

Herrscherideale und ideale Frauen : Tugendallegorien im frühneuzeitlichen Basel

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **111 (2011)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391676>

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.

Herrscherideale und ideale Frauen. Tugendallegorien im frühneuzeitlichen Basel

von *Stefan Hess*

Immateriellen Vorstellungen eine anthropomorphe Gestalt zu verleihen, ist ein Verfahren, das eine lange, bis in die griechisch-römische Antike zurückreichende Tradition aufweist.¹ Auch in der mittelalterlichen Bilderwelt hatten Personifikationen ihren festen Platz. Sie finden sich in der kirchlichen Sphäre (zum Beispiel das Komplementärpaar Synagoge-Ekklesia², der Fürst der Welt³ oder der Tod⁴) ebenso wie im weltlichen Bereich (‘Frau Minne’⁵ oder ‘Metz Unmusse’⁶). Ein wichtiger Gegenstand allegorischer Hypostasierung war der Komplex der überpersönlichen Werte und Ideale.⁷ Hierbei bildete sich ein ethischer Kanon heraus, zu dem man neben der paulinischen Trias Glaube (Fides), Liebe (Caritas) und Hoffnung (Spes) die aus der griechischen Philosophie übernommenen ‘Kardinaltugenden’ Gerechtigkeit (Justitia), Mässigkeit (Temperantia), Klugheit (Prudentia) und Stärke (Fortitudo) zählte.⁸ Diese Siebner-

- 1 Emma Stafford: *Worshipping virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece*, London 2000; dies./Judith Herrin (Hgg.): *Personification in the Greek world. From Antiquity to Byzantium*, Aldershot/Hampshire 2005.
- 2 So etwa auf zwei Tafeln des ursprünglich in der Leonhardskirche von Basel aufgestellten sogenannten Heilspiegelaltars von Konrad Witz; vgl. Konrad Witz, *Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2011*, S. 63, 67. Ebenso auf dem alten Siegel der theologischen Fakultät. Abbildung: Lukas Wüthrich: *Die Insignien der Universität Basel*, Basel 1959 (*Studien zur Geschichte der Wissenschaften in Basel* 8), Taf. 4a.
- 3 Vgl. die entsprechende Sandsteinfigur aus dem späten 13. Jahrhundert neben dem Hauptportal des Basler Münsters. Siehe Dorothea Schwinn Schürmann/Hans-Rudolf Meier/Erik Schmidt: *Das Basler Münster*, Basel 2006, S. 105.
- 4 Im Spätmittelalter meist durch ein agierendes Skelett verkörpert, so auch in den beiden Basler Totentanzfolgen im Predigerkloster bzw. im Kloster Klingental. Vgl. Franz Egger: *Basler Totentanz*, Basel 2009.
- 5 In Basel etwa auf drei Wirkteppichen aus dem 15. Jahrhundert. Vgl. Anna Rapp Buri/Monica Stucky-Schürer: *Zahm und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, Kat.-Nrn. 20, 27f.
- 6 Vgl. die Darstellungen auf zwei in Basel gewirkten Bildteppichen von ca. 1470/80. Ebd., Kat.-Nrn. 32f.
- 7 Jennifer O'Reilly: *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York/London 1988; Adolf Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, Toronto u.a. 1989 (zuerst 1939).
- 8 Die frühesten Belege aus einem Basler Kontext bilden die vier Medaillons mit nimbierten und seitlich bezeichneten Brustbildern der Kardinaltugenden auf dem goldenen Altarantependium Heinrichs II. aus dem frühen 11. Jahrhundert. Vgl. Gude Suckale-Redlefsen:

gruppe, die seit dem Hochmittelalter in unterschiedlichen Kombinationen auftrat und mitunter zahlenmässige Erweiterungen erfuhr, wurde als Teil einer christlichen Weltordnung begriffen, selbst dann, wenn entsprechende Darstellungen in weltliche Bildprogramme integriert waren. Mittelalterliche Tugendallegorien lassen sich denn auch nicht auf ihre Semantik reduzieren. Ihnen haftete stets ein spiritueller, übersinnlicher Charakter an, indem man sie im Sinne des Neuplatonismus als Repräsentationen (göttlicher) Ideen, ja als Töchter Gottes verstand oder aber in eine konnotative Verbindung mit der Jungfrau und Himmelskönigin Maria brachte.⁹

Im ausgehenden Mittelalter beginnt sich ein Prozess abzuzeichnen, der die Tugenden bzw. die sie verkörpernden Frauenfiguren allmählich aus diesem religiösen Bezugsrahmen löste und dadurch ihre Zeichenhaftigkeit stärker hervortreten liess.¹⁰ Mögliche Auslöser für diesen Verlust der ontologischen Substanz, der die im 16. und 17. Jahrhundert so beliebten Anleitungsbücher wie Cesare Ripas *Iconologia* erst möglich machte, sind die Ausbreitung nominalistischer Denkmuster und die damals einsetzende Erosion der mittelalterlichen Ordo-Idee.¹¹ Katalysierend wirkte der Buchdruck, der in seinen Illustrationen allegorische Gestalten – zumal bei der Wiederverwendung von Druckstöcken – häufig zu reinen Dekorationsmotiven oder gar zu Karikaturen degradierte.¹²

Die goldene Altartafel und ihre kunsthistorische Einordnung, in: Der Basler Münster-schatz, Ausstellungskatalog, Historisches Museum Basel, Barfüsserkirche, Basel 2001, S. 293–303, hier S. 295.

- 9 Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart ³1938, S. 297ff.; Ernst H. Kantorowicz: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957, bes. S. 107–143; Wolfgang Schild: *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln 1995, S. 10ff., 66–72.
- 10 Huizinga (wie Anm. 9), S. 308–310; Thomas Cramer: *Allegorie und Zeitgeschichte. Thesen zur Begründung des Interesses an der Allegorie im Spätmittelalter*, in: Walter Haug (Hg.): *Formen und Funktionen der Allegorien*, Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979, S. 265–276.
- 11 Zur Krise des Ordo-Gedankens und ihren Auswirkungen auf die Tugendlehre vgl. Herfried Münkler: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt a.M. 1982, S. 102–105.
- 12 Im Basler Buchdruck kommen Holzschnitte mit personifizierten Begriffen erst nach 1500 regelmässig vor, wobei diese sowohl als Einzelfiguren wie auch in szenischen Darstellungen auftreten können. Beispiele für karikierte Tugendallegorien finden sich bereits unter den Holzschnitten in Sebastian Brants *Narrenschiff*, dessen Erstausgabe 1494 in Basel erschien. Vgl. Sebastian Brant: *Das Narrenschiff*, hg. von Manfred Lemmer, Tübingen ³1986, S. 57, 111, 180, 314.

Als im 15. Jahrhundert auch nördlich der Alpen die Stadtgemeinden damit begannen, Tugendallegorien in kommunale Bildprogramme zu integrieren, trug diese Erweiterung des ikonographischen Repertoires Züge eines begrifflichen Abstraktionsprozesses.¹³ Zwar blieb die christliche Ethik weiterhin ein wichtiger Bezugsrahmen, doch wurden die in Wort und Bild vorgeführten Ideale vornehmlich im Hinblick auf das Zusammenleben der Menschen auf Erden begriffen. Anders als bei den Allegorien des Mittelalters «fehlt die symbolische Weltschau, zu der sie hinführen sollen, und es fehlt der mythische Grund»¹⁴. Ausdruck dieser zunehmenden Verweltlichung politischer Werte und Symbole ist der Einbezug moralischer Mahnbilder und vorbildlicher Exempla tugendhaften Verhaltens, die nicht nur der Bibel, sondern häufig auch antiken Geschichtswerken oder der mittelalterlichen Mythographie entnommen wurden.¹⁵

Visualisierung des obrigkeitlichen Tugendkataloges

In Basel wird diese Entwicklung erstmals durch eine Bilderfolge fassbar, die Hans Holbein d.J. 1521/22 und 1530 im hinteren Teil des Rathauses geschaffen hat.¹⁶ Diese bis auf wenige Fragmente zerstörten Wandgemälde, von denen sich nur anhand von Entwürfen und Kopien eine ungefähre Vorstellung gewinnen lässt, zeigten neben Historien aus dem Alten Testament und der antiken Literatur auch kommentierende Nebenfiguren. Von letzteren haben sich unter den Entwurfskopien der ersten Ausstattungsphase folgende erhalten: Justitia, Sapientia, Temperantia, David und Christus.¹⁷ Alle sind von Spruchbändern oder Schrifttafeln begleitet, weisen also einen

13 Susan Tipton: *Res publica bene ordinata*. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der Frühen Neuzeit, Hildesheim u.a. 1996; Thomas Fröschl: *Republican Virtues and the Free State: Conceptual Frame and Meaning in Early Modern Europe and North America*, in: Allan Ellenius (Hg.): *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford/New York 1998, S. 255–275.

14 Franz Meyer: *Das Symbol in der bildenden Kunst*, in: Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hgg.): *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen 1988, S. 113–130, hier S. 120.

15 Wolfgang Pleister/Wolfgang Schild (Hgg.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, S. 149–171; Schild (wie Anm. 9), S. 200–216.

16 Peter Habicht: *Die Selbstdarstellung des Basler Rates in einer Zeit des Wandels. Die Gemälde Hans Holbeins d.J. im Basler Grossratssaal*, Basel 1998 (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit); Hans Holbein d.J. *Die Jahre in Basel 1515–1532*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, München 2006, S. 260–274, 412–415.

17 Basler Kupferstichkabinett, Inv. 1662.176, U.II.15–18.

emblematischen Charakter auf. Die hinter einer Brüstung stehende Justitia trägt eine Krone und einen Brustpanzer. Von den sie kennzeichnenden Attributen hält sie das Schwert in der Rechten, während die Waage zu ihren Füßen liegt. Mit der somit frei werdenden Linken weist sie auf eine über ihr angebrachte Tafel mit der Inschrift «O VOS REIGENTES¹⁸ / OBLITI PRIVATORVM / PVBLICA CVRATE» (O ihr Herrschenden, vergesst die eigenen Interessen und kümmert euch um das öffentliche Wohl).

Die beiden anderen Tugenden werden durch antikisch gekleidete, bekränzte Nischenfiguren vorgeführt. Sapientia präsentiert in ihrer rechten Hand ein geöffnetes Buch mit dem Motto «INICIVM / SAPIEN-CIE TIMOR / DOMINI» (Die Furcht des Herrn ist der Anfang der Weisheit; Psalm 111,10). In der Linken hält sie eine brennende Fackel, darüber schwebt ein Spruchband mit der Inschrift «EXPERIRI PRIVS CONSILIO / QVAM ARMIS PRESTAT» (Es ist besser, es zuerst mit Überlegung als mit Waffen zu versuchen). Ihr janushaftes Doppelgesicht sollte auf die Gabe verweisen, gleichzeitig voraus- und zurückzuschauen; es rückt sie aber auch in die Nähe einer Fama, die in der profanen Kunst ebenfalls häufig zweigesichtig dargestellt wurde. Bei Temperantia hielt sich Holbein an das bei dieser Allegorie vorherrschende Bildformular, indem er sie zeigt, wie sie aus einem Nuppenbecher Wasser in eine Flasche (mit Wein) giesst. Die dem Bild inhärente Aufforderung zum Masshalten wird ergänzt durch die Inschrift auf dem Spruchband: «QVI SIBI PLVS LICERE VVLT / QVAM DECEAT SVE STVDET / RVINE» (Wer sich mehr erlauben will, als sich ziemt, trachtet nach seinem Verderben).

Diese allegorischen Gestalten befanden sich – sofern sie Holbein überhaupt alle ausgeführt hat¹⁹ – im neu eingerichteten Versammlungsraum des Grossen Rates, der bislang in den Refektorien des Prediger- und des Augustinerklosters getagt hatte. Das Zielpublikum der Bilder und Texte war somit nicht die gesamte städtische Öffentlichkeit, sondern lediglich die erweiterte politische Elite.²⁰ Dieser wurde ein auf das Gemeinwesen und seine Ordnung bezogener

18 Wohl irrtümlich für «REGENTES».

19 So werden in den verschiedenen Beschreibungen und Fundberichten keine der genannten Tugendallegorien erwähnt, und auch Pfarrer Johannes Gross führt einzig die Inschriften des Sapientiabildes an. Siehe Johannes Gross: *Vrbis Basil[iae] epitaphia et inscriptiones omnivm Templorvm, Cvriae, Academ[iae] & aliar[vm] aedivm pvblic[arvm]*, Basel 1624, S. 449.

20 Vgl. Kurt Imhof: «Öffentlichkeit» als historische Kategorie und als Kategorie der Historie, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 46 (1996), S. 3–25.

Tugendkatalog vorgeführt, der – trotz der Anrede «o vos regentes» im Justitiabild – wohl weniger im Sinne einer Ermahnung der Grossräte denn als ethisch-moralische Legitimierung der primär vom Kleinen Rat, also von einem Teil des hier versammelten Gremiums, ausgeübten Herrschaft aufzufassen ist. So bezogen sich die Wandgemälde auf keine konkreten Weisungen und Verbote, deren Einhaltung von den Untertanen hätte eingefordert werden können. Nicht Selbstbelehrung oder gar rigorose Selbstverpflichtung auf moralische Normen wurde hier betrieben, sondern integrative Selbstvergewisserung. Die politische Elite führte bildhaft vor, wie sie sich sehen wollte und wie sie sich anderen gegenüber selbst verstand: als Hüterin der Moral.

