicht im Reich weiterhin das Fundament legitimer Herrschaft, doch rückte sie nach dem letzten offiziellen Kaiserbesuch im Jahre 1563 von der bisherigen Praxis ab, die alten Privilegien von jedem Reichsoberhaupt neu bestätigen zu lassen.

Nach der im Westfälischen Frieden von 1648 ausgesprochenen Exemtion Basels und der übrigen eidgenössischen Orte aus dem Reichsverband kam es zu einer eigentlichen Neubegründung obrigkeitlicher Machtausübung. Damals standen die Stadtherren vor der Aufgabe, den staatsrechtlichen Status Basels neu zu definieren. Wie die Regierungen anderer eidgenössischer Kantone begannen sie deshalb, das vor allem von holländischen Juristen und Diplomaten propagierte neuzeitliche Modell einer souveränen Republik auch auf das eigene Staatswesen zu beziehen: Aus der Freistadt des Heiligen Römischen Reiches wurde ein unabhängiger Freistaat.[92] Diese neue Herrschaftsideologie erhielt in der politischen Praxis seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer deutlichere Konturen, während sie sich an der stark auf das Deutsche Reich ausgerichteten juristischen Fakultät der Universität erst ein knappes Jahrhundert später durchsetzen konnte.[93] Geradezu paradigmatisch für den Bruch mit der alten Reichstradition ist der im Sommer 1651 gefällte Ratsbeschluss,

91 Vgl. dazu Niklaus Landolt: Untertanenrevolten und Widerstand auf der Basler Landschaft im 16. und 17. Jahrhundert, Liestal 1996; Susanna Burghartz: Das ‹Ancien Régime›, in: Georg Kreis/Beat von Wartburg (Hgg.): Basel – Geschichte einer städtischen Gesellschaft, Basel 2000, S. 116–147.

92 Vgl. Thomas Maissen: Zum politischen Selbstverständnis der Basler Eliten, 1501–1798, in: BZGA 100 (2000), S. 19–40, insbes. S. 26–30.

93 Karl Mommsen: Auf dem Wege zur Staatssouveränität. Staatliche Grundbegriffe in Basler juristischen Doktordisputationen des 17. und 18. Jahrhunderts. Bern 1970; Maissen (wie Anm. 11), S. 214–229.

in Zukunft auf die Verlesung der kaiserlichen Privilegien am Schwörtag zu verzichten.[94]

Die veränderte Staatsauffassung rief auch nach einer adäquaten Bildsprache. So verschwanden nach 1648 der Reichsadler und wenige Jahre später auch der Reichsapfel vollständig von den Basler Münzen.[95] Gleichzeitig wurde bei den Talern die bisherige Avers-Umschrift «MONETA NOVA VRBIS BASILIENSIS» ins Zentrum gerückt, jedoch mit der signifikanten Änderung, dass nunmehr an die Stelle von *urbs* der hier zweifellos freistaatlich konnotierte Begriff *res publica* trat.[96] Der terminologischen Anpassung folgte um 1670 ein angemessenes Münzbild, nämlich eine mit «BASILEA» überschriebene Stadtansicht.[97] Diese entspricht den Herrscherporträts in den Monarchien, es ist die stolze Visitenkarte der Stadtrepublik.[98]

Wenig später taucht erstmals eine neue allegorische Figur auf, die nicht mehr bloss die ethischen und politischen Ideale der städtischen Honoratiorenschicht, sondern den republikanischen Kleinstaat als solches zu repräsentieren hatte. Die Vorstellung der Stadt als Frau war zwar auch am Rheinknie nichts grundlegend Neues, hatten doch schon die mittelalterlichen und humanistischen Gelehrten in ihren Briefen und Gedichten Basel wie eine konkrete Person angesprochen.[99] Die Übertragung dieser Metapher in ein anschauliches Bild erfolgte aber erst jetzt, als die politische Elite von der bisherigen Verortung Basels innerhalb einer universalistisch-kaiserlichen Ordnung abrückte und die Stadt als respektables Mitglied der Staatenwelt zu positionieren versuchte. Geburtshelferin der Basler Stadtpersonifikation war also eine neue Idee, die sich – wie es Lothar Gall

94 Julia Gauss/Alfred Stoecklin: Bürgermeister Wettstein. Der Mann, das Werk, die Zeit, Basel 1953, S. 225f.

95 Jean-Paul Divo/Edwin Tobler: Die Münzen der Schweiz im 17. Jahrhundert, Zürich 1987, S. 201, 203–205, 221, 231.

96 Bei den Dukaten lautete die neue Inschrift: «DVCATVS NOVVS REIPVB[LICAE] BASILEENSIS» (ebd., S. 207–210, Nrn. 1321–1326).

97 Ebd., S. 212, 224–226, 232f.

98 Vgl. Christoph Bernoulli: Reichsstadt und Residenz. Städtebilder auf Münzen und Medaillen, in: Hermann Rinn/Max Rychner (Hgg.): Dauer im Wandel. Festschrift zum 70. Geburtstag von Carl J. Burckhardt, München 1961, S. 35–57.

99 So bereits in dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Enkomion ‹Lob der rheinischen Städte›, siehe Werner Meyer-Hofmann: Das «Lob der rheinischen Städte» – ein Preisgedicht auf Basel aus dem 13. Jahrhundert, in: BZGA 73 (1973), S. 23–35, hier S. 25. Für weitere Beispiele vom 15. bis 17. Jahrhundert siehe Paul Koelner: O Basel, du holtselig Statt. Gedichte, Sprüche und Inschriften aus Basels Vergangenheit, Basel 1944.

für die Figur der Germania formuliert hat – «sozusagen aus einer veränderten Wirklichkeit herauskristallisiert hatte».[100]

Das erste Beispiel einer solchen ‹Basilea› befindet sich am sogenannten Ratstisch von 1675/76.[101] Dieses Prunkmöbel entstand als Meisterstück des aus Linz stammenden Tischlers Johann Christian Frisch, der es ein Jahr später – nach dem Erwerb der Zunftmitgliedschaft zu Spinnwettern und der Aufnahme ins städtische Bürgerrecht – dem Basler Rat verehrte. Das Bildprogramm ist als Versuch zu werten, das sich damals in Basel ausbildende Verständnis der Stadt Basel als souveräne Republik in eine angemessene ikonografische Form zu übersetzen. Im Zentrum der Tischplatte steht der Basler Wappenschild, auf dessen Rahmen die programmatische Inschrift «BASILEA HELVETIÆ FELICISSIMA RESPUBLICA» erscheint. Darum herum gruppieren sich vier weitere Schilde mit den Familienwappen der damaligen ‹Häupter› (Bürgermeister und Oberstzunftmeister). Zwischen den beiden oberen Wappen ist eine Rundscheibe aus Perlmutt eingelassen, in die eine Vedute der Stadt Basel und darüber drei ineinander gelegte Hände – als Sinnbild für den gottgemässen Frieden – eingraviert sind. Diese Zusammenführung disparater Elemente ist offensichtlich darauf angelegt, das Repräsentationsbedürfnis der souveränen Stadtrepublik als Ganzes mit demjenigen ihrer wichtigsten Amtsträger in Einklang zu bringen.[102]

Ebenfalls um eine innovative Leistung handelt es sich bei den Reliefs auf den Fussbrettern. Sie zeigen die drei olympischen Götter Jupiter, Neptun und Vulkan sowie eine halbnackte, auf einem Löwen gelagerte Frau mit Regentenstab, Mauerkrone und Schlüssel. Darstellungen von antiken Gottheiten kommen in der Basler Bildrepräsentation bereits früher vor,[103] doch ist ihnen hier

100 Lothar Gall: Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse 1993, S. 35–88, hier S. 39.

101 Heute im HMB, Inv. 1894.490. Siehe hierzu Stefan Hess: Der ‹Basler Ratstisch› von Johann Christian Frisch. Staatskunst und Schnitzkunst um 1675, Basel 2007 (Basler Kostbarkeiten 28); ders./Wolfgang Loescher: Möbel in Basel. Kunst und Handwerk der Schreiner bis 1798, Basel 2012, S. 256–259, Kat.-Nr. 55.

102 Der gleichen Logik folgt auch eine grosse Medaille von 1685, die auf dem Avers eine Stadtansicht mit der Devise «DOMINE CONSERVA NOS IN PACE» und auf dem Revers die konzentrisch um den Baselschild angeordneten Wappen der vier Häupter und 13 weiterer Ratsmitglieder zeigt. Abgebildet in: Winterstein (wie Anm. 90), S. 130, Nr. 187.

103 So z.B. in Hans Bocks Wandgemälden an den Hoffassaden des Rathauses. Siehe Christian Heydrich: Die Wandmalereien Hans Bocks d.Ä. von 1608–1611 am Basler

Abbildung 1

Älteste Darstellung einer ‹Basilea›, Flachschnitzerei auf einem Fussbrett des sogenannten Ratstisches von Johann Christian Frisch, 1675/76 (HMB – Historisches Museum Basel, Foto: P. Portner).

augenscheinlich eine neue Bedeutung zugedacht. Zum einen dürften sie als Gruppe auf die vier Elemente Luft, Wasser, Feuer und Erde verweisen, zum anderen muss die weibliche Liegefigur im Kontext des gesamten Bildprogramms auch als Verkörperung der souveränen Stadtrepublik verstanden werden. Dabei suchte Frisch nicht etwa den unmittelbaren Anschluss an eine ältere lokale Bildtradition, sondern verarbeitete in seiner Schöpfung ikonografische Anregungen unterschiedlichster Herkunft. Modellhaft wurden für ihn insbesondere Darstellungen von Flussgöttern, wobei er diesen Typus mit dem Bild der matronalen Göttin Rhea-Kybele verschmolz, die in der antiken Kunst stets von Löwen oder Panthern begleitet wird. Auch die emblematische Mauerkrone ist ein geläufiges Attribut der Kybele, weist aber zugleich auf die antiken Stadttychen und auf deren allegorische Derivate in der frühen Neuzeit.[104]

Dass Frischs komposite Frauenfigur nicht bloss als geografische Personifikation konzipiert war, sondern überdies die Basler Stadtrepublik als politisches Gebilde und damit «eine Gemeinschaft männlicher Subjekte»[105] repräsentieren sollte, verdeutlichen die ihr beigegebenen Hoheitszeichen. Bezeichnenderweise wählte Frisch dafür nicht mehr die kaiserlichen Insignien, die noch eine Generation früher auf privaten Stifterscheiben die staatliche Herrschaft visualisiert hatten. Stattdessen versah er die allegorische Frauengestalt einerseits

Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik, Bern/Stuttgart 1990.

104 Vgl. W[aldemar] Deonna: Histoire d'un emblème. La couronne murale des villes et pays personnifiés, in: Genava 18 (1940), S. 119–236; Guy de Tervarent: Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu, Bd. 1, Genf 1958, Sp. 129f., s.v. *couronne murale*.

105 Bettina Brandt: Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne, Göttingen 2010, S. 347.

mit einem konischen Stab, der sich schon allein aufgrund seiner vegetabilen Gestaltung sowohl vom deutschen als auch vom französischen Kaiser- bzw. Königszepter deutlich abhebt, andererseits mit einem überdimensionierten Schlüssel. Bei beiden Motiven handelt es sich um überaus vielschichtige Insignien der Macht.[106] Der Stab war, je nach Form und Kontext, ein Sinnbild für die umfassende Kompetenz des Regenten, für das Amt des Richters und Staatsdieners sowie für die Befehlsgewalt des Feldherrn.[107] Der Schlüssel wiederum konnte auf den Primatanspruch der römischen Kirche verweisen, der sich von der Schlüsselübergabe an Petrus (Matthäus 16,19) herleitete.[108] Diese Symbolik hatte keineswegs nur in katholischen Gegenden Geltung, sondern wurde im ganzen Abendland verstanden. So war an der juristischen Fakultät der Basler Universität auch nach der Reformation ein Siegelstempel in Gebrauch, auf dem das geistliche Recht durch den Papst mit Tiara und Schlüssel verkörpert wird.[109] Häufig bezog sich der Schlüssel indes auf die Herrschaft über eine konkrete Stadt, was sich auch in rituellen Praktiken niederschlug.[110] Daneben war der Schlüsselbund – wie im Zusammenhang mit den ‹Willkommscheiben› bereits erwähnt – ein Attribut der Ehefrau, das diese als Hüterin des Hauses auswies. Dass darunter neben der Sorge um alle häuslichen Belange auch das Recht gezählt werden konnte, den pflichtvergessenen Ehemann zu massregeln, illustriert ein Blatt aus einer Basler Kostümfolge von 1634, auf dem «ein gute frauw irem versoffenen tropf» (Gatten) mit dem Schlüsselbund «den Wein aus d(em) kopf» schlägt.[111] Schliesslich haftete dem Schlüssel in Basel noch eine weitere Konnotation

106 So soll nach Ripa die Allegorie der «Autorità, ô Potestà» als thronende «Matrona» mit zwei gekreuzten Schlüsseln und einem Zepter dargestellt werden. Siehe Cesare Ripa: Iconologia, Venedig 1645 [Erstausgabe ohne Holzschnitte: Rom 1593], S. 54 [fälschlich S. 70].

