

# Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen : zu Datierung und Deutung der frühesten "Helvetia"-Darstellungen

Autor(en): **Maissen, Thomas**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (1999)**

Heft 4

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169575>

## **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.

# Von wackeren alten Eidgenossen und souveränen Jungfrauen Zu Datierung und Deutung der frühesten «Helvetia»-Darstellungen

von THOMAS MAISSEN

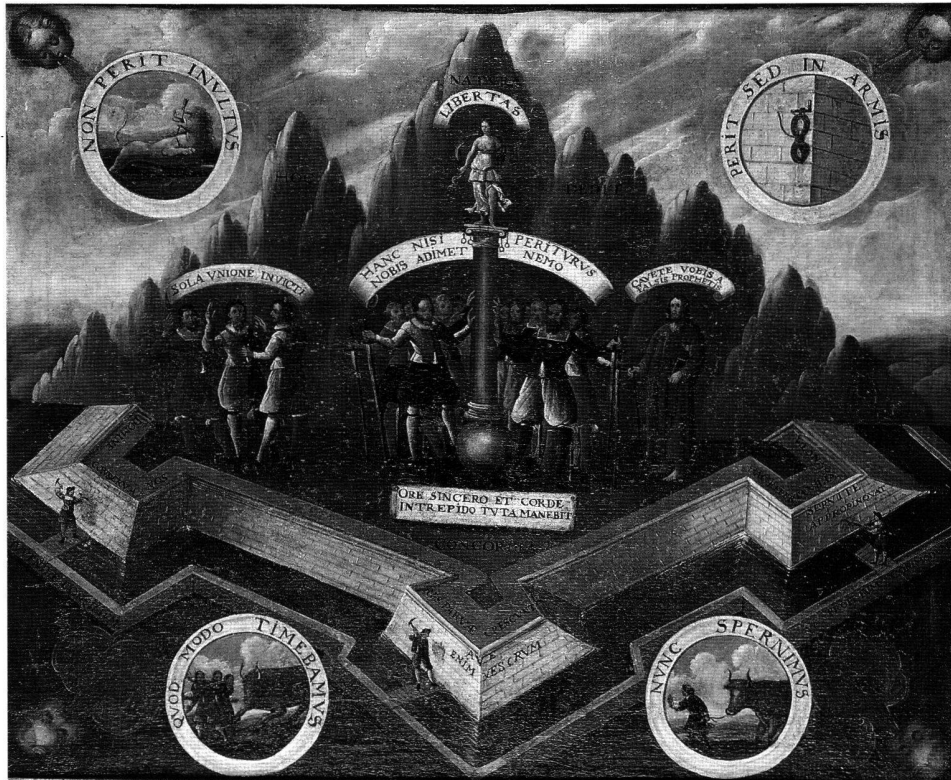


Abb. 1 Libertas Helvetiae, Allegorie auf die alte Eidgenossenschaft, anonym, wohl um 1677/78. Öl auf Leinwand. Solothurn, Historisches Museum Blumenstein.

In Band 55 der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (1998) hat Yvonne Boerlin-Brodbeck verdienstvollerweise ein «bisher wenig bekanntes» Ölgemälde vorgestellt, das im Historischen Museum Blumenstein in Solothurn aufbewahrt wird (Abb. 1).<sup>1</sup> Sie datiert die Allegorie der alteidgenössischen Freiheit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts («um 1620/30»): Das «stilistische Gehabe und die Kostüme der dargestellten Figuren» passen nach ihrem Urteil in die Zeit des ersten Solothurner Schanzenprojekts von 1625/26.<sup>2</sup> Als «emblematisches Bild zum Schanzenbau» wird das Gemälde denn auch im

Museumsinventar geführt. Dem Historiker ist es benommen, Stilelemente kunstgeschichtlich richtig einzuordnen. Gleichwohl wird im Folgenden ausgeführt, dass

1. die Bildelemente und ihre politische Aussage eine Datierung um 1677/78 sehr wahrscheinlich machen, womit
2. das Solothurner Gemälde einerseits in die ältere Tradition gesamteidgenössischer Repräsentation gehört, aber
3. mit einer Reihe anderer, teilweise neu zu datierender Allegorien in Bild und Text als Frühform der personifizierten Helvetia gelten kann, wie nicht zuletzt der Blick auf ähnliche Darstellungen im Ausland lehrt.

## Die Bildelemente der Solothurner «Libertas» und ihre politische Aussage

Yvonne Boerlins hilfreiche ikonographische Analyse kann in einigen Punkten noch ergänzt werden. Das obere Tondenaar drückt den Willen aus, mit Waffen bis zum Letzten zu kämpfen: Der Löwe (wohl Symbol der Majestät und damit der staatlichen Souveränität, wie er etwa als Zürcher Wappentier begegnet) lässt sich nicht ungerächt umbringen; und die Lunte (wahrscheinlicher als eine Zündschnur) mag verbrennen und damit untergehen, aber sie tut das *in* einer Waffe beziehungsweise *für* eine Muskete mit Luntenschloss («PERIT SED IN ARMIS») – genauso mag der einzelne Eidgenosse als neuer Winkelried sterben, aber damit nur die Gefährlichkeit der gesamten Truppe erhöhen.<sup>3</sup> Stammt dieses Bekenntnis zum Kampf von den Gestalten *innerhalb* des Mauerwerks, so müssen die sich ebenfalls ergänzenden unteren Tondi als Aussage der *äusseren* Feinde verstanden werden: Die einstige Furcht vor dem Schweizer Stier ist der Verachtung gewichen. Analog sind die Inschriften bei der Schanze zu trennen als Aussagen der schweizerischen Gesinnung innen und unschweizerischer Niedertracht aussen; auf gleiche Weise symbolisiert die ähnliche Darstellung einer Bastion auf einem Zürcher Neujahrsblatt, wie das menschliche Herz als «Vestung» die sinnlichen Verführungen abwehren soll.<sup>4</sup> Hier, auf dem Blumensteiner Gemälde, liest man auf der äusseren Vormauer die fremden Laster, welche das Bollwerk und die damit symbolisierte Haupttugend, die Eintracht, attackieren. Auf der äusseren Mauerfront steht jeweils der Name der drohenden Gefahr geschrieben, während die Aufschrift *oben auf* der Bastion sich auf die drei eidgenössischen Tugenden bezieht. So lassen sich die feindlichen Appelle und die eidgenössischen Entgegnungen jeweils paarweise zusammennehmen, was die sprachlichen Schwierigkeiten weitgehend ausräumt. Beim rechten Bollwerk locken demnach die fremden Laster folgendermassen: «SERVITE APPROPINQUAT PROPRIUM COMMODUM»: Dient, seid untertan, dann nähert sich (euch) der persönliche Vorteil (wohlverstanden zum Nachteil des Gemeinwohls, nämlich der Libertas hinter der Mauer). In der Mitte lautet die feindliche Maxime: «AVE ENIM VESTRUM (statt VESCRUM) CLANDESTINUM ODIUM»: Willkommen sei (uns, nämlich den Feinden der Schweiz) euer geheimer Hass, also die Zwietracht, die Antagonistin der Concordia hinter dem Wall. Auf der Aussenmauer links lässt sich die Ergänzung zum «IUVENILE CONSILIUM» nicht mehr entziffern; vorstellen könnte man sich eine Aufforderung wie: Folgt tollkühn dem jugendlichen Ratschlag. Dem gegenüber steht Pax, der Friede, die in der Kombination mit «DOMINE CONSERVA NOS» die Münzen mancher Kantone schmückt. Ähnlich ergänzt sich Concordia, die Eintracht, mit «RES PARVAE CRESCUNT»; so liest es sich auch auf der bekannten Wettsteinmedaille von 1652/53, wo allerdings auch die zweite Hälfte der Devise steht: «DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR», wie

sie Sallust im «Bellum Iugurthinum» formuliert hat.<sup>5</sup> Auch die Libertas, die Freiheit, ist beim linken Bollwerk auf die Maueraufschrift zu beziehen: «HAC REPERTA VILIA CUNCTA» – wenn sie (nämlich die Freiheit) einmal erlangt ist, dann ist alles andere unbedeutend.

Die Alpendarstellung ist von Yvonne Boerlin materialreich in die künstlerischen Traditionen eingefügt worden. Ergänzend sei hingewiesen auf ein früheres, ähnliches Motiv, womit das Bündnis von Strassburg mit Zürich und Bern 1588 allegorisch ausgedrückt ist: Die Wappentiere Bär und Löwe bewachen einen eingezäunten Garten mit Strassburger Lilie vor schützendem Alpenwall.<sup>6</sup> Was die Solothurner Libertas betrifft, ist die antagonistische Konzeption des Alpenbilds hervorzuheben. Mit «NATURA HOC DEDIT» sind weniger im geographischen Sinn die Alpen gemeint (dann stünde wohl «HAS»), sondern der Alpenwall, gleichsam der hintere Teil des helvetischen Bollwerks. Damit ist die Bildaussage als Aufforderung zu verstehen, dieses Geschenk der Natur durch Menschenwerk würdig zu ergänzen. Unter solcher «Kultur» im eigentlichen Sinn ist zweierlei zu verstehen: sowohl Eintracht als auch konkret das feste Mauerwerk der Schanze. Die ideelle ebenso wie die materielle Rüstung sind gleichermaßen unabdingbare Voraussetzungen entschiedener Wehrbereitschaft, auf die ja sowohl die Bildelemente (schwörende und bewaffnete Eidgenossen) als auch die Texte im Überfluss hinweisen («HANC NISI PERITURUS, NOBIS ADIMET NEMO»; «INVICTI»; «NON PERIT INULTUS, PERIT SED IN ARMIS»).

### *Der konkrete historische Anlass für das Bild*

Ist es nun nicht wahrscheinlich, dass ein solches Gemälde, das die ganze eidgenössische Symbolsprache ausreizt, in einer sehr konkreten Situation entstanden ist und im Rahmen nicht der Solothurner Geschichte, zu der ein exklusiver Bezug fehlt, sondern im gesamtschweizerischen Kontext situiert werden muss, sich auf einen «gesamteidgenössisch wichtigen Anlass» bezieht, was auch Yvonne Boerlin als Möglichkeit angedeutet hat?<sup>7</sup> Äusserst auffällig ist, dass der Künstler nur zwölf Eidgenossen gemalt hat, welche die Freiheitssäule stützen. Hätte er tatsächlich aus Flüchtigkeit oder Unvermögen darauf verzichtet, den dreizehnten Stand mit einem Kopf(teil) zu repräsentieren? Viel wahrscheinlicher ist, dass die Zwölferzahl Teil der politischen Botschaft dieses Gemäldes ist und sich auf eine Periode bezieht, während der *ein* Ort den gemeineidgenössischen Verteidigungsmassnahmen und zeitweise sogar der Tagsatzung fernblieb: Von 1676 bis 1678 weigerte sich Schwyz, am Defensionale teilzunehmen.

Das Wiler Defensionale von 1647, am Ende des Dreissigjährigen Krieges beschlossen, war ein zaghafter Schritt hin zu einer gesamtschweizerischen Wehrfassung, die der modernen Kriegsführung stehender Heere angemessener war als die herkömmlichen sporadischen Aushebungen kantonaler Korps. Vorgesehen waren ein gemeinsamer

Kriegsrat und drei Auszüge zur Grenzbesetzung, jeweils 12000 Mann, welche die Kantone einigermassen im Verhältnis zu ihren Mannschftsbeständen stellen sollten.<sup>8</sup> Man darf dieses *ad hoc* – wegen der Bedrohung des Thurgaus – geschaffene Instrument nicht unkritisch als Beginn einer nationalen Armee überbewerten, zumal der entsprechende Abschied 1664 wieder aufgehoben wurde. Aber es blieb bis ins 19. Jahrhundert eine Referenz für die späteren eidgenössischen Wehrordnungen. Dies gilt bereits für das Defensionale von Baden, das am 18. März 1668 als Reaktion auf die erste und überraschend schnelle Eroberung der Freigrafschaft durch Louis XIV erlassen wurde. Diese «letzte grosse gemeineidgenössische Übereinkunft vor 1798»<sup>9</sup> reagierte auf Gerüchte, wonach der neue Nachbar Frankreich plane, nun Basel oder gar die ganze Eidgenossenschaft anzugreifen. Als der Sonnenkönig im selben Sommer in Aachen Frieden mit Spanien schloss und diesem die Freigrafschaft zurückerstattete, war die Gefahr nur vorübergehend gebannt: Im Französisch-holländischen Krieg (1672–78) gliederte der Herzog von Navailles die Freigrafschaft 1674 endgültig ins Hexagon ein. Da in diesen Jahren kaiserliche und französische Truppen wiederholt im badischen Gebiet aufeinanderstießen und auch das – österreichische – Fricktal involviert zu werden drohte, kam es zu mehreren eidgenössischen Truppenaufgeboten, die vor allem für die kleinen Innerschweizer Landkantone eine erhebliche finanzielle und personelle Belastung bedeuteten und entsprechende Kritik hervorriefen.<sup>10</sup> Zu den materiellen gesellten sich dort ideelle Vorbehalte: die Furcht vor Konzessionen an die Falschgläubigen und vor dem Verlust von Hoheitsrechten der souveränen Orte und ihrer Landsgemeinden. Einzelne konkrete Mängel wurden von den Urkantonen an verschiedenen Konferenzen im Herbst 1676 gemeinsam erörtert, entsprechende Besserungswünsche angemeldet.<sup>11</sup> Darüber hinaus ging jedoch Schwyz: Es verweigerte 1676 den Auszug nach Basel und erklärte am 22. Oktober seinen Rücktritt vom Defensionale. Die Schwyzer seien zu Hilfeleistungen gemäss den «alten Bünden»<sup>12</sup> stets bereit, also sobald ein Angriff tatsächlich erfolge, nicht aber zu prophylaktischen Grenzbesetzungen. Mit dem Austritt aus dem Defensionale verknüpft war ein innerschwyzerischer Machtkampf des ehemaligen Landvogts im Toggenburg, Wolfgang Friedrich Schorno, gegen die lokalen Eliten um die Familie Reding, die das «Eydtgnössische Schirmbwerckh» befürwortet hatten. Während diese Parteigänger Frankreichs waren, hielt Schorno mit seinen Anhängern zu Spanien. Allerdings spielten diese aussen- und soldpolitischen Optionen hinsichtlich des Defensionales keine entscheidende Rolle, da dessen Beurteilung bei den Mächten selbst schwankte: Frankreich, gegen das es ursprünglich gerichtet war, beurteilte es vorübergehend als Barriere gegen kaiserliche Umgehungsversuche positiv, änderte aber 1678 seine Meinung wieder.

Vor der vereinten Tagsatzung vom 23. Februar 1677 erklärte Schwyz erneut, dass es das Defensionale nicht mehr anerkenne, sondern sich an das alte Herkommen halten wolle. Die Miteidgenossen akzeptierten diese Politik

jedoch nicht ohne weiteres und erliessen ein «Schreiben welches wegen deß Defensional oder Schutz- und Schirmwesens gemeiner Löbl. Eydtgnößschafft ...den 13ten Mertzen Anno 1677 abgangen» und gedruckt in der Schweiz verteilt wurde.<sup>13</sup> Die Argumentation war bezeichnend für die Befürworter eines engeren militärischen Zusammenschlusses, die vermutlich auch die Solothurner Libertas-Allegorie in Auftrag gaben. Die Schwyzer wurden daran erinnert, «daß die ieszige Manier den Krieg zue führen in der welt»<sup>14</sup> es nicht erlaube, zuzuwarten, bis die Schweiz wirklich angegriffen werde. Das schwyzerische Verhalten habe die «höchst gefehrliche Consequenz», dass «Wir anstatt der Einheligkeit (die der gantzen welt Bekandtnuß nach das einige Mittel unnsrer Conservation undt der schreckhen unnsrer finden ist) So vil sinn und Köpff undt anstatt einer Republica so vil unterschiedenliche finnden wurden: Ohne schimpff undt spott Bey außlendischen Gewelden, welche die Billiche Meinung zue schöpfen haben, wan Wir unnsrer eigne Conventa und Handlungen gegen samen nit Besser Beobachten, Sie von Unnsren Ihnen beschehenden Zuesagen und Versprechen kein bessere rechnung machen kondten, auch eben wegen solicher unnsrer Unbeständigkeit, muot und hertz fassen werden, Ihre regiersüchtige Absehen, wan Sie dero einige hetten, desto küender inß Werkh zue setzen.» Einheit als Voraussetzung staatlicher Existenz und die notwendige Reputation bei den ausländischen Mächten machten es also in dieser Argumentation unvermeidlich, die Wehrverfassung den geänderten Zeitverhältnissen anzupassen.

An verschiedenen Konferenzen der Fünf Orte wurde vergeblich versucht, die Schwyzer zum Einlenken zu bewegen und die Abfallbewegung aufzuhalten, die auf die übrigen Landkantone überzugreifen drohte; bereits war auch katholisch Glarus ausgetreten. Insbesondere die Urner und Luzerner empörten sich heftig über die demagogische Kritik am Defensionale, die den katholischen Eliten vorwarf, sie hätten sich von den Andersgläubigen bestechen lassen. Solchen Unterstellungen trat am 27. Mai 1677 auch die Tagsatzung in Baden entgegen: «Um böswilligen Ausbreitungen zur Verdächtigung des Schirmwerks oder Defensionals entgegen zu treten wird rathsam erachtet, das Stanser Verkommnis von 1481 überall verlesen zu lassen, und besonders Schwyz ersucht, Vergehungen gegen dasselbe exemplarisch zu bestrafen».<sup>15</sup> Ebenfalls «laut Verkommniß von 1481» beschloss die Tagsatzung am 8. Juli, Schorno und zwei seiner Mitstreiter als «Urheber und Verbreiter böswilliger Gesinnungen» und «Urheber und Aufwiegler und Zerstörer des gemeinsamen Friedens» zu ächten.<sup>16</sup> Die Achterklärung wurde gedruckt und in der ganzen Schweiz verteilt. Sie bildet nach dem Urteil Alfred Mantels «eine bemerkenswerte Erscheinung in der Geschichte des schweizerischen Bundesrechts. Sie zeigt uns die Tagsatzung auch als richterliche Behörde. Allerdings stiess ihr Vorgehen, das sich auf das Stanserverkommnis stützte, da und dort auf Bedenken und Widerspruch. Im Schosse des Berner Rates wurden gegen die Form Einwände erhoben. Diese von der gesamten Tagsatzung erlas-

sene Erklärung verstosse gegen das eidgenössische Herkommen; sie beeinträchtige die Souveränität der einzelnen Orte; es sollten deshalb die für das Bernergebiet bestimmten Exemplare nur von Schultheiss und Rat der Stadt Bern gezeichnet sein.»<sup>17</sup>

Am 23. August 1677 blieben Schwyz und katholisch Glarus der Tagsatzung fern, und als im Sommer 1678 französische Truppen gegen Rheinfelden vorrückten, folgte der Innerschweizer Kanton dem Aufgebot nicht. Die Tagsatzung drohte darauf, ihn von der Regierung der gemeinen Herrschaften und sogar aus ihrem Gremium auszuschliessen.<sup>18</sup> Doch daraus wurde nichts; vielmehr griff die Abfallbewegung im Spätherbst auf Uri und Obwalden über, die an der – von Schwyz nicht besuchten – Tagsatzung vom 13. November 1678 ihren bereits angekündigten Austritt bekräftigten.<sup>19</sup> Im Mai 1679 folgten Zug und Appenzell Innerrhoden, die wie die anderen Verweigerer nach wiederholten Mahnungen auch ihre Siegel vom Defensionale abgetrennt zurückerhielten. Nur Nidwalden hielt bis 1703 den Stadtkantonen die Treue, die an der Tagsatzung vom Juli 1679 noch einmal vergeblich aufriefen «zu erhaltung gmeinEydtgnossischen Reputation in frömbden Landen, da dise dapfere Erklär- und Zusammenhaltung erschallet, die Lobl. Orth durch bequeme Mittel wider zu einem einhelligen Schluss gebracht».<sup>20</sup>

Das Verhalten von Luzern, Solothurn und Freiburg zeigt, dass die Abfallbewegung nicht als konfessioneller Zwist gedeutet werden kann. Man muss dagegen mit Johannes Burkhardt von einem «Konstituierungskonflikt» sprechen: Auf welcher Ebene soll «frühmoderne Staatlichkeit» entfaltet werden?<sup>21</sup> Burkhardt hat den Dreissigjährigen Krieg als «Staatsbildungskrieg» bezeichnet: Tatsächlich sind es gerade die intensiven fiskalischen, logistischen, organisatorischen und disziplinarischen Massnahmen während langjähriger Kriege, die nicht nur stehende Heere ermöglichen, sondern damit auch die institutionelle Ausgestaltung frühmoderner Staaten entscheidend vorantreiben.<sup>22</sup> Wie die oben zitierten Quellen zeigen, wurde das Defensionale in der Schweiz als Reaktion auf solchermassen veränderte Rahmenbedingungen verstanden. Sollte diese institutionelle Verfestigung nun aber auf der Ebene der Eidgenossenschaft erfolgen, oder reichte weiterhin die kantonale aus, wo eben erst der Bauernkrieg von 1653 als Revolte gegen intensivierte staatliche Aktivität erfolgt war? In gewisser Hinsicht ähnlich wie zwischen Kaiser und Ständen im Reich stellte sich diese Frage in der Eidgenossenschaft zwischen Tagsatzung und souveränen Kantonen. Auch wenn eine Zentralisierung der Macht hier nie eine reale Option war, zeigt doch die Achterklärung gegen Schorno und die zitierte Reaktion der Berner, dass hier in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchaus Ansätze zu einem eidgenössischen Staat vorhanden waren, die aber gegen die mannigfaltige partikularistische Opposition letztlich nichts vermochten. Gleichwohl fand nach 1648 nicht nur auf kantonalen Ebene, sondern auch im Rahmen der Eidgenossenschaft in Zeremoniell, Titulatur und politischem Selbstverständnis eine Anpassung an Form und Sprache der weiter

entwickelten frühmodernen Staaten statt. Begriff und Konzept der «Souveränität» wurden übernommen;<sup>23</sup> die «Neutralität» ausgerechnet 1674 als politische Ergänzung des Defensionales zur angemessenen Verhaltensweise der Eidgenossenschaft erklärt;<sup>24</sup> «Republik» als Verfassungsform entdeckt, die eines frischgebackenen Völkerrechtssubjekts würdig war.<sup>25</sup>

In diesen Zusammenhang ist auch die Solothurner «Libertas» einzuordnen: «Dass diese zeichenhafte Definition des eigenen Staatsverständnisses hier mit lateinischen Begriffen angereichert wird», ist deshalb nicht, wie Yvonne Boerlin schreibt,<sup>26</sup> «typisch für den im 17. und 18. Jahrhundert gepflegten Rückgriff auf das Vorbild der antiken Geschichte», sondern vielmehr ein Tribut an die internationale Juristen- und (noch) Diplomaten-sprache. Auf dem Gemälde werden traditionelle Bildelemente<sup>27</sup> eines lockeren, feudaltrechtlich begründeten Bündnisses zu einer Metapher der Einheit in einem frühneuzeitlichen Staat erweitert. Der Verteidigungswall ist damit nicht nur offensichtliches Sinnbild für das «Eydtgnossische Schirmwerckh», sondern mit den Alpen zusammen Grenze um ein zusammengehöriges Territorium, in dem die Libertas herrscht: ein Freistaat. Zwölf Männer stützen ihre Säule, von denen einige – die lauen, etwa die gespaltenen Glarner, Appenzeller und Zuger? – nur knapp zu erkennen sind. Die drei eidleistenden Urschweizer ermahnen die abwesenden Schwyzer, dass nur die Einigung (und nicht das blosses Festhalten an den «alten Bünden») Unbesiegbarkeit verspricht. Bruder Klaus ist gleichsam der Repräsentant des Stanser Verkommnisses, auf das sich die Tagsatzung gegen Schwyz wiederholt berufen hat. Seine Figur war besonders aktuell nach der «Beatificatio aequipollens» von 1669/1671, welche den herkömmlichen Kult autorisierte; eine kanonische Seligsprechung blieb weiterhin ein Anliegen der Innerschweizer, wie es an ihren Verhandlungen etwa 1678 wieder vorgebracht wurde.<sup>28</sup> Der Einsiedler von Ranft warnt vor den «falschen Propheten», also Schorno und den übrigen Demagogen; auf sie gemünzt, mahnt das Schriftband unter der Säule, dass die Freiheit nur unversehrt bleibe, wenn der Mund aufrichtig spricht. Und auf dieselben Innerschweizer Gegner des Defensionales lassen sich auch die Laster aussen beziehen: Eigennutz, heimlicher Hass und vielleicht auch jugendlich unreifer Ratschlag. Schliesslich drückt der gezähmte Stier im rechten unteren Tondo die bereits zitierte Furcht der Tagsatzung vor «schimpf und spott» des Auslands aus; vergleichbar erinnerte die Basler Instruktion für die Sommer-tagsatzung 1676 (und ähnlich 1677) daran, dass die «bey frembden Fürsten und Herrn umb etwas zerfallene Eydtgnossische reputation, achtbarkeit, ehr undt ansechen» auf dem Spiel stünden und «wiederumb zu restabiliren» seien.<sup>29</sup>

Wahrscheinlich fällt also die Entstehungszeit der Solothurner «Libertas» in die Zeit zwischen dem Sommer 1677, als Schwyz die Tagsatzung nicht mehr besuchte, und dem Herbst 1678, als auch die anderen Länderkantone vom Defensionale abzufallen begannen. Insofern ist das Ge-

mälde als Aufforderung zur Eintracht unter den verbleibenden zwölf Orten zu verstehen und gleichzeitig als Aufforderung an Schwyz, wieder in ihren Kreis zurückzufinden. Falls das Bild tatsächlich in Solothurn entstanden ist, wird damit auch ein Bezug nicht – wie bei Yvonne Boerlin – auf das erste Projekt, sondern auf den realen Bau der Solothurner Schanzen wahrscheinlich, deren Grundstein 1667 gelegt und deren linksufriger Teil in den 1680er Jahren vollendet wurde. Das ausgeführte Projekt des Italieners Francesco Polatta sieht im Unterschied zu

guten alten Zeiten und Kritik modernen Eigennutzes, durchaus Tradition hat – und ja auch in den Solothurner Stiertondi auftaucht. Wenn aber ein wiederbelebter Tell 1656 daran erinnert, dass «Ewre Vorfahren und liebe Alten ... von Ihren Bundsgnossen, König, unnd Potentaten gehalten und geachtet worden»,<sup>32</sup> so verrät dieser Traktat, dass die Eidgenossen im 17. Jahrhundert beginnen, ihr Bündnisgeflecht als Teil einer grösseren Gemeinschaft von Staaten wahrzunehmen. Die Exemtion von 1648 zeitigt ihre Folgen, dürfte aber ihrerseits auf eine dank Bodins



Abb. 2 Patenpfennig, Geschenk der Eidgenossenschaft an die französische Prinzessin Claude, von Jakob Stampfer, 1547. Guss überarbeitet, Silber vergoldet, Durchmesser 76,6 mm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Michael Gross' Entwurf von 1626 der Schanze auf der «Libertas»-Darstellung äusserlich sehr ähnlich. Da einige Bürger defaitistische Kritik am später auch von Vauban und anderen Ingenieuren bemängelten Bauwerk äusseren, die sogar mit einem eigenen Mandat verboten wurde, kann das Blumensteiner Gemälde zugleich als innersolothurnische Propaganda für das umstrittene Bauwerk verstanden werden.<sup>30</sup>

#### Ältere Traditionen gesamteidgenössischer Repräsentation

Das Solothurner Gemälde sollte aber auch in einem weiteren Zusammenhang bildlicher und schriftlicher Quellen der Zeit gedeutet werden, in denen sich ein modifiziertes Verständnis der Eidgenossenschaft kundtut.<sup>31</sup> Das zeigt etwa der Dekadenztopos, der klagend das Vorbild der alten Eidgenossen vor Augen führt und insofern, als Lob der

Souveränitätslehre schon zuvor verstärkte staatsrechtliche Sensibilität der Eidgenossen aufbauen. Daher beginnt der zweite Teil dieses Aufsatzes mit einem Rückblick auf eidgenössische Bildtraditionen, in die sich die Solothurner «Libertas» und weitere Gemälde einfügen, um aber gleichzeitig auch ein neues politisches Selbstverständnis auszudrücken.<sup>33</sup> Im Folgenden geht es nicht um die ikonographisch bereits untersuchten klassischen Historienbilder wie den Bundesschwur, Tell und Bruder Klaus;<sup>34</sup> vielmehr werden behandelt

- a) die Repräsentation der Eidgenossenschaft als Einheit (Wappenkranz, Schweizerstier, Männerkreis und die dazugehörigen Parabeln von Sertorius und Skiluros);
- b) die Gegenüberstellung des alten und des jungen Eidgenossen und des Letzteren Darstellung als Reisläufer und Gefangener fremder Mächte oder der Voluptas;
- c) die Tendenz, traditionelle Bildelemente zu kombinieren, anzuhäufen und um Allegorien zu erweitern, im besonderen auf Titelblättern historiographischer Bücher.