Nach dem Durchbruch der Reformation wurde die Tendenz zur Abkehr von der sakralen Bildersprache zugunsten humanistisch geprägter Allegorien noch verstärkt. Zwar blieb die frühere Stadtpatronin Maria auf wichtigen obrigkeitlichen Bildträgern, namentlich auf Münzen und Siegeln, noch lange Zeit präsent, da mit ihrem Bild die Vorstellung staatsrechtlicher Kontinuität verbunden war.²¹ Zudem bildete das Alte Testament eine wichtige Quelle für die bis weit ins 17. Jahrhundert beliebten (erzählenden) Gerechtigkeits- und Mahnbilder.²² Andererseits wurden die grossen Geschehnisse der Heilsgeschichte – Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi –, die bis dahin auch im kommunalen Kontext eine wichtige Rolle gespielt hatten,²³ weitgehend ausgespart, und auch die Heiligen bündelten zusammen mit ihrer magisch-religiösen Bedeutsamkeit ihre Bildwürdigkeit ein.²⁴ In der bildlichen Repräsentation der Stadt-

21 Stefan Hess: Sicherung der Rechtskontinuität oder die Macht der Gewohnheit. Marienbilder im nachreformatorischen Basel, in: David Ganz/Georg Henkel (Hgg.): Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 2), S. 331–357.

22 Hier sind vor allem Hans Bocks Wandmalereien von 1608–1611 am Rathaus zu nennen. Vgl. Christian Heydrich: Die Wandmalereien Hans Bocks d.Ä. von 1608–1611 am Basler Rathaus. Zu ihrer Geschichte, Bedeutung und Maltechnik, Bern/Stuttgart 1990, S. 93, 95–99.

23 Mehrere Andachts- und Altarbilder aus dem Rathaus haben sich bis heute erhalten, darunter die Passionstafeln Hans Holbeins d.J. Vgl. Hans Holbein d.J. (wie Anm. 16), S. 324–327.

24 Eine Ausnahme bildete der zweite Stadtpatron, Kaiser Heinrich II., der auf in katholische Gebiete gestifteten Standesscheiben bis ins frühe 17. Jahrhundert dargestellt wurde. Vgl. Hans Lehmann: Sammlung Lord Sudeley †, Toddington Castle (Gloucestershire). Schweizer Glasmalereien vorwiegend des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Auktionskatalog, Galerie Helbing in München, München 1911, S. 31; Stefan Hess: Zwischen Verehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in Basel, in: BZGA 102 (2002), S. 83–143, hier S. 106–108 mit Abb. 4.

gemeinde traten somit Leerstellen auf, die es mit neuen Inhalten zu besetzen galt.²⁵ Hierbei bot sich das allegorisch-emblematische Verfahren förmlich an, da sich dergestalt im Prinzip jegliche Art von abstrakten, begrifflichen Vorstellungen unmittelbar einprägsam veranschaulichen liess.

In der Praxis blieb allerdings die Zahl der zur Darstellung gebrachten Inhalte beschränkt, weil die Rückübersetzung eines Bildes in einen Begriff die Kenntnis bestimmter Codes voraussetzt.²⁶ Eine bedeutungskonstituierende Funktion erfüllten neben den Beschriftungen vor allem die Attribute, wobei sich für die Kennzeichnung naturgemäss diejenigen am besten eigneten, die am häufigsten verwendet wurden und somit den Adressaten vertraut waren. Die Künstler und Kunsthandwerker orientierten sich insbesondere an der Ikonographie der griechisch-römischen Antike, übernahmen aber auch zahlreiche Motive aus der Sakralkunst. So wurden im 16. Jahrhundert allegorische Wesen nicht selten mit Nimben oder mit Flügeln dargestellt. Kreuz und Kelch etablierten sich als Attribute des personifizierten Glaubens (Fides), und das Lamm, auf dem Basler Fischmarktbrunnen noch das Begleittier der heiligen Agnes, diente nunmehr zur Kennzeichnung der Geduld (Patientia). Eine ganze Reihe von Tugenden trat das Erbe der Muttergottes an, die in der mittelalterlichen Hymnik als *omni virtute praedita*, als «mutter aller tughende»²⁷ gepriesen worden war und in der auch die evangelischen Theologen aufgrund ihrer ergebenen Zustimmung zur göttlichen Verheissung ein Vorbild des Gehorsams, der Demut und des rechten Glaubens erblickten.²⁸ Caritas, die Allegorie der

25 So trat Munatius Plancus, der Gründer der Colonia Raurica, bereits in der Reformationszeit die Nachfolge des früheren Stadtpatrons Heinrich II. an. Vgl. Stefan Hess: Die Suche nach dem Stadtgründer, in: Humanismus. 56 Annäherungen an einen lebendigen Begriff, Basel 2000, S. 198–201.

26 Sigrid Weigel: Von der «anderen Rede» zur Rede des Anderen. Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock, in: Sigrid Schade u.a. (Hgg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln u.a. 1994, S. 159–169, hier S. 161f.; Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1996 (engl. 1977), S. 329f.

27 Anselm Salzer: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Darmstadt 1967 (zuerst 1893), S. 368.

28 Die Basler Reformationsordnung von 1529 verfügt, dass «die verdienst, hohe tugenden und seligkeit der heyiligen ewigen junckfrawen Marie, der heyiligen apostelen, sant Johansen des töuffers und der lieben marterer Christi, diewyl man täglich fröbet und tagpredig haben würt, [...] mit ernstlicher gedechtnüsz [...] begangen werden» sollen. Zitiert nach Paul Roth (Hg.): Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534, Bd. 3, Basel 1937, S. 400.

Barmherzigkeit, wurde etwa wie eine Madonna mit einem Kleinkind auf dem Arm wiedergegeben. Meist gesellten sich noch ein oder mehrere am Boden stehende Kinder hinzu, was wiederum vom Typus der Maria mit Kind und Johannesknaben oder aber der Schutzmantelmadonna hergeleitet werden kann. Auch bei anderen Verkörperungen abstrakter Werte, wie Spes, Fides oder Sapientia, machten sich die Künstler das reiche Formenrepertoire der Mariendarstellungen zunutze, das ihnen durch Arbeiten für Auftraggeber aus der katholischen Nachbarschaft durchaus geläufig war.²⁹

Bei der Übertragung von Motiven aus der Sakralikonographie auf Tugendallegorien handelt es sich um ein Verfahren, das bereits im Mittelalter nichts Ungewöhnliches darstellte. In perzeptiver Hinsicht trat jedoch ein grundlegender Wandel ein. Waren die Ideenverkörperungen im Mittelalter noch in eine übergreifende, religiös geprägte Bild- und Vorstellungswelt eingebunden, erschienen sie nun in einem Kontext, der – wiewohl nicht ohne Bezugnahme auf die religiöse Sphäre – in ein weitgehend weltliches Gewand gehüllt war. So setzten die beschriebenen Anleihen bei einem seit der Reformation verpönten «ikonographischen Diskurs» einen säkularisierten Blick voraus, der die ehemals religiösen Symbole nur noch als saubere Abstraktionen wahrnahm.

Wenn den allegorischen Wesen in der kommunalen Bildrepräsentation Orte zugewiesen wurden, die zuvor religiöse Darstellungen eingenommen hatten, so ist darin weniger eine Substitution als ein Transfer von Bedeutungen auf nicht kompromittierte, «virginale» Zeichenkörper zu sehen. Vom verdichteten, oft vielschichtigen Symbolgehalt, der mittelalterlichen Heiligenbildern eigen war, wurden allein die ethisch-politischen Implikationen auf allegorische Gebilde übertragen, während sich die wundertätigen, Transzendenz vermittelnden Funktionszuschreibungen verflüchtigten. Dabei lebten die Tugend- und Werteallegorien – wie bereits die mittelalterlichen Marien- und Heiligendarstellungen – von der Ambivalenz ihrer universellen Geltung und ihrer Einbindung in einen spezifischen Kontext.

29 Zur Tätigkeit von Basler Künstlern und Kunsthandwerkern für katholische Auftraggeber vgl. Elisabeth Landolt: Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 29 (1978), S. 310–322; Paul Tanner: Das Marienleben von Hans Bock und seinen Söhnen im Kloster Einsiedeln, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 38 (1981), S. 75–93; *Das tausendjährige St. Blasien. 200jähriges Domjubiläum, Ausstellungskatalog, Kolleg St. Blasien*, Bd. 1, Karlsruhe 1983, S. 264–272, 298–301.

In Basel konnte sich das allegorische Darstellungsverfahren – nach den beschriebenen Anfängen in den 1520er und 1530er Jahren – ab der Mitte des 16. Jahrhunderts einen festen Platz in der kommunalen Bilderwelt sichern. Personifizierte Tugenden wurden nun in beachtlicher Zahl im und am Rathaus, auf Standesscheiben und seit dem 17. Jahrhundert überdies auf städtischen Geschenkmedaillen dargestellt. Dabei ging es primär um die Zurschaustellung eines städtisch-bürgerlichen Tugendkataloges, also um Wertnormierung und -orientierung. Was die intendierten Bedeutungseffekte betrifft, so korrelieren diese mit einem herrscherlichen Tugendverständnis, das ab dem Spätmittelalter einen eigenen Zweig der paränetischen Literatur, die Fürsten- und Ratsherrenspiegel, hervorbrachte.³⁰ Der Fürst – oder in unserem Fall der städtische Magistrat – soll weniger über seine Amtsbefugnisse als durch seine auf Tugend, Leistung gründende Autorität regieren. Die gleiche Botschaft vermittelt in Basel eine 1609 datierte Inschrift über dem Portal des hinteren Rathausgebäudes:

«QVICVNQVE PERARDVAM
GERENDAE REIP. PROVINCIAM ADIS,
PVBLICI BONI VBIQ. MEMOR
PRIVATOS ADFECTVS,
INVIDENTIAM FAVOREM, ODIVM, VIOLENTIAM,
DEPONITO:
PIETATEM DEO,
PRVDENTIAM, IVSTITIAM, INTEGRITATEM REIPVBLICAE
CONSVLENDO IVDICANDO
QVE PROBATO.»³¹

30 Hans-Otto Mühleisen/Theo Stammen (Hgg.): Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit, Tübingen 1990; Tipton (wie Anm. 13), S. 19–50; Barbara Maigler-Loeser: Historie und Exemplum im Fürstenspiegel. Zur didaktischen Instrumentalisierung der Historie in ausgewählten deutschen Fürstenspiegeln der Frühmoderne, Neuried 2004.

31 Abgedruckt in: Casimir Hermann Baer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 1 (Basel 1932), unveränderter Nachdruck mit Nachträgen von François Maurer, Basel 1971, S. 634. Deutsche Übersetzung: Wenn du das sehr schwere Amt der Führung des Gemeinwesens übernimmst, denke überall an das öffentliche Wohl und halte dich frei von persönlichen Interessen, von Neid, Begünstigung, Hass, Gewalttätigkeit: Frömmigkeit sollst du Gott, Klugheit, Gerechtigkeit, Uneigennützigkeit dem Gemeinwesen durch Raten und Richten beweisen.

Der Sinnzirkel, der den in der Kommune geltenden ethischen Kodex definierte, fiel indes weitgehend mit dem Kreis der an der städtischen Herrschaft partizipierenden Familien zusammen. Mithin dienten die Tugendverkörperungen in den obrigkeitlich genutzten Bildmedien vorab der Überhöhung der Honoratiorenschicht, wie sie auch die Aneinanderreihung mehrerer Epitheta in der offiziellen Titulatur der Ratsherren zum Ausdruck bringt. Seit 1546 liessen sich nämlich die Ratsmitglieder mit «edele, strenge, fromme, feste, fürsichtige, ehrsame, weise» anreden.³² Im Lauf des 16. Jahrhunderts kamen noch weitere Beiwörter auf, namentlich «fürnehm» und «ehrenfest» (anstelle von «fest»). Dies deutet darauf hin, dass es der politischen Elite in Basel, die keinerlei erblichen Sonderrechte besass, nicht zuletzt an sozialer Distinktion gelegen war, was sich auch in den Kleidervorschriften in den Ratsmandaten niederschlug.³³

Während Machiavelli in seinem «Principe» bereits 1514 eine Trennung von Politik und Moral proklamierte,³⁴ identifizierte sich die Basler Obrigkeit noch bis ins 17. Jahrhundert mit dem Amtsethos des *bonum commune*, den es mit der Vorstellung von einem göttlichen Verwaltungsauftrag vertäute. Die im Bild vorgeführten Tugenden bilden aber nicht wie in der Scholastik ein auf allgemeinen Prinzipien basierendes System, sie sind vielmehr additiv aneinandergereiht, mitunter ergänzt durch Exempla aus der Historie. Sowohl von der Häufigkeit als auch von der Vielseitigkeit der Verwendung her lassen sie sich mit den Heiligenbildern in der katholischen Kirche vergleichen. Wie bei diesen war man an keine kanonische Anzahl gebunden und konnte durch die Auswahl besondere Akzente setzen.

Auf einer Basler Standesscheibe von 1564 im Gesellschaftshaus der Feuerschützen sind es etwa Justitia, Temperantia und Fides, welche die obrigkeitlichen Normen vertreten.³⁵ Ein 1589 datierter Scheibenriss mit Basler Wappenschild zeigt Justitia zusammen mit Prudentia, während eine zehn Jahre jüngere Entwurfszeichnung

32 Peter Ochs: Geschichte der Stadt und Landschaft Basel, Basel 1821, S. 524.

33 Zur Kleiderordnung im frühneuzeitlichen Basel vgl. Margret Ribbert: Der Bürgermeister der Stadt Basel mit Ratsdienern, in: Wettstein – Die Schweiz und Europa 1648, hg. vom Historischen Museum Basel, Basel 1998, S. 172–177. Zum Begriff Distinktion vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 192008 (franz. 1979).