107 Vgl. Karl von Amira: Der Stab in der germanischen Rechtssymbolik, München 1909, S. 48–139, 165–180; Percy Ernst Schramm: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert, 3 Bde., Stuttgart 1954–1956, passim.

108 Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Freiburg i.Br. 1972, Sp. 81–85, s.v. Schlüssel und Schlüsselübergabe an Petrus.

109 Lukas Wüthrich: Die Insignien der Universität Basel, Basel 1959, S. 46f., Tafel 4 d.

110 Dazu gehört etwa die zeremonielle Übergabe der Stadtschlüssel an den Kaiser oder an die städtischen Hauptheiligen. Vgl. Peyer (wie Anm. 4), S. 49, 52f., 55; Thomas Szabó: Die Visualisierung städtischer Ordnung in den Kommunen Italiens, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1993, S. 55–68, hier S. 58.

111 Alfred R. Weber: Was man trug anno 1634. Die Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser, Basel 1993, S. 86.

an, war er doch sowohl im Namen als auch im Wappen der Zunft der Kaufleute enthalten, die unter allen städtischen Korporationen traditionsgemäss den ersten Rang einnahm.

Trotz dieser unterschiedlichen ikonografischen Anknüpfungspunkte taucht das Schlüsselmotiv nur in szenischen Darstellungen zusammen mit Stadtpersonifikationen auf und blieb in Basel singulär.[112] Auch von den übrigen Attributen der frühesten ‹Basilea› konnte sich einzig die Mauerkrone durchsetzen. Das dürfte damit zusammenhängen, dass der Rat Frischs kunstvolles Möbel nicht als eigentlichen Ratstisch oder als Schaustück im Rathaus verwendete, sondern noch im Jahr der Übergabe als «mensa artificiosa» den Universitätssammlungen im Haus zur Mücke zuwies. Immerhin wurden Frisch die 100 Gulden Bürgerrechtsgebühr zurückerstattet, wodurch dessen Bildschöpfung zumindest einen offiziösen Anstrich erhielt. Zudem ist davon auszugehen, dass er das Bildprogramm seines ungewöhnlich aufwendigen, mit kostbaren Materialien versehenen Meisterstücks[113] im Hinblick auf eine geplante Schenkung an den Rat ausgearbeitet und bereits in der Projektierungsphase Rücksprache mit einzelnen Exponenten der Obrigkeit genommen hatte. Anders als bei der 1580 vom Neubürger Hans Michel dem Rat geschenkten Statue des Munatius Plancus sind im Falle des sogenannten Ratstisches solche informellen Absprachen quellenmässig nicht fassbar, doch gibt es klare Indizien dafür, dass dem amtierenden Bürgermeister Johann Ludwig Krug, einem Schwiegersohn Johann Rudolf Wettsteins, die Rolle des ‹Concepteurs› zufiel.[114]

Die zweite erhaltene Basilea-Darstellung, ein geschnitzter Fassriegel von 1676/77 aus dem Waisenhaus, stammt vermutlich ebenfalls von Frisch.[115] Diesmal handelt es sich um eine Frauenbüste mit Zöpfen und dreifach abgestufter Mauerkrone. Über ihren Schultern kreuzen sich zwei Füllhörner, aus denen Kronen, Basler Münzen und Früchte herausfallen. Dieses Attribut des Wohlstandes zeichnet

112 Beispiele: Harms (wie Anm. 16), S. 356f., Nr. 265; Wolters (wie Anm. 9), S. 152, Abb. 147, S. 278, Abb. 289.

113 Das ordentliche Meisterstück der Basler Schreiner war damals ein viertüriger Fassadenschrank. Vgl. Stefan Hess/Wolfgang Loescher: Möbel in Basel. Meisterstücke und Meisterstückordnungen bis 1798, Basel 2007.

114 Hess (wie Anm. 101), S. 36–41. Zur Unterscheidung zwischen Auftraggeber bzw. Stifter einerseits und Concepteur (oder Inventor) andererseits vgl. Beat Brenk: Le texte et l'image dans la «Vie des Saints» au Moyen Age: rôle du concepteur et rôle du peintre, in: Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982), Paris 1984, S. 31–39.

115 HMB, Inv. 1932.1043. Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 126, Nr. I.2; Hess (wie Anm. 101), S. 40f.

nicht nur die antiken Stadttychen, sondern auch viele geografische Personifikationen der Frühen Neuzeit aus. Die unterschiedlich gestalteten Kronen verleihen der Basler Stadtpersonifikation zusätzlich eine politische Dimension, denn sie sind hier unzweifelhaft als Zeichen der Souveränität zu verstehen, wobei sie insbesondere den Anspruch Basels auf Gleichrangigkeit mit den Monarchien versinnbildlichen dürften.

Zum Fassriegel mit Basilea hat sich auch ein Gegenstück mit dem Brustbild eines bärtigen Mannes erhalten, der auf dem Kopf eine Zackenkrone und auf den Schultern zwei gekreuzte Delfine trägt.[116] Diese Schnitzfigur muss im Basler Kontext als Verkörperung des Rheines aufgefasst werden. Eine solche ist bereits auf Merians Vogelschauplan von 1615 abgebildet, hier allerdings noch als Einzelfigur und mit abweichenden Attributen (Füllhorn und Vase). Unmittelbar vorbereitet wird der Auftritt von Rhenus und Basilea als Paar durch den ‹Ratstisch› von 1675/76, auf dem die Basler Stadtpersonifikation und der antike Meeresgott Neptun einander gegenübergestellt sind. Eine solche Paarbeziehung blieb jedoch Episode, denn bei allen übrigen frühneuzeitlichen Darstellungen fehlt Basilea der männliche Partner. Nur auf einem Erinnerungsblatt zur Dreihundertjahrfeier der Universität Basel von 1760 erscheint Rhenus nochmals gemeinsam mit der Basler Stadtallegorie, aber nicht als deren Partner, sondern als Zeuge eines Bundes, den diese mit Athene-Minerva, der antiken Göttin der Weisheit, schliesst.[117] Offensichtlich sahen die Basler Regenten im greisen Flussgott keinen angemessenen Begleiter für die Verkörperung ‹ihrer› Stadt. Das Gleiche gilt für den anonymen Krieger, hatte doch die ikonografische Tradition diesen im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts erheblich diskreditiert. Der Verzicht auf eine paarweise Darstellung liegt aber auch im souveränen Staatsverständnis begründet, indem die republikanische Staatspersonifikation «gleichsam die Rückkehr der Frau aus dem Ehestand in ihre ursprüngliche Integrität darstellt – da sie den männlichen [...] Schutz nicht (mehr) benötigt».[118]

116 HMB, Inv. 1932.1042.

117 Lukas Heinrich Wüthrich: Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel. Vollständiges Verzeichnis der von ihm geschaffenen und verlegten graphischen Arbeiten, Basel/Stuttgart 1959, S. 34, Nr. 85, Tafel 13; Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 128f., Nr. IV.3.

118 Thomas Maissen: Die Schöpfung der Helvetia in der bildenden Kunst und in der Dichtung, in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 84–101, hier S. 94.

«Weiberrath» und souveräne Jungfrauen

Basilea repräsentiert also «die Dauer, Einheit und keusche Integrität des politischen Körpers, der nunmehr in seiner Unvergänglichkeit losgelöst gedacht wurde von seinen sterblichen, männlichen Amtsträgern und Herrschern».[119] Damit wird eine ursprüngliche Einheit des Zeichenkörpers mit dem Bezeichneten suggeriert, die den synthetischen Charakter der Staatsallegorie verunklärt. Das heisst aber auch, dass die allegorischen Bedeutungen nicht nur «durch die ‹Weiblichkeit› der Signifikanten modelliert werden, sondern dass auch diese Signifikate die Bedeutung von ‹Weiblichkeit› bestimmen».[120] So setzt die neue Konzeption von Staatlichkeit einen allegorischen Frauenkörper voraus, der sich durch Reinheit und Jungfräulichkeit auszeichnet. Eine Stadtpersonifikation mit entblösstem Oberkörper, wie sie am ‹Ratstisch› von 1675/76 erscheint, verweist dagegen auf die ungebändigte Natur, auf die überall lauernde Gefahr der Konkupiszenz. Damit die Frau zum gültigen Ausdrucksmittel des Souveränitätskonzepts in seiner republikanischen Ausformung avancieren konnte, musste folglich zuerst der sinnliche, verunreinigende Anteil des Weiblichen unterdrückt werden. Wie Sigrid Weigel aufgezeigt hat, wiederholt sich in der weiblichen Personifikation von Ländern und Städten

> «eine in den Gründungsmythen schon vorhandene Struktur, dass nämlich der gesellschaftliche Vorgang der Bewältigung der als doppelgestaltig gewerteten Natur im Imaginären sich am Bild der Frau vollzieht und dabei gespaltene Frauenbilder produziert. Die unbegrenzte, unbewältigte Natur wird dann mit dem wilden Anteil des Weiblichen, das begrenzte, zivilisierte und eroberte Territorium – zum Beispiel die Stadt – mit seinem domestizierten Anteil verglichen.»[121]

In Basel wird diese Dichotomisierung der Weiblichkeitsvorstellungen in den wechselnden diskursiven Strategien virulent, denen sich die Kontrahenten im Verlauf der Unruhen von 1690/91 bedienten.[122] In dieser grössten politischen und gesellschaftlichen Krise,

119 Thomas Maissen: Von der katholischen freien Stadt zur souveränen Republik (1501–1798). Repräsentation und Staatsverständnis im frühneuzeitlichen Basel, in: Kreis/von Wartburg (wie Anm. 91), S. 329–333, hier S. 332.

120 Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln u.a. 1996, S. 7.

121 Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 173.

122 Dazu v.a. Susanna Burghartz: Frauen – Politik – Weiberregiment. Schlagworte zur Bewältigung der politischen Krise von 1691 in Basel, in: Anne-Lise Head-König/Albert Tanner (Hgg.): Frauen in der Stadt – Les femmes dans la ville, Zürich 1993, S. 113–134.

mit der sich die oligarchische Basler Machtelite während des Ancien Régime konfrontiert sah, ging es letztlich um die Frage, wem die «Majestät oder der höchste Gewalt»[123] innerhalb der Stadtrepublik zukomme: dem Kleinen Rat allein oder gemeinsam mit dem Grossen Rat oder gar der gesamten in den Zünften organisierten (männlichen) Bürgerschaft? Gleichzeitig wurden Missstände in der bisherigen Herrschaftspraxis wie Korruption, Bestechung und Meineid angeprangert und die Bestrafung der dafür verantwortlichen Amtsträger gefordert. Der wachsende Druck, den die in Ausschüssen organisierte Zunftbasis ausübte, führte im Frühjahr 1691 zur ‹Säuberung› des Kleinen und des Grossen Rates sowie zu einer Prozesswelle gegen Exponenten der alten Machtelite. Die prominenteste unter den Angeklagten war Salome Schönauer, die Frau des Oberstzunftmeisters Christoph Burckhardt. Ihr wurde vorgeworfen, mithilfe weiterer Frauen ein informelles Netzwerk aufgebaut zu haben, das es ihr ermöglichte, auf Wahlen und andere politische Entscheidungen in ungebührlicher Weise Einfluss zu nehmen. Hinter diesen Anschuldigungen verbirgt sich das stereotype Bild von der verderblichen Kraft des Weiblichen, das im abendländischen Geschlechterdiskurs eine lange Tradition aufweist. So war während des ganzen Prozesses «das Thema ‹Weibermacht› de facto präsent, auch wenn das Stichwort selbst nicht fiel».[124]

Die Diskursverschiebung weg von den sozialen und politischen Kontroversen unter Männern auf die Ebene des Geschlechterkampfes diente aber nicht nur der Diffamierung führender Politiker, sie legitimierte ebenso die grundsätzliche Kritik an den bisherigen Zuständen und mündete in den Aufruf zur Reinigung und zur fundamentalen Umgestaltung des politischen Systems. Denn mit «der Kritik am ‹Weiberregiment› liess sich leicht und verständlich eine Kritik an der falschen Ordnung verbinden, die Gott nicht wollen könne und die insofern auch nicht legitim wäre».[125] Am 26. März wurde Salome Burckhardt-Schönauer vom Grossen Rat wegen ihrer

123 Staatsarchiv Basel-Stadt (StABS), Politisches W 1: Gutachten von Ratschreiber Dr. Johann Jakob Faesch, Juni 1691; hier zitiert nach Maissen (wie Anm. 92), S. 31.