Die Eidgenossenschaft ist als Bundesgeflecht ein nicht untypisches Produkt des Spätmittelalters im feudal zersplitterten und politisch nach 1250 zusehends schwächeren Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Besonderheiten sind die gleichwertige Beteiligung autonomer und – im vormodernen Sinn – direktdemokratisch regierter Landorte oder das Fehlen eines alle Orte umfassenden Bundesvertrags. Doch im übrigen, vor allem hinsichtlich der Anliegen, ist die Eidgenossenschaft kein Sonderfall, wie ein Vergleich mit dem benachbarten Schwäbischen oder dem Rheinischen Städtebund zeigt, aber auch mit späteren Zusammenschlüssen von Städten mit Rittern und Fürsten, etwa dem Schwäbischen Bund. Hauptziele sind überall die Wahrung des Landfriedens im Inneren und weitgehender Unabhängigkeit gegen aussen, wobei vor allem die Reichsunmittelbarkeit gegen die Territorialpolitik umliegender Fürsten behauptet werden soll. Erst mit der vernichtenden Niederlage des Schmalkaldischen Bundes wird die Eidgenossenschaft in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu einer Ausnahme, zumal der Ausbau der Territorialherrschaft durch die Valois und die Habsburger auch in der übrigen Nachbarschaft ähnlichen Zusammenschlüssen kaum mehr Raum belässt.

#### Wappenkranz und Schweizerstier

Insofern überrascht es nicht, wenn zur symbolischen Darstellung der Eidgenossenschaft im 16. Jahrhundert der Wappenkranz gewählt wird. Er ist dem Geist der alten Bünde unter gleichwertigen Ständen angemessen, ist aber ursprünglich zur Darstellung fürstlichen Feudalbesitzes entwickelt und zuerst von den Kantonen übernommen worden, um heraldisch die erworbenen Herrschaftsrechte zu repräsentieren.<sup>35</sup> Künstlerisch am anspruchsvollsten hat der Zürcher Jakob Stampfer diese Umsetzung vorgenommen. Wie auf seinem Zürcher «Schnabeltaler» von 1559 die neun Vogteiwappen das zentrale Zürichschild umringen, so umgeben auf der Rückseite des etwa gleichzeitigen, stilbildenden «Bundestalers» die dreizehn Kantonswappen im äusseren Kreis die kleineren der Zugewandten im inneren Ring und das Schweizerkreuz in der Mitte.<sup>36</sup> Stampfer ist der erste Künstler, der das Schweizerkreuz als Symbol für die gesamte Eidgenossenschaft verwendet.<sup>37</sup> Möglicherweise etwas früher hat er es bereits auf dem Revers der Patenmünze eingesetzt, die er 1548 als Taufgeschenk der Eidgenossenschaft für Claude, die Tochter von Henri II, geschaffen hat (Abb. 2). Während auf der Medailleurückseite um das Kreuz herum die Wappen der Zugewandten zu sehen sind, hält auf der Vorderseite die Hand des Allmächtigen das Band der dreizehn Orte zusammen. Bezeichnenderweise wird also diese Symbolsprache im freundschaftlichen Kontakt mit einem Monarchen entwickelt, und Stampfer gelingt es, die Vielzahl der Stände mit ihren hierarchisch untergeordneten Verbündeten bildlich zu einer Einheit zu verbinden: ein Kreuz, eine Hand, ein Kranz, eine Medaille – ein Pate. Kaum zufällig dient

dieses Stück ein Jahrhundert später als Vorlage für die Johann Rudolf Wettstein zugeordnete Verdienstmedaille, nachdem er in Westfalen die Exemtion der Eidgenossenschaft erlangt hat, die als völkerrechtliche Souveränitätserklärung verstanden werden kann.<sup>38</sup> Noch am Ende des Ancien Régime wird auf dem Siegel der Schweizer Truppen in Frankreich der Wappenkranz eine Kugel mit drei Lilien und den verbindenden Handschlag umschliessen, womit das Dienstverhältnis zur Krone sich in feudaler Bildsprache ausgedrückt findet.<sup>39</sup>

In der Mitte des 16. Jahrhunderts umgibt der Wappenkranz als Titelblatt von Schweizerliedern auch einen wackeren Eidgenossen im Kriegsgewand, womit dieser zum Repräsentanten des ganzen Bundes wird.<sup>40</sup> Konzeptuell ähnlich begegnet ein Wappenband, das um die Hörner des Schweizerstiers gewunden ist, in der «Concordia aller 13 Orthen gemeiner loblichen Eydtgenosschaft» von 1584 (Abb. 3) und der «Getreuwen Warnung und Vermanung an die treizehen Orth löblicher Eydtgenosschaft» von 1586.<sup>41</sup> Analog zum Kreuz auf den Stampferschen Medaillen ist hier ein heraldisches Tier als Repräsentant der Einheit



Abb. 3 Der Schweizer Stier, Titelillustration zur Handschrift «Concordia aller 13 Orthen gemeiner loblichen Eydtgenosschaft», 1584. Basel, Universitätsbibliothek.

gewählt; wie dort das schwyzerische Wappen, so inspiriert hier dasjenige von Uri. Das Bild des Schweizerstiers, der gegen den Löwen und andere heraldische Tiere kämpft, kann auf das Sempacherlied (früheste bekannte Überlieferung von 1482, aber älteren Datums) zurückgeführt werden und ist in Zwinglis «Fabelgedicht vom Ochsen» (1510) verewigt worden.<sup>42</sup> Dieses Bild ist von Anfang an ambivalent: Einerseits ist der Stier gleichsam als positive Wendung des ausländischen «Kuhschweizer»-Vorwurfs das kräftige, stolze und eindrückliche Symbol des Kampfgeists; andererseits wird er regelmässig mit einem verletzten Horn (für das an Habsburg verlorene Konstanz)<sup>43</sup> dargestellt, womit signalisiert wird, dass die einstige Stärke eingeschränkt ist. Für die Reformierten besteht der Sündenfall im Borromäischen Bund der katholischen Orte (1586) und ihrem Bündnis mit Spanien (1587), für die Altgläubigen im Abfall der Bundesgenossen von Rom.<sup>44</sup> Als die «Getreue Warnung», durch Jacques du Casque auf Französisch übersetzt, 1607 und erneut 1639 in Genf gedruckt wird als «Exhortation aux Suisses en general sur leur conservation», werden die eidgenössischen Symbole auf dem Titel- und Schlussblatt als Buchschmuck kombiniert: der erwähnte Wappenkranz des Bundestalers, der Bundesschwur auf dessen Avers und der Schweizerstier der deutschen Ausgabe. Ganz ähnlich wird gleichzeitig bei denselben Verlegern, aber auch schon in der ersten Edition von 1577 die französische Übersetzung von Josias Simlers Schweizer Staatskunde geschmückt (Abb. 4).<sup>45</sup> Darin drückt sich eine Tendenz aus, die vorhandenen Bundessymbole zu vereinen, zu massieren und damit deren Aussage zu verstärken, wie auch noch an anderen Beispielen zu zeigen sein wird.

#### Bundesschwur

Wie die Wappen im Kranz, so bilden auch die dreizehn eidleistenden Männer in den jeweiligen Standesfarben einen Kreis von Gleichwertigen. Prägend wirkt die «Vermanung an ein lobliche Eydnoschafft zur Einigkeit», die der Zürcher Christoph Murer 1580 radiert: Von aussen gesellt sich Niklaus von Flüe zum Männer- und Staatenbund und ermahnt die Schwörenden zur Einheit (Abb. 5).<sup>46</sup> Trotz seiner Anwesenheit handelt es sich nicht um ein Historienbild der Stanser Tagsatzung, sondern um eine zeitlose Repräsentation des eidgenössischen Bundes, weshalb auch dreizehn (und nicht acht) Standesvertreter dargestellt sind.<sup>47</sup> Murer modifiziert dabei eine ältere Vorlage, mit Bruder Klaus inmitten der Schwörenden, die bereits im «Weltspiegel» von Valentin Boltz (1550) generell den Bundesgedanken ausdrückt und noch bis weit ins 17. Jahrhundert manche Broschüre schmücken wird.<sup>48</sup> Seinerseits kopiert Humbert Mareschet 1585 Murers Vorlage in der Bürgerstube des Berner Rathauses, und auch auf altgläubiger Seite findet sich der ähnliche Bildtyp, mit allen oder nur den katholischen Schwörenden.<sup>49</sup>

#### Skiluros

Künstlerisch ebenso folgenreich sind die Parabeln, mit denen auf Murers Stich von 1580 des Einsiedlers Ermah-

nung zur Einigkeit illustriert wird: Auf ähnliche Weise besagen das von Valerius Maximus überlieferte Memorabile des Sertorius und die Fabel von Skiluros, dass der Einzelne schwach ist, Verbündete dagegen selbst grösster Ge-

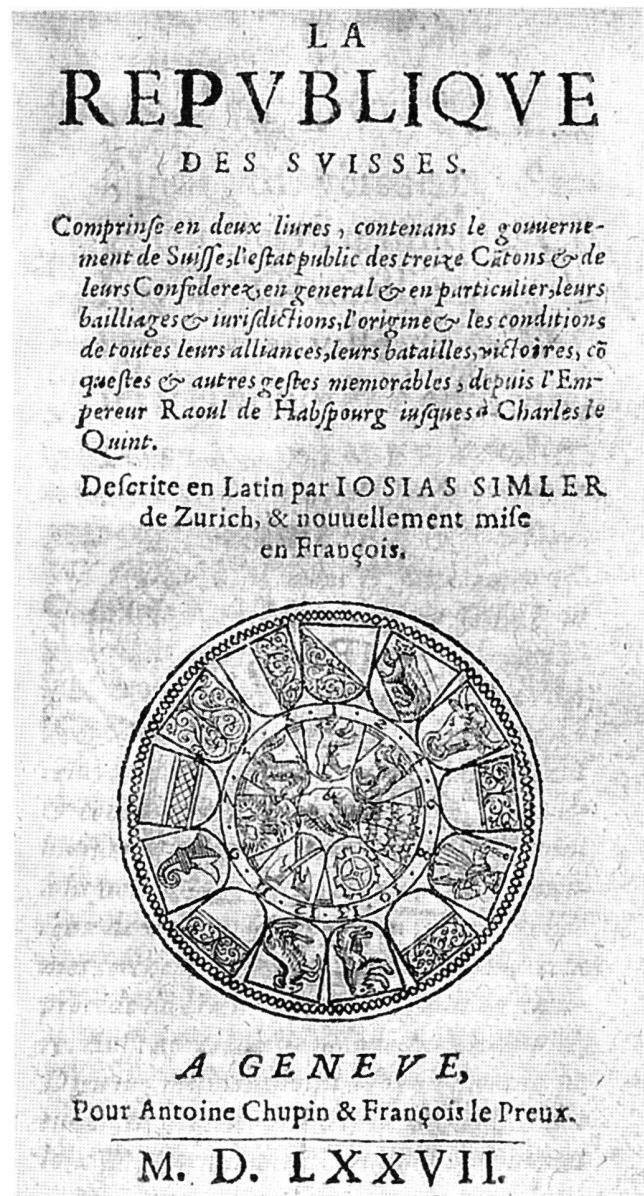


Abb. 4 Josias Simler, La Republique des suisses, Genf 1577. Titelblatt. Zürich, Zentralbibliothek.

walt trotzten können.<sup>50</sup> Ikonographisch besonders populär wird die Äsop-Fabel vom alten Bauern, die Sebastian Brant 1501 in Basel herausgibt; bereits Plutarch hat sie pseudohistorisch dem Skythenkönig Skiluros in den Mund gelegt, und ähnlich findet sie sich in einem unter Geiler von Kaisersbergs Namen veröffentlichten «Narrenschiff»



von 1520.<sup>51</sup> Von ihrer emblematischen und literarischen Verbreitung im 16. Jahrhundert zeugt Gilles Corrozet's «Hecatographie» von 1543 ebenso wie im schweizerischen Umfeld Theodor Zwingers Exemplar-Sammlung von 1565, der hugenottische «Reveille-matin» von 1574 oder die «Getreuwe Vermanung», wobei sich Plutarchs König

Freiherrn Ludwig von Hohensax –, findet sich die Szene mit dem Vater und sechs Söhnen als Rückseite zu einem um das Schweizerkreuz gewobenen Wappenkranz der vier evangelischen Orte (Abb. 6).<sup>56</sup> Diese Darstellung, mit der bereits zitierten sallustianischen Concordia-Devise als Umschrift, erscheint ähnlich öfters in diesen Jahrzehnten,



Abb. 5 Vermanung an ein lobliche Eydgnoſchafft zur Einigkeit, von Christoph Murer, 1580. Radierung, 32,2 × 44,1 cm. Zürich, Graphische Sammlung der ETH.

als Protagonist durchgesetzt hat: Auf dem Sterbebett führt der alte Skythe seinen Söhnen vor, dass sich ein einzelner Stab ohne weiteres brechen lässt, was bei einem Bündel von Stäben nicht möglich ist.<sup>52</sup> Da das Rutenbündel, die *fascis* der Liktoren, ohnehin mit der römischen Republik assoziiert werden<sup>53</sup> und im Fall der Niederlande ein Bündel von sieben Pfeilen den Zusammenhalt ebenso vieler Provinzen versinnbildlicht (Abb. 14),<sup>54</sup> ist dieser Parabel mehr Erfolg beschieden als den Rosshaaren des Sertorius. Bei Murer ist die Parallele zwischen dem alten König und Bruder Klaus, der mit dem Finger auf ihn weist, offensichtlich; beide verkünden dieselbe Botschaft. Ikonographisch hat sich Murer vielleicht von den Skiluros-Scheibenrissen Tobias Stimmers (wahrscheinlich 1562), insbesondere aber von denen Daniel Lindtmayers (1574 und vor allem 1578) inspirieren lassen; bereits seit etwa 1520 ist eine frühere Variante der Szene ausserdem auf dem Haus zum «Weissen Adler» in Stein am Rhein zu sehen.<sup>55</sup> Auf einer undatierten Medaille, die offenbar zu verschiedenen Anlässen gegossen wird – unter anderem 1592 als Patenpfennig für den

so als Vorderseite einer Medaille von 1565, als Rückseite einer Gedenkmünze, die 1584 beim Besuch der Zürcher Jugend in Bern gegossen wird, und auf einer undatierten Freundschaftsmedaille der beiden Städte mit Genf.<sup>57</sup> Auch die katholischen Stadtorte greifen das Motiv offensichtlich von Murer auf und schmücken damit ihre illuminierten Urkunden des «Goldenen Bundes» von 1586.<sup>58</sup> Gleichzeitig verewigt erneut Humbert Mareschet die Parabel nach Murers Vorlage für die Berner Bürgerstube.<sup>59</sup> Angesichts seiner bis in die Details treuen Kopie fallen die Varianten besonders auf: Aus den Ruten werden wenigstens teilweise Pfeile – möglicherweise ein Tribut an niederländische Vorbilder. Zudem fügt Mareschet im Vordergrund rechts einen Sohn hinzu, womit deren Zahl eindeutig dreizehn beträgt. Bei Plutarch sind es noch 24 gewesen, während Murer möglicherweise bereits dreizehn zeichnet, jedoch vor allem links aussen beim Sterbebett so undeutlich (eine Mütze mit Stirnansatz?), dass die Analogie zum Schweizer Bündnis nicht eindeutig ist.

Auf zahlreichen populären Darstellungen, Gemälden, Scheibenrissen, Ofenkacheln, Neujahrsblättern und Medaillen begegnet die Skiluros-Parabel während des ganzen 17. Jahrhunderts und in Genf noch 1767, nach den Unruhen um Rousseau und der ausländischen Mediation.<sup>60</sup> Aufschlussreich ist eine Freiburger Kabinettscheibe von

Murers «Vermanung» auf Missstände beziehen. Wenn bei Letzterem der Einsiedler vom Ranft den Solothurner Gesandten auf das Bild von Skiluros hinweist, so gerade deshalb, weil unter den Eidgenossen *keine* Eintracht herrscht; und auf einem um 1586 – vielleicht von Christoph Murer – gezeichneten Flugblatt muss der Eremit gar an-



Abb. 6 Medaille mit den Wappen der vier reformierten Orte der Eidgenossenschaft und Skiluros, Ende 16. Jahrhundert. Silber vergoldet, gehenkelt. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

1606 (Abb. 7), die auch in einer fast identischen zweiten Ausführung erhalten ist.<sup>61</sup> Die stabbrechenden Söhne sind hier in den seitlichen Bildern dargestellt, über ihnen steht die durch einen Händeschlag noch verstärkte Maxime «UNITAS FIRMA, DISPERSUM FRAGILE» – feste Einheit, zerbrechliche Vereinzelung. Im Oberbild trifft Tell den Apfel, während auf dem Hauptbild im Hintergrund Reisläufer bei gekrönten Häuptern den Sold beziehen, Bruder Klaus im Vordergrund dagegen deren Geldbeutel und Geschenke zurückweist. Yvonne Boerlin hat bereits auf das Schriftband hingewiesen, wo die frommen Eidgenossen gewarnt werden «vor Eiiigen-nutz, Jungem Rath und heimlichen Nÿdt». Tatsächlich ist die Freiburger Scheibe nicht nur mit diesem Appell, sondern auch hinsichtlich der erwähnten Tendenz zur Häufung eidgenössischer Bildelemente eine Vorläuferin des Solothurner Gemäldes.

#### *Der alte und der junge Eidgenosse*

Allerdings gilt es hierbei noch eine weitere Bildtradition einzubeziehen, die Gegenüberstellung von alten und jungen Eidgenossen, zumal sich der Freiburger Niklaus von Flüe ebenso wie der Stier mit gebrochenem Horn und

sehen, wie der lädierte Schweizerstier ausländischen Werbemännern zum Schlachten verschachert wird (Abb. 8),<sup>62</sup> so dass Klaus in «Ein schöner Spruch von der hochloblichen Eydtnoßschaft» das geschundene Tier zu Recht beklagt: «Dein Gestalt will schier erschrecken mich [...], So ungleich sichst du deinen Alten,/Die meiner Zeit hant glebt im Land».<sup>63</sup> Der Stier selbst mahnt schon auf der erwähnten «Concordia aller 13 Orthen» (und später ähnlich in der «Getreuwen Warnung») den eidgenössischen Leser: «Löß auff den Krantz, brich ab die Horn./Sin Freyheit wirt gar bald verlorn,/Drum er lang hatt gefochten» (Abb. 3).<sup>64</sup> Eine Wappenscheibe von 1635 kontrastiert die Freiheit der alten Eidgenossen (Tellenschuss und Rütlichschwur) im Attikafeld mit der Verschacherung des Stiers im Hauptbild.<sup>65</sup> Bisher unbeachtet geblieben ist ein Einblattdruck mit dem Titel «Spanische Muggen» (Abb. 9), auf dem ein Jesuitischer Fuchs den Schweizer Stier einschläfert, indem er die spanischen Mücken verjagt und «ihn mit einer brüllen äfft,/Das er nicht acht der welt geschäft». Während die blinde Brille so das Symbol der schweizerischen Wehrkraft ablenkt, verprügelt ein Eidgenosse seine Frau; angefacht wird dieser Streit durch einen «frembden Mann», der mit einem Blasebalg Geld herantreibt und so versucht, «ob er d'ehe nit trennen kan». Auffälligerweise sind die Ehepartner nicht als konfessionelle Parteien zu identifizieren; entscheidend



Abb. 7 Wappenscheibe Appothel-Reinauldts mit Wilhelm Tell, Niklaus von Flüe und Skiluros, anonym, Murten 1606. Fribourg, Musée d'art et d'histoire.

ist der Gegensatz zwischen Haus beziehungsweise Garten, in dem Zwietracht herrscht, und Aussenwelt, die diese auszunutzen sucht. Denn rechts «tringt die saw inn hag», übermütig durch die soeben glücklich errungene «Haube» auf ihrem Kopf: Bayern, das 1620 durch Tillys Sieg in der Schlacht am Weissen Berg die pfälzische Kurwürde erlangt hat. Bedrängt wird das Schwein von drei Löwen, wohl weniger das besiegte böhmische Wappentier selbst als dessen letzte Hoffnung, die protestantischen Mächte im Westen: der kurpfälzische Winterkönig, die Niederlande, wohin er geflüchtet ist, und England, die Grossmacht im Hintergrund. Parallel zur Sau drängt von links ein Wolf «mit List» in den Zaun: Spanien, dem jedoch der gallische Hahn auf dem Kopf zusetzt. In der Hand hält der Wolf eine Schlange (Mailand), eine Kombination die auch auf der «Treuhertigen Ermahnung» von 1620 für «spanisch Gelt, spanisch Mordt» steht und dort ebenfalls, gegen die Jesuiten gerichtet, den «Veltlinermord» thematisiert.<sup>66</sup> Denn die Schlange des Wolfs greift nach dem sich aufbauenden Bündner Steinbock, wobei der venezianische Löwe zuschaut, der gleichzeitig «bult mit umb d'braut» – nämlich um die Eidgenossenschaft, in der sich Venedig durch die Allianz von 1615 Zürich und Bern verbunden hat. Offensichtlich ist dieses Bild also auch in die Zeit unmittelbar nach dem «Veltlinermord» zu datieren; auf die auffällige Symbolik eines schweizerischen Ehepaars wird später noch zurückzukommen sein.

Das Motiv des schlachtbereiten Stiers (Abb. 8) kontrastiert – links – glorreiche Vergangenheit und – rechts – schändliche Gegenwart, wie sie viele Texte<sup>67</sup> und auch andere Bildtypen thematisieren. Man könnte deren Auftragegeber als schweizerische «Politiques» im Gefolge Jean

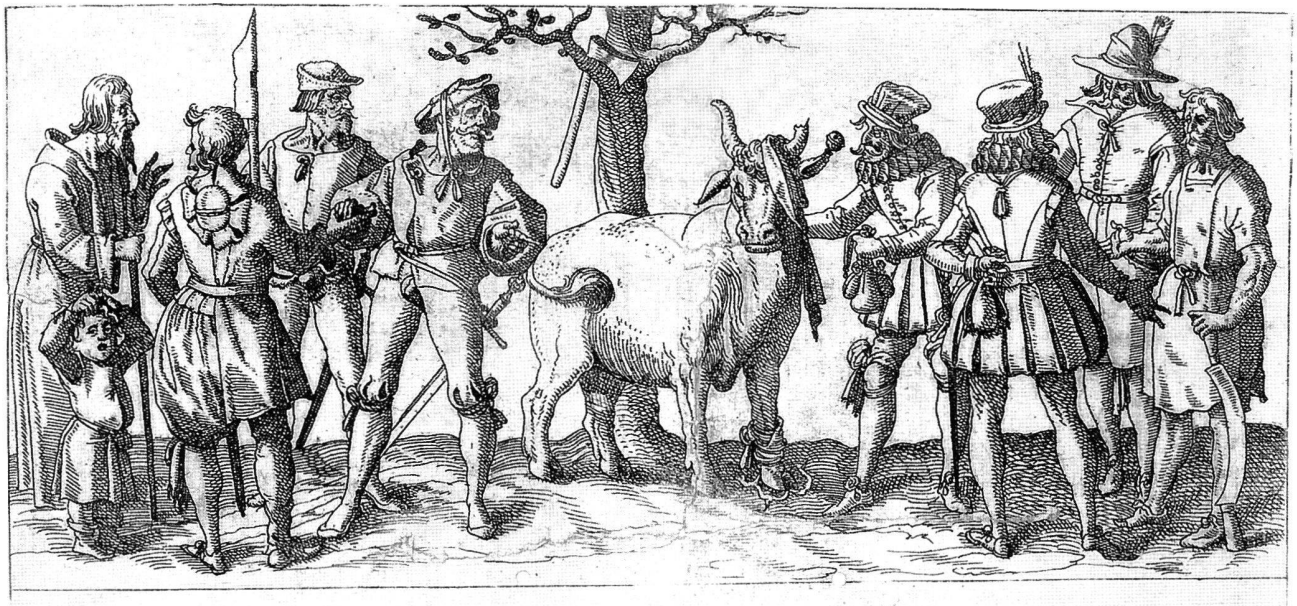


Abb. 8 Die Verschacherung des Schweizer Stiers, anonym, um 1586. Kupferstich. Illustration zu einem Flugblatt gegen das spanische Bündnis. Zürich, Zentralbibliothek.