34 Münkler (wie Anm. 11), S. 281–299.

35 Barbara Giesicke: Glasmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts im Schützenhaus zu Basel, Basel 1991, S. 48–51, Kat.-Nr. 2.

die beiden theologischen Tugenden Fides und Caritas vorführt.³⁶ Am häufigsten ist indes Justitia dargestellt, die auf mindestens vier Standesscheiben (bzw. den davon zeugenden Visierungen) als Einzelfigur auftritt.³⁷ Die Personifikation der Gerechtigkeit tritt auch als Begleiterin zweier Portale von 1595 und 1616 im Rathaus auf, diesmal gemeinsam mit Fortitudo.³⁸ Überdies kommt sie auch auf einer Medaille aus der Mitte des 17. Jahrhunderts vor.³⁹ Auf dem Waisenhausbrunnen von 1677 steht dagegen eine Caritasfigur, die hier – wie die Inschriften am Brunnenstock nahelegen – wohl vor allem als Verkörperung der städtischen Sozial- und Fürsorgepolitik gemeint ist.⁴⁰

Distinktive Codierung

Unzählige allegorische und mythologische Gestalten, dazu ein Zyklus von Gerechtigkeitsbildern aus der jüdischen Historie, zeigen auch die von 1608 bis 1611 von Hans Bock d.Ä. und seinen Söhnen ausgeführten Wandgemälde am Rathaus, bei denen es sich zugleich um die umfassendste frühneuzeitliche Bilderfolge in Basel handelt.⁴¹ An der Marktfassade erscheinen neben einer thronenden Justitia im Hauptgeschoss sechs weitere allegorische Frauenfiguren in den Bogenzwickeln. Wie ihre Pendants an der rückwärtigen Fassade des Vorderhauses halten sie Palmzweige und (jeweils zu zweit) einen

36 Basler Kupferstichkabinett, Inv. 1905.2: Hieronymus Vischer, Riss für eine Basler Standesscheibe mit Justitia und Prudentia sowie Davids Kampf gegen Goliath, dat. 1589; Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Hdz.1726: Hans Jakob Plepp, Riss für eine Basler Standesscheibe mit Fides und Caritas sowie Samsons Kampf mit dem Löwen, dat. 1579, abgebildet in: Paul Leonhard Ganz: Die Basler Glasmaler der Spätrenaissance und der Barockzeit, Basel/Stuttgart 1966, S. 187/Abb. 130 bzw. S. 169/Abb. 58.

37 Lehmann (wie Anm. 24), S. 101, Nr. 150; Jenny Schneider: Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben, Basel 1954, Taf. 16, Abb. 38; Ganz (wie Anm. 36), S. 124; Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein, Ausstellungskatalog, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basel 1984, S. 463, Kat.-Nr. 313.

38 Baer (wie Anm. 31), S. 445–448, 466–471.

39 Ueli Friedländer: Schweizer Medaillen aus altem Privatbesitz, Zürich 1989, S. 139, Nr. 1149.

40 Arthur Burger: Brunnengeschichte der Stadt Basel, Basel 1970, S. 62f.; Martin Möhle: Göttinnen vom Nadelberg. Brunnenfiguren von Hans Michel und Balthasar Hüglin, in: Historisches Museum Basel, Jahresbericht 2008, S. 35–56, hier S. 49.

41 Heydrich (wie Anm. 22); Maria Becker: Architektur und Malerei. Studien zur Fassadenmalerei des 16. Jahrhunderts in Basel, Basel 1994 (172. Neujaahrsblatt der GGG), S. 108–112, Kat.-Nr. 17.



Abbildung 1

Balthasar Hüglin, Caritasfigur auf dem Waisenhausbrunnen,
1677. Foto: Peter Portner (Historisches Museum Basel).

Lorbeerkranz über die Standeswappen an den Bogenschlusssteinen. Sie sind wohl in erster Linie als dekorative Würdeformeln zu verstehen, zumal den ihnen zugeordneten Gegenständen die semantische Eindeutigkeit abgeht. Zu einer solchen Funktionsbestimmung passt auch die monochrome, modellierende Farbgebung, die den Figuren das Aussehen von vollplastischen Bronzestatuen verleiht. In derselben antikischen Manier präsentieren sich die sieben Planetengottheiten an den Hoffassaden (Saturn, Jupiter und Mars am Vorderhaus, Venus, Merkur, Apollo-Sol und Diana-Luna am Kanzleibau).⁴² Sie werden ergänzt durch eine in natürlichem Kolorit gehaltene Frauengestalt mit Schriftrolle und brennendem Herz, die wohl als Verkörperung der Religion anzusehen ist. Allegorisch angelegt sind ausserdem die beiden als Wandteppiche konzipierten Szenen «Calumnia» und «Bestechlichkeit» im Vorraum der Vorderen Ratsstube, des heutigen Regierungsratssaals. Sie führen nicht nur als Ganzes zwei Laster als abschreckende Beispiele vor, auch bei den darin auftretenden Akteurinnen und Akteuren handelt es sich mehrheitlich um Personifikationen.

Diese Bilderzyklen machen auf den heutigen Betrachter einen uneinheitlichen Eindruck, da sie ganz unterschiedlichen ikonographischen Traditionen entspringen. Es liegt somit die Vermutung nahe, dass es den Inventoren nicht um ein Bildprogramm ging, bei dem sich alle Elemente wechselseitig bedingen und erhellen. Das wäre schon allein aus perzeptiver Sicht wenig sinnvoll gewesen, da das Dechiffrieren selbst von einem mit entsprechendem Vorwissen ausgestatteten Betrachter enorme Anstrengungen verlangt hätte.⁴³ Ein in sich geschlossenes Programm hätte aber auch dem Wesen öffentlicher Repräsentation widersprochen, denn diese folgt keiner stringenten Systematik, sondern entwickelt je nach Bedürfniskonstellation laufend neue Strategien. Deshalb ist das Bemühen um «die Reproduktion der herrschenden Ideologie [...] ein stets unabgeschlossener und stets wiederaufzunehmender

42 Als Vorlagen dienten sieben Kupferstiche von Jan Saenredam nach Zeichnungen des Hendrick Goltzius. Vgl. Heydrich (wie Anm. 22), S. 108–110, Abb. 51 A–G.

43 Bereits Jacob Burckhardt hat darauf hingewiesen, dass nicht viele Menschen «die physische Kraft» hätten, «ein Ganzes so reich an Einzelgestalten und Szenen genau durchzugehen, bei der Ermüdung welche der Anblick von unten und die Bewaffnung des Auges unvermeidlich mit sich bringen [...]. Es bleibt bei einem summarischen Eindruck von Reichthum». Jacob Burckhardt: *Die Allegorie in den Künsten*, in: ders.: *Vorträge 1870–1892*, München/Basel 2003 (Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13), S. 563–581, hier S. 567 mit Anm. 1.

Kampf».⁴⁴ Dies hängt nicht zuletzt mit «dem Weiterbestehen der ideologischen Formen» früherer Zeiten zusammen, «die eine furchtbare Form von Widerstand leisten».⁴⁵

Die Koinzidenz verschiedenartiger, teilweise widersprüchlicher Bildstrategien prägt denn auch das wichtigste kommunale Gebäude, das Rathaus. Es stellt gleichsam ein Palimpsest⁴⁶ dar, bei dem simultan unterschiedliche (Sinn-) Schichten hervortreten. Ein Beweggrund für die partielle Neudekoration in den Jahren 1608 bis 1611 kann zwar im Bestreben nach «Vereinheitlichung und Erneuerung *früherer* disparater und widersprüchlicher *ideologischer Elemente*»⁴⁷ gesehen werden, gleichzeitig galt es aber, dem Bedürfnis nach Kontinuität Rechnung zu tragen, was sich nicht zuletzt im Medium des Bildes niederschlug.

Bereits aufgrund dieser Prämissen kann ausgeschlossen werden, dass mit Bocks Malereien die kommunale Selbstdarstellung neu definiert werden sollte. Die ihnen zugedachte Aufgabe ist vielmehr darin zu sehen, den Bestand an sinnträchtigen Bildern zu erweitern und hiermit in der visuellen Kommunikation neue Akzente zu setzen. Konkreter Anlass für die Malereien war der 1608 abgeschlossene Bau der Vorderen Kanzlei. Daraus resultierte das Bedürfnis, die Fassaden der älteren Bauteile mit dem Neubau zu einer repräsentativen Einheit zusammenzufassen. Für die formale und inhaltliche Gestaltung dieser «Bildinvestition»⁴⁸ wurden dem Maler zweifellos programmatische Vorgaben gemacht, die auch einzelne Motive betreffen konnten – ich denke etwa an die prominent platzierte Justitia, an die personifizierte Religion oder an die Gerechtigkeitsbilder.⁴⁹ Gleichwohl sind die Aussageintentionen weniger auf der denotativen als auf der konno-

44 Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/West-Berlin 1977, S. 155.

45 Ebd.

46 Manuskript, das durch Abwaschen oder Wegschaben gereinigt und danach neu beschrieben wurde.

47 Althusser (wie Anm. 44); Hervorhebungen im Original.

48 Vgl. Lucas Burkart: *Die Stadt der Bilder. Familiäre und kommunale Bildinvestition im spätmittelalterlichen Verona*, München 2000.

49 Aufschluss darüber könnten der bei der Auftragserteilung abgeschlossene Werkvertrag und die Visierung geben, doch hat sich beides nicht erhalten. Das Vorhandensein einer vom Rat abgesegneten Entwurfszeichnung belegt indes Hans Bocks Schreiben an den Rat vom 3. Februar 1613, in welcher der Maler schreibt, er habe «allwegen auff Ew. Gn. Streg. unnd Ehr. Wth. guettachten, die Vysierung ihnnns werckh gericht»; zitiert nach Heydrich 1990 (wie Anm. 22), S. 221, Anhang, Nr. 21. Zur Bildfindung bei kommunalen Bildprogrammen siehe auch Stefan Hess: *Der «Basler Ratstisch» von Johann Christian Frisch. Staatskunst und Schnitzkunst um 1675*, Basel 2007 (Basler Kostbarkeiten 28), S. 36–38.

tativen Ebene zu suchen. Zumindest wurde die Beziehung zwischen Bild und Bedeutung durch kein allgemein einsichtiges Übersetzungsverhältnis reguliert, das jedem Bildgegenstand ein bestimmtes Abstraktum zuwies. Die Bilderreihen stehen vielmehr stellvertretend für umfassendere Vorstellungsbereiche, die sich mit den Begriffen Theologie (biblische Historie, christliche Tugendlehre), Rechtsetzung und -wahrung, griechisch-römische Mythologie und Astronomie/Astrologie grob umreißen lassen. In ihrer Gesamtschau boten sie sich dem Rezipienten als enzyklopädische Weltsicht dar, wobei «die bildlichen Schemata im Grunde nur Stichworte liefern, deren Inhalte dem Betrachter schon bekannt sein müssen, damit er den Sinn verstehen kann».⁵⁰ Wenn am Basler Rathaus verglichen mit anderen, breiter angelegten «enzyklopädischen» Bildprogrammen einige Themen (zum Beispiel die Paradiesflüsse, die Tierkreiszeichen, Fabelwesen oder die Artes Liberales) gänzlich fehlen, so könnte dies einerseits mit dem beschränkten Angebot passender Stichvorlagen zusammenhängen. Andererseits gilt es zu berücksichtigen, dass durchaus auch Teile der älteren Ausstattung dazu geeignet waren, dem enzyklopädisch konditionierten Blick Nahrung zu bieten und die kosmische Schau abzurunden.⁵¹

Die verschiedenen Bilderzyklen visualisierten aber nicht in erster Linie den Kosmos selbst, sondern das Wissen um den Kosmos. Sie waren somit als besonderer Ausdruck von Gelehrsamkeit zu verstehen und dienten zur Auszeichnung des Ortes und der darin wirkenden Männer. Denn mit dem hohen Prestige, das die Bildung namentlich im 16. Jahrhundert besass, konnte ein enzyklopädisches Kaleidoskop auch eine wichtige Funktion im Herrscherlob erfüllen. Wissensdemonstration war indes mehr als bloss eine panegyrische Formel. Sie führte unterschwellig ein elitäres Herrschaftsverständnis vor, das den Ausweis von Gelehrsamkeit und Partizipation am städtischen Regiment in einen direkten Zusammenhang brachte. Eine solche Distinktion war bereits im Rezeptionsvorgang selbst

50 Stephan Albrecht: *Das Bremer Rathaus im Zeichen städtischer Selbstdarstellung vor dem 30-jährigen Krieg*, Marburg 1993 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 7), S. 222. Die heute in der kunsthistorischen Literatur gebräuchliche Bezeichnung «enzyklopädisches Bildprogramm» geht zurück auf Julius von Schlosser: *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 17 (1896), S. 13–100.