124 Burghartz (wie Anm. 122), S. 124. Zum ähnlich gelagerten Prozess gegen Katharina Franziska von Wattenwyl in Bern im Vorjahr vgl. Thomas Lau: «Stiefbrüder». Nation und Konfession in der Schweiz und in Europa (1656–1712), Köln u.a. 2008, S. 341–358.

125 Claudia Opitz: Starke Frauen? Zum Zusammenhang von Macht und Geschlecht in der frühen Neuzeit (16.–18. Jahrhundert), in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 58–65, hier S. 65.

«vielfältigen Fehler und Verführungen»[126] zu einer Geldbusse von 6000 Reichstalern, vierjährigem Hausarrest und Erscheinen vor dem Kirchenbann verurteilt, nachdem ihr Mann bereits zwei Tage zuvor seines Amtes enthoben worden war. Besonders aufschlussreich ist der zweite Teil der Strafe, verwies er doch die frühere Oberstzunftmeisterin ins Haus zu ihren ‹weiblichen› Aufgaben und stellte hiermit die gottgewollte Geschlechterordnung wieder her, die durch die politische Beziehungsarbeit der Patrizierin empfindlich gestört worden sei.[127]

Im Spätsommer 1691 folgte jedoch ein Umschwung, der schliesslich die gewaltsame Unterdrückung der Bürgerrevolte und die weitgehende Restituierung der alten Ordnung brachte. Die wieder zu Amt und Würden gekommenen alten Machthaber verlagerten nun ihrerseits den Diskurs in den Bereich des Geschlechterkampfes. So heisst es im Protokoll des Grossen Rates vom 8. Oktober,

> «der weibern halb bleibts bey der HH deputierten und advocaten gutachten dahin gehendt weilen stattkündig, dass die weiber bey all unsern ohnruhen dz meiste gethan, ohnverantwortliche Ehr- und Gotsvergessene reden an allen enden und orthen getrieben, die Männer vielfeltig animirt und ehrliche leuth geschänt und geschmächt [hätten]».[128]

So wurde auch Hans Conrad Mosis, einer der drei am 29. September hingerichteten Anführer der Ausschussbewegung, zur Marionette seiner Frau gestempelt, die von einem damaligen Chronisten als ein «ungestühmes und darbey recht lasterliches Weib und große Ursächerin an dem Tod ihres Mannes» geschildert wird.[129]

Das Bild von der destruktiven Macht des Weiblichen erfüllte aber in der diskursiven Bewältigung der überstandenen Krise noch eine weitere Funktion: In den zeitgenössischen Quellen, die sich rückblickend mit den Ereignissen von 1690/91 befassten, wird

126 Zitiert nach [Carl] Buxtorf-Falkeisen: Baslerische Stadt- und Landgeschichten aus dem Siebzehnten Jahrhundert, 3. Heft, Basel 1877, S. 54f.

127 Bereits einige Jahre früher hatte sich der Ratssubstitut der gleichen Argumentation bedient, als ihm von einer Helferin von Salome Schönauer eine Wahlempfehlung des nach Baden verreisten Oberstzunftmeisters unterbreitet worden war. Er soll nämlich der Mittelsfrau «anstatt der antwort ihro ein buch mit biblischen kupferfiguren gewiesen» haben, «worinn Adam und Eva abgebildet und die Eva gesponnen, mit vermelden, solte ihro Fr.[au] auch zur kunckhel wiesen und diese ihren hern machen lassen, so würde es schon recht gehen», siehe StABS, Politisches W 2.2, Nr. 123; hier zitiert nach Burghartz (wie Anm. 122), S. 123.

128 StABS, Protokolle Grosser Rat 3, fol. 160f.; hier zitiert nach ebd., S. 126.

129 Zitiert nach Eduard Schweizer: Eine Revolution im alten Basel (Das Einundneunziger Wesen), Basel 1931 (109. Neujahrsblatt der GGG), S. 77.

nämlich vor allem der «Weiberrath, darauss viel Unraths in Erwehlung der Ämbteren erwachsen»,[130] für den Ausbruch der Unruhen verantwortlich gemacht. Damit wurde – wie Susanna Burghartz treffend ausführt – «ein Symbol geschaffen, das für die Entgleisung eines an sich richtigen Systems stand und so die Wiederherstellung der früheren Machtverhältnisse legitimieren konnte».[131] Mit der inzwischen verstorbenen Salome Schönauer hatte man auch einen ‹Sündenbock› gefunden, der exemplarisch für Praktiken bestraft worden war, die in der gesamten patrizischen Oberschicht verbreitet waren. Selbst ihr Gatte, der mittlerweile wieder rehabilitierte und in seinen Ämtern restituierte Oberstzunftmeister Christoph Burckhardt, hatte sich schon während des Prozesses von ihren ‹ausserhäuslichen› Aktivitäten distanziert und sich mit der «Exküse» reinzuwaschen versucht, seine Frau hätte «das oder jenes hinterrucks mir dem Mann getan».[132] In diesem Fall drängt sich noch eine weitere Metapher auf: das ‹Damenopfer› im Schachspiel als *ultima ratio* zur Rettung des Königs. Denn letztlich hatte Salome Burckhardt-Schönauer ganz im Sinne der frühneuzeitlichen Ehevorstellungen gehandelt, indem sie für das Wohl der Familie sorgte und ihren Gatten in allen seinen Unternehmungen unterstützte. Selbst als Angeklagte blieb sie ihrer Rolle als ‹christliche Hausfrau› treu, war sie doch stets darum bemüht, in ihren Aussagen und schriftlichen Erklärungen ihren Gatten von jedwedem Makel reinzuwaschen. Die Grenze zwischen weiblicher Pflichterfüllung und ungebührlichem Eindringen in männliche Domänen war also in der Praxis nicht so leicht zu ziehen. Vielleicht beginnt sich hier bereits eine Verlagerung in der geschlechtsspezifischen Rollenzuweisung abzuzeichnen, weg vom Modell des ‹ganzen Hauses› hin zur gesellschaftlichen Vorstellung des 19. Jahrhunderts, die eine klare Trennung von privat und öffentlich, von Familie und Politik vornimmt und dabei den Frauen nur das Wirken im privaten, ‹häuslichen› Bereich zugesteht.[133]

130 Universitätsbibliothek Basel (UB), Handschriften-Sammlung VB O 95a, S. 3; hier zitiert nach Burghartz (wie Anm. 122), S. 113.

131 Ebd., S. 126.

132 Zitiert nach Paul Burckhardt: Der Oberstzunftmeister Christof Burckhardt. Ein Basler Staatsmann des XVII. Jahrhunderts, in: BZGA 9 (1910), S. 111–167, hier S. 154.

133 Zur Vorstellung des ‹ganzen Hauses› siehe Otto Brunner: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte, 2., vermehrte Aufl., Göttingen 1968, S. 103–127. Zur Kritik an diesem Modell vgl. Claudia Opitz: Neue Wege der Sozialgeschichte? Ein kritischer Blick auf Otto Brunners Konzept des ‹ganzen Hauses›, in: Geschichte und Gesellschaft 20 (1994), S. 88–98.

Das Schlagwort vom «Weiberrath» legte aber nicht nur misogyne Tendenzen im Geschlechterdiskurs offen, es verwies unterschwellig auch auf die Verführbarkeit der Männer. Denn wenn Frauen als Urheberinnen für politische Missstände bzw. für die unstatthafte Störung der legitimen Ordnung hingestellt wurden, impliziert dies, dass ihre Machenschaften ebenfalls auf Männer übergriffen. Ob diese durch die angebliche Schönheit der Oberstzunftmeisterin – wie spätere Historiker mutmassen – oder durch ihre Geschenke betört wurden, spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle. Entscheidend ist, dass den Frauen zugetraut wurde, Männer zu Handlungen zu bewegen, die den geltenden rechtlichen und moralischen Normen zuwiderliefen. Tatsächlich heisst es in einem zeitgenössischen Bericht, Salome Schönauer habe «viel der herren Räthen an sich gezogen» und diese «sich ihro anhängig und underwürfig gemacht».[134] Dass aufgrund der «allerhand fauler Practicken halben gantz verschreiten und männiglichen höchst-importunen»[135] Oberstzunftmeisterin in den Augen der Männer nicht nur deren politischer Ehrenkodex in Frage gestellt, sondern überdies die öffentliche Sexualmoral gefährdet war, zeigen Gerüchte, wonach ihre Stieftochter ein ausseheliches Kind geboren habe und die Schönauerin angeblich den entrüsteten Ehemann durch die Wahl zum Sechser besänftigen musste.

Der schädliche Einfluss, den Frauen auf Männer ausüben können, wurde seit der Antike auch in Kunst und Literatur mannigfach thematisiert. In diese Reihe gehört die biblische Mythe der Salome, die vom Tetrarchen Herodes als Preis für ihren verführerischen Tanz den Kopf Johannes' des Täufers forderte.[136] Auch die politische Krise von 1690/91 kostete schliesslich drei Exponenten der ‹Ausschussbewegung› den Kopf. Ein weiterer Wortführer der aufständischen Zunftbürger, Jacob Henric-Petri, stellte in seiner 1693 im Exil veröffentlichten Schmähschrift ausdrücklich diese Analogie her, ohne allerdings den Namen der ‹Verführerin› offen auszusprechen.[137] Daneben bietet sich noch eine weitere biblische Assoziation an, nämlich die apokalyptische Vision von der Austreibung der ‹Hure Babylon› vor der Ankunft des Tausendjährigen Reiches (Offenbarung 17–19). Die Basler Herrschaftsträger sahen zwar ihre Stadt

134 UB, VB O 95b, S. 4; hier zitiert nach Burghartz (wie Anm. 122), S. 120.

135 Jacob Henric-Petri: Basel/Babel / Das ist: Grundlicher Bericht uber Den höchst verirrt- und verwirrten Zustand der Statt Basel, o.O. 1693, S. 28.

136 Vgl. Kerstin Merkel: Salome. Ikonographie im Wandel, Frankfurt a. M. 1990; Thomas Rohde (Hg.): Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes, Leipzig 2000.

137 Henric-Petri (wie Anm. 135), S. 87f.

zweifellos näher beim ‹himmlischen Jerusalem›, nachdem diese mit der Bestrafung von Salome Schönauer als eigentlicher «Urheberin alles Ubels / so in dieser Republic eingeschlichen»[138] vom Skandal des ‹Weiberregiments› befreit worden war. Henric-Petri war da freilich anderer Meinung, gab er doch seinem Pasquill den programmatischen Titel ‹Basel/Babel / Das ist: Grundlicher Bericht über Den höchst verirrt- und verwirrten Zustand der Statt Basel›. Noch deutlicher wird er im abschliessenden *carmen famosum*:

«Est Urbs illa Basilica
Vel potius Meretrix Babylonica in ea;
Insignis nempe Meretrix inter Matronas;
Meretrix magna, quae corrupit Urbem in prostitutione sua:
Quae tandem
In libidine dolorem,
In Venere luem,
In turpitudine rem turpissimam
Invenit:
Pudicitiam neglexit,
Et in pudorem prolapsa est».[139]

Das negative Stereotyp der die männliche Moral untergrabenden Weibermacht war also durchaus zweischneidig, da es sowohl im legitimierenden wie auch im diffamierenden Sinne eingesetzt werden konnte.[140] Die im Herbst 1691 wieder fest im Sattel sitzende oligarchische Machtelite nahm deshalb Zuflucht beim positiven Gegenbild, dem Ideal der reinen, über alle moralischen Anfechtungen erhabenen Jungfrau. So wurden noch vor Ablauf des Jahres diverse Medaillen in Gold, Silber und Zinn geprägt, auf denen die Beilegung der politischen Krise mittels allegorischer Frauenfiguren als Versöhnung der Obrigkeit mit der Bürgerschaft dargestellt wird. Bereits am 7./17. September, also noch vor dem gewaltsamen Vorgehen gegen die Bürgerbewegung und dem anschliessenden Blutgericht über deren Anführer, hatte sich die Regierung dieses Argumentationsmuster zu eigen gemacht, indem sie eine ‹Pazfikationsurkunde›

138 Leipziger Post- und Ordinar-Zeitung. Das II. Stück der XVI. Woche 1691, S. 240; hier zitiert nach Burghartz (wie Anm. 122), S. 124.