Bodins bezeichnen, Staatsmänner also, welche die konfessionellen Gegensätze hintanstellen, um eine vor allem ausenpolitisch handlungs- und wehrfähige Eidgenossenschaft zu erhalten.<sup>68</sup> Ihrem mahnenden Ruf nach Einheit widersetzt sich die bittere Realität vor allem auf zwei Gebieten: konfessionelle Spaltung sowie Solddienst und Pensionen-

letzten Viertel des 15. Jahrhunderts verwiesen. Das tut auch die Legende: «O Eidnoß, denck an dine alten,/Die dir Sland gesüberet frÿg erhalten/Laß kein gält über winden dich/Sonst wierst beherschet Ewigklich.» Demgegenüber wird im Hauptbild der junge Schweizer als Reisläufer gezeigt, zwar reich mit einem Sack voller Münzen, doch



Abb. 9 Spanische Mÿggen, anonym, um 1620. Radierung. Illustration zu einem Flugblatt, das die Situation der Eidgenossenschaft zur Zeit der Bündner Wirren und des «Veltlinermordes» thematisiert. Zürich, Zentralbibliothek.

wesen, welche die einst mächtige Eidgenossenschaft zu einem bedeutungslosen Spielball der Mächte werden lassen, ja ihre Freiheit in Gefahr bringen. Diese Erfahrung der Dekadenz geht auf die Reformationszeit zurück und findet ihren wohl bekanntesten Niederschlag in dem Hans Funk zugeschrieben und in den 1530er Jahren entstandenen Glasgemälde vom alten und jungen Eidgenossen.<sup>69</sup> Bannerträger in Kriegerkleidung sind ein traditionelles und sehr häufiges Element schweizerischer Wappenscheiben, doch hier wird der tugendhafte und fromme alte Freiheitskämpfer mit dem listigen, übermütigen und geldgierigen jungen Reisläufer kontrastiert. Das Werk stammt aus Bern, wo wie in Zürich die Reformation zur vorübergehenden Abwendung vom Soldwesen geführt hat. Dieselbe Kritik in einer stärker nachwirkenden Komposition findet sich denn auch erstmals im zürcherischen Birmensdorf, auf einer Gemeindegemeinde von 1560 (Abb. 10): Im Oberbild schwingt der alte, geharnischte Eidgenosse die Halbarte in einem charakteristischen Rundschlag, der die Feinde niederstreckt. Wie deren Wappenschilder zeigen, stehen sie für das Reich, Burgund, Schwaben und Österreich; also wird hier entweder eine ältere Vorlage übernommen oder auf die Blütezeit des alten Eidgenossen im

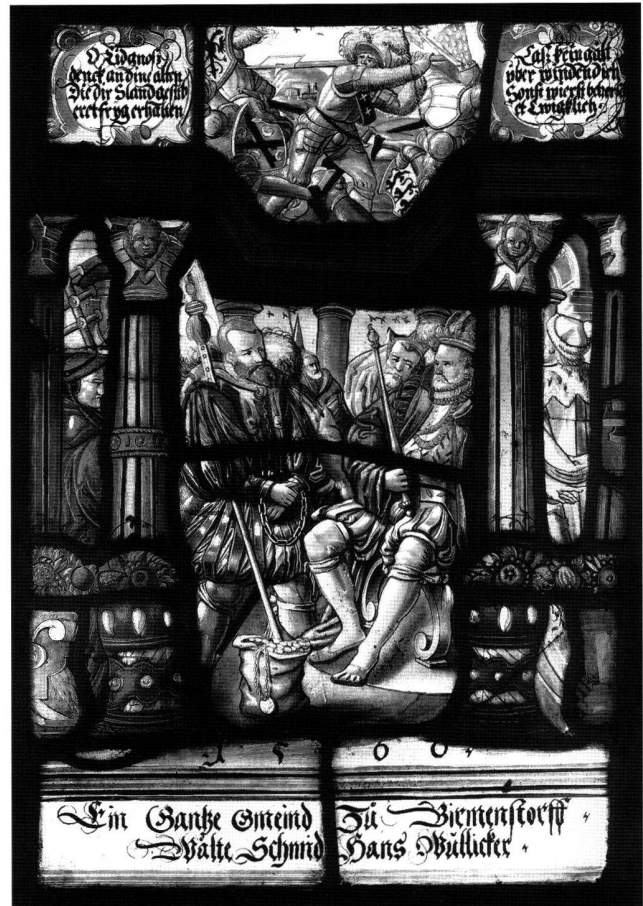


Abb. 10 Birmensdorfer Gemeindegemeinde, anonym, 1560. Gegenüberstellung des jungen käuflichen Reisläufers im Hauptbild und des alten siegreichen Eidgenossen im Oberbild. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

gleichzeitig an den Händen gefesselt, weil er zum dienstbaren Werkzeug der ihn umgebenden Mächte geworden ist: Kardinal, Papst, König, Kaiser und weitere Potentaten. Auf mehreren anderen Scheibenrissen des frühen 17. Jahrhunderts sind dieselben beiden Szenen äusserst ähnlich dargestellt.<sup>70</sup> Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte ein Ölgemälde stammen, auf dem der – hier an die Wand – gefesselte junge Söldner den Werberr gegenüber sitzt, unter denen neben dem Papst die Könige von Spanien und Frankreich, der Doge von Venedig und der Kaiser

durch ihre Symbole gekennzeichnet sind (Abb. 11).<sup>71</sup> Der Doge, der auf den erwähnten früheren Darstellungen noch fehlt, legt einen *terminus post quem* nahe: Das Soldbündnis der Serenissima mit Zürich und Bern wird 1615 abgeschlossen. Die Legende verkündet die bekannte Botschaft: «O Eidgnoschafft durch Pension,/Wirst um dein Frÿheit

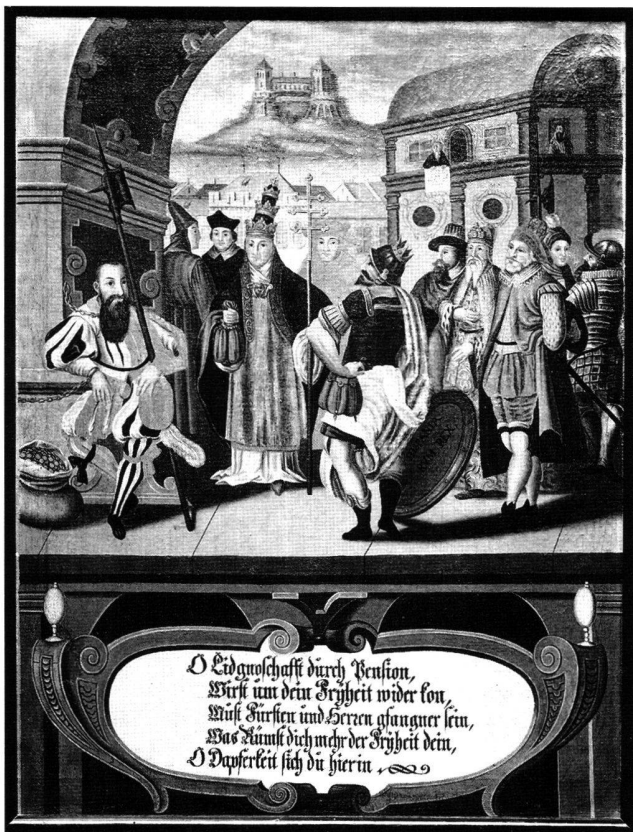


Abb. 11 Allegorie auf die Verwerflichkeit von Solddienst und Pensionen, anonym, um 1625. Öl auf Leinwand, 71,5×54,4 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

wider kon,/Müst Fürsten und Herren gfangner sein,/Was Rümst dich mehr der Frÿheit dein,/O Dapferkeit sieh du hierin». Die letzten zwei Strophen sind nicht ohne weiteres zu verstehen;<sup>72</sup> vermutlich ist gemeint: «Was rühmst du dich (unter diesen Umständen) noch deiner Freiheit? Tapferkeit magst allenfalls Du hierin (in der Szene auf dem Bild) noch sehen.» Wichtiger ist jedoch die Anrede an die geduzte Eidgenossenschaft, die zum Gefangenen der Fürsten wird – womit sie also mit dem abgebildeten Reisläufer in eins gesetzt wird. Bei diesem handelt es sich also um eine frühe, männliche Personifikation des schweizerischen

Staatenbunds oder zumindest um einen generellen Repräsentanten, der bildlich, trotz seiner Erniedrigung, auf gleicher Ebene steht wie die durch ihre monarchischen Spitzen vertretenen anderen europäischen Staaten.

Kombiniert finden wir die bisher behandelten Motive auf dem Kachelofen von 1617, den Hans Heinrich Holzhalb,



Abb. 12 Mahnbild auf Solddienst und Pensionenwesen, Ofenkachel von Ludwig Pfau, Winterthur 1617. Winterthur-Wülflingen, Schloss.

von 1617 bis 1637 Zürcher Bürgermeister, im Haus «Zum wilden Mann» aufstellen liess und der heute im Winterthurer Schloss Wülflingen steht.<sup>73</sup> Unter den erhaltenen Winterthurer Kachelöfen ist es der erste mit einem eidgenössischen Geschichtsprogramm und für lange Zeit auch der einzige.<sup>74</sup> Acht Kacheln zeigen von Murers «Ursprung der Eidgenossenschaft» (1580) inspirierte Szenen der Befreiungssage (Melchtals Blendung, Wolfenschiessens Ermordung, Tells Taten, Bundesschwur, Burgenbruch). Die übrigen vier Kacheln geben inzwischen vertraute symbolische Motive wieder: Querformatig wird auf dem Ofen-

sitz die Skiluros-Parabel vorgeführt, mit zwölf Söhnen, lauter Stäben und keinen Pfeilen – also vermutlich ebenfalls in direkter Imitation Murers. Neben dem Halbarten schwingenden alten Eidgenossen sitzt der angekettete junge Söldner, von den werbenden Mächten umgeben. Die letzte Kachel zeigt eine neue, fortan ebenfalls populäre Variante desselben Themas: Der Söldner steht da mit der Schweizerfahne und Geldsäcklein am Gurt, auf denen die Wappen der Staaten prangen, die seine Dienste beanspruchen (Abb. 12).<sup>75</sup> Umgeben ist er von einem österreichischen Ritter und der «Voluptas», der Wollust, die ihn in Ketten hält und die bereits in der «Getreuwen Warnung» als Hauptübel für den Staat gebrandmarkt worden ist.<sup>76</sup> Von oben droht ein von Gott gespannter Bogen mit einem Pfeil und einem verkürzten Zitat aus Psalm 7, 12–14: «Nisi conversi fueritis, arcum suum tetendit» – wenn ihr euch nicht bekehrt, so hält er seinen Bogen gespannt. Der bereits im Hebräischen zu Missverständnissen Anlass gebende Text wird durch die Verkürzung der Vulgata-Übersetzung noch komplexer.<sup>77</sup> Gemeint ist aber letztlich, dass Gott in seiner Gerechtigkeit Schwert, Bogen, Todesgeschosse und Brandpfeile gegen denjenigen wendet, der diese Mordwerkzeuge selbst präpariert hat. Wenig später (Psalm 7, 16) wird die Warnung ausdrücklich formuliert: «incidet in foveam quam fecit» – wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein, oder, in diesem Zusammenhang ebenso biblisch wie passend: Wer zum Schwert greift, wird durch das Schwert fallen.

Diese Interpretation ist den frühneuzeitlichen Betrachtern wohl vertrauter als den modernen Lesern.<sup>78</sup> Jedenfalls wird die Allegorie wiederholt übernommen, ohne dass der Bibelspruch weiter erklärt werden müsste. 1623 findet sie sich auf einer Wappenscheibe bernischen Ursprungs,<sup>79</sup> 1672 auf einem Ölgemälde Albrecht Kauws<sup>80</sup> und möglicherweise in den 1690er Jahren auf einem weiteren, anonymen Gemälde, auf dem der Söldner einen Lorbeerkranz trägt (Abb. 13).<sup>81</sup> Überall steht links der österreichische Ritter oder Herzog mit bekröntem Spangenhelm und Pfauenfederschmuck und erinnert den Schweizer: «Sieh: Meiner Leüthen Boßheit/Ist Ursach deiner Frÿheit». Auf dem Wülflinger Ofen (Abb. 12) spricht «Austria ad Helvetiam», worauf «Helvetia ad Austriam» antwortet – die beiden Männer repräsentieren also ihre Länder. Auf Kauws Gemälde zeigt der Österreicher dabei noch auf die – auch hier Murers «Ursprung der Eidgenossenschaft» nachempfundenen – Szenen der Befreiungssage im Hintergrund, die man als «Helvetia antiqua» bezeichnen könnte – in Opposition zum Text auf der Flagge in der Söldnerhand: «Helvetia moderna». Damit ist hier das Motiv der alten Eidgenossen gleich doppelt eingefügt, einerseits über den historischen Gegner und Tyrannen, andererseits über die Bilder von Tell und Konsorten. Der Söldner spricht die Bedenken aus, wie sie für den jungen Eidgenossen bezeichnend sein sollten: «Ich sorg, daß nicht mein Bößer gang/ Mich wider Bring in frömbden Zwang.»<sup>82</sup>

Während der Österreicher missachtet am Rand bleibt und, in kniender Stellung, gar unterwürfig wirkt, bilden der

Krieger und die meist nackte Voluptas ein Paar, das an Urs Grafs Besuch des Reisläufers bei der Dirne Fortuna erinnert.<sup>83</sup> In der einen Variante hält ihn Voluptas mit einer Kette, in der anderen nicht. Als Allegorienpaar müssen die beiden auch verstanden werden, denn wie die Frau mit «Voluptas» angeschrieben ist, so steht beim oder auf dem



Abb. 13 Mahnbild auf Solddienst und Pensionenwesen, anonym, um 1690 (?). Öl auf Leinwand, 111,7×81,8 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

Mann analog stets «Avaritia» – dies sind zwei Seiten derselben Münze, nämlich der «Helvetia moderna», wie es aufs Kauws Schweizerfahne geschrieben steht; und bezeichnenderweise hält denn auch die Voluptas wenigstens auf den früheren beiden Darstellungen ebenfalls ein Schweizer Wappenschild. Daher ist die Wollust nicht als ausländische Dame zu deuten,<sup>84</sup> sondern als Verkörperung des Gemeinwesens in seiner abstrakten, theoretischen Form, wozu auch die zugrundeliegenden Tugenden oder in diesem Fall eben Laster gehören; dagegen steht der Mann für die konkrete politische und militärische Praxis in diesem Gemeinwesen.<sup>85</sup> Damit ist das Verhältnis der Voluptas

zum gierigen Reisläufer dasselbe wie dasjenige der weiblichen Karyatiden zu den guten Richtern in der «Vier-schaar» des Amsterdamer Rathauses, der Hollandia zu den Statthaltern von Oranien (Abb. 14) oder der Venetia zum Dogen.<sup>86</sup> Zusammen bilden sie gleichsam ein eidgenössisches Ehepaar, wie es bereits zankend bei den «Spanischen



Abb. 14 Eine niederländische Jungfrau, Personifikation Hollands, überreicht Frederick Henderick von Oranien den Triumphkranz. Kupferstich von Crispijn van de Passe d.J. zur Flugschrift «Orangiens zeegen kroon», 1644.

Muggen» begegnet ist (Abb. 9). Dadurch wird die Erfahrung des «ganzen Hauses» im Sinne Otto Brunners symbolisch auf staatliche Ebene gehoben, mit charakteristischen Unterschieden der Geschlechterrollen, aber gleichzeitig engem Zusammenwirken von Hausvater und -mutter, die nur gemeinsam, in einer eigentümlichen Verbindung von Herrschaft und Zusammenwirken ein Ganzes ergeben: dort das Haus mit Familie und Gesinde, hier das Land mit Untertanen und staatlichen Institutionen.

#### *Kombination traditioneller Bildelemente auf historiographischen Titelblättern*

Ähnliche Paare finden wir auf den Titelbordüren einiger wichtiger historischer Werke über die Eidgenossenschaft, die naturgemäss auch einmal mehr die Tendenz zur Symbolhäufung belegen.<sup>87</sup> Christoph Murer gestaltet die Titelbordüre für Johannes Stumpfs «Beschreybunge Gemeiner loblicher Eydgnoschafft», als diese 1606 in Zürich neu auf-

gelegt wird (Abb. 15). Auf der Seite tragen Tell und die drei Schwörenden gleichsam als Säulen das Schweizerhaus, in dessen Giebel ein Kranich auf einem Auge steht, das Symbol der «Vigilantia» (Wachsamkeit). Vor dem Säulensockel sitzen links Victoria, unter sich den besiegten Tyrannen, und rechts Pax, auf dem Bienenstock, der die «Utilitas» (Gemeinnutz als Folge einträchtiger Arbeit) versinnbildlicht.<sup>88</sup> Eine ähnliche Komposition auf künstlerisch ungleich tieferem Niveau zeigt die Titelbordüre eines unbekanntem Malers für Michael Stettlers «Schweitzer-Chronic» von 1631: Tell, Victoria und Pax sind gleich plaziert, der Rütlichwur ist durch einen alten Eidgenossen in Rüstung ersetzt.<sup>89</sup> Matthaeus Merians «Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae» von 1642 übernimmt auffällige Elemente von Murers Titelblatt für Stumpf, etwa den Kranich (Abb. 16).<sup>90</sup> Hinzugekommen sind insbesondere der Wappenkranz, wobei die zugewandten Orte auf den Seitenpfeilern die bei Murer und Stettlers «Chronic» stehenden Figuren verdrängen, so dass der alte Eidgenosse nun unten links auf den besiegten Feind zu sitzen kommt und damit gleichsam mit der Victoria zusammenfällt. Ihm gegenüber sitzt bei Merian nicht länger eine Pax – diese ist in gerader Linie nach oben gewandert und reicht nun Concordia die Hand –, sondern ein Ergebnis des Friedens: die Abundantia, die mit ihrer (Stadt-)Mauerkrone, dem Symbol von Selbstverwaltung und Autonomie, als geographische Personifikation der Helvetia verstanden werden kann.<sup>91</sup> Eine solche Mauerkrone haben auch Rubens und andere den personifizierten Niederlanden aufgesetzt.<sup>92</sup> Die bei Murer noch eher unscheinbaren Attribute der Fruchtbarkeit werden bei Merian ausgebaut, insbesondere durch ein Füllhorn, das den Reichtum des Landes symbolisiert, wie es für eine «Topographia» auch angemessen ist. Zusammen mit dem alten Eidgenossen ergibt die Abundantia/Landesallegorie ein auffällig ähnliches Paar wie bei der Liaison der Avaritia mit der Voluptas. Der besiegte Feind am Boden, auf Murers Titelbordüre noch als «Tyrannus» und damit als Vogt der Habsburger identifiziert, ist analog zum gedemütigten, unterwürfig knienden Österreicher zu verstehen (Abb. 12 und 13), der den gierigen Eidgenossen an die glorreichen alten Zeiten erinnert; den dort gezeigten Verlockungen der Voluptas entsprechen hier die reichen Früchte des Landes. Die zwei Partner symbolisieren in beiden Ausgestaltungen auch Krieg und Frieden als die zwei Möglichkeiten staatlicher Existenz, zumal sie die Nachfolge von Victoria und Pax angetreten haben, die bei Murer noch an ihrer Stelle gesessen haben.<sup>93</sup> Merians Paar ist also nichts anderes als die positive Variante derselben Motive, die bei Kauw und Konsorten als negative Schablone dienen. Damit ist aber auch bei Merian die weibliche Landesmutter als allgemeine Personifikation des Territoriums zu verstehen, der Krieger dagegen als dessen konkreter Repräsentant – beide zusammen machen sie die Eidgenossenschaft aus. Ganz deutlich wird diese Beziehung durch den Vergleich mit einem bereits erwähnten niederländischen Stich (Abb. 14): Der siegreiche oranische Heerführer Frederick Henderick steht links, den Schild

abgelegt und den Fuss auf dem unterworfenen Gegner, dazu Kanonen im Hintergrund – ganz ähnlich wie Merians Kämpfer. Wie dort ein Füllhorn mit Agrarprodukten, so offeriert hier die Landespersonifikation einen reichen Geldschatz, den wirtschaftlichen Beitrag Hollands und insbesondere Amsterdams zum Unabhängigkeitskampf.

rischer Szenen hinaus verdichtet.<sup>94</sup> So begegnen auf dem Blumensteiner Gemälde Bundeseid, Schweizerstier, die Versammlung der Ständevertreter und Bruder Klaus. Interessanterweise werden dort auch die negativen Bilder in die Darstellung integriert, allerdings ausserhalb des Bollwerks: der gezähmte Stier und die Laster, vor denen



Abb. 15 Titelbordüre für Johannes Stumpfs «Beschreybunge Gemeiner loblicher Eydnoschafft», Zürich 1606, von Christoph Murer. Holzschnitt. Zürich, Zentralbibliothek.



Abb. 16 Titelblatt zu Matthaeus Merians «Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae», 1642. Kupferstich. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

### Helvetia als neue Form eidgenössischer Staatsrepräsentation

Die Solothurner «Libertas» fügt sich ganz offensichtlich in die bisher nachgezeichnete Bewegung ein, die traditionelle eidgenössische Symbole kombiniert und damit die Bildausage über die seit Murer übliche Kombination rein histo-

auf Wappenscheiben gewahrt wird. Das zeigt einmal mehr, wie dasselbe Motiv sowohl positiv wie auch negativ besetzt wird, um entweder Lob und Bewunderung oder Tadel und Ermahnung auszudrücken. Das ist beim Stier (mit intaktem oder abgebrochenem Horn) ebenso der Fall wie beim Eidgenossen (alter Streiter oder junger Reisläufer) oder den Paarbeziehungen (Victoria und Abundantia oder Ava-



ritia und Voluptas). Ausserdem enthält das Solothurner Gemälde mindestens ein anderes Element, das im republikanischen Ausland belegt ist: Die Freiheitssäule, zugleich Symbol der Constantia, findet sich, wie Yvonne Boerlin erwähnt, in den Niederlanden, wo sie 1590 von den sechs Händen der Provinzen gestützt wird.<sup>95</sup> Wie bereits im Vorangegangenen deutlich geworden ist, sind solche ausländische Vorbilder für die eidgenössische Staatsrepräsentation noch viel zu wenig untersucht worden, weshalb sie bei den weiteren Ausführungen besondere Beachtung erhalten.



Abb. 17 Als Engel personifizierte Francia, umgeben von den Bannerträgern der 13 eidgenössischen Orte. Flugblatt für das Bündnis zwischen der Eidgenossenschaft und Frankreich, von Heinrich Glaser, datiert 1626. Radierung, 15,5×22,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

#### *Weibliche Staatspersonifikationen und ihre ausländischen Vorbilder*

Ein neuartiges Element der Solothurner Tafel ist die weibliche Figur auf der Säule, und es ist angebracht, in ihr nicht bloss eine Allegorie der Freiheit zu sehen, sondern deren politische Inkarnation und damit gleichsam die Verkörperung des durch Wall und Alpen umrahmten Territoriums selbst: Helvetia.<sup>96</sup> Der Übergang von herkömmlichen Allegorien, insbesondere Iustitia und Pax, zu Staatspersonifikationen lässt sich auch in Venedig oder Amsterdam nachweisen<sup>97</sup> und ist oben bereits bei Merians Abundantia angeklungen, die als geographische Helvetia zu verstehen ist. Mit seiner Libertas/Helvetia-Personifikation passt das Solothurner Gemälde ausserdem in eine Reihe anderer Darstellungen, die in exakt die gleiche Zeit fallen: die Jahre um 1670.<sup>98</sup> Dazu ist die bereits behandelte Avaritia-Variante von Kauw zu zählen, wo der Schriftzug «Helvetia

moderna» das lasterhafte Paar meint, die Voluptas also zugleich die Helvetia personifiziert. Kauws Gemälde stammt von 1672 und ist wohl als Protest gegen die Soldienste für das katholische und monarchische Frankreich zu interpretieren, welches die reformierten und republikanischen Niederlande überfällt und heimsucht. Während der langjährigen Kriegszüge von Louis XIV erfährt und behauptet sich die Eidgenossenschaft als souveränes Völkerrechtssubjekt; gerade die Erklärung der Tagsatzung von 1674 zeigt dies, mit der die Eidgenossenschaft sich erstmals «als ein Neutral Standt» definiert.<sup>99</sup> Damit wählt sie, formal gleichberechtigt unter Ihresgleichen, eine Stellung im europäischen Mächtechor.