51 Zu erwähnen sind neben den bereits genannten Tugendpersonifikationen das Bestiarium an der geschnitzten Holzdecke der Vorderen Ratsstube oder Martin Hoffmanns Prophetenbüsten im Grossratssaal. Vgl. Baer (wie Anm. 31), 401–406, 569–573.

angelegt. So hatte der ungebildete Betrachter nicht nur keinen Anteil an den Wissenssystemen, welche die Entschlüsselung der einzelnen Darstellungen ermöglichten, er fand in der Regel auch keinen Zugang zu den Räumlichkeiten hinter den Bildern, wo sich die Schalthebel der städtischen Herrschaft befanden. Damit erweist sich das allegorische Verfahren – wie es bereits Walter Benjamin formuliert hat – um einen Akt der «Willkür als drastischer Bekundung von der Macht des Wissens».⁵²

Ostentative Gelehrsamkeit drücken auch viele allegorisch-mythologische Bildprogramme im stadtbürgerlichen Kontext aus. Besonders deutlich machen das zwei ebenfalls von Hans Bock gezeichnete Visierungen von Fassadenmalereien für das Haus «zum Walpach» am Nadelberg 23. Dieses gehörte dem «Polyhistor» Theodor Zwinger (1533–1588), in dem man auch den Concepteur des Bildprogramms sehen darf.⁵³ Der erste Entwurf von 1571 zeigt in zwei Kartuschen den Sturz des Ikarus und des Phaethon.⁵⁴ Ausserdem erscheinen Jupiter (in einem Oculus), eine Chimäre (über dem Eingang) sowie die Allegorien Prudentia (links) und Fortuna (rechts). Mehrere Putti (oder Eroten), Hermenkaryatiden und ein Medaillon mit behelmtm Männerkopf ergänzen den Dekor. Die zweite Zeichnung von 1572 führt im zentralen Bildfeld den Sturz des Bellerophon vor, begleitet von teils mythologischen, teils allegorischen Figurengruppen: oben links Marsyas und Apollo-Phoebus, darunter der Tugendheld Herkules zwischen «virtus» und «wolust», links unten Dädalus und Ikarus, auf der gegenüberliegenden Seite Phaethon und Sol-Phoebus (oben) sowie das Liebespaar Meleager und Atalante mit Amor (unten).⁵⁵ Dank einer Aufzeichnung des Stadtarztes und Medizinprofessors Felix Platter lässt sich auch das Programm von zumindest einem Wandmalereizyklus an dessen 1574 erworbenem Haus «zum Samson» am Petersgraben 18–22 rekonstruieren.⁵⁶ In Wort und wohl auch im Bild wurden

52 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (1925), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430, hier S. 360.

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

54 Basler Kupferstichkabinett, Inv. U.IV.65. Vgl. Dieter Koeplin: Ausgeführte und entworfene Hausfassadenmalereien von Holbein, Stimmer und Bock – Kunsthybris mit dem erhobenen Zeigefinger, in: Tobias Stimmer (wie Anm. 37), S. 35–82, hier S. 55–63.

55 Basler Kupferstichkabinett, Inv. U.IV.92. Vgl. ebd., S. 63–68.

56 Elisabeth Landolt: Materialien zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund, in: BZGA 72 (1972), S. 245–306, hier S. 297f.

die fünf Sinne, die Musen, der Sänger Orpheus, die olympischen Götter Apollo, Jupiter, Minerva und Merkur sowie die Kardinaltugenden vorgeführt. Den Abschluss machten Diogenes, Plato und König David. Alle drei Beispiele vertreten den Typus des anspruchsvollen, humanistisch geprägten Bildprogramms, das die Auftraggeber als Mitglieder der städtischen Bildungselite auswies.⁵⁷ Der Umstand, dass letztlich nur wenige Betrachter das kognitive Wissen mitbrachten, solche Programme zu dekodieren, wurde nicht nur in Kauf genommen, sondern war wesentlicher Bestandteil einer Bildstrategie, die dem elitären Habitus der Besteller entsprach.

Mit weniger humanistischer Bildungsrhetorik befrachtet waren die Repräsentationsbilder, die für Angehörige der politischen und ökonomischen Elite geschaffen wurden, doch dienten auch sie der sozialen Distinktion. Ein wichtiges Medium für private Bildinvestitionen stellten bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die Kabinettscheiben dar. Hinsichtlich der Bildmotive spielten hier neben den obligaten Familienwappen die personifizierten Tugenden eine Hauptrolle, häufig ergänzt durch Exempla tugendhaften Handelns aus der Bibel und der antiken Historie oder durch Szenen aus der Geschichte der Eidgenossenschaft.⁵⁸ Noch stärker als in den repräsentativen Bildschöpfungen für das Bildungsbürgertum hatten hier die allegorischen Figuren den Charakter von Standesabzeichen, demonstrierten also sozial exklusive Vorstellungen von Ehrbarkeit.⁵⁹ Damit näherte sich das patrizische Tugendverständnis demjenigen des Adels an, wie es etwa durch eine 1508 datierte Inschrift auf einem mit den Wappen der Junkergeschlechter von Andlau und von Reinach versehenen Deckenbrett aus dem Haus «zum Landser» am Schlüsselberg 15 ausgedrückt wird: «nobilitas sola – est atque unica

57 Dem humanistischen Gedankengut verpflichtete Bildprogramme verbreiteten sich in Basel zuerst als Titelholzschnitte für den Buchdruck. Für das Medium der Monumentalmalerei fassbar werden sie durch die (nicht mehr erhaltenen) Gemälde am Haus «zum Tanz» (Ecke Eisengasse/Tanzgässlein), die Hans Holbein d.J. um 1519 für den Goldschmied Balthasar Angelroth schuf. Vgl. Hans Holbein d.J. (wie Anm. 16), S. 238–242. Zu weiteren «gelehrten» Bilderzyklen aus dem späteren 16. und 17. Jahrhundert siehe Brigitte Meles: Das Gundeldinger Täferzimmer, Basel 1998 (Basler Kostbarkeiten 19); Becker (wie Anm. 41), Kat.-Nr. 8, 12, 14.

58 Ganz (wie Anm. 36); Giesicke (wie Anm. 35).

59 Vgl. Eberhard Isenmann: Norms and Values in the European City, 1300–1800, in: Peter Blickle (Hg.): Resistance, Representation, and Community, Oxford/New York 1997, S. 185–215.

virtus» (Adel liegt einzig und allein in der Tugend; Juvenal, *Satirae* VIII, 20).⁶⁰

Die Bedeutung der Tugendallegorien für die öffentliche Statusdemonstration von städtischen Bürgern, die zumindest potenziell an der politischen Macht partizipierten, wird auch daran ersichtlich, dass sich die privaten Wappenscheiben in Aufbau und Bildauswahl – abgesehen von den Schildhaltern – kaum von den Basler Standesscheiben unterscheiden. Welche Tugend jeweils zur Darstellung kam, war häufig nebensächlich, ja belanglos.⁶¹ Selbst wenn ein Patrizier im Lauf seines Lebens mehrere Kabinettsscheiben in Auftrag gab, wurde das allegorische Beiwerk immer wieder neu zusammengestellt.⁶² Der Repräsentationsgestus war also nicht primär von der Bedeutung der einzelnen Personifikationen abhängig, sondern lag in der allegorischen Darstellungsform selbst begründet. Keinem zeitgenössischen Betrachter wäre es denn auch eingefallen, von den in einer Wappenscheibe auftretenden «unverbindlichen allegorischen Damen»⁶³ Rückschlüsse auf die individuellen Vorzüge des Auftraggebers oder auf dessen sittliches Selbstverständnis zu ziehen. Vielmehr bedienten sich die städtischen Führungsgruppen der personifizierten Tugenden zur Visualisierung von ethischen Leitbildern, die als gruppenspezifisch und verbindend wahrgenommen wurden, die aber auf keine handlungsrelevanten Maximen referierten.

Am Beispiel der Gerechtigkeit lässt sich sogar zeigen, dass im 16. und 17. Jahrhundert ethischer Normativismus und allegorische Hypostasierung dazu tendierten, sich in zwei völlig getrennte Sphären aufzuspalten. *Justitia* gehörte auch in den von städtischen Notabeln genutzten Repräsentationsmedien zu den geläufigen Bildmotiven,⁶⁴ doch war es damals undenkbar, Gerechtigkeit im Sinne eines

60 Historisches Museum Basel, Inv. 1889.122. Vgl. Johann Rudolf Rahn: Über Flachschnitzereien in der Schweiz, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898, S. 171–206, hier S. 197f.

61 Die wenig aussagekräftige Zusammenstellung des allegorischen Personals war auch Folge der in der Glasmalerei üblichen Reproduktionstechniken. So bildete ein Scheibenriss (oder eine Hälfte davon) nicht selten die Grundlage für mehrere Glasgemälde.

62 Vgl. Jenny Schneider: Der Basler Bürgermeister Lukas Gebhardt und seine Familie im Spiegel der Glasmalerei, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14 (1953), S. 47–53.

63 Bernd Roeck: Rathaus und Reichsstadt, in: Bernhard Kirchgässner/Hans-Peter Becht (Hgg.): Stadt und Repräsentation, Sigmaringen 1995 (Stadt in der Geschichte 21), S. 93–114, hier S. 113.

64 Erwähnt sei hier etwa die bekrönte *Justitia* mit Schwert und Waage an der Hoffassade des Spalenhofes (Spalenberg 12), die vermutlich im Auftrag des Hausbesitzers seit 1564,

persönlichen Vorzugs für sich in Anspruch zu nehmen. Dies hätte man nicht nur als Selbstgerechtigkeit, sondern als Selbstüberhebung, ja als Hybris empfunden, denn diese Eigenschaft lag gemäss den damals herrschenden theologischen Vorstellungen allein bei Gott, der die (Heils-) Gerechtigkeit bereits vor den Menschen und von ihnen unabhängig aufgerichtet habe.⁶⁵ Deshalb befand sich «gerecht» im Unterschied etwa zu «weise» und «fromm» nicht unter den Epitheta, die einem jeden Magistraten gleichsam von Amtes wegen zustanden. Zwar sahen auch die reformierten Theologen in der Gerechtigkeit eine Richtlinie für einen gottgefälligen Lebenswandel,⁶⁶ doch standen sie der individuellen «Werkgerechtigkeit» skeptisch, ja ablehnend gegenüber. Deshalb wird in den Leichenpredigten keinem der Verstorbenen nachgesagt, er habe sich durch gerechtes Handeln oder durch eine gerechte Gesinnung besonders ausgezeichnet. Pfarrer Jakob Brandmüller hebt 1632 in seiner Leichenrede für den Ratsherrn Hans Jakob Beck im Gegenteil ausdrücklich hervor, dass

«wir uns nicht decken «können» mit den zerrissenen Lumpen vnserer eygenen Gerechtigkeit: die doch ist wie ein beflecktes thuch / welches man ehren halbe(n) / weder nennen noch zeige(n) darff».⁶⁷

Freilich ist den Gläubigen – wie Pfarrer Brandmüller weiter ausführt – die göttliche Gerechtigkeit nicht völlig unerreichbar; denn «alles / was Christus hat / ist vnser: Vnser ist seine Gerechtigkeit: vnser ist seine Heiligkeit: vnser ist seine Herrlichkeit».⁶⁸

Dies gilt namentlich für Angehörige der städtischen Obrigkeit, die sich bekanntlich als Statthalterin Gottes verstand.⁶⁹ Allein in diesem Sinne war es zulässig, die Darstellung der Justitia zu

des Eisenwarenhändlers und Bürgermeisters Kaspar Krug, gemalt wurde. Vgl. Becker (wie Anm. 41), S. 78–81, Kat.-Nr. 7; Abb. 14–18.

65 Vgl. die Abschnitte «Von dem Menschen», «Von glouben und werken» und «Vom jüngsten tag» im «Basler Bekenntnis» von 1534; Paul Roth (Hg.): *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation*, Bd. 6, Basel 1950, S. 405, 408.

66 Antistes Johann Jacob Grynaeus ruft etwa am 8. Mai 1591 am Ende der Leichenpredigt für den Dreizehnerherrn Alexander Löffel die Trauergäste dazu auf: «lasset euch ziehen / ehren ewere Eltern / vnd trachten sampt allen Gleubigen nach Gottes Reich vnnd Gerechtigkeit / so wirdt euch das vberig darzu gethan werden. Jaget nach der Gerechtigkeit / Messigkeit / Bestendigkeit / vnd Weißheit / durch den Glauben / Liebe vnd Hoffnung». Universitätsbibliothek Basel (UB), KiAr G X 1, Nr. 11, S. 357.

67 UB, KiAr G X 5, Nr. 33, S. 19 (nach Jesaja 64,5).

68 Ebd., S. 22.

69 So wird zum Beispiel Oberstzunftmeister Bernhard Brand († 1650) in der von Pfarrer Johann Jacob Leucht gehaltenen Leichenpredigt ausdrücklich dafür gelobt, dass er in «seinen Ehren-ämptern / durch Gottes gnädigen beystand / in wahrer Gottesforcht / vnd allen trewen / rühmlichen abgewartet; alß der Gottes Ehr / den Friden vnd Wolfahrt des

persönlichen Repräsentationszwecken einzusetzen. Eine Ausnahme stellten hierbei die Juristen dar, welche die Gerechtigkeitsallegorie gleichsam als persönliches Emblem beanspruchten, wobei auch hier nicht Rechtschaffenheit oder Gerechtigkeitsliebe, sondern eine besondere Kompetenz in Fragen des Rechts indiziert werden sollte.⁷⁰

Tugenddiskurs versus Interessendiskurs

Die Degradierung der Tugendallegorien zu Attributen der städtischen Machtelite ging einher mit einer markanten Ausweitung administrativer und sozial-reglementierender Aktivitäten der Obrigkeit, die zu einer eigentlichen Zensur des öffentlichen Lebens führte.⁷¹ Diese Eingriffe in die individuelle Lebensgestaltung der Bewohnerinnen und Bewohner von Stadt und Landschaft war von einem Drang nach sittlicher Erneuerung getragen. Im «Basler Bekenntnis» von 1534 wird etwa erklärt, dass

«ein yede christenliche oberkeyt, in deren zal wir sin begeren, all ir vermögen dahin richten sol, das by iren underthanen der nam gottes geheyliget, sin ryche erweiteret und sinem willen mit ernstlicher uszrütung der lastern gelebt werde».⁷²

Solche obrigkeitlichen Verlautbarungen und die sie begleitenden Reglementierungen waren aber letztlich Ausdruck eines anthropologischen Pessimismus. So ist nach dem Glaubensbekenntnis von 1534 «dz gantz menschlich geschlecht verderbt» und die menschliche «neygung zuo sünden» derart gross, «das, wo die durch den geist gottes nit widerbracht wirdet, der mensch von im selbs nüt guots thuot noch wil».⁷³ Damit die Menschen aber nicht

Vatterlands / die liebe Justitien / vnd ein gutes Gewissen gegen Gott zu erhalten». UB, KiAr G X 11, Nr. 31, S. 28.