139 Henric-Petri (wie Anm. 135), S. 86.

140 Das Schreckensbild des Basler Weiberregiments wirkte offenbar noch bis weit ins 18. Jahrhundert nach. 1746 schreibt etwa der exilierte Genfer Jacques-Barthélemy Micheli du Crest in einem Brief an den Zürcher Antistes Conrad Wirz, das Regiment von Basel sei korrupt, und begründet dies unter anderem damit, dass die Rechte der Frauen über alles Mass gingen. Vgl. Emil Meier: Micheli du Crest. Ein Staatsgefangener der Festung Aarburg, in: Zofinger Neujahrsblatt 16 [1931], S. 40–70, hier S. 45.

ausstellte und öffentlich verlesen liess.[141] Darin wird festgehalten, dass «die zwischen unß sowohl klein als großen räthen, in gleichem gemeiner burgerschafft sich etwas zeits hero geschwebte difficultäten und mißhelligkeiten durch die gnade gottes [...] hingeleget und verglichen» worden seien.[142] Zugleich wird die Bürgerschaft durch die Ablegung eines «pacifications- und befriedigungseydts» dazu verpflichtet,

> «von nun an ins könfftig und zu ewigen zeiten gegen unser natürlichen, lieben von gott gesetzten oberkeit alle schuldige burgerliche gehorsam und respect zu erstatten, hergegen allen rottirung, auffruhren, verdächtigen versamblungen und zusammenkonfften»

gänzlich zu unterlassen.[143] Überdies werden die in Basel anwesenden eidgenössischen Gesandten darum ersucht, «daß sie solche unsere versühnung genehm halten».[144]

Einige Wochen später wurde dieses obrigkeitliche Versöhnungskonzept in die emblematische Propagandasprache der Medaillen übersetzt. So reichen sich auf der Vorderseite eine dieser Prägungen zwei weibliche Allegorien über einem mit dem Baselstab versehenen ‹Friedensaltar› die Hand.[145] Im Hintergrund breitet sich das Grossbasler Rheinufer aus, das von der die Wolken durchbrechenden Sonne beschienen wird. Die linke Figur mit Brustharnisch, Helm und Schild ist von einer Eule begleitet, folgt also der gängigen Athene/Minerva-Ikonografie. Die zweite Frauengestalt trägt in der Linken einen *pileus* und ist zudem mit einer (nur schematisch ausgeführten) Mauerkrone ausgestattet, womit sie – bewusst oder unbewusst – in die Tradition der beiden frühesten Basilea-Darstellungen gestellt wird. Wie die Anordnung der Umschrift «GAVDIVM SENATVS POPVLIQ[VE] BASILEENSIS» nahelegt, steht Athene-Minerva für den Senat, also für den (Kleinen) Rat, ‹Basilea› dagegen für das Basler ‹Volk› – genauer: die Gesamtheit der männlichen Zunftbürger. Mit ihrem Händedruck beenden sie nicht bloss die vorausgegangenen «difficultäten und mißhelligkeiten», von

141 Urkundenbuch der Stadt Basel, Bd. 11, Basel 1910, S. 168–170 (Nr. 197).

142 Ebd., S. 168.

143 Ebd., S. 168f. Bereits im ‹Basler Bekenntnis› von 1534 wird erklärt, dass «gott der oberkeit, siner dienerin, das schwert und höchsten usserlichen gewalt zuo schirmen der guotten, raach und straaff der bösen bevohlen» habe, zitiert nach Paul Roth (Hg.): Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation, Bd. 6, Basel 1950, S. 407 f.

144 Urkundenbuch (wie Anm. 141), S. 169.

145 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 130, Nr. V.1; Winterstein (wie Anm. 90), S.147, Nr. 218.

Abbildung 2

Medaille auf die Beilegung der inneren Unruhen in Basel 1691, Vorderseite (HMB – Historisches Museum Basel, Foto: A. Seiler).

denen die Pazifikationsurkunde spricht, sie gehen ebenso ein neues Bündnis ein, heisst es doch im Abschnitt: «ÆTERNO FOEDERE 16 IVNCTAE 91». Gleichzeitig repräsentieren die beiden Frauenfiguren das politische System der souveränen Stadtrepublik, wobei mit dem Bündnisgedanken zugleich die ältere Rechtsauffassung von der Stadt als eidlich bekräftigte Bürgergemeinschaft mitschwingt.

Die Wahl der antiken Göttin der Weisheit als Modell für den personifizierten Rat bot nicht nur den Vorteil, dass – wie es Jacob Burckhardt im Vortrag ‹Die Allegorie in den Künsten› formuliert hat – «der Künstler einen fertigen und vorzüglichen Typus geschenkt bekommt»,[146] sie war auch insofern naheliegend, als sich der Magistrat gemäss offizieller Titulatur ebenfalls als weise verstand.[147] So empfiehlt Cesare Ripa in seiner berühmten ‹Iconologia› für die Allegorie der republikanischen Regierung eine «Donna simile à Minerva», da die Weisheit Voraussetzung der guten Herrschaft sei und der Helm überdies die Bereitschaft zur Abwehr äusserer Feinde versinnbildliche.[148] Daneben war Athenes sprichwörtliche Jungfräulichkeit eine probate Metapher, um die vom Rat beanspruchte Souveränität auszudrücken. Ihr Gegenüber weist mit der bereits von den antiken Römern als Freiheitsemblem eingeführten Mütze auf die republikanische ‹Verfassung› des Staatswesens hin. Zugleich stellt die Mauerkrone die Basler Stadtrepublik in die Nachfolge der griechischen Poleis. Diese Anlehnung an ältere Darstellungskonventionen

146 Jacob Burckhardt: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13: Vorträge 1870–1892, München/Basel 2003, S. 563–581, hier S. 566.

147 Seit 1546 liessen sich die Ratsmitglieder mit «edele, strenge, fromme, feste, fürsichtige, ehrsame, weise» anreden. Vgl. Peter Ochs: Geschichte der Stadt und Landschaft Basel, Basel 1821, S. 524.

148 Ripa (wie Anm. 106), S. 250.

gibt der Staatsikonografie die Weihe hochrangiger Tradition und wirkt mithin «ebenso systemlegitimierend, wie der Mythos einer kontinuierlichen Entwicklung seit der Antike ins Spiel gebracht und durch kulturelle Grössen überprüfbar wird».[149] Darüber hinaus ist sie ein Beleg dafür, dass für eine veränderte Herrschaftsauffassung nicht einfach eine neuartige Bildsprache erfunden werden kann, sondern diese durch die Anverwandlung bekannter ikonografischer Muster konstituiert werden muss.

Mit der Mauerkrone lässt sich jedoch noch ein weiteres Interpretament verbinden: Die Stadtmauer, die sie abbreviaturhaft wiedergibt, ist nämlich nicht bloss eine Chiffre für die Stadt und die ihr eigentümliche Lebensform, sie versinnbidlicht zudem – wie dies Sigrid Weigel pointiert ausgedrückt hat –

> «eine Aufspaltung in die ungebändigte Natur draussen und in die domestizierte, entsexualisierte Frau, ihre erstarrte, versteinerte, in den Mauern der Stadt buchstäblich gefangene Existenzweise: Die Stadtmauern, die sich drinnen in den Häuserwänden vervielfältigen, begrenzen den Ort der Frau im Sozialen als ‹lebendig Begrabene›. Fortan soll sie sich drinnen, im Innern, im Verborgenen bzw. im sogenannt Privaten aufhalten – dort, wo ihr Leib nicht sichtbar ist, nur verwendbar zum ‹bestimmungsmässigen Gebrauch› für den, der ihn zu seinem Besitz rechnen kann.»[150]

Auch im Geschlechterdiskurs, wie er sich während der ‹Einundneunzigerwirren› in Basel manifestierte, wurde den Frauen die Berechtigung zum Wirken in der Öffentlichkeit rundweg abgesprochen. Natürlich waren deshalb die Patrizierinnen und Handwerkersfrauen noch lange nicht vollständig der Verfügungsgewalt ihrer Gatten ausgeliefert, sondern besassen durchaus Rechte und wussten diese in der Praxis auch durchzusetzen. Frei verfügbar war indes das Bild der Frau; es wurde von den Männern als entqualifiziertes Material behandelt, auf die sich ihre eigenen Ideale, Begriffe, Wünsche und Aspirationen projizieren liessen. Klassisches Beispiel für den männlichen Zugriff auf das Frauenbild ist Minerva, die bekanntlich auch der Mythos als männliche Kopfgeburt ausweist.

Nicht nur die Inhalte, die dem weiblichen Körper eingeschrieben werden, auch dessen Präsentationsformen sind einem ständigen Wandel unterworfen. So werden in der Basler Staatsikonografie gegen Ende des 17. Jahrhunderts die erotisierten weiblichen

149 Angela Stercken: Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 37.

150 Weigel (wie Anm. 121), S. 159.

Personifikationen allmählich durch virginale Frauenbilder verdrängt. Denn wie in Basel der Basilisk erst dann zum Hüter des Standesschildes werden konnte, als seine dämonische Macht, von der apokryphe Ursprungsmythen berichten,[151] ‹gebrochen› war, so musste auch der Frauenkörper zuerst von allen erotisch-sexuellen Momenten gereinigt werden, um sich dauerhaft als repräsentatives Identifikationszeichen der souveränen Stadtrepublik etablieren zu können. Gefragt waren also keine sinnlich und emotional ansprechenden Figuren mit einer realen oder fiktiven Biografie, sondern synthetische, emblematisch eingesetzte Denkfiguren. Ihre Aufgabe war es nicht – wie das Helga Möbius für die Stadt- und Landespersonifikationen in den Republiken Venedig und Holland beschrieben hat – «die Bürgergemeinde auf eine gemeinsame Idee zu verpflichten und die affektive Bindung an sie zu vermitteln»;[152] es ging vielmehr um die zeichenhafte Artikulation eines für das Selbstbild der Herrschaftselite wichtigen abstrakten Konzeptes. Anzügliche Gesten, durch welche die älteren Tugendallegorien einen virtuellen Dialog mit dem – männlichen – Betrachter aufnahmen,[153] waren nicht mehr erwünscht. Die Frauenkörper, die nunmehr die Ideenwelt der Oberschichtsmänner zu transportieren hatten, waren gebändigt, ‹zivilisiert›, befreit von jedweder Sensualität und Erotik, die ihre semantische Bestimmung hätte verunklären können. Die Allegorie erscheint somit

> «als das ‹weibliche› Bild männlicher Erhöhung gegenüber allem Körperlichen/Sinnlichen/Weiblichen. Die Allegorie ist gegen alles ‹Irdische› gefeit: Vergänglichkeit und sinnliche Leidenschaft, die beiden Bedrohungen patriarchaler Männlichkeit, sind ihr fremd, noch mehr: sie hat sie überwunden».[154]

Wenn die im späten 17. und im 18. Jahrhundert präsentierten Frauenkörper domestiziert, entlebendigt wirken, heisst das freilich nicht, dass sie in jedem Fall vollständig verhüllt waren. Vielmehr findet man entblösste Körperpartien auch bei manchen weiblichen Allegorien des 18. Jahrhunderts. Doch während Frischs Basilea von 1675/76 noch ihre Reize uneingeschränkt entfalten durfte, blieb dies allen ihren Nachfolgerinnen verwehrt. (Partielle) Nacktheit

151 Vgl. Hess (wie Anm. 25), S. 98.

152 Möbius (wie Anm. 9), S. 65.

153 Vgl. Hess (wie Anm. 82), S. 148–154.

154 Silke Wenk: Die steinernen Frauen. Weibliche Allegorien in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jahrhundert, in: Sigrun Anselm/Barbara Beck (Hgg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 91–114, hier S. 107.