Diese Erfahrung ruft nach einer künstlerischen Form, welche die politische Einheit ausdrückt, die in den Staaten des Auslands real viel stärker greifbar ist und daher in den traditionellen Repräsentationen der Eidgenossenschaft nur ungenügend ausgebildet ist. Sehr deutlich wird diese Problematik auf einem Flugblatt, das der Basler Heinrich Glaser 1626 entwirft, um – auch er – das Vorbild der tugendhaften Vorfahren vor Augen zu führen und zugleich dem Bündnis mit Frankreich und vermutlich auch den ersten Plänen für ein Defensionale das Wort zu reden (Abb. 17).<sup>100</sup> Dreizehn Bannerträger umgeben einen Engel mit dem Navarreser Wappen und den Lilien samt Krone – die mächtige Francia wird in einer weiblichen Allegorie personifiziert, während der Bund kleiner Stände in der Murerschen Tradition durch eine Vielzahl von männlichen Repräsentanten dargestellt ist. Ein solches Bild mag hingehen, solange der französische Territorialstaat die Ausnahme ist und das komplizierte eidgenössische Bundesgeflecht öfter partiell denn als Gesamtheit bi- und multilaterale diplomatische Kontakte pflegt zu politischen Gebilden, die oft ebenso uneinheitlich aufgebaut sind.<sup>101</sup> Als sich aber die Zahl der vollwertigen, das heisst souveränen Staaten im 17. Jahrhundert auf eine Handvoll Monarchien und noch weniger Republiken reduziert, machen dreizehn Männer in einem Kreis als Repräsentanten der Eidgenossenschaft nur noch wenig Sinn.

Vorbilder für weibliche Personifikationen von Staaten finden sich im Ausland, so die erwähnte Francia: Sie begegnet allerdings, etwa bei Rubens oder Simon Vouet, angesichts von Maria de' Medici oder Louis XIII äusserst untertänig,<sup>102</sup> ebenso wie die Germania, die zu den Füßen Ferdinands III. sitzt.<sup>103</sup> Der wahre Repräsentant einer Monarchie ist der König, Land und Volk sind ihm untertan. Auf eine ausgewogene Paarbeziehung oder gar individuelle Auftritte kann die weibliche Personifikation nur in Republiken hoffen. Bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert begegnet die «Venetia» häufig und besonders im Dogenpalast; ähnlich präsent ist die Amsterdamer Städte-magd im dortigen, im Friedensjahr 1648 begonnenen Rathaus, dessen Giebelrelief sie dominiert und wo sie in Gesellschaft von Tugendallegorien auch an vielen anderen Stellen zu finden ist. Bereits 1585 hat Marten de Vos eine Antwerpia gemalt, und die Generalstaaten sind gar schon 1573 durch eine «libertas patriae» versinnbildlicht worden,

ein Mädchen, das die Herrscher- und Richterpose einnimmt; auf die mit weiteren Symbolen verdeutlichte «Hollandia» ist bereits als Begleiterin der Oranier hingewiesen worden, wie sie gerade im Umfeld des Westfälischen Friedens als Personifikation der Generalstaaten oft auftaucht.<sup>104</sup>

In der Schweiz werden bezeichnenderweise zuerst Kantone durch eine weibliche Allegorie personifiziert – auf dieser Ebene wird die politische Einheit, der frühneuzeitliche Staat wahrgenommen, und noch nicht auf diejenigen der Eidgenossenschaft, die der dauernden gemeinsamen Institutionen entbehrt.<sup>105</sup> Bodin selbst hat die Souveränität den Kantonen zugesprochen und nicht der Tagsatzung.<sup>106</sup> So zeichnet Dietrich Meyer d.Ä. 1607 aus Anlass der Wahl Johann Rudolf Rahns zum Bürgermeister eine gekrönte «Respublica Tigurina Virgo», die von Gloria und Victoria flankiert wird.<sup>107</sup> Auf einer Hinterglasmalerei von 1658 reicht eine sitzende Lucerna mit dem Luzerner Wappenschild und -kranz dem Sieger von Villmergen, Hans Christoph Pfyffer, den Lorbeerkranz zum Triumph (Abb. 18).<sup>108</sup> Bekannt ist schliesslich Joseph Werners Berna von 1682, bezeichnenderweise das Werk eines Künstlers, der am Hof des Sonnenkönigs seinen Sinn für staatliche Repräsentation geformt hat, damit aber in seiner Berner Heimat noch wenig Anklang findet.<sup>109</sup> Auf kantonaler Ebene konkurrieren solche Personifikationen mit traditionellen Repräsentanten, vor allem den Wappen, den Wappentieren, Bannerträgern und – nicht nur auf katholischer Seite – Stadtheiligen, und zudem besteht eine Kontinuität obrigkeitlicher, herkömmlich gestalteter Bildträger, namentlich von Münzen und Siegel. Solche fehlen dagegen auf eidgenössischer Ebene ebenso wie ein verbindliches Wappen oder eine einheitliche Fahne. Entsprechend grösser ist dort das Bedürfnis, wenigstens durch die Personifikation, die Helvetia, Staatlichkeit zu markieren.

Grundsätzlich wäre dafür auch der Halbarte tragende Krieger als Repräsentant eidgenössischer Wehrhaftigkeit denkbar. Doch abgesehen davon, dass die erwähnten Parallelen im Ausland, Venetia, Hollandia, Germania und Francia, ebenfalls weiblich sind, hat die ikonographische Tradition den gerüsteten Mann erheblich diskreditiert: In der Gesellschaft von Potentaten erscheint er ja regelmässig als käuflicher Gefangener seiner Gier. Vor diesem Hintergrund ist die «möglicherweise älteste weibliche Personifikation der Schweiz mit politischer Dimension» zu interpretieren: ein anonymes Ölgemälde im Schweizerischen Landesmuseum, das bisher in die Zeit um 1612 beziehungsweise um 1650 datiert wurde (Abb. 19).<sup>110</sup> Zuhanden des Betrachters verdankt die zentrale Figur im Text auf ihrer Schürze ausdrücklich ihre Gestaltung: Als «wunder Schweizerland, werthster Freyheit höchste Zier», ist sie von «Malers Hand» in «alter KeüschheitsTracht» unter «Frömbde Stände» plaziert worden – wodurch ihre Macht «Königreichern gleich» gestellt ist!<sup>111</sup> Die weibliche Personifikation des Schweizerlands tritt unter männliche Staaten, die ebenso gesichtslos gehalten sind wie sie und nur an ihren Wappen erkannt werden können. Sie trägt eine



Abb. 18 Christoph Pfyffer von Altishofen, der Sieger in der Schlacht von Villmergen 1656, anonym, datiert 1658. Hinterglasmalerei. Luzern, Bürgerbibliothek.



Abb. 19 Helvetia umworben von europäischen Potentaten, anonym, wohl um 1665–1668. Öl auf Leinwand, 108 × 174,8 cm. Schwyz, Forum der Schweizer Geschichte.

«FreiheitsKron», in der die Vielzahl von Orten und Zugewandten mit ihren Wappen gleichsam aufgehoben ist. Durch «alte Stärcke, Treu unnd Bund», Zusammenhalt und Wehrbereitschaft habe sie gegen die Willkür der Vögte und mit Gottes Hilfe einen Platz errungen und bewahrt unter den Mächten, die um ihre «Hülffe, Frid Und Rath, Ruhe, Stärcke, Treü und That» werben. «Einigkeit» einst und jetzt ist ihr mehrmals wiederholtes Postulat zur Abwehr der alten und neuen Gefahren – «so wirt weder Feindes Trutz, Noch des Frömbden Goldes Schein, Nimmer mein Ver-



Abb. 20 Werbung um die holländische Braut. Illustration zu einem Flugblatt über die westfälischen Friedensverhandlungen, von Crispijn van de Passe d. J., 1648. Kupferstich.

derben seyn.» Das Gemälde ist gleichsam eine ikonographische Antwort auf den vergleichbaren Bildtyp des gefangenen Söldners (Abb. 10 und 11), der ebenfalls von Herrschern umgeben wird; hier aber ist die Schweiz einig, unbefleckt und gleichrangig, und schon nur deswegen drängt sich die neue, weibliche Personifikation auf, die gleichzeitig die Neutralität als aussenpolitische Haltung verkörperlicht.

Mit den schweizerischen Traditionen kombiniert wird allerdings ein ausländisches Motiv, wie es auf einem Kupferstich Crispijn van de Passes d. J. begegnet, der während der westfälischen Friedensverhandlungen entstanden ist (Abb. 20): Die gekrönte Jungfrau Hollandia mit ihrem einheimischen Freier und dem Löwen mit sieben Pfeilen wird von einem spanischen (rechts) und einem französischen Edelmann mit Geschenken umworben.<sup>112</sup> Eine solche Vorlage wird den unbekanntem schweizerischen Künstler zu seiner neuartigen Komposition inspiriert haben. Die werbenden Männer, welche die Schweizer Jungfrau umkreisen, stellen – von rechts betrachtet – Venedig, Frankreich und das Reich dar, dann Savoyen sowie, was bisher verkannt wurde, die Niederlande und Spanien, also lauter souveräne Staaten (im Unterschied zu anderen möglichen Alliierten wie Strassburg, die Freigrafschaft und die pfälzi-

schen oder brandenburgischen Kurfürsten).<sup>113</sup> Da die Niederlande erst ab 1665 beginnen, um Schweizer Söldner nachzusuchen,<sup>114</sup> ist das Bild frühestens in diese Zeit zu datieren; im selben Jahr ersucht auch Venedig in Zürich und Bern um ein Regiment.<sup>115</sup> 1665 verstirbt ferner Felipe IV, worauf Louis XIV seine Ansprüche auf Teile der spanischen Freigrafschaft anmeldet; in diese Auseinandersetzung, die zum Devolutionskrieg von 1667/68 führt, sind auch Savoyen (das zudem wieder einmal Genf bedroht), der Kaiser und die Niederlande verwickelt, damit also die restlichen Mächte auf dem Gemälde. Somit stammt es wahrscheinlich aus den Jahren zwischen 1665 und der ersten Besetzung der Freigrafschaft (1668), als deren Garantiemacht die Schweiz auf dem Bild hofiert wird.

#### Literarische Parallelen

Wenig später, am 14. und 15. September 1672, wird in Zug ein monumentales barockes Schauspiel aufgeführt, das ein Jahr später in derselben Stadt gedruckt wird: Johann Caspar Weissenbachs «Eydtnossisch Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae».<sup>116</sup> Mit üppigen Allegorien und zahlreichen Protagonisten wird das Aufblühen der alten Eidgenossenschaft und ihre Dekadenz nach der Reformation vorgeführt. Die drei Tellen, nämlich Wilhelm Tell, Werner Stauffacher und Conrad von Baumgarten, schliessen den ersten Bund, und die Freyheit gesellt sich zu ihnen, «Wo Gerechtigkeit,/Auch Einigkeit/Und Wahrheit sich befinden» (B7). Die Tugenden Einigkeit, Gerechtigkeit, Glaube, Liebe, Hoffnung, Wahrheit, Vorsicht und Stärke ermöglichen den triumphalen Aufstieg Helvetias, die von Christus begünstigt wird und mit ihm ein «liebreiches Gespräch» führt. Ihr gewogen ist auch der grünende Erdboden, auf dem Blumen in den Kantonsfarben wachsen, die Flora zu einem Siegeskranz flicht; doch bereits mahnt der Chor, die Blumenpracht nicht durch fremdes Unkraut zu gefährden. Kurz nach dem ewigen Frieden mit François I<sup>er</sup> beginnt im 4. Akt die «Abnehmende Helvetia»: In einem neuen Bund verschwören sich die drei falschen Tellen gegen die Freiheit, nämlich «Atheysmus», der Rationalismus und Materialismus predigt, «Interesse», das den Eigennutz dem gemeinen Nutzen vorzieht, und «Politicus», der machiavellistisch Verstellung übt. Die Tugenden verlassen das Land, die Einigkeit klagt, sie sei eine «Frewd der Alten» gewesen, wofür Gott Helvetia als «g'freytes Land» geschenkt habe, welches jetzt leichtfertig verspielt werde. Die Schwestertugenden stimmen in den Chor ein: «Behüt euch Gott ihr schwache Mauren/Wo da stürmbt Uneinigkeit/Wo die Warheit muß stillschwigen/Wird das schwache Glück erligen» (L5v). Helvetia erinnert sich, wie sie in ihrer Jugend ihre Schanze auf Gott allein baute und viele mächtige Freier um die «fresche Jungfrau» warben; seit sie aber dem Irdischen sich zugewandt, dem eitlen Geld, sei sie zu einer Magd degradiert und das Glück habe sich abgewendet. Für dieses Vergehen verkündet Jesus dieselben Strafen wie für das un-

gehorsame Israel, und Troja, Roma und Griechenland schildern die eine, allen gemeinsame Ursache ihres Untergangs: Uneinigkeit. Deren Wurzeln erkennt Troja in «listig Raht» und verkündet: «Der eygne Nutz die eygne Ehr/Thun machen solche Wellen» (M6v); zudem ist Politicus im Spiel, also die Verheimlichung der eigentlichen Absichten. Diese 7. Szene des 4. Akts erinnert in der Analyse der *Discordia* an die Mauerstürmer des Solothurner Gemäldes: «IUVENILE CONSILIUM», «CLANDESTINUM ODIUM» und «PROPRIUM COMMODUM». Die drei wahren Tellen steigen aus dem Grab empor und erkennen ihre Heimat nicht wieder, während die dreizehn Orte gelähmt bleiben, trotz Helvetias Klage über Ungerechtigkeit, Pensionenwesen und den verlorenen gemeinsamen Glauben, die ihnen «Spott und Schandt» verkündet. Christus schreitet zur grausamen Strafe für die undankbare Helvetia, doch die Muttergottes und Bruder Klaus, «ein Patron Schweitzerischen Nation», verwenden sich für die reuige Sünderin. So wird ihr unverdientermassen verziehen, auf dass der Epilog versöhnlich an die Eidgenossen appellieren kann: «Gleich den Alten euch verhalten/Freyheit ist ein grosser Schatz» (R4).

Einigkeit als Charakteristikum der alten Eidgenossen, Geldgier als Versuchung der jungen, Wahrheit (analog dem «ORE SINCERO») als Mittel gegen die Knechtschaft und den verdienten Spott, ferner die Festungs- und Jungfermetaphorik sowie Bruder Klaus als Mahner und Retter erinnern an das Solothurner Gemälde, womit sich Weissenbachs pathetisches Hohelied auf die eidgenössische Eintracht mit seinen moralischen Deutungsmustern und der allegorischen Sprache in die behandelten bildlichen Darstellungen derselben Jahre gut einfügt.<sup>117</sup> Tatsächlich beschreibt der Text ja, wie der Titel besagt, ein «Konterfei», ein künstlerisches Portrait für die Bühne, und entsprechend stellt sich die personifizierte Helvetia bei ihrem ersten Auftritt dem Publikum vor: «thut mich sechen/Bin ein lebent Contrafeth» (A5). Wofür aber steht dieses Abbild von Künstlerhand? Die 1702 in Luzern gedruckte dritte Auflage von Weissenbachs Drama umschreibt auf dem Titelblatt genau, was gemeint ist: Die «Auffnehmende Helvetia» ist ein «kurtzer Entwurff, welcher gestalten ein hochlobliche Eydgnößschafft an Freyheit, Macht und Herrlichkeit zugenommen, und durch sondere Hilff und Beystand Gottes in einen gantz sovrainen Stand und freye Republic erhebt worden».<sup>118</sup> Die weibliche Gestalt der Helvetia steht für die Eidgenossenschaft, die seit 1648 als souveräne Republik ihren Platz in der europäischen Staatenwelt beanspruchen darf.

Die Luzerner Neuauflage von 1702 ist geschmückt mit einem Titelkupfer Johann Meyers von 1701: Gottes Auge wacht über die Apfelschusszene und den Wappenkranz, und passend liest man: «Concordia Victoriam, discordia exitium parit» – wie die Eintracht den Sieg, so bringt die Zwietracht den Untergang hervor. Zur ersten Ausgabe von 1673 hat Johanns Vater, der bekannte Zürcher Künstler Conrad Meyer, für das Frontispiz ebenfalls den Tellen schuss gestaltet, der «Numini et Lumini» verdankt wird:

dem göttlichen Beistand und der Sehkraft. Ohne zu erkennen, in welchen Zusammenhang dieser Stich ursprünglich gehört, hat jüngst Angela Stercken die weibliche Gestalt, die wohlwollend Tells Apfelschuss aus den Wolken heraus beobachtet, als «Fama/Abundantia/Helvetia-Mischform» bezeichnet; der «attributive Kontext der späteren Staatspersonifikation» sei hier angelegt.<sup>119</sup> Da das Bild für Weissenbachs Drama entworfen worden ist, lässt sich diese Aussage präzisieren: Conrad Meyer hat hier nicht eine Mischallegorie, sondern die aufgehende «Jungfrau Helvetiae» gestaltet.

Zehn Jahre später folgt derselbe Künstler auf einem Zürcher Neujahrsblatt dem älteren, auf Martin van Heemskercks Triumphwagendarstellungen (1564) und insbesondere auf diejenige der Pax zurückgehenden, sehr erfolgreichen Bildtyp, wie er in der Schweiz bereits 1616, wahrscheinlich von Caspar Meglinger, für das Stift Beromünster aufgenommen worden ist.<sup>120</sup> Während Meglinger van Heemskercks ganze Serie kopiert hat, beschränkt sich Meyer mit den Allegorien der theologischen und der Kardinaltugenden sowie Fruchtbarkeitssymbolen auf den «Wolstand der Eidgnößschafft», die mit einem «Freÿheit-Kranz» auf dem «Fridens-Wagen» thront, den eine kombinierte Allegorie von Spes, Temperantia und Concordia mit dem Stabbündel lenkt, die wohl vereint als «Respublica» verstanden werden kann (Abb. 21).<sup>121</sup> Auch auf diesem Bild der Dankbarkeit und der Ermahnung, die Tugenden zu bewahren, ist der «Wolstand eines Lands» mit dem Schicksal der anderen, umgebenden Staaten zu konfrontieren, die von Louis XIV und den endemischen Kriegen heimgesucht werden.

Aus dem Jahr 1676 stammt eine weitere bildliche und schriftliche Doppelbeschreibung der Helvetia, nämlich Jacob Wurmans «Bulschafft der sich representierenden Eidtgnössischen Dam, welche einer hochloblichen Eidgnoschaft ihre Herzensgedanken in treuen eröffnet, mit vermelden, dass sie Ihr verlobte tragende Jungfrauschaft gegen allen ihren aussländischen Bulen rein behalten, sich in Ehestand nit einlassen, sonder by ihrem bis dahin tragenden Kranz ihr Leib, Ehr, Gut und Blut aufsetzen, darbei leben und sterben wolle». Der Verfasser des in Wiesendangen gedruckten Büchleins ist Hauptmann und Richter in der Grafschaft Kyburg und widmet es einer ganzen Reihe von Männern, darunter einigen führenden Zürcher Magistraten. Wurmans wünscht sich eidgenössische Liebe und Frieden anstelle des konfessionellen Haders, «damit nicht einem Frömbden Anlaaß gebind in die Region und in das Nest zusitzen». Die holprigen Verse, die Wurmans der eidgenössischen Dame in den Mund legt, entspringen derselben patriotischen Gedanken- und Bilderwelt der «Politiques» wie die Solothurner «Libertas», was ein kurzer Überblick und einige Zitate belegen. Die eidgenössische Dame schildert ihr Wesen und Anliegen (Eintracht, Frieden, Gerechtigkeit), indem sie sich zuerst an die Eidgenossen, dann aber auch in gesonderten Gedichten an die Untertanen, die Bewohner der gemeinen Herrschaften, die Geistlichkeit und andere wendet. Sie trägt einen Kranz mit

unversehrten Blumen, welche die 13 Orte und Zugewandte repräsentieren; zugleich ist er das Zeichen ihrer Jungfräulichkeit, die sie der Eidgenossenschaft verlobt hat und gegen die Buhlen verteidigt: «In der Ehe thet Ich gwüß kein Schick (würde ich mich nicht einfügen können),<sup>122/</sup> Weil Ich besitz ein Republik,/Ich erkenn keinen Herren»



O Werthe Eidgenosschaft! Das vor so vilen Jahren  
Im Friedens Dragen Du beständig fortzuführen;  
Das deiner Freyheit Kranz nach ganz; das angefüllt  
Dür Frucht Horn; Das nach grünt des Friedens Zweig; Das quillet  
Dein Land von Blut und Heil; Das Gien und Dorffer stehen  
Blut aufrecht Da und dort; Das man nach stet sehen  
Die Herden nicht dem Feld; Das nach ist unersörret  
Der Aab und Aler Bau; Das werden stets genöhret  
Die Kunst und Handel schaff; Das lieblich dich anblühet  
Des Segens von Gott; dar durch Du täglich wirst erquillet  
Das hat vom Himmel raß; Drum lobt von Herzen danke  
Und das ins künftige mit Dein Wohlstand etwan schwanke  
Die Edle Tugend schar, die bez dem Stolzer geben  
Ein Joch erhalten; Dir laß stets zur seiten stehen  
Die häßlich Laster rot; dar durch wird abgekirzt  
Der Wohlstand eines Lands, die bleib ins Raat gestürzet.

Der Tugend und Kunst liebender Jugend in Zürich ab der Dürger.  
Lieben. Bibliothek Verzehret, am Neuen Jahre tag 1683.  
Conrad Meyer, scit.

Abb. 21 Wolstand der Eidgenossenschaft. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich, von Conrad Meyer, datiert 1683. Radierung. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

(S. 6). Als Jungfrau will sie sterben, da sie schon vor langem mit eigenem Blut die «Freyheit», ihr «Reich und Gut» erworben hat und jetzt «ein Land» besitzt. Die Paarbeziehung ist also bei Wurman gegenwärtig als unbeflecktes Verlöbnis der Jungfrau mit den Eidgenossen, die sie zugleich repräsentiert, und deren Keuschheit sie gegen fremde Freier verteidigen will.

Die Buhlen versuchen es mit List und schönen Worten, locken mit «Gelt und Gold», befördern verräterische «Conspiration» im Inneren. Doch ein Eheschluss mit einem von ihnen würde das ewige Joch der «Dienstbarkeit»

bedeuten: «Ich käme um mein Reich und Land,/Und auch um mein den freyen Stand» (S. 10). Zur Wahrung ihrer Integrität ist die Jungfrau aber auf die Hilfe der Eidgenossen angewiesen, welche die «Einigkeit» «sighaft» macht; um so wichtiger ist es angesichts der konfessionellen Differenzen, dass die Geistlichen «beyder Religion» nicht «das Eidtgnössische Band/Durch Zweytracht wänd verzehren» (S. 33). Denn der Feind hofft auf Streit und Uneinigkeit unter ihnen, wie sie generell für «alle freye Ständ» die Gefahr darstellt. So gilt es, zur Wahrung der eidgenössischen Ehre die Taten der Vorfahren nachzuahmen, welche «frömbde Kleid» verachteten, und daran zu denken, «Was bruder Claus der fromme Mann/So treulich euch hat grathen» (S. 13). Als die Eidgenossenschaft «eins und gleich» war, wurde sie hoch geachtet und brauchte kein anderes Reich zu fürchten, wie unter Aufzählung der spätmittelalterlichen Schlachtensiege verkündet wird. Jetzt aber droht grosse Schande, wenn man von ausländischer «miet» und «gaab» abhängig wird: «Der Feind thut euer lachen, wenn ihr den «freyen Stand» verscherzt (S. 18). Mit ausdrücklichem Bezug auf den «allgemein pauren aufstand» von 1653 warnt Wurmman denn auch vor der «Tiranny» der Landvögte in den gemeinen Herrschaften: «Das Schweizerland wil sein gar frey,/Es mag nit leiden Tiranny,/Die Schinder ghören dannen» (S. 24). So bringt die Jungfrau ihren schönen Kranz hinter den Schanzen von Zürich in Sicherheit, und mit demselben Bild eines Bollwerks, wie es auch die Solothurner «Libertas» umgibt, bedenden Warnungen «Alter Patriotischer Gedanken» zuhanden der eidgenössischen Dame das Gedicht: «O Edle reine Magd, wart fleissig deiner Schantze,/Das nicht der Buler Lieb, dich bring um dein Krantze» (S. 55).