70 So stiftete der Rechtsgelehrte Bonifacius Amerbach 1560 in das soeben vollendete Bibliotheksgebäude der Universität eine Wappenscheibe, auf dem das Familienwappen von der Nemesis und der Justitia flankiert wird (Kunstmuseum Basel, Inv. G 11). Vgl. Wolfgang D. Wackernagel: Bonifacius Amerbach und seine Wappenscheibe von 1560, in: Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte 1959–60, S. 111–136. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte die juristische Fakultät der Universität die personifizierte Gerechtigkeit auf ihr Siegel und machte sie damit zu ihrem offiziellen Signum. Abgebildet in: Wüthrich (wie Anm. 2), Taf. 4e.

71 Adrian Staehelin: Sittenzucht und Sittengerichtsbarkeit in Basel, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Bd. 85, Germanistische Abteilung, Weimar 1968, S. 78–103; Martin Sallmann: Konfessionalisierung in Basel. Kirche und weltliche Obrigkeit, in: Wettstein (wie Anm. 33), S. 52–61.

72 Zit. nach Roth (wie Anm. 65), S. 408.

73 Ebd., S. 405.

der allgemeinen Sittenverderbnis und der ewigen Verdamnis anheimfallen, habe «gott der oberkeit, siner dienerin, das schwert und höchsten usserlichen gewalt zuo schirm der guotten, raach und straaff der bösen bevolhen».⁷⁴

Aus diesen Worten spricht eine Geisteshaltung, die «den destruktiven Neigungen der Individuen grosse Bedeutung» beimisst und daraus die Notwendigkeit einer starken Obrigkeit ableitet, die «diese Neigungen in Zaum hält».⁷⁵ Selbst in einer zünftig regierten Kommune wie Basel, die im Prinzip jedem Bürger den Zugang zu einem öffentlichen Amt einräumte, scheint man dem «Tugenddiskurs» mit seinem Ideal der bürgerlichen Tugend als freiwillige Unterordnung des Eigeninteresses unter die *salus rei publicae* kein grosses Gewicht beigemessen zu haben, auch wenn – namentlich im kirchlichen Bereich – mit der Möglichkeit gerechnet wurde, die Menschen in diesem Sinne zu erziehen. In der politischen Praxis dominierte indes der «Interessendiskurs», der die Befähigung zur Einsicht in die eigenen Interessen und zur Selbstdisziplinierung nur bei einer kleinen Elite voraussetzt. Daraus resultiert die Erfordernis zur Fremddisziplinierung der grossen Masse, der die Fähigkeit zur Affektsteuerung nicht zugetraut wurde.⁷⁶ Bei einem solchen paternalistischen Herrschaftsverständnis, das die Beherrschten vorab als Disziplinarsubjekte wahrnahm, hatten die personifizierten Tugenden in der kommunalen und patrizischen Bildrepräsentation des 16. Jahrhunderts auch eine legitimierende Funktion. Die allegorischen Begriffswesen drückten den kollektiven Anspruch der städtischen Führungsgruppen aus, zumindest in ihrem öffentlichen Wirken dem Gemeinwohl verpflichtet zu sein,⁷⁷ während die gewöhnlichen Bürger und ihre Frauen, denen eine entsprechende Disposition abgesprochen wurde, zum sittlichen Handeln angehalten und notfalls gezwungen werden mussten. Die Verbannung aller menschlichen Laster stellte zugleich das Idealbild obrigkeitlicher Gerechtigkeit dar. So heisst es noch in einem Lobgedicht auf die Stadt Basel von 1699:

74 Ebd., S. 407f. Eine ähnliche Bestimmung enthält bereits die Basler «Reformationsordnung» von 1529. Siehe Roth (wie Anm. 28), S. 400f.

75 Herfried Münkler: Die Idee der Tugend. Ein politischer Leitbegriff im vorrevolutionären Europa, in: Archiv für Kulturgeschichte 73 (1991), S. 379–403, hier S. 385.

76 Ebd., S. 386.

77 Dies schloss jedoch nicht aus, dass auch sie zuweilen von den Pfarrern in deren Predigten wegen unmoralischen Verhaltens getadelt wurden. Vgl. Fast: vnd Bättag, wie der in den 4. Pfarrkirchen zu Basel [...] geübet worden, Basel 1620 (UB, FD VII 55), S. 81.

«Gott erhalt dann immer die löblich Oberkeit /
 Die regiert dieses Volck mit solcher G'rechtigkeit /
 So daß kein Laster in dieser Landschafften herrschen /
 Sondern alle nach den Reglen des Rechten gescheh'n.»⁷⁸

Justitia als Wahrzeichen der obrigkeitlichen Machtvollkommenheit

Mit der Formierung der ›Disziplinar-macht‹⁷⁹ als neuem Machttypus und der damit verbundenen Reglementierung des sozialen Lebens korrespondierte die wachsende Signifikanz, die Justitia im Lauf des 16. Jahrhunderts innerhalb der kommunalen Bildrepräsentation erlangte, und zwar sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht. War die personifizierte Gerechtigkeit in Holbeins Wandgemälden von 1521/22 im Grossratssaal noch in ein umfassenderes Bildprogramm eingebunden, wurde Justitia nach der Reformation immer häufiger aus dem Ensemble der Haupttugenden herausgelöst und als Solitär dargestellt. Dieser Wandel im Präsentationsmodus, der sich auch in anderen autonomen Stadtkommunen und Republiken beobachten lässt, war begleitet von einer allmählichen Veränderung des Gerechtigkeitsverständnisses.⁸⁰ Aus einer politischen Tugend entwickelte sich die Gerechtigkeit zur Haupttugend der Polis, für die die Herrschaftselite einstand. «Das gerechte Handeln der Bürger wurde» – wie es Wolfgang Schild ausdrückt – «zum Gehorsam und zur Folge- und Hilfspflicht (auch bezüglich Steuern und Heerdienst) der Untertanen verwandelt: und damit als eigenständige Tugend der Gerechtigkeit aufgehoben».⁸¹ Nahm man aber die Gerechtigkeit als konstitutives Element des Gemeinwesens wahr, so war sie faktisch mit der Strafgewalt (›punitiv‹ Gerechtigkeit) sowie dem Eingriffs- und Ordnungsrecht der Obrigkeit (›distributive‹ und ›kommutative‹ Gerechtigkeit)

78 Peter Tersinier: Kurtze und Curiose Poëtische Beschreibung / Aller denckwürdigen Sachen welche zu Basel vorgangen seynd, o.O. 1699, ohne Paginierung.

79 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 112008 (franz. 1975).

80 Zum Motiv der Justitia und seiner Entwicklung vgl. Pleister/Schild (wie Anm. 15); Schild (wie Anm. 9); Christian-Nils Robert: La Justice. Vertu, courtisane et bourreau, Genf 1993.

81 Pleister/Schild (wie Anm. 15), S. 137. In den Kommunen Nord- und Mittelitaliens, auf die sich das Zitat bezieht, spielte sich dieser Bedeutungswandel bereits rund 200 Jahre früher ab.

gleichzusetzen.⁸² Christian-Nils Robert fasst das Spektrum der unter diesem Begriff subsumierten Vorstellungen gar noch weiter:

«la Justice est alors l'épitomé des vertus politiques, civiques, raison d'être de l'Etat, divinité modèle, puis modèle de laïcité politique, Justice étant alors synonyme de Gouvernement ou d'Etat.»⁸³

Bei den Justitiadarstellungen trat also die ethische Dimension zurück zugunsten ihrer nunmehr vorherrschenden Bedeutung als Zeichen für das obrigkeitliche Gewalt- und Satzungsmonopol. Es ist deshalb kein Zufall, dass bei zwei Portalen im Innern des Basler Rathauses jeweils Justitia und Fortitudo vor die seitlichen Pilaster gestellt sind, auf den der Architrav mit dem Standeswappen ruht. Das Figurenpaar vertritt hier die «gerechte» Ordnung und den für deren Aufrechterhaltung nötigen Machtapparat, die gemeinsam als Stützen des als *bonum commune* verstandenen Gemeinwesens vorgeführt werden.

Einer anderen Bildrhetorik folgt Bocks Justitiagemälde von 1608/09 am Rathaus, das – an der Nahtstelle zwischen dem Altbau und dem neuen Kanzleiflügel angebracht – einen Blickfang der Marktfassade bildete.⁸⁴ In «hieratischer Ostentation»⁸⁵ thront die überlebensgrosse Figur in einer gemalten Spitzbogennische, in der Rechten das Schwert, in der Linken eine Waage sowie eine Tafel mit dem mosaischen Gesetz haltend. Auf dem Haupt trägt sie eine Bügelkrone, zwei gleichartige Kronen liegen ihr zu Füßen. Heydrich vermutet darin eine «verdeutlichende Wiederholung»⁸⁶, doch lassen sich die drei Kronen auch als Zeichen der weltlichen und geistlichen Herrschaft oder Gerichtsbarkeit deuten, indem sie in der Form auf die Kaiserkrone, in der Dreizahl auf die päpstliche Tiara verweisen. Die hebräische Aufschrift der Tafel verweist auf den göttlichen Ursprung allen irdischen Rechts. Als Ganzes erfüllte die gemalte Justitia am Rathaus auch die Funktion eines indizierenden Zeichens, denn sie gab den Betrachtern zu verstehen, dass in den hinter ihr liegenden Räumen Gerechtigkeit verwaltet, das heisst,

82 Vgl. Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. Übersetzt von Olof Gigon, Zürich 1951 (Werke, Bd. 3).

83 Robert (wie Anm. 80), S. 34.

84 Das heutige Justitiabild, wiewohl erst 1901 entstanden, dürfte hinsichtlich der Ikonographie im Wesentlichen dem von Bock ausgeführten Gemälde entsprechen, doch hat es durch die seitlichen Rathausbauten aus den Jahren 1898 bis 1901 seine prominente Stellung weitgehend eingebüsst.

85 Benjamin (wie Anm. 52), S. 346.

86 Heydrich (wie Anm. 22), S. 87.

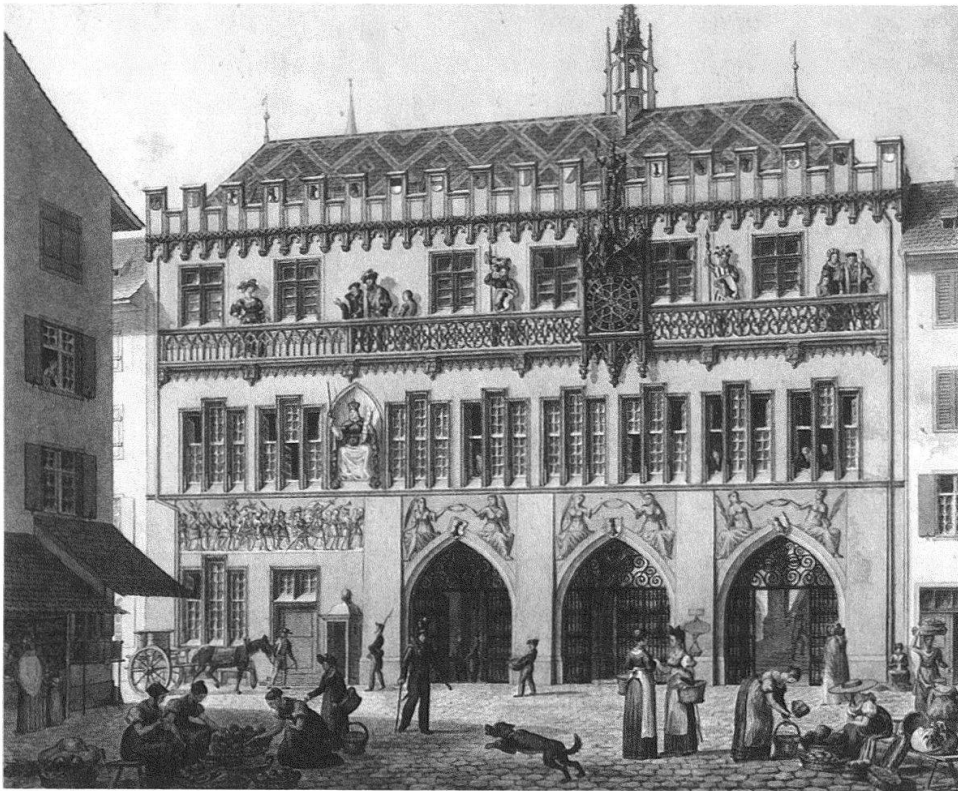


Abbildung 2

Johann Jakob Neustück, Marktfassade des Rathauses mit Malereien von Hans Bock d.Ä.; Aquarell, 1828 (StABS, Bild 8, 297).