fungiert nun nicht mehr wie bei den Tugendallegorien des späten 16. und 17. Jahrhunderts als Signifikant für die triebhafte Natur, sondern resultiert aus dem ostentativen Rückgriff auf antike Typenvorbilder; sie ist Zitat, Ausdruck der Konvention ohne jeglichen erotischen Bezug. Aber auch in dieser entsexualisierten Lesart bedeutet Nacktheit nicht einfach «pure Körperlichkeit, Glattheit [...], unbestimmte Gestalthaftigkeit und damit Verfügbarkeit»,[155] wie der Rechtshistoriker Wolfgang Schild mit Blick auf neuzeitliche Justitia-Darstellungen schreibt. Zwar dient der allegorisch-emblematische Frauenkörper nicht zuletzt als «Blickfang, der die Aufmerksamkeit [...] weiterleitet auf die Attribute, auf die Zeichen und Gegenstände, auf die Symbole, die die Gestalt trägt».[156] Aber auch als «Zeichenträger und Vermittler von Sinn» ist der weibliche Leib keineswegs «in sich selbst [...] zeichen-los und sinn-los»,[157] sondern besitzt weiterhin semantische Qualitäten: Entweder trägt er – wie Marina Warner überzeugend ausführt –

> «eine Rüstung, das Emblem seiner Ganzheit und Unbesiegbarkeit, oder er verkündet seine Tugenden, indem er auf schützende Bedeckung verzichtet und damit anzeigt, dass er ihrer nicht bedarf. Wenn verletzliches Fleisch zur Schau gestellt wird, als wäre es unverletzlich, und besonders wenn die Brust, der weichste und weiblichste Körperteil einer Frau, entblösst wird, als wäre sie unverwundbar, drückt eine halbbekleidete weibliche Gestalt Stärke und Freiheit aus.»[158]

Der gewandelte Präsentationsmodus des weiblichen Körpers manifestiert sich bereits in den im Anschluss an die politische Krise von 1690/91 verschenkten Medaillen. So tritt ausser dem beschriebenen Allegorienpaar auch die weibliche Einzelfigur auf dem Revers der nämlichen Prägung in antikischer Gewandung auf. Sie evoziert durch die Trophäen zu ihren Füssen, einem geläufigen Attribut der Pax, das Bild der Versöhnung, visualisiert aber zugleich die Eintracht unter den Eidgenossen. Darauf bezieht sich nicht nur die Schrift «CONCORDIA POPVLI HELVETICORVM – SERVANT HÆC VINCVLA TVTAM», sondern auch der aussen umlaufende Kranz mit den Wappen der dreizehn Orte, der im Bildfeld an einer Säulentrommel befestigt ist. Angesichts dieses Rückgriffs

155 Wolfgang Schild: Bilder von Recht und Gerechtigkeit, Köln 1995, S. 243.
156 Ebd.
157 Ebd.
158 Marina Warner: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Aus dem Englischen von Claudia Preuschoft, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 376.

auf die ältere gesamteidgenössische Bundessymbolik kann man mit Maissen in der Pax-Concordia zugleich eine Helvetia sehen, die in Literatur und Kunst dieser Jahrzehnte ebenfalls ihre ersten Auftritte erlebte.[159]

Die 1691/92 geprägten Verdienstmedaillen, die ihrem Charakter nach auch Ereignismedaillen waren, antworteten aber nicht nur auf die überstandene Krise, sie waren gleichzeitig ein Experimentierfeld für neue Formen in der offiziellen Bildrepräsentation. Die Figurationen, die aus diesem ikonografischen Laboratorium hervorgingen, waren somit weniger Ausdruck künstlerischer Fantasie als Produkte künstlicher Konstruktivität, denen noch der Charakter des Provisorischen anhaftete. Das macht etwa eine Prägung von 1692 deutlich, deren Avers gegenüber der beschriebenen Medaille einige markante Abweichungen aufweist.[160] So fehlen bei der linken Frauengestalt Eule und Lanze, ebenso die Mauerkrone bei der rechten Figur. Letztere hält dafür den *pileus* nicht mehr in der Hand, sondern präsentiert diesen – im Anschluss an die Freiheitstradition niederländischer Prägung – auf einer Stange, die wohl im Sinne einer *vindicta* zu verstehen ist.[161] Zudem ist der Altar zwischen den beiden Personifikationen durch eine Kartusche mit dem Basler Wappen ersetzt. Stark überarbeitet ist überdies die Stadtansicht im Hintergrund: Einerseits sind die ‹hot spots› – wie das Münster und die Stadttore – noch deutlicher herausgehoben, andererseits ist neu auch die Rheinbrücke sichtbar. Weggelassen ist hingegen die hinter Wolken hervortretende Sonne.

Nicht alle der 1691/92 geprägten Verdienstmedaillen waren indes auf eine formale Erweiterung der obrigkeitlichen Bildsprache hin angelegt. Mehrere der Stempel, die damals in unterschiedlichen Kombinationen miteinander verwendet wurden, greifen ikonografische Typen auf, die zum Zeitpunkt der Prägung in der offiziellen Bildrepräsentation der Stadt Basel bereits fest etabliert waren. Dazu gehört neben einer mit «BASILIA» überschriebenen Stadtansicht

159 Maissen (wie Anm. 92), S. 33f. Zur ‹Genese› der Helvetia nach dem westfälischen Frieden vgl. Maissen (wie Anm. 118); Maissen (wie Anm. 11), S. 253–277; Lau (wie Anm. 124), S. 397–419.

160 Winterstein (wie Anm. 90), S. 148, Nr. 219.

161 *Vindicta* war im alten Rom die Bezeichnung für den Stab des Prätors, mit dem dieser den Sklaven bei der Freilassung berührte. Wie der *pileus* gehörte sie schon in der Antike zu den Attributen der Libertas. Vgl. Michel Dürr: Vindicta, in: Schweizer Münzblätter 44 (1994), S. 67–70; Isabella Woldt: Freiheit, in: Fleckner u.a. (wie Anm. 50), S. 372–380.

auch eine über Kriegsgerät schreitende Pax.[162] Als weitere Attribute hält sie allerdings nicht mehr, wie noch auf einer Basler Friedensmedaille von 1648, einen Palmwedel und ein Kriegsschwert mit abgebrochener Spitze, sondern – vielleicht angeregt durch das Vorbild von Rückseiten römischer Kaisermünzen – einen mit Ölzweigen umflochtenen Degen und ein Füllhorn mit Früchten und Blumen. Die allegorische Darstellung steht denn auch nicht in einem unmittelbaren Kontext von Krieg und Sieg, sie verbildlicht vielmehr den innergesellschaftlichen Frieden, die *pax civilis,* der durch die Überwindung der politischen Krise von 1691 wiederhergestellt werden konnte. Dieser wird als Zustand der staatlichen Ordnung begriffen und als

> «Produkt somit einer Tugend, die mit Gehorsam gegenüber den Gesetzen, Verzicht auf Gewalt und Selbstjustiz u.ä. verbunden ist. Gerechtigkeit und Friede stellen nun die Ordnung selbst dar, meinen die Qualität des Gemeinwesens (und derer, die es regieren)».[163]

Ein weiterer Stempel von 1691 zeigt zwei geharnischte Männer, die sich die Hand reichen.[164] Im Unterschied zu ihren weiblichen Pendants auf zwei bereits oben beschriebenen Prägungen visualisieren sie nicht die Versöhnung des Basler Rates mit dem ‹Volk›, sondern das Bündnis, das die Stadt 1501 mit der Eidgenossenschaft eingegangen war. Zusammen mit den Inschriften «CONCORDIA·HELVETIORVM» und «SECVRITAS BASIL[IENSIS]» vermittelt das Bild die Botschaft, dass Einigkeit und Solidarität unter den eidgenössischen Herrschaftseliten dazu beitragen, die ‹innere Sicherheit› Basels, das heisst die Aufrechterhaltung des obrigkeitlichen Gewaltmonopols, zu gewährleisten.

Die Ausbildung einer kanonischen Basilea-Ikonografie

Die städtischen Medaillen von 1691/92 eröffnen zwar die ‹offizielle Laufbahn› der Basilea, doch setzte sich das Spiel von Aneignung und Umformulierung tradierter ikonografischer Elemente noch mehrere Jahrzehnte fort, bis sich für Basels Stadt- und Staatspersonifikation eine kanonische, eindeutig wiedererkennbare Formensprache

162 Winterstein (wie Anm. 90), S. 145, Nr. 213.

163 Wolfgang Schild: Gerechtigkeitsbilder, in: Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild (Hgg.): Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988, S. 86–171, hier S. 140f.

164 Winterstein (wie Anm. 90), S. 144, Nr. 212.

herausgebildet hatte. Eine Schlüsselrolle bei dieser eidetischen ‹bricolage› spielten wiederum die städtischen Verdienst- und Jubiläumsmedaillen, die bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts die allmählich aus der Mode kommenden Standesscheiben als wichtigstes staatsrepräsentierendes Bildmedium verdrängt hatten. Dabei dienten die ‹Schaumünzen› gleichsam als republikanisches Surrogat für die monarchischen Orden und Gnadenpfennige, da sie wie diese an hochstehende Persönlichkeiten oder zur Honorierung bestimmter Leistungen vergeben wurden. Diese Geschenkpraxis beruhte in hohem Masse auf distinktiven, habituell verankerten Dispositionen, indem sich Anzahl und Material der Medaillen nach dem sozialen Rang der Beschenkten richteten. Da sich die Empfänger in der Regel aus einem verhältnismässig kleinen Kreis rekrutierten, konnten sich die Concepteure der Prägebilder auf Andeutungen beschränken. Sie konnten hierbei einerseits bei den Betrachtern eine gewisse Versiertheit voraussetzen, mussten aber andererseits die Grenzen der Verständlichkeit einhalten und sich in einer den Adressaten vertrauten Formensprache ausdrücken. Diese beruhte auf bestimmten Codes, in denen «sich eine entsprechend gebildete Gesellschaftsschicht in der damaligen Zeit zu verständigen, sich selbst ihres Status zu vergewissern und sich qua dieser Position von anderen abzugrenzen wusste».[165] Mithin besitzt die allegorisch-emblematische Ausdrucksweise im Bereich der Medaillen weniger einen propagandistischen als einen autosuggestiven Charakter, der mobilisierende Wirkintentionen von vornherein ausschloss.

Die erste isolierte Darstellung einer Basilea findet sich auf einer undatierten Geschenkmedaille, als deren Concepteur der Basler Jurist und Numismatiker Sebastian Faesch (1647–1712) vermutet wird.[166] Sie zeigt auf dem Avers eine weibliche Büste mit Schleier und Mauerkrone, die durch die Umschrift eindeutig als «INCLYTA BASILEA» identifiziert ist. Die beiden Männer in Toga, die auf dem Revers vorgeführt werden, repräsentieren dagegen die «PROVIDENTIA SENATVS», also die fürsorgliche Weitsicht des Rates. Sie

165 Barbara Lange: Friede auf Erden und den Männern ein Wohlgefallen. Bildliche Darstellungen vom Frieden und Stereotypien von Weiblichkeit im 17. Jahrhundert, in: Klaus Garber u.a. (Hgg.): Frieden und Krieg in der Frühen Neuzeit: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001, S. 601–617, hier S. 603.

166 Gott[lieb] Em[anuel] von Haller: Beschreibung der Eydgenössischen Schau- und Denkmünzen nach den Kantonen und zugewandten Orten, Neuausgabe, Bd. 2, Bern 1795, S. 27, Nr. 1277. Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 130, Nr. V.2; Winterstein (wie Anm. 90), S. 153, Nr. 224.

tragen gemeinsam eine antikisierende Frauenfigur mit Olivenzweig und Freiheitsmütze (*pileus),* die wohl ebenfalls als Basilea angesehen werden kann.[167]

Keine nachhaltigen Impulse zur Verfestigung der republikanischen Ikonografie gingen von der Medaillenproduktion in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus. Von Interesse ist einzig die Vorderseite einer um 1725 entstandenen Prämie des städtischen Gymnasiums: Hier erscheint eine geharnischte und behelmte Frau, die in der Linken einen ovalen Baselschild und eine Lanze hält und mit der Rechten ein Füllhorn ausleert.[168] Die Attribuierung weist auf Pallas Athene, die Göttin der Künste und Wissenschaften, die jedoch durch das städtische Hoheitszeichen sowie durch die Umschrift «LIBERALITAS SENATUS BASILEENSIS» in Relation zum Basler Rat gesetzt wird. Somit ist die Figur «auch als Personifikation der Stadt, […] als Basilea in der Tracht der Minerva zu verstehen».[169]

Athene-Minerva war indes eine eminent vieldeutige Figur, zumal ihr schon die antike Mythographie eine ganze Reihe von Zuständigkeitsbereichen zugewiesen hatte. Sie galt etwa als Beschützerin jeglicher Tugend,[170] wird aber auch – wie bereits in Konrad von Würzburgs Gedicht ‹Der Welt Lohn›[171] – als Inbegriff der Schönheit angeführt. Daneben tritt Athene auf Basler Bildzeugnissen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts mehrfach als Allegorie des Krieges auf.[172] Diese Bedeutung kam zwar in der baslerischen Ikonografie des 18. Jahrhunderts kaum mehr zum Tragen, dürfte aber den städtischen Eliten durchaus bekannt gewesen sein.[173] Im Zentrum des

167 Winterstein nimmt an, dass die Medaille 1710 anlässlich des 250-jährigen Bestehens der Universität geprägt wurde (ebd.). Das Bildprogramm legt jedoch einen Bezug zur politischen Krise von 1690/91 nahe. Vgl. Maissen (wie Anm. 11), S. 485f.