Die Motive des Reformierten Wurmman sind denjenigen ausgesprochen ähnlich, die der Katholik Weissenbach theatralisch umgesetzt hat: Einigkeit für Freiheit und gegen Knechtschaft, vergangener Ruhm und gegenwärtiger Spott, Festungs- und Jungfermetaphorik sowie Bruder Klaus. Dem Kranz kommt dabei eine zentrale Rolle zu, wie auch auf Wurmman's Titelbild zu sehen ist (Abb. 22); gestochen hat es Conrad Meyer, der auch auf dem erwähnten Neujahrsblatt von 1683 den unversehrten «Freyheit Kranz» der Eidgenossenschaft thematisiert (Abb. 21).<sup>123</sup> Der Kranz ist sowohl Zeichen der Jungfräulichkeit als auch eidgenössischer Wappenkranz, wie er bereits dem Schweizerstier und der gemalten «wunder Schweizerland» das Haupt geschmückt hat und sich bei Weissenbach sogar aus Blumen in Kantonsfarben zusammengesetzt hat. Deutlich aufgenommen ist dabei das Motiv des «hortus conclusus», der bereits verschiedentlich begegnet ist und ursprünglich die Jungfernschaft Mariä symbolisierte, die durch das Gehege eines Gartens geschützt wird. Zwingli beginnt sein «Fabellied vom Ochsen» mit den Versen: «Septus erat circum parte una montibus altis/hortus» beziehungsweise in seiner eigenen Übertragung: «Von einem garten ich üch sag/umzunt und bhüt mit starckem ghag/mit bergen hoch an einem ort»: In dieser allegorischen Umschreibung der Schweiz wohnt sein «ochs, mit roter farw geschont» (ver-

schönert).<sup>124</sup> Auf das Gartenmotiv in der erwähnten «Ordenlichen Beschreibung» von 1588 und den «Spanischen Muggen» von 1620 (Abb. 9) ist bereits hingewiesen worden: Dort bewachen die Zürcher und Berner Wappentiere das umhegte Strassburg, hier drängen fremde Mächte in den Schweizer Zaun. Seit dem späten 16. Jahrhundert ist dasselbe Motiv auch in den Niederlanden sehr populär, wo es zu Repräsentationszwecken szenisch inszeniert wird: Der belgische Löwe beschützt die jungfräuliche Landespersonifikation und Einheitsallegorie gegen die übelwollenden fremden Angreifer.<sup>125</sup>

In dieser Tradition ist auch Wurmans «Eidgnössische Dam» zu sehen, die sich gegen ausländische Potentaten zur Wehr setzt und nicht, wie Guy Marchal vermutet hat, «gegen die selbtherrlichen Ansprüche des Adels».<sup>126</sup> Gerade in der Garten-Allegorie verbindet sich grundsätzliche Wehrbereitschaft mit keuscher politischer Unschuld, Friedfertigkeit und Fertilität, wie es der Selbsteinschätzung und dem gewünschten Erscheinungsbild dieser Händlerrepubliken an den Flanken des Alten Reiches durchaus entspricht. Wie das Beispiel des Lindauers Johann Jacob Haug zeigt, übernimmt sogar ein wohlwollender Ausländer dieses Bild, wenn er fast gleichzeitig mit Conrad Meyers «Wolstand der Eidgnößschafft» (Abb. 21) die von Kriegen verschonte «rediviva Helvetia» preist. In eingestandenermassen «schlechtem poetischen Kleidlein» singt er von der «Republic, die in dem Flore stehet/Und die im Regiment nach rechtem Rechte gehet/Und schütz't die Freyheit für gemeines Vatterland», womit die «Humanität und andere hohe Qualitäten» der «jetzlebenden edlen Helvetien» gemeint ist: «Vivat das Schweitzerland! es leb Helvetien/In unverwelcktem Flor, und ew'gem Wolerge'hn!»<sup>127</sup> Haugs Rede von der wiedererweckten, der «rediviva Helvetia», benutzt dieselbe Metaphorik wie Weissenbachs «Auff- und Abnehmende Jungfraw Helvetiae» oder Johann Rudolph Otts «Instituta, destituta et restituta Helvetia» von 1695.<sup>128</sup> Offenbar werden die Kriege von Louis XIV und insbesondere die Eroberung der Freigrabschaft bildlich als Bedrohung und zeitweise Verletzung der – weiblichen – Integrität der Schweiz verstanden, die aber letztlich die Jungfräulichkeit der vom Krieg verschonten Landesmutter nicht beeinträchtigen. Dies ist auch die Botschaft der «Irene Helvetiae. Das vom Friden beglückte Schweitzerland», ein 1698 bei den Jesuiten in Luzern aufgeführtes Schauspiel, in dem Helvetia zwar in den Ehestand tritt, sich aber mit Irene/Pax «gänzlich und auff Ewig vermählet» und so den Werbungen von Polemarcus («Kriegs-Fürst») und Intrigen des Dichobolus («Zwitracht») entkommt. Auch wenn um der Geschlechterlogik willen in der Theaterhandlung ein Irenarchus als männlicher «fridliebender Breutigam» auftritt, ist anzunehmen, dass hier eine platonische Beziehung eingegangen wird.<sup>129</sup>

Es ist durchaus denkbar, dass bei zusätzlichen Recherchen die personifizierte Helvetia in weiteren Texten oder auf Bildern, insbesondere in Flugschriften oder Traktaten dieser Zeit begegnet.<sup>130</sup> So erscheint nach dem Zweiten Villmerger Krieg und dem Landfrieden von 1712 ein Lied

auf «der Eydgnössischen Damen Ehren-Kranz» und die Jungfrau, die «frömde Cavalier» zurückweist: «Ich weiß ein schöne Dam/Mit Bergen wohl bekleidet [...]Eydgnößschafft heisst ihr Nam./Die Dame hat ein Kranz/Der schön außgeziehet/Mit dreyzehn Blumen ganz/Viel Nebent-Schöblein hören drein/Gott hat den Kranz ge-



Abb. 22 Eidgnössische Dam. Titelblatt zu Jacob Wurmans, «Bulschafft der sich representierenden Eidgnössischen Dam [...]», Wiesendangen 1676, von Conrad Meyer. Radierung.

pflanzt fein/Zu einer guten Schanz.»<sup>131</sup> Tatsächlich handelt es sich bei dieser «neuen Identifikationsfigur», wie Marchal die «Jungfrau Helvetia» genannt hat, um eine

«eigentümliche innovative Leistung des 17. Jahrhunderts»<sup>132</sup> oder vielmehr der Jahre um 1670, in denen ihre verschiedenen «Contrafeth» gemalt, erdichtet und aufgeführt werden. Allerdings ist diese Erfindung nicht, wie Marchal vermutet, ein Ersatz für den ebenso vielfach beanspruchten wie missbrauchten «einfachen eidgenössischen Bauern», sondern Prävention gegen aussen und Ermahnung gegen innen: Im Gewand der Helvetia können die Schweizer, sofern sie einig bleiben, als respektables Mitglied der Staatenwelt auftreten – die reale innere Gespaltenheit wird durch eine umfassende Figur übertüncht, welche die traditionellen Repräsentanten ersetzt, bezeichnenderweise bei reformierten ebenso wie bei katholischen Künstlern. Die weibliche Personifikation ist die schweizerische Antwort auf die «entgipfelte Pyramide», von der Johannes Burkhardt als Ergebnis des Westfälischen Friedens gesprochen und die er auch auf Druckgrafiken nachzuweisen gesucht hat: An die Stelle einer universalistisch-hierarchischen, letztlich feudalen Ordnung, die auf ein einziges Haupt zuläuft, wird 1648 ein System formal gleichwertiger Staaten institutionalisiert.<sup>133</sup> Die Eidgenossenschaft ist bis dahin als unmittelbarer Bestandteil des Heiligen Römischen Reichs in die pyramidale Hierarchie eingefügt gewesen und damit vom Wandel gleich doppelt betroffen: Durch die Exemption verlässt sie den Reichsverband, und gleichzeitig wird die Idee einer (kaiserlichen) «Monarchia universalis» hinfällig. So findet sich der zusehends archaische schweizerische Staatenbund eher widerwillig vor der Aufgabe, sich im Kreis der überlegenen Mächte gebührend zu positionieren. Während aber die dominierenden gekrönten Häupter selbst ihr Land repräsentieren können, Münzen und Denkmäler schmücken, die weibliche Landespersonifikation mit majestätischer Herablassung behandeln, ja mit Göttern und Tugendallegorien Konversation betreiben, wie dies Louis XIV mit Minerva, Mars und Justitia tut,<sup>134</sup> bleibt für die Eidgenossen nur der diskreditierte männliche Krieger und Söldner oder eine aus traditionellen Allegorien weiterentwickelte weibliche Personifikation, welche die Vielzahl gleichberechtigter Stände adäquat ausdrücken kann, ähnlich wie dies bereits im Ausland geschieht. Insofern ist die Landesallegorie zwar nicht exklusiv, aber durchaus typisch republikanisch,<sup>135</sup> und dies gerade dort, wo sie auf gleicher Ebene mit einem anonymen Krieger kombiniert wird. In dieser Paarbeziehung repräsentiert sie nicht die praktizierte Herrschaft und damit bestimmte ratsfähige Geschlechter, sondern, gleichsam als Ergänzung dazu, das Land als Konzept und Ganzes, das aber – anders als in den Monarchien – nicht demütig dem männlichen Herrscher unterworfen bleibt, sondern wie in den Niederlanden den Regenten ebenbürtig ist. Auf kantonaler Ebene wird diese Paarbeziehung besonders deutlich bei der Lucerna mit Hans Christoph Pfyffer (Abb. 18). Die Erfindung der Helvetia reagiert auf die propagandistische Bildsprache im Ausland und muss den im Zeitalter der Souveränität regierenden Einheitsgedanken besser ausdrücken, als dies mit dem herkömmlichen Wappenkranz, Geschichtsszenen oder einem Kreis schwörender Männer möglich ist. Die

Helvetia, als Staatsallegorie, ist von allem Anfang an eminent politisch.

Dies gilt es festzuhalten in Abgrenzung zu den Äusserungen von Georg Kreis und – im Anschluss an ihn – Angela Stercken, die in der Helvetia des 17. Jahrhunderts nur eine geographische Allegorie sehen wollen und nicht die Repräsentantin einer staatlichen Gemeinschaft, die auf einem gemeinsamen Geschichtsverständnis beruht;<sup>136</sup> erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts habe die Helvetia «konkretere Aussagen historischer und politischer Dimension» vorzuweisen.<sup>137</sup> Dieses Urteil ist nur möglich, wenn die früheren, noch unausgereiften Personifikationen aus ihrem Bildzusammenhang, aus der eidgenössischen Bildtradition und aus dem ikonographischen Beziehungsnetz zum Ausland herausgelöst und für sich allein betrachtet werden. Weshalb nicht Weissenbachs «Auf- und Abnehmende Jungfraw Helvetia», sondern der blosser Schriftzug «Helvetia» auf einem um 1750 von M. Hälller gezeichneten Titelblatt für eine Wappensammlung das «Bühnendebüt» der weiblichen Personifikation darstellen soll, bleibt schleierhaft.<sup>138</sup> Was allein sich im 18. Jahrhundert verändert, ist die herausragende Position der Helvetia: Nicht länger als Partnerin eines Mannes oder als gleichrangige Staatspersonifikation neben anderen Allegorien, sondern allein und erhöht sitzt sie auf einem Thron im Bildzentrum, mit republikanischen Symbolen in der Hand zusätzlich hervorgehoben, während die traditionellen Bildelemente (Geschichtsszenen, Kantonswappen) klar zweitrangig werden, so etwa auf Moreaus Kupferstich von 1780 (Abb. 23).<sup>139</sup> Den Höhepunkt ihrer Karriere wird Helvetia im 19. Jahrhundert als Personifikation der Nation erleben,<sup>140</sup> doch anders als bei Marianne und Germania, die sich dazu ab 1789 beziehungsweise um 1848 von ihrem monarchischen Herren emanzipieren müssen, ist die politische Interpretation einer auch bildkompositorisch dem Manne gleichwertigen Jungfrau als Vertreterin der ganzen Eidgenossenschaft bereits im ständischen Alteuropa greifbar.<sup>141</sup>

*Josias Simlers «Regiment» –  
ein Vergleich zwischen 1576 und 1621*

Zusammenfassend lässt sich das Gesagte an einem Beispiel exemplifizieren, das ziemlich genau die durchwanderten 150 Jahre abdeckt: Josias Simlers «Regiment gmeiner loblicher Eydtgnoschafft», das, ab 1576 vielfach aufgelegt, bis 1798 das Standardwerk zur Verfassung der Alten Eidgenossenschaft bleibt. Die frühen deutschen und lateinischen Fassungen zeigen keine politische Symbolik auf der Titelseite, ja meistens überhaupt kein Bild.<sup>142</sup> Dagegen ist das wachsende Bedürfnis, Bundessymbole zu vereinigen, zu massieren und damit deren Aussage zu verstärken, ab 1577 in der frühen französischen Übersetzung, «La Republique des Suisses», zu greifen; durchaus analog zum erwähnten Fall der «Exhortation aux Suisses en general sur leur conservation» von 1607 und 1639, die jeweils im selben Genfer

Verlag erscheint wie Simler. Vielleicht liegen diese auffälligen Illustrationen darin begründet, dass die Bücher vorwiegend in Genf, aber auch in Paris und Antwerpen erscheinen – also im Ausland, wo das komplizierte schweizerische Bundesgeflecht nicht so selbstverständlich und der eigenen Erfahrung nahe liegt wie in Zürich, wo Simlers

genossen, findet sich auf der letzten Seite dieser Simler-Übersetzung, mit der Devise «UNION INVINCIBLE». Von der vierten Auflage von 1598 an ist das Münzbild des Schwurs auf die Rückseite des im übrigen identischen Titelblatts vorgerückt. Ähnlich schmückt der aus der «Getreuen Warnung» übernommene Schweizerstier mit



Abb. 23 Helvetiorum Trophaea. Frontispiz zu Beat Fidel Anton von Zurlauben, «Tableaux de la Suisse», Paris 1780, von Jean-Michel Moreau. Kupferstich. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.



Abb. 24 Titelbordüre zu Josias Simler, «Vom Regiment der Eidgenossenschaft», Zürich 1645, von Conrad Meyer. Radierung. Zürich, Zentralbibliothek.

Originalfassungen deutsch und lateinisch veröffentlicht werden. Die erste, in Genf gedruckte französische Ausgabe gibt auf dem Frontispiz eine modifizierte Version von Stampfers Bundestaler wieder; in Ergänzung des Revers dieser Münze von 1560 wird der Bundesgedanke durch einen Handschlag zwischen den Wappen noch verstärkt (Abb. 4). Der Avers der Münze, mit dem Eid der drei Eid-

Wappenband und abgebrochenem Horn die sechs Genfer Auflagen an unterschiedlicher Stelle.<sup>143</sup> Einen eigenständigen, quadratischen Wappenkranz um den Rütli Schwur beziehungsweise den Tellenschuss zeigen die französischen Editionen von Paris und Antwerpen sowie die holländische Übersetzung von 1613; auch die Leidener lateinische Ausgabe von 1627, bei der noch andere kurze Texte über die





Abb. 25 Eidgnössischen Bundes Zunehmen. Rütlichswur, Wap-  
penkranz der 13 eidgenössischen Orte und Wappen der Zuge-  
wandten Orte. Ofenkachel am Ofen aus dem Zürcher Rathaus,  
von Hans Heinrich III. Pfau, Winterthur, 1698. Zürich, Schweizeri-  
sches Landesmuseum.



Abb. 26 Titelbordüre zu Josias Simler, «Von dem Regiment der  
Lobl. Eydgenossenschaft», Neuausgabe von Johann Jacob Leu,  
Zürich 1721, von Johann Melchior Füssli. Kupferstich. Zürich,  
Zentralbibliothek.

Schweiz hinzugefügt werden, zeigt die schwörenden drei  
alten Eidgenossen.<sup>144</sup>

Für die deutsche Ausgabe von 1645 kombiniert nun  
Conrad Meyer diese traditionellen Elemente mit der  
erörterten Titelbordüre von Merians «Topographia»  
(Abb. 16).<sup>145</sup> Wie immer, hat Merian dort die histo-  
rischen Elemente entfernt, die bei Murer noch vorhan-  
den waren: Tell und Bundesschwur. Letzterer erhält bei  
Meyer nun wieder einen prominenten Platz auf einem  
(Freiheits-)Altar im Zentrum, unter dem Wappenkranz  
(Abb. 24). Von den beiden flankierenden Allegorien ist die  
linke, Victoria auf dem Tyrannen, von Murer übernom-  
men, die rechte dagegen als Mauerkrone tragende Abun-  
dantia von Merian, der offensichtlichen Vorlage auch für  
die Kopfpartie (Concordia, Kranich, Pax). Die weitere  
Bearbeitung von Merians Vorlage durch Conrad  
und Johannes Meyer, auf dem Neujahrsblatt von 1673 («Dulce  
et decorum est pro patria mori») und für die Titelbordüre  
von Johann Heinrich Rahns «Eidgenössischer Geschichte  
Beschreibung» von 1690, ergeben bis zum Ende des



Abb. 27 L'alliance et la concorde des Suisses. Frontispiz zu «L'état et les délices de la Suisse, en forme de Relation critique, par plusieurs Auteurs célèbres», Bd.1, Amsterdam 1730, von Bernard Picart. Kupferstich. Zürich, Zentralbibliothek.

17. Jahrhunderts eine weitere Motivverdichtung; auf dem mit eidgenössischen Szenen geschmückten Winterthurer Kachelofen für das neue Zürcher Rathaus von 1698 rückt dann die Rütli-Schwurszene ins Zentrum der zentralen Ofenkachel (Abb. 25).<sup>146</sup>

Diese bildmittige starke Betonung des Bundesschwurs findet sich auch bei Johann Melchior Füssli, der nun wieder für den Bildunterteil stark auf Merians Vorlage zurückgreift, als er 1721 das Titelblatt für Johann Jacob Leus Simler-Neuausgabe schafft: «Von dem Regiment der Lobl. Eydgenossenschaft» (Abb. 26).<sup>147</sup> Die auf den ersten Blick nicht so auffälligen Änderungen sind charakteristisch für

den im Vorangegangenen beschriebenen Prozess in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Die Eidgenossenschaft wird nun als politische Einheit, als Staat verstanden. Der Wappen- ist zugleich ein Oliven- und damit ein Friedenskranz; er umgibt die zentrale Schwurszene. Direkt unter und über ihr sind neu zwei Symbole staatlicher Souveränität hinzugetreten: einerseits der ruhig wachende Löwe neben dem Merianschen Krieger und andererseits, in unmittelbarer Nähe zur Dreieinigkeit, der Freiheitshut. Über ihm gibt es keine irdische Gewalt, nur Gott allein: Der Hut nimmt in der Republik den Platz ein, der in den Monarchien der Krone zukommt. Gehalten wird der Hut

von zwei Putti; der linke trägt zudem den Regentenstab, der rechte einen Palmwedel, zusammen Symbole gerechter Herrschaft: Die Autorität des Regenten bestraft den Fehlhaften, die Palme winkt den Tugendhaften als Lohn.<sup>148</sup> Neben den Putti, aussen auf den seitlichen Pfeilern, stehen zwei Urnen mit einer Flamme, die vielleicht als Lampe zu



Abb. 28 Frontispiz zu David Herrliberger, «Neue und vollständige Topographie der Eydgnosschaft», Zürich 1754. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

verstehen ist. Auch hiermit wird die Souveränität zum Ausdruck gebracht: Lampe und Feuer sind nicht nur in der katholischen Ewiglichlampe Zeichen göttlicher Äternität; in der Zeit vor dem Zündholz besteht auch ein praktisches Bedürfnis, ein kleines Feuer stets wachzuhalten.<sup>149</sup> Wie das Feuer seinen Träger verzehrt, selbst aber nicht ausgeht,

sondern weitergereicht wird, so besteht auch die Souveränität unbeeinträchtigt fort, wenn ihr vorübergehender Inhaber zu Asche geworden ist und in der Urne versinkt – die Souveränität verhält sich zum Regenten wie der Geist zur Materie.<sup>150</sup> Auch die Abundantia/Helvetia, bisher nur mit Symbolen der Fruchtbarkeit geschmückt, wird politisch aufgewertet: Zu ihren Füßen liegt das Pfeilbündel mit dem Schriftband «Vis Unita» (vereinte Kraft) – ein spätes Echo der Skiluros-Parabel, aber mit den Pfeilen (anstelle von Stäben) vielleicht auch eine Reverenz an die Schicksalsgenossen in den Generalstaaten. Denn dort zuerst ist die reiche Bildersprache der Höfe auf republikanische Bedürfnisse und Werte umgestaltet worden, und so überrascht es nicht, wenn viele von Füsslis Motiven bereits 1625 auf einem allerdings ganz anders komponierten Frontispiz für eine Pariser Ausgabe von Hugo Grotius' «De jure belli ac pacis» begegnen: allegorisches Paar, hier Pax und Krieger (Mars?), Caduceus, Löwe, brennende Urne und Freiheitshut.<sup>151</sup>

*Eine vernachlässigte «Helvetia»*

Abschliessend ist eine Helvetia anzuführen, die von Georg Kreis ebenso übersehen wurde wie von Angela Stercken und Marie-Louise Schaller, die sich beide stark auf sein Korpus stützen.<sup>152</sup> Als Johann Rudolf Iselin 1734 in Basel Aegidius Tschudis berühmtes, aber bis dahin nie gedrucktes «Chronicon Helveticum» herausgibt, wählt er als aufklappbares Titelblatt ein Bild Bernard Picarts von 1727, das dessen Schüler, der Zürcher David Herrliberger, gestochen hat. Herrliberger wirkt nach seiner Ausbildung beim erwähnten Johann Melchior Füssli von 1724 bis 1728 in Picarts Amsterdamer Werkstatt und pflegt nach seiner Rückkehr in die Schweiz die republikanische Ikonographie weiter.<sup>153</sup> Die für Tschudi reaktivierte Allegorie ist zuerst als Einblattdruck erschienen (Abb. 27) und findet bereits 1730 für ein Amsterdamer Buch über die Schweiz Verwendung.<sup>154</sup> Worum es in der vorliegenden Studie gegangen ist, wird mit diesem Werk exemplarisch vorgeführt: um die Helvetia als ikonographische Interpretation der französischen Souveränitätslehre in ihrer niederländischen, republikanischen Variante. 1673 in Paris geboren, ist Picart 1710 in die Niederlande emigriert, wo er sich unter anderem durch Portraits von Monarchen (so wiederholt von Louis XIV) hervorgetan hat, aber auch durch historische und allegorische Stiche mit niederländischen Motiven, so mit dem Frontispiz für Le Clercs «Histoire des Provinces-Unies» von 1723: die personifizierte «Republique de Hollande» auf dem Thron, umgeben von weiblichen Allegorien (Religion, Freiheit, Friede, Seefahrt, Handel, Glück und Überfluss).<sup>155</sup> Entsprechend geübt in Staatsallegorien entwirft Picart «L'alliance et la concorde des Suisses», deren Legende alles klar macht: «La République des Suisses est représentée par une Femme, accompagnée des Vertus qui ont concouru à la former». Helvetia als Schweizer Republik thront, zu ihrer Rechten sitzt Con-

cordia mit einem Liktoerenbündel und dem Händeschlag als Gürtelschnalle, hinter ihr wacht Prudentia mit der Schlange, während Libertas mit dem Freiheitshut einen Triumph- und Friedenskranz reicht. Gleichzeitig hält Fortuna eine geschlossene Krone über Helvetiens Haupt – kein monarchischer Reflex des Franzosen, sondern das Symbol staatlicher Souveränität.<sup>156</sup> Auf einem Medaillon, im unteren Zentrum, schwören die drei Eidgenossen, während im Hintergrund Tell den Apfel trifft. Darüber verreibt die gerüstete Minerva die hässlichen Harpyien; sie ist als Sapientia zu verstehen, aber gleichzeitig wohl auch als Fortitudo.<sup>157</sup> Die militärische Tapferkeit umringt Helvetia auf allen Seiten (Tropaion, Lanzenträger, Tell, Rütli-schwur), befindet sich aber überall diskret im Bildhintergrund oder gar, wie die Soldaten, in der finsternen Höhle. Entsprechend legt Herakles, nackt und wild in seinem Löwenfell, der Landesmutter die wehrhafte Keule zu Füßen. Ebenso fern wie die rauhen Gründerzeiten sind die Österreicher und andere böse Geister; die Waffen können niedergelegt werden, Helvetia herrscht in einem friedlichen, zivilisierten und aufgeklärten Land.<sup>158</sup> David Herrliberger wird in seiner «Topographie der Eydgnößschaft» (1754) die Botschaft wiederholen: «Bellona quiescente, Helvetia literaria» – gelehrt ist Helvetien, seit Bellona ruht (Abb. 28).<sup>159</sup> Zwar sind die ebenso tapferen wie ungebilde-

ten alten Eidgenossen abgetreten, aber das ist nicht länger zu bedauern, zumal ihre Tugenden fortleben (Fides, Fortitudo, Prudentia als «Trias helvetica»). Denn nicht gierige Söldner stehen jetzt an ihrer Stelle, sondern berühmte Wissenschaftler, deren Leistungen allgemeines Lob finden: die Werke Scheuchzers und Bernoullis, Bodmers Noah und Leus Staatsrecht. Vereint liegen sie zu Füßen der Historia, die einem jungen Schweizer die praktischen Lehren aus der vaterländischen Geschichte beibringt, damit er bei seinem lobenswerten Drang zur Wissenschaft nicht gallischer Verweichlichung anheimfalle, sondern sich mit dem Schwert an seiner Seite als «ächter Helvetier» erweise.

Die vorgestellten Bildelemente, wie sie am kundigsten von Füssli und Picart kombiniert werden, haben es ermöglicht, die bildliche Repräsentation der Eidgenossenschaft trotz den nur schwach ausgeprägten gesamtstaatlichen Strukturen, jedoch mit einiger – vor allem darin begründeter – Verspätung dem Niveau und den Ansprüchen anzunähern, die im übrigen Europa gelten. In diesem Prozess ist die Solothurner «Libertas» als eine der frühesten Helvetia-Darstellungen einzuordnen; ihre zentrale Bildaussage findet in der Umwandlung und Erneuerung des überlieferten Bildmaterials eine anspruchsvolle und bis 1798 für die Alte Eidgenossenschaft gültige Form: Eintracht, Friede, Freiheit in einer souveränen Republik.