Recht verordnet und gesprochen wurde. Da sie sich über den Köpfen der auf dem Kornmarkt verkehrenden Bürger befand, mussten diese zu ihr hinaufblicken und dadurch sinnlich anerkennen, dass sie sich der obrigkeitlichen Macht zu unterziehen haben. Das Bild besitzt somit alle Eigenschaften, die nach Walter Benjamin das Wesen der barocken Allegorie ausmachen: Sie ist «Ausdruck der Autorität [...], geheim der Würde ihres Ursprungs nach und öffentlich nach dem Bereich ihrer Geltung».⁸⁷

Im Lauf des 17. Jahrhunderts verdichtete sich Justitia vollends zum Zeichen kommunaler Herrschaft und trat in dieser Funktion in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auf. So liess Basel in den 1640er Jahren von Friedrich Fecher eine Medaille prägen, die auf dem Avers das Hoheitszeichen der Stadt im Kranz der neun Vogteiwappen und auf dem Revers eine auf einer Brücke sitzende Justitia zeigt.⁸⁸ Hierdurch wurden die Machtverhältnisse in der

⁸⁷ Benjamin (wie Anm. 52), S. 351.

⁸⁸ Friedländer (wie Anm. 39), S. 139, Nr. 1146.

Stadt und in ihrem Untertanengebiet als gerecht ausgewiesen. Mit dieser Bildaussage gaben sich die Inventoren der Prägung aber noch nicht zufrieden, denn sie erweiterten die traditionellen Attribute der Justitia – Waage, Schwert und Augenbinde – um ein weiteres Requisit, nämlich einen Hut. Dieses Motiv wurde – in Abwandlung des *pileus*, der Mütze der römischen Freigelassenen – von den Holländern in den 1570er Jahren in die politische Ikonographie eingeführt und spielte fortan als ‚Zeichen der Freiheit‘ in den Republiken eine ähnliche Rolle wie die Krone in den Monarchien.⁸⁹ Das Basler Herrschaftsgebiet – so lässt sich die Botschaft der Medaille umreißen – ist ein Hort der Gerechtigkeit und Freiheit. Dasselbe Justitiabild findet sich noch auf einer weiteren Prägung, auf deren Vorderseite eine Ansicht der Stadt Basel von Südosten und darüber die strahlende Sonne und eine aus den Wolken ragende Hand mit dem Auge Gottes dargestellt sind.⁹⁰ In dieser Kombination wurde eine andere Facette der obrigkeitlichen Herrschaftsauffassung herausgestrichen: Das Basler Gemeinwesen ist der wahren Religion und der göttlichen Gerechtigkeit verpflichtet.⁹¹

Daneben konnte Justitia Einzelpersonen oder Gruppen dazu dienen, sich als Exponenten der städtischen Ordnung vorzuführen. In diesem Sinne ist die Brunnenfigur mit hochgehaltenem Schwert und heute abgebrochener Waage vor dem ehemaligen Spital in Liestal zu verstehen, das der reiche Ratsherr und Deputat Andreas Ryff und seine Frau von 1602 bis 1605 erstellen liessen.⁹² Die gemeinsame Stiftung bezog sich zweifellos auf den ein Jahrzehnt zurückliegenden sogenannten Rappenkrieg. Damals hatte sich die Landbevölkerung der Erhöhung des Weinumgelds widersetzt, bis sie

89 Balázs Kapossy/Tünde Maradi: Freiheit, Einheit und Staatsgewalt auf Münzen und Medaillen. Sammlung Herman Gyllenhaal, Bern 1998 (Schriften des Bernischen Historischen Museums 1); Thomas Maissen: Der Freiheitshut. Ikonographische Annäherungen an das republikanische Freiheitsverständnis in der frühneuzeitlichen Eidgenossenschaft, in: Georg Schmidt/Martin von Gelderen/Christopher Sniqula (Hgg.): Kollektive Freiheitsvorstellungen im frühneuzeitlichen Europa (1400–1850), Jena 2006, S. 133–145.

90 Friedländer (wie Anm. 39), Nr. 1147.

91 Die strahlende Sonne ist in der Frühen Neuzeit ein Sinnbild für die (göttliche) Wahrheit. In der Bedeutung ‚wahre Religion‘ erscheint sie über der 1579 hinzugefügten Bekrönung der sogenannten Reformatorentafel im Kreuzgang des Basler Münsters. Vgl. Der Reformation verpflichtet. Gestalten und Gestalter in Stadt und Landschaft Basel aus fünf Jahrhunderten, hg. vom Kirchenrat der Evangelisch-reformierten Kirche Basel-Stadt, Basel 1979, S. 10f.

92 Hans-Rudolf Heyer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 2, Basel 1974, S. 257f., 260 mit Abb. 228.

schliesslich im Mai 1594 durch Ryff zum Einlenken bewegt werden konnte. Die steinerne Justitia war also nicht zuletzt als Sinnbild für die gottgewollte, rechtmässige Obrigkeit intendiert, die – wie es Ryff in einer Ansprache vor ländlichen Untertanen ausdrückte –

«gericht und recht in ihrer hörlikeit [Herrlichkeit; St.H.] uff- und anrichten, schirmen und handthaben «will» und das unrechte abstroffen mit schwerdt, vervolung, brand und gwaltdt, wie das die nothurft ervorderen wurde».⁹³

Die Zunft zum Schlüssel wiederum stiftete 1673 in die soeben umgebaute Kirche St. Margarethen von Binningen eine Kabinett-scheibe, auf der das Zunftwappen von der Gerechtigkeitsallegorie überhöht wird.⁹⁴ Hiermit wies sich die Korporation als Stütze der städtischen Obrigkeit aus, was sie als vornehmste der vier einflussreichen «Herrenzünfte» tatsächlich auch war. Justitia wurde aber ebenso von Einzelpersonen herangezogen, um sich als Träger eines städtischen Amtes auszuweisen. Eine ähnliche Semantik besitzt auch die silbervergoldete Standfigur einer Justitia, die Oberstknecht Isaak Merian 1755 zu Beginn seiner Dienstzeit auf einen seiner Amtsstäbe setzen liess und die damit geradezu den Charakter eines Amtsabzeichens erhielt.⁹⁵

Der Wandel der Weiblichkeitsimagines im Gefolge der Reformation

Indem sich Justitia als Legitimationszeichen für kommunale Herrschaft etablierte, trat sie in gewisser Weise die Nachfolge der Muttergottes an, die bis zur Reformation eine analoge Funktion wahrgenommen hatte und im Bereich der Insignien teilweise auch weiterhin erfüllte.⁹⁶ Geradezu paradigmatisch für diese Übertragung von Repräsentationsaufgaben der ehemaligen Stadtpatronin auf einen allegorischen Zeichenkörper ist die Umwandlung der Marienstatue am Uhrgehäuse des Rathauses in eine Justitia im Jahre 1608 – mithin zur gleichen Zeit, als Hans Bock mit den oben

93 Andreas Ryff: Der Rappenkrieg, hrsg. und eingeleitet von Friedrich Meyer, in: BZGA 66 (1966), S. 5–131, hier S. 97.

94 Hans-Rudolf Heyer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 1, Basel 1969, S. 225f. mit Abb. 255.

95 Historisches Museum Basel, Inv. 1870.1151. Vgl. Franz Egger: Zeichen der Macht – Macht der Zeichen. Visualisierung obrigkeitlicher Ordnung im 18. Jahrhundert. Der Basler Oberstknecht und seine Amtsstäbe, in: BZGA 102 (2002), S. 159–190, bes. S. 167–172.

96 Vgl. Hess (wie Anm. 21).

beschriebenen Wandmalereien betraut wurde.⁹⁷ Zu diesem Zweck wurde das Kind auf dem linken Arm der Madonna weggemeißelt, die linke obere Körperhälfte der Statue ergänzt, das Gesicht teilweise überarbeitet und der Strahlenkranz entfernt. In den Knauf des ebenfalls abgenommenen Zepters in der Rechten steckte man ein eisernes Schwert und bestückte die neu geschaffene linke Hand mit einer Balkenwaage. Mit diesen vergleichsweise geringen Eingriffen war dem im Zeitalter der Konfessionalisierung verstärkten Bedürfnis nach Profanierung der kommunalen Bildersprache an einer besonders exponierten Stelle des öffentlichen Raumes Genüge getan, denn die Bügelkrone mit Kreuz und Sphära konnte man getrost belassen, da Krone und Weltkugel auch als Hinweise auf den göttlichen Ursprung und die universelle Geltung der Gerechtigkeit verstanden werden konnten.⁹⁸

Ein solcher «Kostümwechsel» war jedoch lediglich unter der Voraussetzung möglich, dass «das unwiderstehlich Heiligende»⁹⁹ des spätmittelalterlichen Marienbildes bereits neutralisiert war, ja dass dieses jeglichen emotionalen Symbolwert eingebüsst hatte und sich nur noch als qualitätsloses Material darbot.¹⁰⁰ Damit bestand im Bereich der städtischen Bildrepräsentation zwischen einer Darstellung der Muttergottes und den allegorischen Kunstfiguren kein grundlegender ontologischer Unterschied mehr, denn in beiden vollzog sich die Abstraktion des weiblichen Körpers zum Zeichen. Diese Entindividualisierung und Enthistorisierung des präsentierten Frauenkörpers war nicht allein Ausdruck einer nominalistischen Weltansicht, sie war ebenso eine Konsequenz der evangelischen Glaubenslehre, welche die Männer in ein unmittelbares Ableitungsverhältnis zum männlichen Gott und männlichen Erlöser setzte. Zwar bildete auch im Mittelalter das patriarchale göttliche Prinzip die Grundlage des theologischen Diskurses, doch führte der hoch- und spätmittelalterliche Marienkult zu einer eigentlichen Feminisierung der Religiosität, was die Mächtigen dazu veranlasste, die Muttergottes in ihre Herrschaftsstrategien einzubeziehen.¹⁰¹ Trotz dieses hegemonialen Zugriffs auf Mariens Heilsgrösse,

97 Brigitte Meles: Die Statue der Justitia, früher Maria mit dem Kind, in: Wettstein (wie Anm. 33), S. 156–159.

98 Schild (wie Anm. 9), S. 187f.

99 Hanna-Barbara Gerl: Die bekannte Unbekannte. Frauen-Bilder in der Kultur- und Geistesgeschichte, Mainz ³1993 (zuerst 1988), S. 111.

100 Vgl. Hess (wie Anm. 21), S. 345–347.

101 Klaus Schreiner: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München/Wien 1994; Gabriela Signori: Maria zwischen Kathedrale, Kloster und Welt. Hagiographische und histo-



Abbildung 3

Statue der Justizia vom Uhrgehäuse des Rathauses, 1508 von Hans Dürer als Maria geschaffen, 1608 in eine Justizia umgewandelt. Foto: Peter Portner (Historisches Museum Basel).

trotz der auf Domestizierung zumal der Frauen ausgerichteten Bedeutungszuschreibungen behielt der Marienkult einen Eigenwert, der nicht allein von einem christologischen bzw. patriarchalen Zentrum aus gesteuert wurde. So war die Gestalt der Muttergottes im Mittelalter stets doppeldeutig: «Sie funktioniert im Interesse

riographische Annäherungen an eine hochmittelalterliche Wunderpredigt, Sigmaringen 1995.

religiös verkürter Unterwerfung, aber auch im Interesse von Trost, Schutz und Rettung der Opfer. Maria ist submissiv, ist unterwürfig. Aber sie ist auch subversiv». ¹⁰²

Mit dem reformatorischen Paradigmenwechsel setzte indes eine unaufhaltsame Demontage des Marienbildes ein, wobei diese in geistig-ideeller Hinsicht noch nachhaltiger war als auf der stofflich-materiellen Ebene. Eine Folge davon war die Neukonstituierung des sinn- und identitätstiftenden Werthorizontes. Der Verlust der Heiligen betraf jedoch Männer und Frauen in unterschiedlicher Weise. Während die Frauen fortan auf eine weibliche Adressatin ihrer Gebete verzichten mussten, wurde die männliche Identität des Vaters und des Sohnes nicht angetastet. Für die protestantische Frau verschmolz der Wille des Herrn «nunmehr völlig mit dem Willen der Herren, und auch der Weg des Trostes [...] war ihr mit Maria genommen». ¹⁰³ So blieb den Müttern beim Gebären der verständnisvolle Beistand der Muttergottes versagt:

«Ihre Kinder lernten nie die Verehrung des Weiblichen kennen, auch wenn nur diese Eine gebenedeit war unter den Weibern. Ihre Söhne hatten nie gelernt, vor ihr die Knie zu beugen. Sie standen stramm vor der männlichen Dreieinigkeit.» ¹⁰⁴

Mit dem theologischen Frauenbild veränderte sich auch die öffentliche Präsentation von Weiblichkeitsbildern. ¹⁰⁵ Während in der Frühen Neuzeit katholische Obrigkeiten weibliche Heilige – allen voran Maria – weiterhin mit repräsentativen Funktionen bedachten und in Monarchien der Souveränitätsanspruch auch durch das Porträt regierender Königinnen und Fürstinnen ausgedrückt werden

102 Dorothee Sölle: *Sympathie. Theologisch-politische Traktate*, Stuttgart ²1979, S. 59. Vgl. Jutta Held: *Marienbild und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter*, in: Ilsebill Barta u.a. (Hgg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 35–68; Helga Möbius: «Schöne Madonna» und Weiblichkeitsdiskurs im Spätmittelalter, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Rundbrief Heft 12, 1991, S. 7–16.