168 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 137, Nr. VII.5; Winterstein (wie Anm. 90), S. 299, Nr. 470.

169 Christoph Jungck/Beatrice Schärli: Das Basler «Schulgeldlein». Die Schulprämien des Gymnasiums von Basel, Basel 1989, S. 17.

170 Besonders deutlich äussert sich dies in einer Miniatur von 1665 im dritten Matrikelband der Basler Universität, in der die Devise «VIRTUTEM SUSCIPIO SOLAM» durch die Darstellung eines auf Athene zueilenden Jünglings verbildlicht wird. Vgl. Ganz (wie Anm. 76), S. 248, Abb. 101 (Kat.-Nr M 122).

171 Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen, hg. von Edward Schröder, Bd. 1, Berlin 1924, S. 1–11, hier S. 3.

172 Vgl. Holger Jacob-Friesen: Die «edlen Künste (…) in hohe Ehren gesetzt»? Die Kunst in Basel während des 17. Jahrhunderts, in: Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648, hg. vom Historischen Museum Basel, Basel 1998, S. 74–89, hier S. 75, Abb. 29.

173 So erhielt Basel 1728 und 1730 zwei neue Geschütze mit dem Namen «Pallas», welche auch mit entsprechenden Relief-Figuren versehen waren. Vgl. Ed[uard] A[chilles]

semantisches Feldes, das die Figur der Athene-Minerva umgab, stand indes ihre Eigenschaft als ‹Göttin› der Weisheit und als Förderin der Wissenschaften: Pallas vertrat nicht nur individuelle Gelehrsamkeit,[174] sie wurde ebenso als Verkörperung eines grundlegenden Wesenszugs des gesamten Gemeinwesens aufgefasst. Hierbei rückte auch Athenes Rolle als Schirmherrin der nach ihr benannten Stadt in Attika ins Blickfeld, wurde doch Basel seit dem 16. Jahrhundert von den Gelehrten regelmässig als raurakisches oder helvetisches Athen bezeichnet.[175] Diese Benennung implizierte den Anspruch der Rheinstadt, wie das antike Athen ein Hort der Künste und Wissenschaften zu sein.

Mindestens so charakteristisch wie die Selbststilisierung zu einem Brennpunkt des europäischen Geisteslebens war Basels Bedeutung als Handelsstadt. So heisst es in der satirischen Schrift ‹Heutelia› von 1658, die Stadt Sibilacopolis (Anagramm aus Basilico-polis = Basel) besitze zwei Athenäen, wobei das eine «Palladi vnd den Musis […] / das ander Mercurio vnd Plutoni» geweiht sei.[176] Letzteres werde zwar

> «von ehrlichen Leuthen / nicht allein verachtet / sondern es sey auch solches sehr verhaßt / vnd gleichwol werde es tollerirt / dieweilen viel der Fürnembsten / auch Oberkeitlichen Persohnen / nicht allein daselbsten gestudieret haben / vnd noch profitiren / sonderen daß sie ihre Kinder dahin fleissiger als in daß rechte Athenæum schicken».[177]

Im 18. Jahrhundert wurden die Pflege der Wissenschaften und die Hingabe an den Kommerz, die der anonyme Autor[178] der ‹Heutelia›

Gessler: Basler Geschütznamen, in: BZGA 14 (1915), S. 85–104, hier S. 99f., 102.

174 Beispiele: Scheibenriss von ca. 1700 mit den Wappen der beiden Professoren Emanuel König und Theodor III Zwinger, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. 28; abgebildet in: Ganz (wie Anm. 34), S. 152; Epitaph für den Mathematiker Johann I Bernoulli (1667–1748) in der Peterskirche, siehe Frauçois Maurer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 5, Basel 1966, S. 192f. mit Abb. 257.

175 Vgl. Theod[or] Zwinger: Methodus apodemica in eorum gratiam, qui cum fructu in quocunq(ue) tandem uitae genere peregrinari cupiunt, Basel 1577, S. 161. Schon 1464 stellte Petrus Antonius Finariensis in einer Lobrede auf die Stadt Basel die hiesige Universität in die Nachfolge der athenischen Akademie. Siehe Petrus Antonius Finariensis: Laudatio Basileae urbis, in: Guido Kisch: Gestalten und Probleme aus Humanismus und Jurisprudenz. Neue Studien und Texte, Berlin 1969, S. 268–279, hier S. 278.

176 Heutelia, Das ist: Beschreibung einer Reiß / so zween Exulanten durch Heuteliam gethan …, ‹Lutetia› (eigentl. Paris, hier jedoch fingierter Druckort) 1658, S. 13.

177 Ebd., S. 14.

178 Das Werk wird heute allgemein dem Glaubensflüchtling Hans Franz Veiras aus Payerne zugeschrieben. Vgl. Rosmarie Zeller: Veiras, Hans Franz, in: Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 12, Basel 2013, S. 758.

noch als antagonistische Kräfte beschreibt, als die beiden Säulen der Basler Prosperität verstanden. So sitzt auf dem Titelblatt des 1716 vom Direktorium der Kaufmannschaft angelegten Wappenbuches eine mit Lanze, Füllhorn und Baselschild ausgestattete Athene-Minerva neben einem Stapel von Paketen und Büchern, während ihr Halbbruder Merkur über der Ansicht von Grossbasel durch den Himmel zieht.[179] 40 Jahre später führt der Revers einer städtischen Erinnerungsmedaille auf das grosse Erdbeben von 1356 dieselben ‹Gottheiten› als Hüter des Stadtwappens vor.[180] Dabei vertreten sie jene Kräfte, die im Selbstverständnis der Eliten die *res publica Basiliensis* ausmachen und von denen auch die Umschrift spricht («VIRTVTE LIBERTATE INDVSTRIA»). Im Unterschied zur erwähnten Miniatur fungiert hier Minerva nicht mehr als Beschützerin des Gewerbes einschliesslich der Kunst und der Wissenschaft, sondern vertritt die Tugend im Allgemeinen. Darüber hinaus erscheint sie als Garantin der städtischen Freiheit, hält sie doch in ihrer Linken eine Stange mit Freiheitshut, der nun erstmals nicht mehr die Form des römischen *pileus* aufweist, sondern der zeitgenössischen Hutmode Rechnung trägt.

Ähnlich wie früher die Tugendallegorien verkörpert somit Athene-Minerva im 18. Jahrhundert ein Prädikat der Stadtrepublik, ohne aber – wie etwa auf der grossen Berner Verdienstmedaille von 1752 – mit dieser zusammenzufallen.[181] Daneben wird sie auch als Verkörperung von Institutionen und Berufszweigen vorgeführt, die sich als Stätten der Wissenschaft verstanden. So verwendeten bereits im 16. Jahrhundert die Drucker Robert Winter, Balthasar Ruch und Thomas Platter das Bild der Athene mit Eule und Ägis als Büchermarke.[182] Die antike Göttin der Weisheit findet sich ebenso auf der von David Redinger gestalteten Kopfleiste einer panegyrischen Dichtung zum angeblichen 300-Jahr-Jubiläum der Buchdruckerkunst im Jahre 1740:[183] Die geharnischte, mit Lanze und daran befestigtem Baselschild ausgerüstete Pallas schreitet vor der Ansicht

179 StABS, Handel und Gewerbe B 15. Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 137, Nr. VII.3.

180 Der Avers zeigt eine mit «BASILEA FLORENS» überschriebene Stadtvedute. Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 138, Nr. VII.8; Winterstein (wie Anm. 90), S. 161, Nr. 238.

181 Zur Berner Prägung vgl. Balázs Kapossy: Die grosse bernische Verdienstmedaille von J.C. Hedlinger, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 51/52 (1971–1972), Bern 1975, S. 193–198.

182 Paul Heitz/C[arl] Chr[ristoph] Bernoulli: Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Strassburg 1895, S. XXII, 90f., Nrn. 165–167.

183 UB, Ki.Ar. XI 3, Nr. 9: Schuldiges Ehren-Gedächtnüß Der so nutzlich- als preißwürdigen Buchdrucker-Kunst, Welches bey Celebrirung des Dritten Jubilæi Nach deren

von Grossbasel über einen schlangenhaltenden Dämon. Vor ihr sitzt eine halbnackte, umstrahlte Frau, die von einem Putto oder Genius den gesetzten Bogen eines Buches entgegennimmt. Die Darstellung wird ergänzt durch weitere Flügelwesen, die sich unter freiem Himmel an einer Setzlade und an einem Schmelztiegel betätigen. Athene tritt somit als Schutzpatronin des Basler Druckergewerbes auf, übernimmt also eine Rolle, die der Basler Rat für sich selbst beanspruchte. Diesem wird nämlich auf dem Titelblatt des Enkomions von «Einer gantzen Societät» der Basler Buchdrucker für «die Denen dieser Edlen Kunst Beflissenen bißhero gnädigst-gegönnete Beschützung treugehorsamster Danck abgestattet».

Unter den Leistungen des Buchdrucks hebt der Text insbesondere dessen Rolle als Medium des göttlichen Wortes hervor, da die Drucker keine Mühe scheuten, «Das Licht des Evangelii / Dem gantzen Erdkreiß anzustecken». Dabei dürften der am Boden liegende Dämon den alten und die umstrahlte Frauengestalt den neuen, den ‹wahren› Glauben verkörpern. Unklar bleibt indes, worauf sich die Devise «SUB HAC ÆGIDE TUTA» auf dem Spruchband bezieht: Ist damit die wissenschaftliche Erkenntnis gemeint? Oder verweist sie auf «GOttes Schutz», durch den der Buchdruck mit «Seegens-Krafft geschwängert» wird? Denkbar ist aber auch, dass sich die Druckerherren vor allem der Obhut des Rates anvertrauen wollten, da nur dieser die Ausübung ihres Gewerbes und somit die Ausbreitung des heiligen und profanen Wissens gewährleisten konnte.

Einer ähnlichen Formensprache bediente sich Redinger bei einem Holzschnitt, der in den Jahren 1742 bis 1744 in den beiden Supplementbänden zu Jacob Christoph Iselins ‹Historisch- und Geographischem Allgemeinem Lexicon› als Vignette über jedem neuen Buchstaben verwendet wurde.[184] Hier erscheint eine Frauengestalt inmitten einer von geschäftigen Putten bevölkerten Offizin, wobei sie durch ihre Attribute Schild, Lanze und Helm in die Nähe der Pallas Athene gerückt wird. Daneben macht der Künstler aber auch Anleihen bei der barocken Marienikonografie, indem er die Figur wie die ‹Maria Immaculata› auf einer Kumuluswolke thronen

glücklichen Erfindung Anno MDCCXL. den 27. Junii In der Welt-berühmten Stadt Basel gestifftet …, [Basel 1740], unpaginiert.