- <sup>1</sup> YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Alpenlandschaft als politische Metapher. Zu einer bisher wenig bekannten «Libertas Helvetica»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, S. 1–10; vgl. S. 9, Anm. 1 für die physische Beschreibung des Gemäldes: Öl auf Leinwand, dunkler Holzrahmen mit Goldrand auf der Innenseite, 84×102,5 cm (mit Rahmen); Historisches Museum Blumenstein, Solothurn, Inv. Nr. 1991.189. – Herrn Prof. Dr. Rudolf Schnyder und Dr. Matthias Senn danke ich für die kritische und fachkundige Lektüre meines Textes.
- <sup>2</sup> Diesbezüglich verweist Yvonne Boerlin bei nachträglicher Anfrage noch auf ALFRED R. WEBER, *Was man trug anno 1634. Die Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser*, Basel 1993; sie kann sich allerdings auch vorstellen, dass man hier die kunstgeschichtliche Allerweltsklausel «Provinzverspätung» in Anwendung bringt. Rudolf Schnyder hält dagegen, dass die viereckigen Halskrägen der abgebildeten Eidgenossen sich erst ab der Jahrhundertmitte ausbreiten.
- <sup>3</sup> Vgl. für diese Deutung JOHANNES MEYER, *Armilegium* (= Neujahrsblatt der Feuerwerker), Zürich 1706. Die brennende Lunte liegt hier auf einem Altar, darüber verkündet das Epigramm: «Vivens nunc vivere cessat. Das Lunden-feur erlöschet heür.» Auf den anderen Bildern und im Text darunter geht es um die stets neuen Waffentechniken, wobei die veralteten Musketen mit Luntenschloss durch Steinschlossgewehre abgelöst werden: «Das Lunden-feur geht ab, weil es zu langsam gehet./Und daraus vil Gefahr und Schaden oft entsteht.» Die Lunte versinnbildlicht also auch hier gleichermassen Vergänglichkeit und Gefährlichkeit, die sich aber jetzt gegen den altmodischen Schützen selbst richtet.
- <sup>4</sup> JOHANNES MEYER, *Praemunimenta. Schirm-Linien* (= Neujahrsblatt der Feuerwerker), Zürich 1705.
- <sup>5</sup> Sallust, *Bellum Iugurthinum*, 10, 6. – Zur Wettsteinmedaille: HORTENSIA VON ROTEN, *Verdienstmedaille oder leere Versprechungen?*, in: *Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648* (Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel), Basel 1998, S. 282–285. – Das Widmungsgedicht von *Getreuwe Warnung und Vermanung an die treizehen Orth löblicher Eydgnosschafft wegen mannigerley böser Praticken und sorglicher leuffe so jetzt und vorhanden*, o. O. 1586, gibt eine deutsche Übersetzung: «Durch Einikeit nimpt zu klein ding/Uneinikeit macht grosses ring.»
- <sup>6</sup> *Ordenliche Beschreibung, welcher gestalt die nachbarliche Bündnuß und Verain der dreyen löblichen Freien Stätt Zürich, Bern und Strassburg ... vollzogen worden*, Strassburg 1588. – Vgl. dazu auch THEA VIGNAU-WILBERG, *Künstlerische Beziehungen zwischen Strassburg und der Eidgenossenschaft am Anfang des konfessionellen Zeitalters*, in: ULRICH IM HOF / SUZANNE STEHELIN (Hrsg.), *Das Reich und die Eidgenossenschaft 1580–1650. Kulturelle Wechselwirkungen im konfessionellen Zeitalter* (= 7. Kolloquium der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft), Fribourg 1982, S. 349–376, hier 360–361, Abb. 4. Beim von YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 1), S. 6, Anm. 23, zitierten gleichzeitigen Text handelt es sich um die erwähnte *Getreuwe Warnung* (vgl. Anm. 5), S. 36. Im Zusammenhang mit dem von ihr angeführten Gedicht H. R. Rebmanns wäre ferner noch nachzutragen HANS RUDOLF GUGGISBERG, *Das Gespräch zwischen Niesen und Stockhorn. Späthumanistische Weltanschauung aus bernischer Provinz: Betrachtungen zu H. R. Rebmanns Lehrgedicht*, in: BERNHARD DEGEN / FRIDOLIN KURMANN / ANDRÉ SCHLUCHTER / JAKOB TANNER (Hrsg.), *Fenster zur Geschichte: 20 Quellen – 20 Interpretationen* (= Festschrift für Markus Mattmüller), Basel/Frankfurt a. M. 1992, S. 28–43.
- <sup>7</sup> YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 1), S. 8.
- <sup>8</sup> Der aktuelle Forschungsstand zum Wiler Denfensionale und eine diskussionswürdige nationalstaatliche Interpretation bei JÜRIG STÜSSI-LAUTERBURG, *Das Defensionale von Wil (1647) – eine Etappe schweizerischer Staatswerdung*, in: MARCO JORIO (Hrsg.), *Die Schweiz und Europa 1648. Aussenpolitik zur Zeit des Westfälischen Friedens*, Zürich 1999, S. 163–173.
- <sup>9</sup> HANS SUTTER, *Basels Haltung gegenüber dem evangelischen Schirmwerk und dem eidgenössischen Defensionale (1647 und 1668)* (= Basler Beiträge zur Geschichte, Bd. 68), Basel 1957, S. 96; dort auch zum Folgenden.
- <sup>10</sup> Zum Folgenden ausser Sutter vor allem ALFRED MANTEL, *Der Abfall der katholischen Länder vom eidgenössischen Defensionale*, in: Jahrbuch für Schweizer Geschichte 38, 1913, S. 141–200.
- <sup>11</sup> Vgl. *Eidgenössische Abschiede*, Bd. 6, 1, Frauenfeld 1867, S. 1030 (21. Oktober 1676); 1030f. (27. Oktober 1676), 1032f. (18. November 1676), 1033–1036 (14./15. Dezember 1676).
- <sup>12</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1034; vgl. 1045: «nicht den alten Bünden gemäss».
- <sup>13</sup> Abgedruckt im Anhang zur Februartagsatzung 1677, in: *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1041f.
- <sup>14</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1041; ähnlich S. 1042: «die ietziige Beschaffenheit der welt» und 1102 (2. Juli 1679): «da danne zwischen den Zeiten unserer Altfordern undt den unsern ein vernünftiger Unterscheidt zu machen».
- <sup>15</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1048.
- <sup>16</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1053; vgl. auch die gegen Schorno gerichtete *Proklamation des Rats zu Basel vom 7./17. Juli 1677*, abgedruckt bei HANS SUTTER (vgl. Anm. 9), S. 486 (Beilage VIII).
- <sup>17</sup> ALFRED MANTEL (vgl. Anm. 10), S. 167.
- <sup>18</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1083 (Brief vom 25. Juli 1678).
- <sup>19</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1094.
- <sup>20</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 1004.
- <sup>21</sup> JOHANNES BURKHARDT, *Der Dreissigjährige Krieg* (= Moderne Deutsche Geschichte, Bd. 2), Frankfurt a. M. 1992, S. 30–125.
- <sup>22</sup> JOHANNES BURKHARDT, *Der Dreissigjährige Krieg als frühmoderner Staatsbildungskrieg*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 45, 1994, S. 487–499. – Zur Problematik jetzt auch umfassend WOLFGANG REINHARD, *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999.
- <sup>23</sup> THOMAS MAISSEN, *Vom Nutzen und Nachteil der Souveränität. Ausländische Lektionen für die Eidgenossen des 17. Jahrhunderts*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 247, 24./25. Oktober 1998, S. 70.
- <sup>24</sup> Vgl. dazu THOMAS MAISSEN, *Neutralität als innen- und ausserpolitisches Argument. Die Eidgenossenschaft in der Staatenwelt des 17. Jahrhunderts*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 36, 13./14. Februar 1999, S. 94, als Auseinandersetzung mit ANDREAS SUTER, *Neutralität. Prinzip, Praxis und Geschichtsbeusstsein*, in: *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 133–188.
- <sup>25</sup> Dazu mit weiterer Literatur THOMAS MAISSEN, *Eine «Absolute, Independent, Souveraine und zugleich auch Neutrale Republic». Die Genese eines republikanischen Selbstverständnisses in der Schweiz des 17. Jahrhunderts*, erscheint in: MICHAEL BÖHLER / ETIENNE HOFMANN / PETER REILL /

- SIMONE ZURBUCHEN (Hrsg.), *Republikanische Tugend: Ausbildung eines Schweizer Nationalbewusstseins und Erziehung eines neuen Bürgers*, Lausanne 1999.
- <sup>26</sup> YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 1), S. 3.
- <sup>27</sup> Wilhelm Tell fehlt auffälligerweise, obwohl er als Symbol der Wehrbereitschaft gut passen würde. Vielleicht ist ein Mord selbst an einem Tyrannen nicht die Assoziation, welche die Auftraggeber mit ihrer Allegorie des eidgenössischen Staates wecken wollen; möglicherweise wird der Freiheitsheld auch als riskant betrachtet, weil ihn die aufständischen Bauern 1653 zur Legitimierung herangezogen haben.
- <sup>28</sup> *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 11), S. 776, 819, 1070. – Vgl. auch ROBERT DURRER, *Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe*, Sarnen 1917–1921, S. 1003–1007.
- <sup>29</sup> Zitiert bei HANS SUTTER (vgl. Anm. 9), S. 471; vgl. auch 419 (zu 1677).
- <sup>30</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn*, 1: Die Stadt Solothurn I. Stadtanlage und Befestigung, von BENNO SCHUBIGER, Basel 1994, S. 192–206. Boerlins Datierung ist auch insofern unwahrscheinlich, als der Künstler für den im Gemälde reproduzierten Schanzentyp um 1630 noch kein Vorbild kennen konnte. In der Schweiz könnte man allenfalls an die von 1622 bis 1634 in Bern errichteten vier Bastionen der westlichen Schanze denken, die allerdings der alten Stadtmauer vorgelegt wurden und nicht die ganze Stadt in Kreisform umgaben, wie dies auf dem Blumensteiner Gemälde und später in Solothurn der Fall sein sollte, vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 1: Die Stadt Bern, von PAUL HOFER, Basel 1952, S. 87–92.
- <sup>31</sup> Da die Zahl der Abbildungen für diese Ausführungen beschränkt bleiben muss, sei darauf verwiesen, dass die meisten hier fehlenden Belege in den folgenden grundlegenden Werken reproduziert vorliegen: DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN unter Mitwirkung von FRANÇOIS DE CAPITANI (Hrsg.): *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog), Bern 1991. – HANS-CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen* (= *Arts Helvetica*, X), Disentis 1992. – GEORG KREIS, *Helvetia – im Wandel der Zeiten. Die Geschichte einer nationalen Repräsentationsfigur*, Zürich 1991. – GUY P. MARCHAL, *Die «Alten Eidgenossen» im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert*, in: *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft*, Bd. 2: *Gesellschaft – Alltag – Geschichtsbild*, Olten 1990, S. 307–403.
- <sup>32</sup> *Der Alte Eydgnöß, Oder Wider-Lebende Wilhelm Tell*, o. O. (Luzern) 1656, S. 3. Ich verdanke diesen Hinweis Daniel Guggisberg, der soeben eine Dissertation über *Das Bild der alten Eidgenossen in Druckschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts* verteidigt hat.
- <sup>33</sup> Dazu bisher erst ansatzweise HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 15–40, 64–80, 204–210.
- <sup>34</sup> Vgl. dazu ausser von Tavel FRANZ HEINEMANN, *Tell-Iconographie. Wilhelm Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends*, Luzern/Leipzig 1902. – THEA VIGNAU-WILBERG, *Zur Ikonographie des Rütlichschwurs im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 32, 1975, S. 141–147. – PAUL HILBER / ALFRED SCHMID, *Niklaus von Flüe. Im Bild der Jahrhunderte*, Zürich 1943.
- <sup>35</sup> HANS CONRAD PEYER, *Der Wappenkranz der Eidgenossenschaft*, in: FELIX RICHNER / CHRISTOPH MÖRGELI / PETER AERNE (Hrsg.), *«Vom Luxus des Geistes»* (= *Festschrift für Bruno Schmid zum 60. Geburtstag*), Zürich 1994, S. 121–138.
- <sup>36</sup> Abgebildet ist der «Schnabeltaler» etwa in: *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit* (Ausstellungskatalog), Zürich 1981, S. 255 (Abb. 254); der «Bundestaler», in: DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 335 (Abb. 170), wo der Wappenkranz als Avers bezeichnet wird; doch es handelt sich um die Rückseite, während der Bundesschwur zwischen Tell, Stauffacher und Erni (Arnold von Melchtal) die Vorderseite schmückt, vgl. auch HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 23, und *Zürcher Kunst nach der Reformation* (vgl. oben), S. 205. – THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 34), S. 141, datiert die Medaille auf 1555–1565, während HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 24, das Jahr 1546 vorschlägt, wobei er offenbar an ein Jubiläum «250 Jahre Rütlichschwur» denkt, der auf dem Bundestaler auf 1296 datiert ist; allerdings wirkt eine Gedenkmünze für ein säkulares Ereignis doch recht anachronistisch, solange nicht andere Beispiele aus derselben Epoche angeführt werden können.
- <sup>37</sup> EMIL HAHN, *Jakob Stampfer, Goldschmied, Medailleur und Stempelschneider von Zürich 1505–1579*, in: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 28, Zürich 1915, S. 1–90, hier 68. Erst um die Jahrhundertmitte wird in der Eidgenossenschaft auch der Begriff «Schweizerkreuz» heimisch, vgl. die jüngste Übersicht zum Thema bei GUY P. MARCHAL, *De la «Passion du Christ» à la «Croix suisse»: quelques réflexions sur une enseigne suisse*, in: *Schweizer Archiv für Heraldik* 105, 1991, S. 5–37, hier S. 36–37.
- <sup>38</sup> Vgl. zur Wettsteinmedaille HORTENSIA VON ROTEN (vgl. Anm. 5), und zu ihrem völkerrechtlichen Zusammenhang THOMAS MAISSEN, *Des insignes impériaux à un imaginaire républicain: la représentation de la Confédération Helvétique et des Provinces Unies autour de 1648*, erscheint in: KLAUS BUSSMANN / JACQUES THUILLIER (Hrsg.), *1648: l'art, la guerre et la paix en Europe*, Paris 1999.
- <sup>39</sup> Vgl. das Siegel auf dem Urlaubspass vom 27. April 1786 im Staatsarchiv Fribourg, Papiers de France 1785–1789.
- <sup>40</sup> Das häufige Motiv findet sich beispielsweise bei *Ein hüpsch nüw Lied von den dryzehen örtern einer ehrlichen unnd loblichen Eydgnoschafft sampt den Bünten*, o. O., o. J. – *Ein hüpsch nüw Lied unnd fründtliche warnung an ein Lobliche Eygnoschafft*, Bern 1557. – ULRICH WIRRY, *Ein schöner Spruch einer loblichen Eydgnosschafft zu Ehren gemacht*, Basel 1635 und Zürich 1657 sowie o. O. 1668 und 1680.
- <sup>41</sup> Die *Concordia Aller 13 Orthen* findet sich als Handschrift in der Universitätsbibliothek Basel (A G IV 24, Fol. b); das Titelblatt der *Getreuen Warnung* (vgl. Anm. 5) ist abgebildet bei GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 333. Von der Popularität dieser Darstellungen zeugt auch die Zeichnung in der *Chroniksammlung des Johann Jakob Wick (Wickiana) (1559–1587)*, 22. Buch von 1584 (Zentralbibliothek Zürich, MS F 32, fol. 16).
- <sup>42</sup> Zwingli selbst setzt den Ochsen mit einem «ruch stier» gleich, vgl. *Das Fabelgedicht vom Ochsen*, in: HULDREICH ZWINGLI, *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (= *Corpus Reformatorum*, Bd. 88), Berlin 1905, S. 13, Vers 37.
- <sup>43</sup> Das noch intakte, aber durch Savoyen bedrohte zweite Horn stellt Genf dar, vgl. *Getreue Warnung* (vgl. Anm. 5), S. 36.
- <sup>44</sup> ALFRED SCHMID, *Bruder Klaus in der bildhaften Polemik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Oskar Vasella*, Fribourg 1964, S. 320–330. – Vgl. PAUL HILBER / ALFRED SCHMID (Anm. 34), S. 105–115. – ROBERT DURRER (vgl. Anm. 28), S. 872–883. – Für das Fortdauern des Motivs auch BURKARD VON RODA, *Bruder Klaus im «Zwangskleid». Ein unbekanntes politisches Spottbild auf das 1691er-Wesen in Basel*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 45, 1988, S. 109–116.

- <sup>45</sup> Ausführlicher zu den verschiedenen französischen Editionen unten Anm. 143.
- <sup>46</sup> Radierung, 33,5 × 44,2 cm, Graphische Sammlung ETH Zürich.
- <sup>47</sup> Anders DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 187–188.
- <sup>48</sup> ROBERT DURRER (vgl. Anm. 28), S. 724. – VALENTIN BOLTZ, *Der weltl spiegel*, Basel 1550 und 1551; weitere Verwendung für *Comoedia von Zweytracht und Eynigkeit*, o. O. 1633, und ULRICH WIRRY (vgl. Anm. 40), Ausgabe von Basel 1635.
- <sup>49</sup> HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 34, Abb. 25, zeigt ein Beispiel auf der Luzerner Kapellbrücke (um 1620); eine rein katholische Variante mit bloss sieben Ständen, also ohne evangelische und gemischtkonfessionelle Kantone, findet sich in der Apologie des Borromäischen Bundes von 1586: *Der Alten, Löblichen, Mannlichen Eydenossen oder Helvetier beständige Vereinigung und Pündnussen...*, München 1588. Mareschets Ölbild findet sich bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 364–365 (Abb. 211), oder GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 329.
- <sup>50</sup> Vgl. auch DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 155–156, 186–188, 365–367.
- <sup>51</sup> Bei Äsop heisst die Fabel noch «Der Bauer und seine Söhne», bei Babrios «Der Rat des Alten», vgl. *Antike Fabeln*, eingeleitet und neu übertragen von LUDWIG MADER, Zürich 1951, S. 67, 258, sowie weiter ausgebaut bei JEAN DE LA FONTAINE, *Fables* IV, 18, in: *Œuvres complètes*, Bd. 1 (= Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1991, S. 165–166. Gleich zweimal findet sich Skiluros bei PLUTARCH, *Regum et Imperatorum Apophtegmata*, 174f beziehungsweise *De garrulitate*, 511c.
- <sup>52</sup> ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1947, Sp. 1512–1513, mit weiteren Beispielen, etwa Claude Paradin. – THEODOR ZWINGER, *Theatrum vitae humanae*, Basel 1565, S. 1112; im Unterschied zu Zwinger nicht direkt auf Plutarch fussend EUSÈBE PHILADELPHIE, *Le Réveille-matin des François et de leurs voisins. Dialogue second*, Edinburg (Genf?) 1574, S. 55: «... l'histoire de ce bon vieux Prince, qui ayant vingt & deux enfans, luy vieux, cassé, estant au licet malade, les ayant fait venir à soy, leur commanda de rompre en sa presence, un fagot de chenevotes...»; hinter dem Pseudonym verbirgt sich je nach Deutung Théodore de Bèze, Nicolas Barnaud oder ein gewisser Rapin. *Getreuwe Warnung* (vgl. Anm. 5), S. 32: «Also hat jhener Vatter am todbeth seinen Kindern durch ein Gleichnuß eines bischeleins pfeilern die Einigkeit befohlen». Da unmittelbar vorher Bruder Klaus und gleich anschliessend die Sertorius-Parabel referiert werden, bezieht sich der Text offensichtlich auf Murers Bildprogramm. Auch die *Treuhertzige Ermahnung*, o. O. 1620, bei ROBERT DURRER (vgl. Anm. 28), S. 883, mahnt mit der Parabel der «Dreyzehen Pfeil in einem Bandt».
- <sup>53</sup> Vgl. DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 367; allerdings wird das Rutenbündel nicht nur in Bern zu einem zentralen Symbol republikanischer Staatsrepräsentation.
- <sup>54</sup> Vgl. auch den Jeton von 1590 oder den Leo Belgicus bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 81 (Abb. 49), 329–331 (Abb. 162).
- <sup>55</sup> Stimmers Federzeichnung aus der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin ist abgebildet in: *Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein* (= Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1984/85), Basel 1984, S. 416–418 (Nr. 259, Abb. 267) und bei ELISABETH LANDOLT, *Scheibenrisse von Hieronymus Vischer nach Tobias Stimmer*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985, S. 115–120, hier 116. – Zu Lindtmayer siehe FRIEDRICH THÖNE, *Daniel Lindtmayer 1552–1606/07. Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer* (= Œvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 2), Zürich/München 1975, S. 159 (Abb. 77, Kat. 59), 165 (Abb. 111f., Kat. 78f.). – Über den «Weissen Adler» siehe *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen*, 2: Der Bezirk Stein am Rhein, von REINHARD FRAUENFELDER, Basel 1958, S. 255–263, hier 260 sowie Abb. 343.
- <sup>56</sup> Undatierte Medaille aus Silber, vergoldet, gehenkelt (SLM Inv. Nr. 5489).
- <sup>57</sup> BALÁZS KAPOSSY, *Bemerkungen zu einigen schweizerischen Renaissance-Medaillen*, in: Schweizerische Numismatische Rundschau 58, 1979, S. 287–303. – DIETRICH SCHWARZ, *Eine unbekannt schweizerische Renaissance-medaille*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 110–113.
- <sup>58</sup> ALBERT MÜLLER, *Der Goldene Bund 1586*, Diss. Fribourg 1965 (= Der Geschichtsfreund, Beiheft 11), Zug 1965, S. 103; eine Abbildung der Luzerner Urkunde nach S. 8.
- <sup>59</sup> DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 365 bis 367 (Abb. 212).
- <sup>60</sup> Vgl. unten Anm. 73 zum Schloss Wülflingen; für eine Gemeindegemeinde von Biglen (1597), einen Scheibenriss von 1607 und einen anderen, der Peter Stöcklin zugeschrieben wird, siehe ROLF HASLER, *Die Scheibenriss-Sammlung W. Deposition der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Bernischen Historischen Museum* (= Katalog), Bd. 2, Bern 1997, S. 30–31. – Zwei Zürcher Bildscheiben von 1603 und 1627 bei PAUL BOESCH, *Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Sammlungen in England*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14, 1953, S. 97–102, hier 101 und Tafel 5, bzw. PAUL BOESCH, *Schweizerische Glasgemälde im Ausland. Sammlungen in Süddeutschland und Österreich*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 11, 1950, S. 107–117, hier S. 113 und Tafel 11. Neben Lindtmayers Allianzwappen von 1574 drei weitere Basler Beispiele von 1603, 1610 und um 1625, siehe PAUL LEONHARD GANZ, *Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit*, Basel 1966, S. 105, 124, Abb. 144, 171 (mit Tells Schuss auf Gessler); dazu eine Strassburger Wappenscheibe Matthias Stöffelins von 1610, siehe SUZANNE BEEH-LUSTENBERGER, *Glasgemälde aus Frankfurter Sammlungen*, Frankfurt a. M. 1955, S. 251–255 (Abb. 100). Eine Trogener Ratscheibe mit der Allegorie wird 1628 in das neue Haus des Landammanns Johannes Schüss im Sagen gestiftet, vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Ausserrhodan*, 1: Der Bezirk Hinterland, von EUGEN STEINMANN, Basel 1973, S. 198f., 207 (Abb. 181), während eine Bauernscheibe von 1659 mit Skiluros im Oberbild im Historischen Museum St. Gallen zu sehen ist (HMSG 7645). Skiluros erscheint gemeinsam mit zwei Szenen der Sertorius-Geschichte auf der Aussenseite einer auf 1669 datierten Fusschale des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri (1637–1692) (Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. Dep. 3581), siehe HANSPETER LANZ / JÜRIG A. MEIER / MATTHIAS SENN, *Barocker Luxus. Das Werk des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri 1637–1692*, (Ausstellungskatalog), Zürich 1988, S. 86–89, Nr. 2A. Der Schultheiss Johann Samuel Frisching stiftet 1674 dem Burgdorfer Stadthaus mit zwei anderen Bildern zusammen ein Ölgemälde «Die letzte Vermahnung Scilurj», vgl. ALFRED G. ROTH, *Einig und gerecht*, in: Burgdorfer Jahrbuch 32, 1965, S. 102–106, hier 104–105. – Zu Conrad Meyers «Kränzlein der Freyheit» (= Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek in Zürich 1682) siehe auch THOMAS MAISSEN (vgl. Anm. 38). Eine Berner Medaille auf die Unterdrückung des Bauernaufstands von 1653 findet sich in: *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert* (= Katalog), Bd. 1, Bern 1995, S. 207f.