103 Christa Mulack: *Maria. Die geheime Göttin im Christentum*, Stuttgart 1985, S. 9.

104 Ebd., S. 10.

105 Vgl. Elissa Schulte van Kessel: *Jungfrauen und Mütter zwischen Himmel und Erde. Frauen im frühmodernen Christentum*, in: Georges Duby/Michelle Perrot (Hgg.): *Geschichte der Frauen*, Bd. 3: *Frühe Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1994, S. 151–188; Claudia Opitz: *Souveraineté et subordination des femmes chez Luther, Calvin et Bodin*, in: Christine Fauré (Hg.): *Encyclopédie politique et historique des femmes. Europe, Amérique du Nord*, Paris ²1997, S. 31–47.

konnte,¹⁰⁶ waren im Katalog der symbolischen Güter der reformierten Stadtrepublik Basel keine historisch-konkreten und keine real agierenden Frauen mehr vertreten.¹⁰⁷ Die weiblichen Figuren, die nun den öffentlichen Raum besetzen, tragen zwar ebenfalls Namen – Justitia, Fides, Caritas, später Basilea¹⁰⁸ –, sie sind aber reine Zeichenformationen ohne Geschichte und Individualität, sie besitzen keine Sexualität und keine Kinder. Ihr synthetisierter Körper kennt keine Gefühle, nicht einmal fiktive. Er ist in sich selbst bestimmungslos, ja wertlos. Erst die ihm beigegebenen Attribute oder Beschriftungen verleihen ihm eine konkrete Bedeutung. Personifikationen sind weder Handlungssubjekte wie die regierenden Monarchinnen noch Referenzsubjekte wie die Muttergottes, sondern Objekte der öffentlichen Repräsentation, Kennzeichen des patriarchalen Herrschertums ohne jeglichen Identifikationswert.¹⁰⁹

Allegorien und Geschlechterdifferenz

Privilegierte Projektionsflächen für allegorische Bedeutungsformationen sind Frauenbild und Frauenkörper. Dieser Umstand wird traditionellerweise damit begründet, dass das Geschlecht (*sex*) der allegorischen Figuren durch den weiblichen Genus (*gender*) der abstrakten Begriffe, die sie verkörpern, bedingt sei. Bereits Maurice Agulhon gab sich in seiner pionierhaften Studie zur Marianne, der Personifikation der französischen Republik, mit dieser tautologischen Erklärung nicht mehr zufrieden und warf die Frage auf:

106 Vgl. Ruprecht Pfeiff: *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster Westf. 1990, S. 86–109; Susan Frye: *Elizabeth I. The Competition for Representation*, New York/Oxford 1993.

107 So enthält die rund 1700 «Helden» umfassende Galerie in Heinrich Pantaleons «*Prosopographiae herorum atque illustrium virorum totius Germaniae*» (Basel 1565) kein einziges Porträt einer Frau.

108 Zu der 1675 erstmals auftretenden Basler Standesallegorie Basilea vgl. Stefan Hess/Tomas Lochman (Hgg.): *Basilea – Ein Beispiel städtischer Repräsentation in weiblicher Gestalt*, Basel 2001; dies.: *Basilea. Aufstieg und Fall einer Stadtpersonifikation*, in: *Basler Stadtbuch 2001* (Ausgabe 2002), S. 262–266.

109 Zum Begriffspaar Handlungssubjekt – Referenzsubjekt vgl. Hermann Lübbe: *Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie*, Basel/Stuttgart 1977, S. 69–81.

«Ou serait-ce, plus profondément, qu'une séquence millénaire de cultures fondées sur la prépondérance masculine vouait la femme aux rôles subalternes «d'objets», le support allégorique étant en somme un mannequin de l'abstraction?»¹¹⁰

Während Agulhon auf diesen Punkt nicht weiter einging, hat sich mittlerweile die geschlechtergeschichtliche Forschung um differenzierte Antworten bemüht. Nach der Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann sind es im Wesentlichen drei Gründe, die den weiblichen Körper zur bevorzugten Matrix des Unsichtbaren machen:¹¹¹

Erstens die Unmarkiertheit: Da der Frau keine signifikanten Handlungsspielräume, keine öffentlich relevante Selbstbestimmung zugebilligt werden, verkörpert Weiblichkeit gleichsam die «unmarkierte» Form des Menschseins. Diese «virginale» Qualität prädestiniert den weiblichen Körper für allegorische Projektionen.

Zweitens die Idealität: Die Schönheit des weiblichen Körpers signalisiert den irrealen Status der Begriffe und Ideale und verleiht diesen gleichzeitig eine sinnliche Attraktivität.

Drittens die (Geschlechter-) Differenz: Wie die Abstraktheit und Zeitlosigkeit des Begriffs, so vertritt die Frau – aus männlicher Perspektive – das Andere.

«Die allegorische Frau verkörpert, was der Mann aus sich heraus- und sich gegenüberstellt; für solche Formen indirekter Selbstbegegnung bietet sich die Materialität des weiblichen Körpers als Projektionsfläche an, die dem Mann das Eigene als Fremdes zurückspiegelt.»¹¹²

Gerade weil realen Frauen die öffentlichen Handlungsräume versperrt waren, konnte der weibliche Körper zum «neutralen» Zeichen werden.

110 Maurice Agulhon: *Marianne au combat. L'Imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris 1979, S. 7. Noch vor Agulhon hat Cäcilie Rentmeister die Frage nach der «Weiblichkeit» der meisten Allegorien neu gestellt und diese in einem Rückgriff auf die Untersuchung «Das Patriarchat» des Sexualpsychologen Ernest Bornemann (1975) als Strategie zur Rechtfertigung für die Unterdrückung der Frauen zu erklären versucht. Cäcilie Rentmeister: *Berufsverbot für die Musen: Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, Sept. 1976, S. 92–112, hier S. 93f. Dieser und andere Erklärungsansätze werden kritisch besprochen in Silke Wenk: *Die steinernen Frauen. Weibliche Allegorien in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jahrhundert*, in: Sigrun Anselm/Barbara Beck (Hgg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Berlin 1987, S. 91–114, hier S. 112f., Anm. 4.

111 Aleida Assmann: *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*, in: Schade (wie Anm. 26), S. 11–25, hier S. 24f.

112 Ebd., S. 25.

Dieses an sich überzeugende Erklärungsmodell gilt es in zweifacher Hinsicht zu relativieren bzw. zu revidieren. Zum einen darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die Allegorisierung des weiblichen Körpers in patriarchal organisierten Gesellschaften keineswegs nach epochen- und kulturübergreifenden Gesetzmässigkeiten erfolgt, sondern selbst bei gleichbleibenden Darstellungstraditionen einem steten Wandel unterworfen ist. Das Phänomen der Allegorien muss also – wie die Kunsthistorikerin Silke Wenk zu Recht postuliert – für jede Generation neu untersucht und dabei die Frage gestellt werden, «in welches historisch konkrete Bedeutungsnetz der weibliche Körper und sein Bild eingespannt sind». ¹¹³

Zum anderen ist es fraglich, ob der allegorische Frauenkörper tatsächlich als unmarkiert, als «unbeschriebenes Blatt» ¹¹⁴ wahrgenommen wurde, selbst wenn er zumindest im Kontext einer Stadtrepublik wie Basel auf keine konkrete politische Akteurin bezogen werden konnte. In der kulturell konditionierten Wahrnehmung war nämlich die Frau mitnichten frei von Bedeutungseffekten. Vielmehr repräsentiert sie im abendländischen Geschlechterdiskurs «die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm – das extrem Gute, Reine und Hilflöse oder das extrem Gefährliche, Chaotische und Verführerische. Die Heilige oder die Hure, Jungfrau Maria oder Eva». ¹¹⁵ Mithin sind alle weiblichen Allegorien, ob sie nun positiv besetzte Werte inkarnieren oder das Verlockende, Bedrohliche, Unsittliche vorführen, stets dem Mythos vom zweipoligen Wesen der Frau verpflichtet. Diesen Dualismus, der letztlich in der Tradition des gnostischen-dichotomischen Denkens steht, gilt es somit bei jedem Frauenbild im Sinne eines konnotativen Gehaltes mitzudenken. Demgemäss sind die Bilder weiblicher Körper nicht nur Signifikanten für intellegible Ideen, sie verweisen als Glied einer signifikativen Kette auch auf das Signifikat Weiblichkeit. ¹¹⁶

Indem die als Frauen gekennzeichneten Allegorien die Imagination des Weiblichen evozieren, schwingt bei ihnen ein Moment des Faszinierenden und zugleich Bedrohlichen, Unberechenbaren mit. Hierbei stehen die allegorisch vorgeführten Ideale und Wunsch-

113 Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln u.a. 1996, S. 51.

114 Assmann (wie Anm. 111), S. 24.

115 Elisabeth Bronfen: *Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse*, in: Hadumod Bussmann/Renate Hof (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 408–445, hier S. 418f.

116 Vgl. Wenk (wie Anm. 113), S. 6.

bilder auch für einen überdeterminierten «Rest menschlicher Bedürfnisse und menschlichen Handelns», für die Geheimnisse «der ungebändigten menschlichen Natur, die sich nicht dem Vernunft-Prinzip unterwirft». ¹¹⁷ Zugleich ist der weibliche Körper der phantasmatische Signifikant verborgener Ängste. Diese gründen in der Überzeugung, dass der Mensch triebhaft veranlagt ist oder – wie es ein Mandat des Basler Rates vom 11. Juni 1595 formuliert – mehr zum Bösen als zum Guten neigt. ¹¹⁸ Die Verführbarkeit des Menschen, die auch seinen Hang zum Schlechten einschliesst, wird aber im anthropologischen Diskurs durchwegs als weibliches Erbteil gesehen, das es zu unterdrücken oder zumindest zu kanalisieren gilt.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig erstaunlich, dass nicht nur Tugenden, sondern auch Laster vornehmlich in weiblicher Gestalt dargestellt wurden. ¹¹⁹ In der öffentlichen Repräsentation erscheinen letztere vor allem im Rahmen von sogenannten Psychomachien, die paarweise den Triumph der personifizierten Tugenden über die ihnen entgegengesetzten Laster vorführen. ¹²⁰ Zu einer allegorisch-mythologischen Szene erweitert findet sich diese Thematik in Hans Bocks Wandbild «Calumnia» oder «Verleumdung des Apelles» an der Südwand des Vorzimmers zur Vorderen Ratsstube im Rathaus. ¹²¹ Es zeigt einen König mit Eselsohren – nach der schriftlichen Quelle, einer Erzählung Lukians, handelt es sich um Ptolemäus IV. von Ägypten –, der von verschiedenen antagonistischen Leidenschaften bedrängt wird. Die Laster sind vertreten durch Verleumdung, Unwissenheit, Verdacht, Hinterlist und Falschheit, die alle durch junge Frauen verkörpert werden. Dazu kommen der Neid in Gestalt einer alten hässlichen Hexe sowie ein in Ketten gelegter nackter Mann mit verbundenen Augen, den Christian Heydrich

117 Brigitte Wartmann: Warum ist «Amerika» eine Frau? Zur Kolonialisierung eines Wunsch(t)raums, in: Antonia Dinnebier/Berthold Pechan (Hgg.): Ökologie und alternative Wissenschaft. Ein Vortragszyklus, Berlin 1985, S. 105–139, hier S. 121.

118 Sallmann (wie Anm. 71), S. 54.

119 Vgl. Sara F. Matthews Grieco: Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle, Paris 1991.

120 Joanne S. Norman: Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Mediaval Art, New York u.a. 1988; Albrecht (wie Anm. 50), S. 152–166.

121 Heydrich (wie Anm. 22), S. 100–102, 114f., Abb. 19, 45, 75, 76. Bock orientierte sich in der Komposition an einem Gemälde gleichen Inhalts des römischen Manieristen Federico Zuccaro, das ihm aufgrund eines Kupferstichs Giacomo Francos oder Cornelis Corts geläufig war.



Abbildung 4

Hans Bock d. Ä., Die Bestechlichkeit; Wandgemälde im Rathaus, Vorzimmer des Regierungsratssaales, um 1610. Foto: Christian Heydrich (Denkmalpflege Basel).

als gefesselte Gewalttätigkeit deutet.¹²² Ihre letztlich siegreichen Konkurrenten in diesem «Seelenkampf» sind die antiken Gottheiten Pallas Athene und Hermes, die hier die Weisheit repräsentieren, eine nackte Frau mit Wiesel, wohl als personifizierte Wahrheit zu verstehen, sowie ein bekränzter Jüngling als Verkörperung der Reue.

Gegenüber der «Calumnia» hat Hans Bock ein Wandbild gemalt, das ein weiteres menschliches Laster vorführt: die Bestechlichkeit.¹²³ Diese erscheint als thronende Frauenfigur, die mit den Attributen einer Justitia ausgestattet ist. Das Schwert befindet sich aber nicht in ihrer Hand, es liegt vielmehr zerbrochen am Boden. Als Fuss-schemel dient der pflichtvergessenen Gerechtigkeit ein Stapel Gesetzesbücher. In ihrer rechten Hand hält sie eine Waage, deren eine Schale mit Preziosen gefüllt ist und entsprechend tief herabsinkt. Den Kopf wendet sie einem älteren Mann zu, der in demütiger Haltung rechts neben ihr kniet. Es ist der Reiche, dem sie ihre Gunst erweist und dessen Geschenke, einen grossen goldenen Krug und eine goldene Kette, sie mit der Linken entgegennimmt. Auf der anderen Seite steht gesenkten Hauptes ein armer Jüngling, der nichts Entsprechendes in die Waagschale legen kann und folglich auf kein gerechtes Urteil hoffen darf. Das ganze Gemälde lässt sich somit als Gegenbild zur Justitiafigur verstehen, die im gleichen Raum den Blickfang der 1581 von Daniel Heintz eingebauten Wendeltreppe bildet.¹²⁴

Die Erotisierung des allegorischen Frauenkörpers

Die in weiblicher Gestalt vorgeführten Tugenden verweisen aber auch ohne komplementäre Darstellungen unterschwellig auf die «wilden Anteile des Weiblichen»¹²⁵ und widerspiegeln hiermit «die traumatischen Ängste einer Gesellschaft, die sich [...] trotz aller Anstrengungen nicht von dem geheimen Glauben an die Macht der konkreten Natur gelöst hatte».¹²⁶ Die Ambivalenz der präsentierten

122 Ebd., S. 101. Andere Autoren verstehen die männliche Figur positiv als gefesselten Gerechtigkeitssinn des Königs. Vgl. Albert Burckhardt/Rudolf Wackernagel: Geschichte und Beschreibung des Rathauses zu Basel, Basel 1886, S. 41.