184 Jacob Christoph Beck/August Johann Buxtorf: Supplement zu dem Baselischen allgemeinen Historischen Lexico, 2 Bde., Basel 1742 und 1744. Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 128, Nr. IV.1–2; Stefan Hess: Totgesagte leben länger. Basels Abnabelung von seiner mittelalterlichen Stadtpatronin, in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 46–57, hier S. 54f. mit Abb. 45f.

lässt und sie überdies mit einem Sternenkranz versieht. Obwohl auf ihrem Schild das Basler Wappen prangt, verweist auch diese allegorische Darstellung primär auf den Buchdruck. Dabei streicht das von einem Putto gehaltene Blatt mit der Aufschrift «ARS ARTIUM CONSERVATRIX» namentlich dessen Bedeutung als Speichermedium heraus, doch lässt sich der aus der Sakralkunst übernommene Präsentationsmodus ebenso auf den Offenbarungscharakter der Typografie beziehen. Neben dem Buchdruck vertritt Athene auch die Universität, also jene Institution, der die Wissenschaftspflege oblag und die seit dem Erwerb des Amerbach-Kabinetts überdies den städtischen Kunstschatz verwaltete. Während sie auf einem vermutlich ins Prytaneum des Oberen Kollegiums gestifteten Glasgemälde von 1593 noch als Sinnbild der Artistenfakultät erscheint,[185] repräsentiert sie im 18. Jahrhundert die Hohe Schule als Ganzes. So zeigt die kleinere der beiden Medaillen, die der Rat 1760 anlässlich der 300-Jahr-Feier der Universität prägen liess, nach dem zweiten der von der Regenz eingereichten Vorschläge «Pallas, wie gewohnlich ist, bewaffnet, in der rechten Hand einen Spieß, in der linkhen einen Schild [...] mit Baselstab».[186] Die Umschrift «MVSARVM NVTRIX» – Nährerin der Musen – lässt sich allerdings nicht nur auf die Hochschule beziehen, sondern zugleich auf die Stadt Basel, die dieser Schutz bot.[187]

Auf dem radierten Gedenkblatt, das der junge Christian von Mechel zum gleichen Anlass von Paris aus an die Regenz sandte, tritt indes Athene eindeutig als Anwältin der Universität auf: Vor einem Altar mit brennendem Opferfeuer und dem Denkmal für den Universitätsstifter, Papst Pius II., reicht sie der Basler Standespersonifikation die Hand und geht mit ihr – wie eine nachträglich gedruckte Beschreibung erläutert – «ein ewiges Bündnis» ein.[188]

185 Scheibenriss im Kunsthaus Zürich, Bibliothek, Kunstges. Mappe N 22; abgebildet in: Hasler (wie Anm. 36), S. 120, Abb. 126.1.

186 StABS, Universitätsarchiv IV, 1b.7; zitiert nach Guido Kisch: Die Schaumünzen der Universität Basel und Medaillen auf ihre Professoren, Sigmaringen 1975, S. 25 (Anhang I). Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 138, Nr. VII.9; Winterstein (wie Anm. 90), S. 163, Nr. 242.

187 Die Regenz hatte denn auch für dieses Bild – mit Rücksicht auf die Repräsentationsbedürfnisse des Rates – die Schrift «Basilea Musarum Nutrix» empfohlen.

188 Erklärung des auf das dritte Jubelfest Löblicher Universitæt zu Basel in dem Jahre 1760 herausgekommenen und von Herrn Christian von Mechel gestochenen Kupferstiches, [Basel 1760], UB, Falk 3155, Nr. 21. Für Literaturhinweise zu Mechels Radierung siehe oben, Anm. 117.

Letztere trägt in der Linken als «Zeichen der Freyheit» eine hohe Stange mit aufgepflanztem Hut.[189]

Die grössere Jubiläumsmedaille von 1760 zeigt wiederum auf dem Avers mit der Umschrift «ATHENAE RAVRACAE» eine sitzende Frauenfigur «à la Romeine» mit Mauerkrone, die neben dem Basler Wappenschild ein geöffnetes Buch und ein Füllhorn hält.[190] Damit führt das Bild – wie die Regenz in ihrer Empfehlung anmerkte –

> «die hiesige Statt vor, das Buch in desselben rechten Hand das Symbolum der hiesigen Universität, das Füllhorn in der linkhen Hand den Göttlichen Segen an Zeythlichen Güttern unserer Statt und die Buchstaben S.C. daß die Müntz Senatus Consulto, d.i. auf Befehl U. Gn. HH. [Unserer Gnädigen Herren; S.H.] geschlagen worden».[191]

Eine dritte Variante der Standesallegorie bietet das Titelblatt eines Panegyrikus auf Basel und seine Universität, die der Jurist Franz Theophil Freuler zum gleichen Anlass herausgab.[192] Die Radierung zeigt unter dem Spruchband mit der Devise «Für seine Ehre und u. zu deinem Dienst» und dem Auge Gottes eine sitzende, mit langem Rock und Haube bekleidete Frauengestalt, die den Basler Wappenschild, ein Liktorenbündel und den auf einer Stange getragenen *pileus* präsentiert. Am Boden sind zu ihrer Rechten Kriegsgerät und Bauwerkzeug, zu ihrer Linken Utensilien der Kunst und Wissenschaft ausgestreut. Darüber schreiten zwei Genien, die Basilea je einen Ehrenkranz entgegenstrecken.

Gleichsam ein Kondensat aus den unterschiedlichen Erscheinungsformen, die 1760 für die personifizierte Stadtrepublik gewählt wurden, bilden die Avers-Bilder der städtischen Belohnungsmedaillen der folgenden Jahrzehnte. So erscheint auf den Prägungen von 1767, 1769, 1788 und 1791 eine sitzende Basilea mit Mauerkrone, die in der Linken die *Vindicta* mit aufliegendem Freiheitshut und in

189 Im Hintergrund ist rechts eine Ansicht des Basler Münsters und links ein Wasserfall im Gebirge dargestellt, der in der nachträglich publizierten Erklärung als Hinweis gedeutet wird, «daß die Stadt Basel zu der Schweitz gehöre, in welcher dergleichen Wasserfälle etwas sehr gemeines seyn».

190 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 130, Nr. V.3; Winterstein (wie Anm. 90), S. 164, Nr. 243.

191 Zitiert nach Kisch (wie Anm. 186), S. 25.

192 Franz Theophil Freuler: Die triumphirende Ehren-Krone des Freystandes Basel, aus Anlaß des den 15ten Apr. 1760 feyerlichst zu begehenden Dritten Jubelfestes der Hohen Schule daselbst, Basel 1760: Kupferstich, sign. «Bourcard delin: & Sculps:» (evtl. der Stempelschneider Friedrich Christoph Burckhardt).

Abbildung 3

Stadtpersonifikation ‹Basilea› in kanonischer Gestalt, Vorderseite einer Verdienstmedaille von 1767 (HMB – Historisches Museum Basel, Foto: A. Seiler).

der Rechten einen ovalen Schild mit dem Stadtwappen hält.[193] Als weiteres Attribut ist zu Füssen der Stadtallegorie ein liegendes oder gestürztes Füllhorn dargestellt. Andere städtische Prägungen zeigen kleinere motivische Abweichungen. Auf der Medaille von 1793 fehlt etwa das Füllhorn, während auf denjenigen von 1768 und 1770 die Stadtpersonifikation zusätzlich einen Palmzweig hält, der in der profanen Kunst zumeist Gerechtigkeit und Frieden versinnbildicht.[194] Für die grosse Verdienstmedaille von 1794 wählte Johann Ulrich Samson, der schon für die Prägungen von 1767 und 1768 verantwortlich zeichnete, ein etwas modifiziertes Schema, indem er Basilea das Füllhorn tragen liess und sie zudem nicht mehr sitzend, sondern stehend wiedergab.[195] Zudem ist hier der Hut mit einem Federbusch versehen, womit er eine vor allem in der Eidgenossenschaft verbreitete Variante des Freiheitshutes vertritt.[196]

Diese Übersicht macht deutlich, dass sich für die Basler Staatsallegorie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein kanonischer Figurentyp herausbilden konnte, der nur noch Varianten, aber keine Innovationen mehr zuliess. Damit wurde die neue Repräsentationsfigur im kollektiven Bildgedächtnis der Eliten implementiert. Gleichzeitig setzte sich eine einheitliche Benennung durch, waren doch alle der hier beschriebenen Prägebilder mit der Beschriftung

193 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 130f., Nrn. V.4 (1767), V.6 (1769), V.8 (1788), V.9 (1791); Winterstein (wie Anm. 90), Nrn. 252, 254 (1767), 256–258 (1769), 265 (1788), 266 (1791).

194 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 130f., Nrn. V.5 (1768), V.7 (1770), V.10 (1793); Winterstein (wie Anm. 90), Nrn. 255 (1768), 259f. (1770), 269.

195 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 131, Nr. V.11; Winterstein (wie Anm. 90), S. 181f., Nrn. 270f.

196 Vgl. Gamboni/Germann (wie Anm. 9), S. 336, Kat.-Nr. 172.

«BASILIA» (1794: «BASILEA») versehen. Spielraum für eine Differenzierung der Bildaussage boten dagegen die Rückseiten der ‹Schaumünzen›. So zeigen die Prägungen von 1767, 1769 und 1788 auf dem Revers einen Altar mit Palm- und Lorbeerzweig und darüber das strahlende Auge Gottes, ergänzt durch die Umschrift «A DEO PAX». Bei diesem Bildtyp spielen ganz unterschiedliche Vorstellungsbereiche hinein: die Utopie von der *pax eterna*, wie sie etwa in Augustinus' Schrift ‹De civitate dei› (lib. 19) oder im Mythos vom Goldenen Zeitalter entworfen wird,[197] die ethisch begründeten Friedensvorstellungen des Mittelalters sowie die Doktrin vom Gottesgnadentum der Regierungen, die in den evangelischen Städten der Schweiz insbesondere mit der Paulinischen Lehre von der gottverordneten Obrigkeit begründet wurde. Auf der Medaille von 1791 steht der letztgenannte Aspekt sogar eindeutig im Vordergrund, da hier auf dem Altar ein Lorbeerkranz und ein Schwert liegen, während die Hinweise auf den Frieden (Palmwedel, Umschrift) getilgt sind.

Auf den Kehrseiten der Prägungen von 1768 und 1770 reichen sich – wie schon auf der Geschenkmedaille von 1756 – Minerva und Merkur die Hand. Dabei fehlen allerdings das Stadtwappen und die Stange mit dem Freiheitshut, da diese Motive bereits auf dem Avers vorkommen. Zugleich signalisieren diese Änderungen eine semantische Verschiebung: Die beiden Figuren stellen hier nicht mehr die für das Wohlergehen des Staates grundlegenden Kräfte zur Schau, sondern weisen – ganz im Sinne des aufklärerischen Eudämonismus – auf die «FELICITAS CIVIVM» (Umschrift) als oberstes Ziel staatlichen Handelns.

Kostümwechsel und Abdankung

Dank ihrer Modulationsfähigkeit konnten die Revers-Bilder der städtischen Geschenkmedaillen auch auf aktuelle Bedürfniskonstellationen antworten. So zeigt die Prägung von 1794 auf der Rückseite einen altertümlich gekleideten Krieger mit Federhut und umgegürtetem Schwert, der – begleitet von einem Löwen – unter einer Eiche Platz genommen hat. Diese Bildformel ist zweifellos als Appell an die militärischen Tugenden gedacht und steht hiermit in

197 Dazu auch Kevin Paul Geiman: «Switzerland» in the Perpetual Peace Discussion 1788–1815, in: Michael Böhler u.a. (Hgg.): Republikanische Tugend. Ausbildung eines Schweizer Nationalbewusstseins und Erziehung eines neuen Bürgers. Contribution à une nouvelle approche des Lumières helvétiques, Genf 2000, S. 557–578.

einem direkten Zusammenhang mit dem 1792 ausgebrochenen ersten Koalitionskrieg zwischen dem revolutionären Frankreich und den mittel- und westeuropäischen Monarchien. Da sowohl die Franzosen als auch die Österreicher in unmittelbarer Nähe zum Basler Territorium eine Grenzfestung bzw. eine Garnison unterhielten, musste die Stadt befürchten, ebenfalls in den Konflikt hineingezogen zu werden, weshalb sie kurz nach Kriegsausbruch die eidgenössischen Bündnispartner um ‹Zuzüger› zur Aufrechterhaltung des Grenzschutzes anging.

Es erstaunt deshalb nicht, dass sich das elementare Bedürfnis nach äusserer Sicherheit in der Basler Bildrepräsentation auch in der Beschwörung der eidgenössischen Einigkeit manifestierte. So hatte die Stadt bereits 1792 für die eidgenössischen Zuzüger eine Verdienstmedaille prägen lassen, die auf dem Avers zur Umschrift «HELVETIAE CONCORDI» eine allegorische Frauenfigur mit Mauerkrone zeigt.[198] Diese hält in der Rechten eine Stange mit aufgepflanztem *pileus* und präsentiert mit der Linken einen ovalen Schild mit dem eidgenössischen Wappenkranz. Bei dieser Garantin der städtischen Freiheit handelt es sich also nicht um Basilea, sondern um die Personifikation der gesamten Eidgenossenschaft.