- (Nr. 171), und die erwähnte Genfer Prägung von J. Colibert («IL EFFET DE LA CONCORDE») bei BALÁZS KAPOSSY / TÜNDE MARADI, *Freiheit, Einheit und Staatsgewalt auf Münzen und Medaillen. Sammlung Herman Gyllenhaal* (= Schriften des Bernischen Historischen Museums, Bd. 1), Bern 1998, S. 19 (Abb. 21).
- <sup>61</sup> Niklaus von Flüe mit Wappen Appothel-Reinauld, 1606, im Musée d'art et histoire, Fribourg; abgebildet bei ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 44), S. 329, Abb. 5, und PAUL BOESCH, *Die Schweizer Glasmalerei* (= Schweizer Kunst. Monographienreihe, Bd. 6), Basel 1955, S. 161. Unbekannt ist das Wappen auf der anderen, in Innsbruck aufbewahrten Scheibe, vgl. PAUL BOESCH 1950 (vgl. Anm. 60), S. 113 und Tafel 12, wo die zurückweisende Geste von Bruder Klaus weniger klar ist. Erhalten ist ferner ein Scheibenriss, vgl. PAUL HILBER / ALFRED SCHMID (Anm. 34), S. 106, Nr. 434 (Farbtafel V).
- <sup>62</sup> ROBERT DURRER (vgl. Anm. 28), S. 876, und nach ihm ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 44), S. 326, meinen, dass die drei Eidgenossen links den Stier verschachern. Wie ein späterer, weitgehend identischer Einblattdruck (Zentralbibliothek Zürich, K. 572/28) zeigt, stimmt das nicht: Die drei stellen Stauffacher, Tell und Erny dar, sie repräsentieren also – in der Bildhälfte, wo der Baum noch blüht – «deine alten», die Klaus erwähnt, während ganz rechts die jungen, gegenwärtigen Eidgenossen mit den fremden Mächten verhandeln; sie sind bereit, wie Metzger und Gerber den Stier, so ihre eigene Heimat und Freiheit für feiles Geld abzutreten (vgl. BURKARD VON RODA [vgl. Anm. 44]). – Vgl. als auffällige holländische Parallele «Die Khue auß Nider Landt» auf einer Radierung von 1587, bei WOLFGANG HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 2, Tübingen 1980, S. 86–87 (Nr. 44).
- <sup>63</sup> *Ein schöner Spruch von der hochloblichen Eydgnoschafft*, undatiertes Einzelblattdruck (1620?).
- <sup>64</sup> Ganz ähnlich das Frontispiz von *Getreuwe Warnung* (vgl. Anm. 5): «Löbst auff den Krantz, brichst ab die Horn/All gmach wird die Freyheit verlorn/Drum wir lang hand gefochten.»
- <sup>65</sup> PAUL HILBER / ALFRED SCHMID (Anm. 34), S. 106, Nr. 438.
- <sup>66</sup> *Treuwertzige Ermahnung zu hochnothwendiger alter eydgnossischer brüderlicher Verrawlichkeit, wider der Jesuiter und andern des gemeinen Vatterlands Feinden schädliche Practicken*, o. O. 1620, abgedruckt bei ROBERT DURRER (vgl. Anm. 28), S. 882–883. – Vgl. mit einer ähnlichen Tiermetaphorik: *Nachtbawr huet dich und Bruder weich nicht. Pro & Contra oder Discurs deß practicierenden Fuchsen und gewahrsamen Braunen Stiers*, Königsberg im Niderland (?) 1611 (1627?).
- <sup>67</sup> Vgl. etwa *Guthertzige helvetische Tellische und AntiTillische Warnung, das ist ein kurtze fürbildung, wie hoch nohtwendig es seye, daß ein lobliche Eydgnoschafft sich ihrer berühmten Altvordern glücklichen beispil nach in rühmlicher Einigkeit zusammen halte und der von vielen Wilden Thieren umgebne Schweitzer Stier dieselbe als seine geschworne Feind mit einem zornigen anblick und unerschrocknem gegensprung auß seiner Weid vertreibe*, o. O. 1625.
- <sup>68</sup> Ein typisches Beispiel dieser Haltung ist die *Getreuwe Warnung* (vgl. Anm. 5), S. 24–32, vgl. besonders S. 24: «Weil sie [unsere feind] auch wissen, das wir in der Religion under uns leider etwas spännig und streitig seind, so vermeinen sie da selbst unser Vestung zuundergraben und fellen»; 29: «Es wer wol gut und von hertzen zuwünschen das nur ein religion, ein glauben und confession einer löblichen Eidgnosschaft were: weil aber solchs, wegen der grossen undanckbarkeit der menschen gegen Got, nit ist: so sol uns doch dasselbig darum nit zu innerlichen und burgerlichen krieg anlaß geben, unsere trewen ehren und eiden zuubertreten»; 30: «Welcher ist under uns, der sich gern wolt lassen mit gewalt nötigen disen oder jenen Glauben anzunemen? So lasset uns lieben Christen deßhalben keiner dem andern das thun, was wir nicht wolten, das man uns thäte.» – Vgl. auch EUSEBIUS PHILADELPHUS (GEORG ZIGLI), *Ein sehr nohtwendige und ernstliche Warnung unnd Vermanungsschrift an die Dreyzehen Ort der Loblichen Eydgnoschafft*, o. O. 1586, S. 75: «Wie vil mehr ist dann die edle und thewre freyheit in Religion und glaubens sachen hochzuschetzen, welche da keins menschen hertzen und gewissen beschwäret, zu keinen falschen Irrthumben und menschen satzungen zwinget, sonder den stracken und rechten weg zu der wahren Christlichen allein seligmachenden erkanntnuß Gottes frey unverhindert gehn lasset und also eines jeglichen Conscientz zu erwünschter ruh und friden stellet.»
- <sup>69</sup> Abgebildet bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 173–174 (Abb. 46), und GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 321. Vgl. auch das Schauspiel «Von den alten und jungen Eidgenossen», das Balthasar Spross 1514 verfasst; dazu GUY P. MARCHAL, *Die Antwort der Bauern. Elemente und Schichtungen des eidgenössischen Geschichtsbewusstseins am Ausgang des Mittelalters*, in: HANS PATZE (Hrsg.), *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im Späten Mittelalter* (= Vorträge und Forschungen, Bd. 31), Sigmaringen 1987, S. 757–790, hier 775–777, 784–785.
- <sup>70</sup> ROLF HASLER (vgl. Anm. 60), Bd. 1, S. 291–292 (Abb. 336 bis 336.2), der neben der Birmensdorfer Gemeindegemeinde (SLM Inv. Nr. 1094/4) einen Riss von 1602 (Hans Jakob Dünz) wiedergibt und einen etwa gleichzeitigen aus der Berner Bürgerbibliothek. – PAUL BOESCH 1955 (vgl. Anm. 61), S. 159, erwähnt einen nichtdatierten Riss, der im Historischen Museum St. Gallen zu sehen ist (Vitrine 3, ohne Inventar-Nummer), dort Felix Lindtmayer zugeschrieben wird und dem in Anm. 71 beschriebenen Bildtyp (Abb. 11) entspricht. Einen kritischen literarischen Dialog zwischen altem und jungem Eidgenossen liefert zu der Zeit, da Zürich die Reisläufer wieder aufnimmt, *Ein schön Lied von den alten Eydgenossen diser zeyt wol zu betrachten*, Zürich 1607.
- <sup>71</sup> Öl auf Leinwand, 71,5×54,4 cm, mit schwarzem Holzrahmen; SLM Inv. Nr. 24998. – Vgl. DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 141–142 (Abb. 20); dort wird versucht, die Gesichter zu identifizieren, ebenso in MYLÈNE ROUSS / LUCAS WÜTHRICH unter Mitarbeit von KLAUS DEUCHLER, *Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich*, Zürich 1996, S. 111–112. Da es sich aber um einen Bildtypus handelt, der bereits auf den in Anm. 70 erwähnten, ab 1560 zu datierenden Scheiben(rissen) die wichtigsten Gestalten wie Kardinal, Papst, Kaiser und König enthält, ist es methodisch fragwürdig, in diesen konkrete Herrscher zu sehen und nicht allgemeine männliche Personifikationen herrschaftlicher Ränge. Insofern sind diese Identifikationen, auf denen auch die Datierung «um 1625» beruht, wohl ebenso unsicher, wie sie im unten, Anm. 110, erwähnten Fall falsch sind. Für die Datierung spricht allenfalls, dass es ein auf 1624 datiertes Glasgemälde aus Kappel mit vermutlich derselben Szene gibt, vgl. PAUL BOESCH 1955 (vgl. Anm. 61), S. 159.
- <sup>72</sup> Bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 142, wird in der letzten Zeile «sich die» statt «sich du» oder gar «sich du» gelesen; gemeint ist jedenfalls der Imperativ von «sehen». Die zweitletzte Strophe findet sich identisch auf einer Knonauer Wappenscheibe von 1608, vgl. PAUL BOESCH 1955 (vgl. Anm. 61), S. 159, und ähnlich auf dem unten behandelten Kachelofen in Schloss Wülflingen («Was rümt dich dan der freiheit dyn»). Ähnlich ist auch die Inschrift einer Unterwaldner Bildscheibe von 1620 mit Tell und Bruder Klaus:



- «O Eignenschaft Durch Benczion/Um din allt Lob wirst wider kon,/Must der frömden Heren gefangner sin./O gerechtkeit schawu du darin!», zitiert bei PAUL BOESCH 1955 (vgl. Anm. 61), S. 160.
- <sup>73</sup> Vgl. hierzu MARGRIT FRÜH, *Stubenwärme und politische Botschaft. Ein Winterthurer Turmkachelofen erzählt die Gründungsgeschichte der Eidgenossenschaft*, in: Turicum, Winter 1990, S. 12–21, wo auch die hier nicht abgebildeten Kacheln zu sehen sind.
- <sup>74</sup> UELI BELLWALD, *Winterthurer Kachelöfen. Von den Anfängen des Handwerks bis zum Niedergang im 18. Jahrhundert*, Bern 1980, S. 163.
- <sup>75</sup> Falls die Wülflinger Kachel tatsächlich die früheste Verwendung dieses Motivs ist, könnte es als Reaktion auf das Schutzbündnis von Bern und Savoyen (1617) entworfen worden sein. Auf der Berner Wappenscheibe von 1623 mit demselben Motiv hält Voluptas ein Wappen, das auch das savoyische sein könnte; damit stünde der gerüstete Eidgenosse zwischen der besiegten alten Drohung Österreich und der verführerischen neuen Gefahr Savoyen. JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Bd. 2, Stäfa 1970, S. 293–294, versteht das Wappen jedoch als das – sehr ähnliche – eidgenössische, und ebenso spricht MARGRIT FRÜH (vgl. Anm. 73), S. 17, in Wülflingen von einem «Schweizer Wappenschild». Von ihren Identifikationen, die auch aus einem anderen, noch auszuführenden Grund plausibel erscheinen, wird im Folgenden ausgegangen.
- <sup>76</sup> *Getreuwe Warnung* (vgl. Anm. 5), S. 6: «... das kein böser und schädlichere Pestilenz nit sey, als wollust, dessen begir den die menschen dahin reytzt und treibt, das sie nach dem Regement fräventlich stellen und setzen».
- <sup>77</sup> Die entsprechenden Verse lauten in der Übersetzung des Hieronymus, dem Psalterium Gallicanum der *Vulgata*: «Deus iudex iustus et fortis et patiens/numquid irascitur per singulos dies/nisi conversi fueritis gladium suum vibrabit/arcum suum tetendit et paravit illum/et in eo paravit vasa mortis/sagittas suas ardentibus efficit». Die Überlieferung und Übersetzung ist vor allem deshalb schwierig, weil nicht klar ist, ob Gott oder der unverbesserliche Streithahn als Subjekt die Waffen rüstet.
- <sup>78</sup> Vgl. die eher hilflosen Übersetzungen bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 143–144, und MARGRIT FRÜH (vgl. Anm. 73), S. 17.
- <sup>79</sup> JENNY SCHNEIDER (vgl. Anm. 75), S. 293–294, 396 (Nr. 521, SLM Inv. Nr. 20548).
- <sup>80</sup> Abgebildet bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 142–144 (Abb. 21) und HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 35 (Abb. 27).
- <sup>81</sup> Öl auf Leinwand, 111,7×81,8 cm, mit stuckiertem Goldrahmen; SLM Inv. Nr. 5954. – Auf «um 1690» datieren ohne Angabe von Gründen MYLÈNE RUOSS / LUCAS WÜTHRICH (vgl. Anm. 71), S. 127. Die Identifikation der Wappen auf den sieben Geldsäcklein wäre bei der Datierung hilfreich, ist aber nicht einfach; die von den Autoren angeführten Neapel und Savoyen sind nicht zu erkennen. Von rechts oben nach links sind eindeutig zu identifizieren: Schlüsselpaar (Kirchenstaat), stehender Löwe (Niederlande), Lilien (Frankreich), Reichsadler (Kaiser) sowie das österreichische Wappen. Es folgt ein durchgehend rotes Kreuz auf weissem Grund, wohl England, Mailand oder Genua mit seinem 1686 erneuerten Soldvertrag mit Fribourg; möglicherweise bezieht sich das Wappen auch auf das sogenannte «Mailänder Capitulat», also das Bündnis mit der spanischen Krone, die ansonsten wider Erwarten in dieser Reihe fehlen würde. Ganz links hängt ein blaues (oder schwarzes) gemeines Kreuz auf weissem Grund; vielleicht ist damit der deutsche Orden gemeint, für den tatsächlich Schwei-
- zer gedient haben und dessen Ballei Elsass-Burgund beim Abwehrkampf gegen Louis XIV eine erhebliche Rolle spielt, vgl. BERNHARD DEMEL, *Der Deutsche Orden und die Krone Frankreichs in den Jahren 1648–1789*, in: HERMANN BROMMER (Hrsg.), *Der Deutsche Orden und die Ballei Elsass-Burgund* (= Veröffentlichungen des Alemannischen Instituts Freiburg i. Br., Bd. 63), Bühl/Baden 1996, S. 97–188. Eher überraschend ist der Reichsadler, da Österreich gesondert aufgeführt ist; vielleicht bezieht er sich auf die Kapitulation, die 1690 von reformierten Orten mit Leopold I. geschlossen wird. Kaum wahrscheinlich ist, dass mit einem von älteren Darstellungen übernommenen Reichsadler Spanien gemeint ist oder gar Preussen, dessen Adler nur einen Kopf hat, das aber 1696 erstmals überhaupt eine Kompanie in den protestantischen Orten ausheben lässt. Neben die päpstlichen Schweizergarden und die traditionellen, im Vorfeld des pfälzischen Erbfolgekriegs wiederholt erneuerten Kapitulationen mit Frankreich und Spanien gesellt sich 1690 ein Bündnis mit William III von England, worin auch die Niederlande eingeschlossen sind, die ihrerseits 1693 erstmals Zürcher Truppen anwerben dürfen; andere Rekrutierungen von englischer und vor allem holländischer Seite folgen in den nächsten Jahren, und ähnliches gilt auch für Savoyen (dessen Wappen auf dem Gemälde allerdings fehlt) nach den Kapitulationen von 1694 und 1698. Vgl. für diese Soldverträge den Artikel «Kapitulationen» von P. DE VALLIÈRE, in: *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 4, Neuenburg 1927, S. 445–450. Da auf dem besprochenen Bild der Markuslöwe offensichtlich fehlt, ist es am ehesten in die Jahre nach 1693 (Zürchs Kapitulation mit den Niederlanden) und vor 1706 zu datieren, als das vorübergehend ausgesetzte Bündnis von Zürich und Bern mit Venedig erneuert wird.
- <sup>82</sup> Auf der Scheibe von 1623 lautet die Inschrift: «Miner Lüten bosheit/Was Ursach Diner Freyheit» beziehungsweise «Ach ach ich sorg min böser gang/Bring wider dinen grichts Zwang».
- <sup>83</sup> Federzeichnung von 1514/16, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut, Inv. Nr. 15673, abgebildet bei EMIL MAJOR / ERWIN GRADMANN, *Urs Graf*, Basel 1941, S. 21 (Abb. 38).
- <sup>84</sup> Anders DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 144, und danach HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 35, wo die Frauengestalt als Repräsentantin des französischen Hofes vorgestellt wird.
- <sup>85</sup> Hierzu die überzeugenden Ausführungen von HELGA MÖBIUS, *Frauenbilder für die Republik*, in: DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 53–73, hier S. 55, 60–66; vgl. auch den auf S. 81 abgebildeten *Leo Belgicus*. – Vgl. zur Problematik allgemein HARTMUT ZWAHR, *Herr und Knecht. Figurenpaare in der Geschichte*, Leipzig/Jena/Berlin 1989, sowie die konkreten Studien in SIGRID SCHADE / MONIKA WAGNER / SIGRID WEIGEL (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Grosse Reihe, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 1994, vor allem HANS-MARTIN KAULBACH, *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit* (S. 27–49), S. 43 zur Rollen- teilung zwischen politisch handelnden Männern und «weiblichen Verkörperungen der Prinzipien, Ideale und Ziele»; auch ALEIDA ASSMANN, *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar* (S. 11–25) und DETLEF HOFFMANN, *Arminius und Germania-Thusnelda. Zu einem «annehmlichen Kupfer» von Johann Jacob von Sandrart* (S. 65–71), der allerdings die komplementäre Paarbeziehung zu Unrecht auf männliches Handeln und weibliches Verschwinden reduziert.
- <sup>86</sup> Das Triumphblatt Crispijn van de Passes d. J. «Orangiens zeegeen kroon» von 1644 bei WOLFGANG HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 4,

- Tübingen 1989, S. 320–321 (Nr. 245); weitere Beispiele bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 63 (Abb. 38, Venedig) und 81 (Abb. 48–49, Niederlande).
- <sup>87</sup> Vgl. zum Genre grundsätzlich BERND ROECK, *Titelkupfer reichspublizistischer Werke der Barockzeit als historische Quellen*, in: Archiv für Kulturgeschichte 65, 1983, S. 329–369, sowie die materialreiche Studie von MARION KINTZINGER, *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 60), Wiesbaden 1995; das niederländische Paar Oranier und Hollandia findet sich dort auf S. 257 (Abb. 25, Crispijn van de Passe d. J., 1639).
- <sup>88</sup> Zum Bienenschwarm vgl. ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE (vgl. Anm. 52), Sp. 926: a) LABOR OMNIBUS UNUS; «Doctus apium et studia et mores et jura revolvat./ Qui bene vult populis dicere jura suis»; b) PRIVATI NIL HABET ILLA DOMUS; «Gemeinwohl geht vor Eigennutz»; c) DULCIS CONCORDIAE FRUCTUS; «segenreiche Eintracht».
- <sup>89</sup> Der Kupferstich bei HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 75 (Abb. 83). – Vgl. auch die Solothurner Wappenscheiben mit gerüsteter Victoria und Pax, die sich analog gegenüber sitzen und durch den Schriftzug «Concordia» verbunden sind (*Kunst im Kanton Solothurn vom Mittelalter bis Ende 19. Jahrhundert*, Solothurn 1981, S. 110–111).
- <sup>90</sup> Stumpfs Chronik ist auch eine der Hauptvorlagen für Martin Zeillers Texte in der *Topographia*, vgl. LUCAS HEINRICH WÜTHRICH, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.*, Bd. 4: *Die grossen Buchpublikationen. II: Die Topographien*, Hamburg 1996, S. 16. In diesem Standardwerk findet sich nichts von der unwahrscheinlichen Zuschreibung von Merians Titelbordüre an Conrad Meyer, die HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 75, vornimmt und wohl nach ihm auch ANGELA STERCKEN, *Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert* (= Reihe Historische Anthropologie, Bd. 29), Berlin 1998, S. 287.
- <sup>91</sup> GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 29, 76. – Nach ihm ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 18–19. – Ferner MARIE-LOUISE SCHALLER, *Helvetia antiqua et nova. Antike Vorbilder für eine Integrationsfigur der Schweiz*, in: *Helvetia aethaeologica* 26, 1995, S. 2–62, hier 41–42.
- <sup>92</sup> MARION KINTZINGER (vgl. Anm. 87), S. 250, Abb. 10–11; ebenso die Hollandia auf S. 333, Abb. 161.
- <sup>93</sup> Vgl. auch das auffällig ähnliche Paar Mars (auf unschuldigen Opfern sitzend) und Pax (mit Caduceus und Palmwedel) bei JOHANNES MEYER, *Bellum arcet pacemque fovet vigilantia fida* (= Neujahrsblatt der Feuerwerker), Zürich 1703.
- <sup>94</sup> Vgl. Murers nachwirkender *Ursprung der Eidgenossenschaft* von 1580 bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 185–186 (Abb. 53). – Für Bruder Klaus mit den Eidgenossen ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 44), S. 322–324. – Ferner auch ROLF KELLER, *Kontinuität und Wandel bei Darstellungen der Schweizer Geschichte vom 16.–18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S. 111–117.
- <sup>95</sup> DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 329–331 (Abb. 162).
- <sup>96</sup> Dass die Figur auf der Statue mehr darstellt als nur eine Allegorie der Freiheit, ist auch deshalb wahrscheinlich, weil die «Libertas» als Voraussetzung der Eidgenossenschaft noch einmal separat erscheint, nämlich mit «Pax» und «Concordia» zusammen in den Bastionen der Befestigungsmauer.
- <sup>97</sup> Zu Amsterdam vgl. THOMAS FRÖSCHL, *Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur und bildenden Kunst*, in: HELMUT G. KOENIGSBERGER (Hrsg.), *Republiken und Republikanismus im Europa der frühen Neuzeit*, München 1988, S. 239–272, hier S. 254–255. – Zu Venedig WOLFGANG WOLTERS, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 236–246.
- <sup>98</sup> Nicht hierzu zählt eine angebliche Helvetia, als welche in der *Geschichte des Kantons Zürich*, Bd. 2: *Frühe Neuzeit (16.–18. Jh.)*, Zürich 1996, S. 333, eine weibliche Figur mit Freiheitshut gedeutet wird, die Adriaen van de Venne in seiner «Allegorie auf Christian IV. als Friedensvermittler» (um 1643) gemalt hat. Diese Interpretation entbehrt der Anhaltspunkte; vielmehr befindet sich die Lanzenträgerin in Gesellschaft anderer Allegorien (Pax, Pietas, Liberalitas) und muss deshalb als «Libertas» angesehen werden. Soweit dies nicht auf die im Dreissigjährigen Krieg umstrittene «Libertät» der deutschen Fürsten zu beziehen ist, dürfte es gerade beim Niederländer van de Venne auf die Generalstaaten gemünzt sein, deren Fahne direkt über dem Kopf der Libertas weht, ohne dass – wie bei den weiter links stehenden Monarchien – ein männlicher Fahnenträger zu erkennen ist. Vgl. auch MOGENS BENCARD, *Christian IV. als Friedensvermittler, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Textband II: Kunst und Kultur*, hrsg. von KLAUS BUSSMANN / HEINZ SCHILLING, Münster 1998, S. 587–592.
- <sup>99</sup> Dazu PAUL SCHWEIZER, *Geschichte der Schweizerischen Neutralität*, Frauenfeld 1895, S. 284.
- <sup>100</sup> EDUARD ACHILLES GESSLER (Hrsg.), *Die alte Schweiz in Bildern*, Zürich/Leipzig 1933, S. 215 (aus dem Basler Kupferstichkabinett). – Der Bezug zum Defensionale bei DANIEL BURCKHARDT-WERTHEMANN, *Hans Heinrich Glaser. Ein Basler Künstler aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges*, in: *Basler Jahrbuch 1897*, Basel 1897, S. 144–186, hier 174. – Zu den erfolglosen Plänen Zürichs und Berns für ein Defensionale, das Basel nur unter Einschluss der katholischen Orte errichten wollte, HANS SUTTER (vgl. Anm. 9), S. 5–35.
- <sup>101</sup> Vgl. die entsprechend verwirrende Darstellung von Eidgenossen, Zugewandten und ausländischen Mächten aus dem frühen 17. Jahrhundert, herausgegeben von JEAN-PIERRE BODMER, *Der alte und der neue Prophet des Schweizerlandes. Ein illustriertes politisches Gedicht aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts* (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 44), Zürich 1966.
- <sup>102</sup> Vgl. in der «Vie de la Reine» insbesondere die Ankunft der Maria de' Medici in Marseille und den Beginn ihrer Regentschaft nach der Ermordung von Henri IV; ebenfalls im Louvre findet sich von Simon Vouet das um 1636 gemalte Portrait von Louis XIII zwischen den Personifikationen Frankreichs und Navarras.
- <sup>103</sup> WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 86), Bd. 4, S. 358–359 (Nr. 267 von 1653/54), ebenso WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 62), S. 578–579 (Nr. 331 von 1663/64). – Zur «Germania» als Untertanenrepräsentation auch LOTHAR GALL, *Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse, 1993, Nr. 2), Göttingen 1993, S. 43 [= 9].
- <sup>104</sup> HELGA MÖBIUS (vgl. Anm. 85), S. 53–56, sowie im Katalog von DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 80f., 263–264, 267–269, 277–278, 292–293, 329–330, 316–318. – Ferner die Bilder von Jan Tengnagel, Theodor von Thulden, Adriaen van Nieulandt und Jan de Bray, in: *1648. Krieg und Frieden in Europa* (Ausstellungskatalog), hrsg. von KLAUS BUSSMANN / HEINZ SCHILLING, Münster 1998, S. 30–31, 252–256.
- <sup>105</sup> GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 329, meint, die einzelnen Kantone hätten «seit etwa 1560 [...] ihr staatliches Selbstver-