123 Heydrich (wie Anm. 22), S. 102, 115f., Abb. 20, 81. Als Vorlage diente Bock ein Kupferstich Cornelis Corts von 1566, ebenfalls nach einem Gemälde Federico Zuccaros.

124 Johanna Strübin Rindisbacher: Daniel Heintz. Architekt, Ingenieur und Bildhauer im 16. Jahrhundert, Bern 2002, S. 199–203.

125 Sigrid Weigel: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 159.

126 Wartmann (wie Anm. 117), S. 120.



Abbildung 5

Daniel Heintz d. Ä., Justitiafigur im Rathaus, Vorzimmer des Regierungsratssaales, 1581. Foto: Juri Weiss.

Frauenkörper ergibt sich nicht allein aufgrund der festgeprägten Weiblichkeitsimagines in den Köpfen der Rezipienten, häufig ist den Allegorien die verführerische und zugleich bedrohliche Macht des Weiblichen, die der obrigkeitlichen Disziplinarmacht entgegensteht, geradezu auf den Leib geschrieben. So liegt vielen weiblichen Personifikationen des 16. und 17. Jahrhunderts ein Präsentationsmodus zugrunde, wie er sich bei der Wiedergabe von Prostituierten herausgebildet hat. Mustergültig vertreten wird dieser Bildtypus durch eine skulptierte Gewölbekonsolle von 1608 in der Vorderen Kanzlei des Rathauses.¹²⁷ Sie zeigt eine sitzende Buhlerin mit nacktem rechtem Bein und entblösstem Busen, die mit der rechten Hand von einem geilen Alten einen Geldbeutel entgegennimmt.¹²⁸ Ähnlich «unsittliche» Bekleidung und aufreizende Gestik finden sich auch bei zahlreichen allegorischen Frauenfiguren. Franz Pergos Schnitzportal in der Vorderen Ratsstube wird etwa von einer Frauengestalt bekrönt, deren Oberkörper bis zum Gürtel nackt ist. Das Motiv des vorgesetzten entblössten Beines ist vorab bei Justitiasdarstellungen anzutreffen, findet sich aber auch bei der Temperantia auf der Basler Standesscheibe im Schützenhaus oder bei der Caritas des Waisenhausbrunnens. Andere künstlerische Mittel zur Sichtbarmachung der weiblichen Faszinationskraft sind etwa ein koketter, den Betrachter herausfordernder Gesichtsausdruck oder eine eng anliegende Bekleidung, welche die Körperformen der präsentierten Frauenfigur herausstreicht.

Eine Tugendallegorie, die mehrere dieser Eigenheiten auf sich vereint, ist die bereits erwähnte Justitia von Daniel Heintz. Die kapriziöse Kunststeinfigur steht barfüssig in graziösem Kontrapost und mit stark zurückgelehntem Oberkörper auf einer Plinthe. Fast beiläufig hält sie in den Händen die sie kennzeichnenden Attribute Schwert und Waage, wobei der Balken der letzteren in auffallende Schiefelage geraten ist. Das dünne, vorne kunstvoll drapierte Gewand betont den Körper mehr als ihn zu verbergen, ja der Stoff erscheint dermassen transparent, dass am vorgewölbten Bauch der Nabel sichtbar ist. Die Unterschenkel sind elegant gekreuzt, das linke Bein ist bis über das Knie entblösst. Der zierliche Kopf ist stark zur Seite geneigt. Ihr rundes Gesicht wirkt mit den vollen Lippen und den schamhaft-neckisch geschlossenen Augen ausgesprochen sinnlich.

127 Baer (wie Anm. 31), S. 456, Abb. 343.

128 Die Augen des Lüstlings sind verklebt, womit seine Torheit indiziert wird. In diese Richtung weist auch der Narrenkopf in der Linken der Kurtisane.

Über dem gelockten Haar wölbt sich ein Muscheldiadem, wohl eine Anspielung auf Venus, die römische Liebesgöttin.

Angesichts solcher erotischer «Untertöne» liegt der Schluss nahe, dass man die Bedeutung der weiblichen Allegorien nicht auf ein semiotisches Übersetzungsverhältnis zwischen Bild und Begriff reduzieren darf. Obwohl Aleida Assmann dem weiblichen Körper «virginale» Qualitäten zuschreibt, ist auch sie sich bewusst, dass die allegorische Personifikation letztlich mehr ausdrückt, als sie vorgibt. So verweist sie auf den «irreduziblen ikonischen Mehrwert», der das «Gleichgewicht der Signifikation» stört und die Aufmerksamkeit «in schwer zu kontrollierende Richtungen» lenkt.¹²⁹ Denn der menschliche Körper ist – wie Foucault aufgezeigt hat –¹³⁰ keine absolute Grösse, sondern das historisch-spezifische Ergebnis diskursiver Zuschreibungen und somit kulturell konstruiert.

Die Dechiffrierung von Vorstellungen, Empfindungen, die in den konventionell attribuierten Allegorien nicht präsentiert werden, wohl aber präsent sind, stellt indes ein heuristisches Problem dar, das aufgrund der Kenntnis kodifizierter Verweisungssysteme allein nicht zu lösen ist.¹³¹ Denn eine Bildlektüre konstituiert sich «nicht allein durch kognitives Wissen, sondern auch durch ein Netz von unreflektierten Erfahrungen, die sich zur «stillschweigenden Bedeutung» verdichten».¹³² Eine Möglichkeit, zumindest einen Teil der verstandesmässigen und emotionalen Konnotationen aufzudecken, besteht darin, die allegorischen Konstrukte in einem grösseren Kulturzusammenhang zu situieren, wobei das Erscheinungsbild selbst Indizien geben kann, in welche Richtung diese Kontextualisierung zu erfolgen hat. Zwar gehört der Körper – auch der allegorische – der Ordnung des Sichtbaren an und lässt sich mithin nicht restlos in die diskursive Ordnung der Sprache übertragen, doch

129 Assmann (wie Anm. 111), S. 12.

130 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1983–1989 (franz. 1976–1984).

131 Vgl. Paul Ricœur: *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris 1969, bes. S. 311ff.; Assen Ignatow: *Hermeneutik und Symbolforschung*, in: Manfred Lurker (Hg.): *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, Baden-Baden 1982, S. 61–71.

132 Barbara Lange: *Friede auf Erden und den Männern ein Wohlgefallen. Bildliche Darstellungen vom Frieden und Stereotypen von Weiblichkeit im 17. Jahrhundert*, in: Klaus Garber u.a. (Hgg.): *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, München 2001, S. 601–617, hier S. 605.

bestehen mannigfache Wechselbeziehungen zwischen den beiden Bereichen, die es zu rekonstruieren gilt.¹³³

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bildet die Beobachtung, dass die weiblichen Kunstfiguren in der bildnerischen Fiktion geradezu den Kontakt zum männlichen Betrachter suchen. Demnach lassen sich die allegorischen Repräsentationsbilder des 16. und 17. Jahrhunderts – ähnlich wie viele niederländische Genrebilder und Porträts dieser Epoche – auch auf die Geschlechterverhältnisse mit ihren sexuellen Konnotationen beziehen. Bei der Erotisierung der weiblich gekennzeichneten Tugendallegorien dürfte es nicht darum gegangen sein, die durch sie vermittelten Inhalte zu diskreditieren, zumal diese für Werte standen, deren uneingeschränkte Geltung von niemandem in Zweifel gezogen wurde. Es gilt daher zu fragen, ob der aufreizende Gestus nicht im Gegenteil darauf abzielt, die Sexualität aufzuwerten, sie als vereinbar mit einer positiv verstandenen Ordnung vorzuführen. Das erotisch-sexuelle Moment im weiblichen Präsentationsobjekt wäre dann allerdings weniger im Sinne einer ‚Verkaufshilfe‘¹³⁴ zu verstehen – so wie dies heute in der Werbung praktiziert wird – denn als ikonisches Äquivalent der reformierten Geschlechteranthropologie, welche die Sexualität als integralen Bestandteil der menschlichen Grundausstattung begreift.

Damit aber der Sexualtrieb in geordneten Bahnen ausgelebt werden kann, bedarf es der Einrichtung der Ehe. Wie Susanna Burghartz gezeigt hat, konzentrierte sich das Basler Ehegericht ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend auf die Sexualität des Paares, was zu einer eigentlichen Sexualisierung der Geschlechterverhältnisse führte.¹³⁵ Aber auch wenn der reformatorische Sittlichkeitsdiskurs die Befriedigung der menschlichen Triebnatur im Rahmen der Ehe als gottgewollt anerkannte, so wurde die Männer und Frauen gleichermassen bedrängende Sinnlichkeit weiterhin als latente Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung wahrgenommen, ja man begriff sie – bildhaft gesprochen – als Fluidum, das jederzeit über den Rand des dafür bestimmten Gefäßes ausfließen konnte.

133 Zur Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren vgl. Gilles Deleuze: Foucault, Paris 1986, S. 55ff.

134 Rentmeister (wie Anm. 110), S. 106.

135 Susanna Burghartz: Zeiten der Reinheit – Orte der Unzucht. Ehe und Sexualität in Basel während der Frühen Neuzeit, Paderborn u.a. 1999.

Die erotisierten Frauenkörper lassen sich als Ausdruck einer Bildstrategie deuten, die dieser Verunsicherung Herr zu werden versucht, indem sie den männlichen Machtanspruch bildhaft auch auf die Sphäre des Sinnlichen, Subversiven, Nicht-Sichtbaren ausweitet. Denn nur im Sichtbaren ist Kontrolle und Reglementierung möglich, kann naturhafte Begehrlichkeit benannt und gebannt werden. Dabei bezieht sich die Erotik der allegorischen Frauenfiguren auf die Triebnatur beider Geschlechter, wenn auch in ungleicher Weise. So sind die Frauen als Adressatinnen nicht vorgesehen, kommen also nur im Bildstatus vor. Auf dieser fiktiven Ebene werden sie ganz auf ihre körperlichen Eigenschaften reduziert, wobei ihre Sensualität in ein allegorisches Korsett gezwängt ist und mithin gleichsam unter (männlicher) Kontrolle erscheint. Demgegenüber sind die männlichen Betrachter durch die erotisierten allegorischen Frauenfiguren dazu aufgerufen, ihre eigenen sexuellen Begierden zu zügeln.

Diese konnotative Bedeutung ist vor dem Hintergrund des frühneuzeitlichen Männerdiskurses zu sehen, der nicht primär die Rolle der Frau als Verführerin, sondern die Schwäche der Männer thematisiert.¹³⁶ So laufen diese infolge ungenügender Selbstdisziplin ständig Gefahr, dem weiblichen Liebreiz zu erliegen. Bereits der Anblick einer Frau könne dem Mann die Sinne rauben, zumal dann, wenn die Frau unbekleidet ist. Davon handelt auch die um 1610 von Hans Bock an der Rückwand der Rathausgalerie dargestellte Geschichte der Susanna, deren Nacktheit zwei lüsterne Richter neben ihrer Pflicht auch jegliche Moral vergessen lässt.¹³⁷ Wie dieses Mahnbild so halten auch die erotisch aufgeladenen Allegorien die männlichen Adressaten dazu an, die eigene Begierde im Zaum zu halten.

Wenn sich aber Männer Bildern sinnlicher Frauen aussetzen, geschieht dies immer unter der Voraussetzung, dass sie den Zustand des triebhaften Begehrens überwunden haben und sich der Anziehungskraft des Weiblichen gewachsen fühlen. Sie begreifen sich als Vernunftwesen, die zur geistigen und emotionalen Selbstbeherrschung fähig sind oder die sich zumindest gegen sinnliche Anfechtungen wappnen können, die folglich auch dazu geeignet sind, Herrschaft und damit Disziplinarmacht auszuüben. Den Basler

136 Rüdiger Schnell: *Frauendiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs. Textsorten und Geschlechterkonzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1998 (Geschichte und Geschlechter 23), S. 190ff.

137 Heydrich (wie Anm. 22), S. 95–98, 165–167 mit Abb. III A–C.

Oberschichtsmännern, die ihren Wirkungsraum mit weiblichen Personifikationen ausstaffieren liessen, mochte es also ähnlich gehen wie Odysseus im griechischen Mythos: Sie waren zwar begierig, dem betörenden Gesang der Sirenen zu lauschen, trafen aber Vorkehrungen, damit dieser sie nicht ins Verderben ziehen konnte. Gleichzeitig wurde an den allegorischen Frauenkörpern das Grundanliegen der städtischen Moralpolitik vorgeführt: die Domestizierung der sinnlichen Leidenschaft, des Triebhaften, der wilden, chaotischen Natur – mithin des ›Weiblichen‹.