In beiden Fällen griffen somit die Concepteure auf zwei traditionelle Repräsentanten der eidgenössischen Wehrkraft (alter Eidgenosse) und Einheit (Wappenkranz) zurück. Daneben liessen sie sich aber auch durch die offizielle Ikonografie der 1792 proklamierten französischen Republik anregen. Beide Prägebilder zeigen nämlich – zu Füssen der ‹Helvetia› bzw. in der Linken des Kriegers – ein Rutenbündel mit herausragendem Beil. Dieses wurde in der römischen Republik den höchsten Magistraten als Zeichen der Strafgewalt von ihren Amtsdienern, den Liktoren, vorangetragen.[199] Die *fasces* kommen auch in der politischen Ikonografie der Frühen Neuzeit vor, aber nicht – wie de Capitani schreibt – als ein geläufiges Bildzeichen «für die Darstellung der republikanischen Freiheit»,[200] sondern als Sinnbild der Gerechtigkeit und des obrigkeitlichen Strafmonopols.[201] Fehlt jedoch das Beil, so verdeutlicht

198 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 138, Nr. VI.12; Winterstein (wie Anm. 90), S. 178, Nr. 267. Die Avers-Umschrift wird auf dem Revers fortgesetzt mit: «RAVRICA FOEDERATORVM VIRTVTE SOSPES».

199 Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, München 1981, Sp. 461–496.

200 François de Capitani: Symbole der Freiheit, in: Gamboni/Germann (wie Anm. 9), S. 311–315, hier S. 314.

201 Vgl. Ripa (wie Anm. 106), S. 245f., s.v. *giurisditione* und *giustitia*. In dieser Bedeutung fand das Liktorenbündel in Bern bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts Eingang in

das Rutenbündel die Macht durch Einigkeit, wobei in diesem Fall die Fabel vom Skythenkönig Skiluros den ‹historischen› Bezugspunkt abgibt.[202]

In der Bildpropaganda des revolutionären Frankreich erhielten jedoch die *fasces* – ähnlich wie der Freiheitshut in der Gestalt der roten ‹phrygischen Mütze› – eine neue Sinnrichtung, indem sie als Zeichen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, aber auch als Sinnbilder der zur Einheit gefügten Departemente verstanden wurden.[203] Obwohl grosse Teile der Basler Eliten den naturrechtlichen Idealen der französischen Revolution zurückhaltend bis ablehnend gegenüberstanden, konnten sich die städtischen Bildstrategen der republikanischen Symbolsprache französischer Prägung nicht völlig entziehen. Selbst die Standesallegorie, die weit eher ein oligarchisches als ein demokratisches Souveränitätskonzept indizieren sollte, wurde einer Kur unterzogen. So präsentiert Basilea 1795 sowohl auf einer Verdienstmedaille[204] als auch auf einer Vignette für Passierscheine[205] nicht mehr eine Stange mit dem Freiheitshut, sondern ein Liktorenbündel und einen Lorbeerkranz.

Damit war für die offizielle Repräsentationsfigur ein neues Attribut gefunden, mit dem sich gerade aufgrund seiner Ambivalenz –

die obrigkeitliche Bildrepräsentation und wurde auch als Attribut der Standesallegorie verwendet, siehe Gamboni/Germann (wie Anm. 9), Kat.-Nrn. 173, 214f., 230. Auf dem erwähnten Titelblatt von 1760 erscheint es auch als Attribut der Basiliea. In der offiziellen Basler Staatsikonografie konnten sich die *fasces* aber erst in den 1790er-Jahren etablieren. Zwar werden sie schon auf dem grossen Standessiegel von 1778 vorgeführt, das der Graveur und Stempelschneider Johann Ulrich Samson der Stadt schenkte, doch wurde dieses angesichts seiner «unbequehmlichen Grösse» nicht in Gebrauch genommen, siehe Staehelin/Barth (wie Anm. 37), S. 167 mit Abb. 28; Maissen (wie Anm. 92), S. 39.

202 Nach Plutarch ermahnte Skiluros seine Söhne auf dem Sterbebett zur Eintracht, indem er ihnen aufzeigte, dass sich ein einzelner Stab ohne Weiteres zerbrechen lässt, nicht aber ein ganzes Bündel. In der Eidgenossenschaft gehörten szenische Darstellungen der Skiluros-Parabel gleichsam zur inoffiziellen Bundessymbolik. Vgl. Maissen (wie Anm. 44), S. 271–274.

203 So erscheint ab 1792 in Frankreich auf obrigkeitlichen Siegeln und Dekreten eine allegorische Frauenfigur mit phrygischer Mütze und Liktorenbündel. Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur Bildpolitik im revolutionären Frankreich: Maurice Agulhon: Marianne au combat. L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880, Paris 1979; Michel Vovelle (Hg.): La Révolution française. Images et récit, 1789–1799, 5 Bde., Paris 1986; Lynn Hunt: Symbole der Macht – Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur, aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1989.

204 Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 131, Nr. V.12; Winterstein (wie Anm. 90), S. 183, Nr. 272.

205 StABS, Privatarchive 632 C 1: Kupferstich von Heinrich Heitz nach einer Vorlage von Marquard Wocher: Vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 129, Nr. IV.4.

Abbildung 4

Basilea mit Liktorenbündel, Rückseite einer Verdienstmedaille von 1795 (HMB – Historisches Museum Basel, Foto: A. Seiler).

traditionelles Hoheitszeichen einerseits, Sinnbild für neue politische Ideale andererseits – Gegner und Befürworter von Reformen im Staatswesen identifizieren konnten.

Die neue Bildformel hatte aber nur kurze Zeit Bestand, denn mit dem Ende des Ancien Régime, das in Basel am 20. Januar 1798 durch den Erlass eines Freiheitspatents für die Landschaft und dem anschliessenden Rücktritt der gesamten Regierung besiegelt wurde, verschwand auch Basilea aus dem Bildvokabular des städtischen Gemeinwesens. Im gedruckten Verhandlungs- und Beschlussprotokoll der ‹Baslerischen National-Versammlung›, die vom 6. Februar bis 16. April über eine neue Verfassung beriet, taucht als Vignette noch einmal eine Frauengestalt mit Helm und Brustharnisch auf, die mit einem Griffel auf eine Tafel schreibt.[206] Die Allegorie verkörpert zunächst die Basler Nationalversammlung, kann aber auch als Personifikation der ‹revolutionierten› Stadtrepublik verstanden werden, die sich den Idealen «Freyheit» und «Gleichheit» verpflichtet hat.[207] Bezeichnenderweise fehlt nun der bis dahin obligate Schild mit dem Basler Wappen, denn letzteres war inzwischen durch eine Trikolore in den Farben Schwarz-Weiss-Rot ersetzt worden.[208] Tatsächlich findet sich auf besagter Vignette eine entsprechende

206 Verhandlungen und Beschlüsse der konstituirten Baslerischen National-Versammlung, Basel 1798, Vignette über den ‹Stücken› 3–12 (erstmals S. 25), abgebildet in: Kreis/von Wartburg (wie Anm. 91), S. 165; vgl. Michel/Hess (wie Anm. 80), S. 138f., Nr. VII.13. Der Entwerfer, vermutlich Marquard Wocher, orientierte sich offenkundig an französischen Vorbildern aus der Zeit, als dort ebenfalls eine Nationalversammlung tagte (vgl. Vovelle [wie Anm. 203], Bd. 2, S. 90).

207 Beide Begriffe erscheinen seitlich der Vignette.

208 Rudolf Wackernagel: Acten der Basler Revolution 1798, Basel 1898, Nrn. 41f., 45, 48f., 51, 70f., 120.

Kokarde am Federhut, der hinter der Frauengestalt über eine Stange gestülpt ist.

Auch der Landschaftsmaler und Kunsthändler Peter Birmann griff für seine Allegorie auf die ‹Basler Revolution›, die er im Frühjahr 1798 als Radierung herausgab, auf das Modell der geharnischten Athene-Minerva zurück.[209] Diese tritt aber nicht mehr – wie noch in Mechels allegorischer Komposition für das Universitätsjubiläum von 1760 – als handelnde Person auf, sondern bildet gleichsam die Kulisse zu einem Männerbund, den je ein Vertreter der Stadt und der Landschaft per Handschlag bekräftigen.[210] Dabei entbehrt sie auch des letzten Restes an Lebendigkeit, denn sie erscheint selbst in der bildnerischen Fiktion nur noch als Statue – als Denkmal und Denkfigur in einem. Die am 20. Januar 1798 gewährte ‹Befreiung› galt denn auch ausschliesslich den Männern, während die Frauen weiterhin von der Politik ausgeschlossen blieben. So legten die Ende Januar gewählten «Bürger Repräsentanten» am 5. Februar explizit fest, dass bei den Sitzungen der Basler Nationalversammlung «kein Frauenzimmer eingelassen werden solle».[211]

Die Proklamation der Helvetischen Republik am 12. April 1798 machte aber auch die ‹modernisierten› Ausprägungen der Basler Staatsallegorie obsolet, da nun Basel von einer souveränen Stadtrepublik zu einer Verwaltungseinheit innerhalb des umfassenderen ‹Einheitsstaates› degradiert wurde. So lässt sich die weibliche Figur mit Fackel, Liktorenbündel und ‹bonnet rouge›, die um 1800 auf eine Trommel der Basler Freikompagnie gemalt wurde, durch die Inschrift «REPUBLIQUE UNE ET INDIVISIBLE» eindeutig als Verkörperung der helvetischen Einheitsrepublik identifizieren.[212] Bemerkenswerterweise ist die Allegorie in den Farben der französischen Republik (Blau, Weiss, Rot) eingekleidet, während die helvetische Trikolore in den Farben Grün-Rot-Gelb gehalten war, womit

209 Peter und Samuel Birmann. Künstler, Sammler, Händler, Stifter, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, Basel o.J. [1997], S. 82/84, Kat.-Nrn. 26a–b.

210 Auf zwei Entwurfszeichnungen schliessen der Städter und der Landschäfter – in Analogie zum allegorischen Typus ‹Kuss von Gerechtigkeit und Friede› – ihren Bund mittels eines Bruderkusses. Zum Motiv des Bruderkusses vgl. Rainer Wohlfeil: Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‹Kuss von Gerechtigkeit und Friede›, in: Brigitte Tolkemitt/Rainer Wohlfeil (Hgg.): Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, Berlin 1991, S. 211–258.

211 Wackernagel (wie Anm. 208), S. 126 (Nr. 113).

212 HMB, Inv. 1942.287. Vgl. Veronika Gutmann: Trommeln und Tambourmajorstöcke in der Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel, Basel 1983, S. 16.

unterschwellig auch etwas über die wahren Machtverhältnisse im Lande gesagt wird.

Nach dem Ende der Helvetik (1802/03) und der Mediation (1814/15) dauerte es Jahrzehnte, bis in Basel die abrupt unterbrochene Bildtradition der Basilea wieder aufgegriffen wurde. Allegorische Gestalten, die eindeutig als Stadtpersonifikation identifiziert werden können, finden sich – abgesehen von einer Ausnahme auf dem Titelblatt eines historisch-heimatkundlichen Taschenbuches[213] – erst wieder in den 1840er-Jahren. Als Basel 1848 mit der Gründung des Bundesstaates seine Souveränität endgültig einbüsste, verlor auch Basilea ihre bisherige Funktion als Staatsallegorie. Als städtisches ‹Wahrzeichen› mit folkloristischem Anstrich konnte sie sich aber noch ein gutes Jahrhundert behaupten, bis sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg allmählich fast vollständig aus dem kulturellen Gedächtnis der Stadt verabschiedete.[214]

213 Markus Lutz: Rauracis, ein Taschenbuch mit Kupfern für 1826, Basel 1826. Die Lithografie von A. Merian wiederholt mit geringfügigen Abweichungen Wochers Vignette für die Basler Passierscheine.

214 Zur Geschichte der Basilea im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Carlo Michel: Basilea – eine Annäherung, in: Hess/Lochman (wie Anm. 1), S. 12–25; Brigitt Kuhn: Basilea wird lebendig. Die Basler Stadtallegorie in Fest und Brauch, in: ebd., S. 110–121; Stefan Hess/Tomas Lochman: Basilea. Aufstieg und Fall einer Stadtpersonifikation, in: Basler Stadtbuch 2001. Ausgabe 2002, S. 262–266.