- ständnis in allegorischen Figuren» verdichtet, bleibt aber einen Beleg schuldig.
- <sup>106</sup> JEAN BODIN, *Les Six Livres de la République*, Paris 1583, Nachdruck Aalen, 1961, S. 110–113 (1, 7), auch 207 (1, 9).
- <sup>107</sup> Einblattdruck, wiedergegeben als Titelbild von PAUL LEE-MANN-VAN ELCK, *Die zürcherische Buchillustration von den Anfängen bis 1850*, Zürich 1952; vgl. zur auf 1608 datierten spiegelbildlichen Federzeichnung (ein Entwurf?) FRIEDRICH OTTO PESTALOZZI, *Zürich. Bilder aus fünf Jahrhunderten*, Zürich 1925, vor S. 1, sowie HEINRICH BODMER, *Der zürcherische graphische Buchschmuck des 17. Jahrhunderts*, in: *Stultifera Navis*. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft 3, 1946, S. 111–126, hier 115.
- <sup>108</sup> Zentralbibliothek Luzern, abgebildet bei ARTHUR MOJONNIER / EDUARD ACHILLES GESSLER, *Geschichte der Eidgenossen in Wort und Bild*, Zürich 1967, nach S. 304.
- <sup>109</sup> DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 368–370 (Abb. 214, Tafel VII).
- <sup>110</sup> Öl auf Leinwand, 108 × 174,8 cm, mit schwarzem Holzrahmen mit Goldleisten; SLM Inv. Nr. 65151. – GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 6, 28 (von dort das Zitat) vermutet als Entstehungszeit «um 1650». – MYLÈNE RUOSS / LUCAS WÜTHRICH (vgl. Anm. 71), S. 109–110, geben, wohl infolge eines fragwürdigen Versuchs, die Personifikationen als konkrete Herrscher zu identifizieren, die Entstehungszeit mit «um 1612» an (im Umfeld des Durlacher Bündnisses).
- <sup>111</sup> Gerade diese Formulierung zeigt, dass die Personifikation nicht als «Herrscherin», «Königin» oder gar – in «Annäherung an die Marien-Ikonographie» – als «Himmelskönigin» zu verstehen ist, wozu ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 19–22, sie erklärt; vielmehr sind es die «Freiheitskron» und die «Eintracht» gleichberechtigter Stände, die ihr den Platz im Chor der Monarchen einräumen. Vgl. auch bei GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 6, die vollständige Transkription des Texts auf der Schürze.
- <sup>112</sup> WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 86), Bd. 4, S. 332–333 (Nr. 251).
- <sup>113</sup> GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 6, identifiziert die beiden Figuren rechts nicht ohne Bedenken als Österreich und Preussen; das rot-gelb-rote Wappen ist jedoch ebenso eindeutig spanisch wie die rot-weiss-blaue Trikolore die Fahne der Niederlande, wo um 1660, unter den republikanischen Regenten, das rot endgültig das Orange der Oranier verdrängt hat. Ganz abgesehen davon ist es unwahrscheinlich, dass der Kaiser und Österreich als separate Figuren dargestellt werden. Vgl. auch WHITNEY SMITH, *Die Zeichen der Menschen und Völker. Unsere Welt in Fahnen und Flaggen*, Zürich 1975, S. 156–161.
- <sup>114</sup> Zu den schweizerischen Verbindungen mit Holland THOMAS MAISEN, *Petrus Valkeniers republikanische Sendung. Die holländische Prägung des neuzeitlichen schweizerischen Staatsverständnisses*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 48, 1998, S. 149–176 (mit weiterer Literatur).
- <sup>115</sup> JOHANN JEGERLEHNER, *Die politischen Beziehungen Venedigs mit Zürich und Bern im XVII. Jahrhundert*, Bern 1896, S. 104–107.
- <sup>116</sup> JOHANN CASPAR WEISSENBACH, *Eydtgnossisch Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrawen Helvetiae*, Zug 1673; eine neue Edition ist offenbar in Vorbereitung, vgl. HELLMUT THOMKE, *Die Literatur der Eidgenossenschaft im Zeitalter des Barock. Eine Skizze der Forschungssituation*, in: KLAUS GARBER (Hrsg.), *Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit*, Bd. 1 (= Frühe Neuzeit, Bd. 39), Tübingen 1998, S. 155, Anm. 29. – Zum Stück GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 335–336. – Kurz auch TED STOLL, *Helvetia und ihre Schwestern. Trouvailles aus der Rumpelkammer der Geschichte – ein inoffizieller Beitrag zum Jubeljahr 1991*, Bern 1990, S. 22–23. – GEORG KREIS, *Umworben und ausgelacht: Helvetia vor und nach 1848*, in: PHILIPPE KAENEL (Hrsg.), *1848: Drehscheibe Schweiz. Die Macht der Bilder*, Zürich 1998, S. 156, erwähnt Weissenbachs Stück «ohne damit die Wirksamkeit eines direkten Einflusses» zwischen Theater und bildlichen Darstellungen behaupten zu wollen.
- <sup>117</sup> Vgl. diesbezüglich auch die Flugschrift *Le suisse desinteressé à l'assemblée de Baden/Unpartheyischer Schweitzer auf der angesetzten Tagsatzung zu Baden*, o. O. 1678, die unter anderem folgende Begriffe thematisiert: «Freyheit», «Verachtung», «Privat-Persohnen-Nutzen», «vorige Freyheit und alter Ruhm» und «Knechtschaft».
- <sup>118</sup> Johann Caspar Weissenbach, *Auffnehmende Helvetia, das ist: Kurtzer Entwurff, welcher gestalten ein hochlobliche Eydgnosschafft an Freyheit, Macht und Herrlichkeit zugenommen, und durch sondere Hilff und Beystand Gottes in einen gantz sovrainen Stand und freye Republic erhebt worden*, Luzern 1702.
- <sup>119</sup> ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 22–23. Zur Identifikation des Bildes vgl. die Zuger Ausgabe des *Eydtgnossischen Contrafeth* auf der Zentralbibliothek Zürich, Gal. Ch 243, und den dazugehörigen Briefwechsel zwischen Bruno Weber und Marie-Louise Schaller; von ihr auch MARIE-LOUISE SCHALLER (vgl. Anm. 91), S. 74. – GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 340, reproduziert den Stich richtig als Frontispiz für Weissenbachs *Contrafeth* (in der zweiten Auflage von 1701, wofür auch das ursprüngliche Frontispiz übernommen wird), kann aber die Initialen des Künstlers «C. M.» nicht deuten; die Allegorie deutet er als «Theatergott». Die Zuger Ausgabe von 1701 (bei Franz Leon Schäll) ist auch in der Bibliothek von Yale erhalten, vgl. Zentralbibliothek Zürich MFA 1:95 (*German Baroque Literature*, Nr. 457).
- <sup>120</sup> WERNER Y. MÜLLER, *Ein unbekannter Zyklus Caspar Meglingers*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 4, 1942, S. 137–149 sowie Tafeln 48–57. – Zu van Heemskercks *Circulus vicissitudinis rerum humanarum* siehe ILJA M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Maarsen 1977, S. 133–141, sowie zum Entstehungszusammenhang im Gefolge des Antwerpener *Ommegangs* von 1561 SCHEILA WILLIAMS / JEAN JACQUOT, *Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de van Heemskerck*, in: *Les fêtes de la Renaissance*, Bd. 2: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris 1960, S. 359–388 sowie Tafeln XXXI–XXXIV. – Zu weiteren Beispielen des Bildtyps WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 86), Bd. 4, S. 338–339, wo als Nr. 255 ein Kupferstich von 1648 zum Friedensschluss abgebildet ist; ferner WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 62), Bd. 2, S. 576–577 (Nr. 330, mit Johann Georg I. von Sachsen auf dem Triumphwagen). – Eine englische, dezidiert antirepublikanische Variante von 1684 bei DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 224 (Abb. 83).
- <sup>121</sup> Wo ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 27–28, einen Fürstenwagen, einen Schultheiss oder eine Superbia erkennen will, bleibt unklar. Auch ist die Lenkerin des Wagens keine «Marienfigur»; einerseits bildet sie als Spes mit den voranschreitenden zwei anderen nimbierten Frauen die biblische Tugendtrias Glaube (mit der Bibel) – Liebe (mit dem Herz) – Hoffnung (mit dem Blick zum Himmel). Andererseits umgeben die Kardinaltugenden den Wagen, links Fortitudo (mit Helm), dann Iustitia (mit Schwert und Waage) und hinter ihr Sapientia (als Minerva, mit Schlange und Spiegel: nosce te ipsum), so dass Temperantia/Moderatio, die auch sonst mit einem Zügel in der linken Hand dargestellt wird, als vierte Kardinaltugend hier mit Spes zusammenfällt. Anstelle des Palmzweigs, den ihr Ripa zuspricht, hält sie allerdings das

- Stabbdübel als Symbol der Eintracht, wodurch sie als auf Gott vertrauende, massvolle und auf Einigkeit bedachte Lenkerin des Staatswagens einer Republik erscheint. Vgl. zu den Identifikationen CESARE RIPA, *Iconologia ... ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini*, Venedig 1645, vor allem S. 618 (Temperanza); vielleicht ist die auffällige Sonnensymbolik in Verbindung mit dem Herzen auch als Analogie zur guten Regierung gedacht, die wie die Sonne im Kosmos und das Herz im Körper den Staat am Leben erhält, vgl. ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE (Anm. 52), Sp. 16.
- <sup>122</sup> *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, Bd. 8, Frauenfeld 1920, Sp. 494.
- <sup>123</sup> Vgl. auch Meyers *Kräftlein der Freyheit* (vgl. Anm. 60) als Neujahrsblatt für 1682.
- <sup>124</sup> HULDREICH ZWINGLI (vgl. Anm. 42), S. 11.
- <sup>125</sup> Vgl. etwa HELGA MÖBIUS (vgl. Anm. 85), S. 56–57, 64–66 (zur Maria-Imitation), 329, 332–334 (niederländische Medaillen von 1573 und 1702). – *Das Testament des Friedens oder Anstands von 1615*, in: 1648. *Krieg und Frieden* (vgl. Anm. 104), S. 21, und in: WOLFGANG HARMS (vgl. Anm. 62), S. 182–183 (Nr. 104); ein Jeton von 1702 bei BALÁZS KAPOSSY / TÜNDE MARADI (vgl. Anm. 60), S. 31.
- <sup>126</sup> GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 335, der damit ein seit dem Mittelalter kontinuierliches Feindbild postuliert, während GEORG KREIS (vgl. Anm. 116), S. 156, die Parallele zum Bild der «wunder Schweizerland» richtig erkennt und den Ritter als «die fremden Fürsten in globo» deutet.
- <sup>127</sup> JOHANN JACOB HAUG, *Das durch Gottes Gnad, Rath und That rühlich und glücklich im Flor schwebende in vestem Freyheits-Bund und Einigkeits-Bund stehende, in allem Wohlergehen gehende, vom Himmel beglückte, erquickte, vergnügte und unbesigte rediviva Helvetia, oder von andern sogenannte edle Schweizerland, nach denen hochlöblichen dreyzehn Orten, Cantones genennt*, o. O. 1682, Widmung, S. 2, 69.
- <sup>128</sup> JOHANN RUDOLPH OTT, *Instituta, destituta et restituta Helvetia*, Zürich 1695, die allerdings als «Dissertatio historica» inhaltlich nüchterner ist.
- <sup>129</sup> Eine Zusammenfassung der Handlung ist gedruckt als *Irene Helvetiae. Das vom Friden beglückte Schweitzerland*, Luzern 1698.
- <sup>130</sup> Daran denken könnte man etwa bei der Handschrift von ULRICH HUBER (der gleichnamige niederländische Staatsrechtler schweizerischer Abstammung?), *Oratio de Concordia Helvetica*, die erwähnt wird bei GOTTLIEB EMANUEL VON HALLER, *Bibliothek der Schweizer-Geschichte und aller Theile, so dahin Bezug haben*, Bd. 5, Bern 1787, S. 397. – Die verschollene «Eidgenössische Einigkeit», das Ölgemälde von 1674, das laut ALFRED G. ROTH (vgl. Anm. 60), S. 102, in Burgdorf zwischen den Parabeln von Zaleukos und Skiluros hing, könnte eine Bundesschwurszene in der Nachfolge Murers gewesen sein, aber auch eine Personifikation der Helvetia in der Art der Solothurner Libertas; diese selbst lässt sich wegen der unterschiedlichen Masse und der schwächeren Qualität nicht als das fehlende Mittelbild identifizieren.
- <sup>131</sup> *Ein schön neues Lied genant der Eydnössischen Damen Ehren-Kranz, gestelt als der Eydnössische Lands-Frieden geschlossen worden zu Arau, den 11ten Augsmonat des 1712. Jahrs*, o. O. 1712.
- <sup>132</sup> GUY P. MARCHAL (vgl. Anm. 31), S. 336.
- <sup>133</sup> JOHANNES BURKHARDT, *Die entgipfelte Pyramide. Kriegsziel und Friedenskompromiss der europäischen Universalismächte, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Textband I: Politik, Religion, Recht und Gesellschaft*, hrsg. von KLAUS BUSSMANN / HEINZ SCHILLING, Münster 1998, S. 51–60. – JOHANNES BURKHARDT, *Auf dem Wege zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Friede und die Druckmedien*, in: HEINZ DUCHARDT (Hrsg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, S. 81–114.
- <sup>134</sup> Vgl. das Gemälde von Charles Le Brun, in: DARIO GAMBONI / GEORG GERMANN (vgl. Anm. 31), S. 219–220 (Abb. 79).
- <sup>135</sup> Anders GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 23, der es für einen Irrtum ansieht, dass die Schweiz eine apersönliche Frauenfigur besonders benötigt habe, denn das Regime in der Alten Eidgenossenschaft sei nicht unpersönlich gewesen, sondern habe in den Händen bestimmter, regimentsfähiger Familien gelegen. Das stimmt, vor allem auf kantonaler Ebene, ändert aber nichts daran, dass gerade auf eidgenössischer Ebene die mit stets wechselnden Delegierten besetzte Tagsatzung ungleich weniger personal auftritt als ein Monarch.
- <sup>136</sup> GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 28 (Helvetia «kaum verwendet, um politische Gemeinsamkeit auszudrücken»), 29 («eher geografische als politische Repräsentationsfiguren»); noch prononcierter GEORG KREIS (vgl. Anm. 116), S. 154: «Während die Figuren des 17. Jahrhunderts wohl national im apolitischen, eben bloss geographischen Sinn sind...». – ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 14: «Die Verankerung staatlicher Identität geht in den frühen Landespersonifikationen noch unabhängig von schweizerischem Geschichtsverständnis vor sich.»; vgl. auch S. 40–42.
- <sup>137</sup> ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 40, 190.
- <sup>138</sup> ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90), S. 43–45; offenbar hat sie Weissenbachs Schauspiel, auf das sie in einem Absatz eingeht, nicht gelesen.
- <sup>139</sup> Jean-Michel Moreau verfertigt den Stich als Titelblatt für BEAT FIDEL ANTON VON ZURLAUBEN, *Tableaux de la Suisse ou Voyage pittoresque*, Paris 1780. GEORG KREIS (vgl. Anm. 31), S. 31, hat Vorbehalte, diese Gestalt, «formal» noch eine Libertas oder Respublica, als Helvetia zu identifizieren, obwohl die ausländischen Parallelen, so die in vielem ähnliche Hollandia oder – rechts auf demselben Stich – die Francia, daran ebenso wenig zweifeln lassen wie die Inschrift «Helvetiae liberae s.[alus]» über der Personifikation.
- <sup>140</sup> Dazu ausführlicher die Untersuchungen von GEORG KREIS (vgl. Anm. 31) und ANGELA STERCKEN (vgl. Anm. 90) sowie MARIE-LOUISE SCHALLER (vgl. Anm. 91) für die ikonographischen Vorbilder.
- <sup>141</sup> Dies vernachlässigt LOTHAR GALL (vgl. Anm. 103), der allerdings nur in einer Fussnote auf die Helvetia eingeht und im übrigen die Abhängigkeit der Germania von Marianne aufzeigt.
- <sup>142</sup> Ganz ohne oder ohne Staatssymbolik auf dem Frontispiz sind Simler lateinisch *De republica Helvetiorum*: Zürich 1576, 1577, 1628, 1734; Paris 1577; deutsch *Regiment gemeiner loblicher Eydnoschafft*: Zürich 1576, 1577, 1610.
- <sup>143</sup> JOSIAS SIMLER, *La Republique des Suisses*, Genf: Antoine Chupin et François le Preux 1577; quatrième édition, revue et augmentee, o. O. (Genf): Gabriel Cartier 1598; bei demselben auch die fünfte Auflage von 1607 und die gleichzeitige *Exhortation aux Suisses*. Vgl. auch die sechste Ausgabe von 1639, diesmal bei Jacques Planchant, der im selben Jahr ebenfalls die *Exhortation aux Suisses* herausgibt, beide mit denselben Bildelementen.
- <sup>144</sup> Die Pariser Ausgabe erscheint 1578 bei Jacques du Puys, die Antwerpener 1579 bei Jacques Henrycx; eigenständig, aber formal ähnlich ist das Frontispiz der niederländischen Übersetzung von 1613, *De Republycke van Switserlandt*, Delft, bei Adriaen Gerritz; bei Elzevir erscheint JOSIAS SIMLER, *Helvetiorum Respublica*, Leiden 1637.

- <sup>145</sup> JOSIAS SIMLER, *Vom Regiment der Eidgnoschafft*, Zürich: Johann Jacob Bodmer 1645.
- <sup>146</sup> MARGRIT FRÜH, *Winterthurer Kachelöfen für Rathäuser*, in: *Keramik-Freunde der Schweiz*. Mitteilungsblatt 95, 1981, S. 3–147, hier 97–106 und Tafel 38; das Neujahrsblatt von 1673 ist ausserdem abgebildet in THOMAS MAISSEN (vgl. Anm. 38), Abb. 11, und das Frontispiz zu Rahn in PAUL LEEMANN-VAN ELCK (vgl. Anm. 107), S. 128 (Abb. 132).
- <sup>147</sup> JOSIAS SIMLER, *Von dem Regiment der Lobl. Eydgenossenschaft ... erläuteret und bis auf disere Zeiten fortgesetzt von Hans Jacob Leu*, Zürich: David Gessner, 1722; identisch die zweite Auflage von 1735.
- <sup>148</sup> CESARE RIPA (vgl. Anm. 121), S. 471: «La palma promette premio a meritevoli, l'hasta minaccia castico a delinquenti, & queste due speranza, & timore mantengono gli huomini in quiete, & in pace.»
- <sup>149</sup> Zur immerbrennenden Lampe als göttlichem Gebot an die Juden vgl. *Leviticus* 24, 1–4, auch *Exodus* 27, 20; zur ewigen Helligkeit im Anschluss an die Apokalypse *Offenbarung* 21, 23–25; 22, 5. CESARE RIPA (vgl. Anm. 121), S. 92, stellt den «Cielo» «quia ob perpetuitatem nunquam senescat», mit einer Flammenvase dar, und ähnlich, auf S. 162, die ewige «Divinità» mit einer Flamme auf dem Haupt; auf S. 545, trägt die «Sapienza» eine brennende Öllampe als «lume dell'intelletto, il quale per particolare dono di Dio, arde nell'anima nostra senza mai consumarsi, ò sminuirsi» (vgl. auch S. 289, s. v. «Intelletto»).
- <sup>150</sup> Vgl. ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE (Anm. 52), Sp. 1380, ursprünglich von DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de un principe politico christiano*, München 1640 bzw. Amsterdam 1669, Nr. 19: «VICISSIM TRADITUR». Eine brennende Fackel wird von einer Hand in die andere weitergereicht: «Que otra cosa es el Ceptro Real, sino una antorcha encendida, que passa de un Successor a otro. ... Tenga entendido, que aun esa purpura no es suya, sino de la Republica, que se la presta, para que represente ser cabeza della,...». Zum Problem das grundlegende Werk von ERNST KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990 (urspr. Princeton 1957).
- <sup>151</sup> *1648. Krieg und Frieden* (vgl. Anm. 104), S. 219 (Nr. 575).
- <sup>152</sup> HANS-CHRISTOPH VON TAVEL (vgl. Anm. 31), S. 78, reproduziert den Stich, geht im Text aber nicht auf ihn ein.
- <sup>153</sup> Vgl. auch HERMANN SPIESS-SCHAAD, *David Herrliberger. Zürcher Kupferstecher und Verleger 1697–1777*, Zürich 1983, vor allem 14, 152–153, sowie 92–94, 151 (für spätere Stiche zu Zürich und Bern).
- <sup>154</sup> AEGIDIUS TSCHUDI, *Chronicon Helveticum*, hrsg. von Johann Rudolf Iselin, Basel 1734, vor S. 1; kleiner bereits in *L'état et les délices de la Suisse, en forme de Relation critique, par plusieurs Auteurs célèbres*, Amsterdam 1730, Bd. 1.
- <sup>155</sup> JEAN LE CLERC, *Histoire des Provinces-Unies des Pays Bas*, Bd. 1, Amsterdam 1723; ebenfalls abgebildet bei MARION KINTZINGER (vgl. Anm. 87), S. 332 (Abb. 159, vgl. Abb. 160). Vgl. die Werkliste in BERNARD PICART, *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres illustres tels que Rafael, Le Guide, Carlo Maratti, Le Poussin, Rembrandt &c.*, Amsterdam 1734, S. 5, und, darauf beruhend, in GEORG KASPAR NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 11, München 1841, S. 261–263, insbes. Nr. 179 und 180.
- <sup>156</sup> Dazu ROBERT ORESKO, *The House of Savoy in search for a royal crown in the seventeenth century*, in ders./G. C. GIBBS / HAMISH M. SCOTT (Hrsg.), *Royal and republican sovereignty in early modern Europe. Essays in memory of Ragnhild Hatton*, Cambridge 1997, S. 272–350.
- <sup>157</sup> Die Legenden sind nicht eindeutig; die französische des ursprünglichen Stichs, im Anhang von FRANZ HEINEMANN (vgl. Anm. 34) abgedruckt, versteht Minerva als «Sagesse», während der Begleittext zur Tschudi-Ausgabe nur von «Tapferkeit» spricht, was aber auch auf Herakles gemünzt sein wird. Vgl. die dortige «Erklärung des Kupfer-Blats»: «Wodurch Helvetien sich Frey und Groß gemacht,/Wie Tapferkeit zuerst sein hartes Joch gebrochen,/Und seiner Spötter Trutz mit ihrem Blut gerochen [gerächt],/Wie Klugheit unentschläft für seine Wolfahrt wacht,/Wie seinen Muht das Glück mit Sieg und Kronen lohnt,/Wie Freyheit stäts bey ihm, als ihrem Schooßkind wohnt,/Wie Treu und Einigkeit, ihm seine Kräfften mehren,/Dieß zeigt uns dieses Bild, und kan uns Tschudi lehren.»
- <sup>158</sup> Picarts Stich dient als Vorlage für JOHANN BALTHASAR BULLINGER, *Der auf den Alten Zürich Krieg erfolgte Frieden, Ao. 1447* (= Neujahrsblatt der Feuerwerker), Zürich 1750, wo Minerva, Concordia, Abundantia, Fama und eine Harpyie auftreten; eine Pax nimmt den Platz der Helvetia ein oder fällt mit ihr zusammen.
- <sup>159</sup> DAVID HERRLIBERGER, *Neue und vollständige Topographie der Eydgenossenschaft*, Zürich 1754, Erklärung des Titul-Blats.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Historisches Museum Blumenstein, Solothurn.  
 Abb. 2, 6, 7, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 21, 23, 25, 28: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.  
 Abb. 3: Universitäts-Bibliothek, Basel.  
 Abb. 4, 8, 9, 15, 22, 24, 26, 27: Zentralbibliothek, Zürich.  
 Abb. 5: Graphische Sammlung der ETH, Zürich.  
 Abb. 12: Autor.  
 Abb. 14, 20: Reproduktionen aus WOLFGANG HARMS, *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd.4, Tübingen 1989.  
 Abb. 18: Zentralbibliothek, Luzern.

## ZUSAMMENFASSUNG

Eine anonyme Darstellung der «Libertas Helvetiae», auf der auffälligerweise nur zwölf Eidgenossen gemalt sind, ist sehr wahrscheinlich auf die Jahre 1677/78 zu datieren, als Schwyz der Tagsatzung aus Protest gegen das Defensionale fernbleibt. Damit steht das Gemälde in älteren schweizerischen Bildtraditionen, die im 17. Jahrhundert zunehmend kombiniert werden: Wappenkranz, Schweizerstier und Bruder Klaus, ein Kreis schwörender Eidgenossen, die Parabel von Skiluros, Konfrontation des tugendhaften alten mit dem degenerierten jungen Eidgenossen, der als Söldner zum Gefangenen der Wollust und fremder Mächte wird. Auf solchen Mahnbildern bildet ein Krieger mit der weiblichen Versuchung ebenso ein Paar wie er dies auf positiven Darstellungen mit der Landespersonifikation Helvetia tut. Diese tritt bezeichnenderweise in den Jahren um 1670 erstmals auf, sowohl auf Bildern als auch in literarischen Texten. Als keusche Jungfrau repräsentiert sie die Eidgenossenschaft als Völkerrechtssubjekt, wodurch auf künstlerischer Ebene die französische Souveränitätslehre in ihrer niederländischen, republikanischen Ausformung übernommen wird.

## RÉSUMÉ

On est surpris de ne compter que douze confédérés sur un tableau anonyme de la «Libertas Helvetiae», datant très probablement des années 1677/78, à une époque où le canton de Schwyz ne participe pas à la Diète pour protester contre le Défensional. L'œuvre se situe dans un contexte de traditions iconographiques antérieures qui tendent à être combinées au XVII<sup>e</sup> siècle: la couronne des blasons, le taureau suisse avec Nicolas de Flue, un cercle de confédérés prêtant serment, la parabole de Skiluros, la confrontation du vieux confédéré vertueux avec le jeune dégénéré qui, en tant que mercenaire, succombe à l'emprise de la volupté et des pouvoirs étrangers. Ce genre de tableau dominé par un ton de vive exhortation met en scène un guerrier formant un couple avec la tentation féminine, à l'instar de l'imagerie positive représentant ce même guerrier, associé dans ce cas à Helvetia, la personnification du pays natal. Il convient de souligner que celle-ci apparaît pour la première fois autour de 1670, aussi bien sur des tableaux que dans des textes littéraires. En chaste vierge, elle représente la Confédération comme sujet du droit des peuples, image qui reflète la perception artistique que l'on avait de la doctrine française de la souveraineté dans sa formulation néerlandaise et républicaine.

## RIASSUNTO

La raffigurazione anonima della «Libertas Helvetiae», nella quale figurano stranamente soltanto dodici confederati, risale molto probabilmente agli anni 1677/78, quando il Cantone di Schwyz non partecipava alla dieta per protestare contro il difensionale. Il dipinto si colloca in tal modo in tradizioni iconografiche anteriori che, nel XVII secolo, vengono sempre più riprese e combinate fra di loro: la corona degli stemmi, il toro svizzero con Nicola di Flue, il circolo dei confederati che prestano giuramento, la parabola di Skiluros, la contrapposizione del confederato antico e virtuoso al confederato giovane e degenerato che da mercenario è diventato prigioniero della voluttà e delle potenze straniere. Su tali immagini ammonitive il guerriero forma una coppia con la tentazione femminile così come la forma con Elvezia, la personificazione della sua patria, su raffigurazioni positive. È indicativo che Elvezia venga raffigurata e descritta per la prima volta in testi letterari attorno al 1670. In quanto vergine casta, essa rappresenta la Confederazione quale soggetto del diritto dei popoli, inducendo quindi a livello artistico l'adozione della dottrina francese della sovranità nella sua forma repubblicana tramandata dai Paesi bassi.

## SUMMARY

Surprisingly enough, an anonymous picture of the "Libertas Helvetiae" shows only twelve confederates. Therefore it must be dated most probably 1677/78 when the Canton of Schwyz stayed away from the Diet to protest against the "Defensionale". Thus the painting belongs to older iconographic traditions in Switzerland, which were increasingly combined in the seventeenth century: the wreath of arms, the Swiss bull with Nicolas of Flue, a circle of confederates swearing the oath, the parable of Skiluros, the confrontation of the virtuous older confederate with the young, degenerate one who, as a mercenary, has become a prisoner of lust and foreign powers. In such images of admonition, the warrior is coupled with female temptation, instead of Helvetia, his country's personification, with whom he is coupled in favourable representations. Significantly, she appears for the first time around 1670, not only in pictures but also in literary texts. As a chaste virgin, she represents the Confederacy as a subject of international law; artists adopted the French doctrine of sovereignty in its Dutch, republican form for their representations.