

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 55 (1998)

Heft: 1

Artikel: Alpenlandschaft als politische Metapher : zu einer bisher wenig
bekannten "Libertas Helvetiae"

Autor: Boerlin-Brodbeck, Yvonne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Alpenlandschaft als politische Metapher

Zu einer bisher wenig bekannten «Libertas Helvetiae»

von YVONNE BOERLIN-BRODBECK

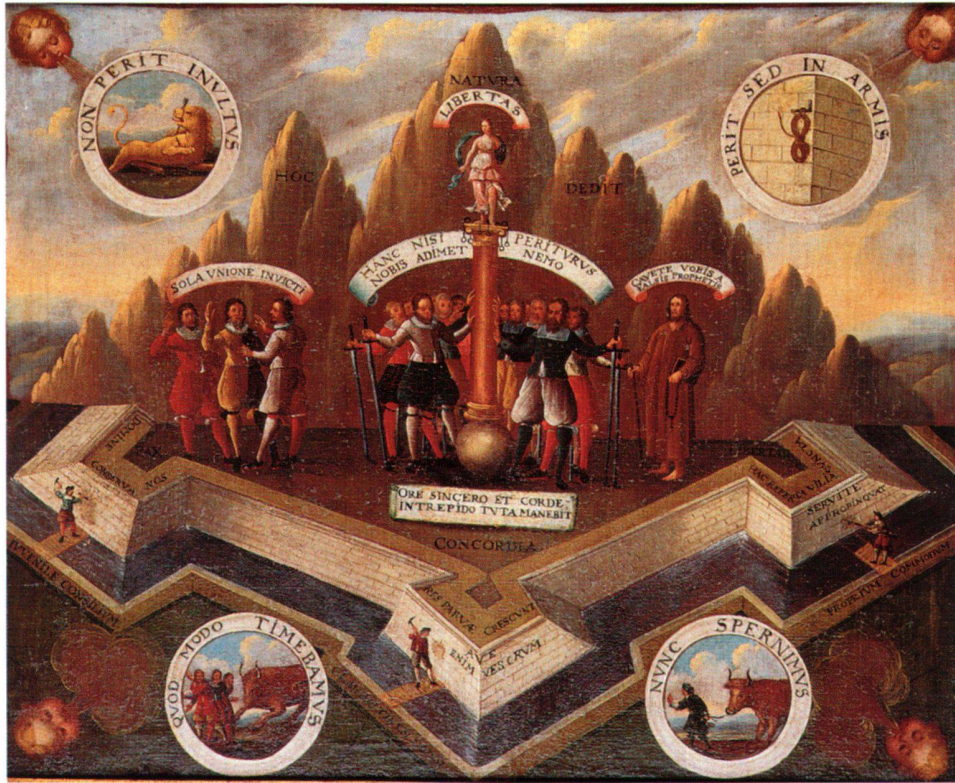


Abb. 1 Libertas Helvetiae, Allegorie auf die alte Eidgenossenschaft, anonym, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Öl auf Leinwand. Solothurn, Historisches Museum Blumenstein.

Das Historische Museum Blumenstein in Solothurn hütet unter seinen Beständen ein stattliches, querrechteckiges Ölgemälde eines unbekannten Malers, das vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Das qualitativ eher bescheidene, vor allem in der unteren Hälfte ziemlich beschädigte, an den Rändern wahrscheinlich beschnittene und in den Fehlstellen übermalte Werk stammt aus altem, bis jetzt nicht näher zu bestimmendem Bestand. Im Inventar wird es unter dem behelfsmässigen Titel «Emblematisches Bild zum Schanzenbau» geführt (Abb. 1).¹

Dargestellt ist in der unteren Bildhälfte in der Tat eine aus der Vogelschau gesehene, von einem Wassergraben umzogene Schanzenanlage mit drei Bastionen, welche axialsymmetrisch auf den Betrachter ausgerichtet sind.

Das Gelände ist hier eben wie ein Bühnenboden, in der Bildmitte, vor dem Hintergrund eines mächtig aufragenden Gebirges, bricht es abrupt ab, die Wälle jedenfalls verschwinden wie Treppengeländer, die nach unten führen. An den Aussenmauern der drei Eckbastionen stehen auf Stegen über dem Wassergraben drei kleine Figuren mit Hammer, Meissel, Pickel und Brechstange und machen sich damit an der Mauer zu schaffen: Das scheint die Assoziation zum (solothurnischen) Schanzenbau verursacht zu haben.

Die Entstehungsgeschichte der neuzeitlichen Stadtbefestigung von Solothurn erstreckte sich über rund hundert Jahre, von 1625/26 bis 1727.² Wie auch bei andern Städten (Basel, Bern, Zürich), resultierte die Anstrengung zum Schanzenbau vor allem aus der Bedrohung durch den

30jährigen Krieg. In Solothurn, das etwas später als Basel (1588, 1620/22), Zürich (1620) und Bern (1622) zu planen begann, führten die bis ins frühe 18. Jahrhundert sich hinziehenden Arbeiten schliesslich zur vollständigen Umman-



Abb. 2 Libertas auf der von den Verbündeten gestützten Säule.

telung der Stadt. Das Befestigungsvorhaben hat sich seit 1626 in diversen Projekten und Plänen der von aussen zugezogenen Festungsingenieure überliefert und muss, wenigstens phasenweise, das Bewusstsein der Verantwort-

lichen und der Bewohner der Stadt geprägt haben. Bauentschluss und Grundsteinlegung erfolgten aber erst 1667, zu einer Zeit, die nicht mehr mit dem Stil unseres Gemäldes zu korrespondieren scheint. Sein stilistisches Gehabe und die Kostüme der dargestellten Figuren lassen sich viel eher mit der Zeit des ersten Schanzenprojekts von 1625/26 verbinden.³

Für die Entschlüsselung des Gemäldes – bei welchem die Wälle und Bastionen nur *ein* Element darstellen – sind aber die massstäblich grösseren und durch Devisen ausgezeichneten Figuren im Mittelgrund, auf dem freien Platz innerhalb der Wälle, entscheidend. In der Mitte (Abb. 2) gruppieren sich zwölf (gemeint wären wahrscheinlich dreizehn) Männer, die sich auf ihre Schwerter stützen, um eine auf einer Säule postierte Allegorie der Libertas, eine à l'antique gekleidete Frauenfigur mit einem im Wind flatternden blauen Umhang, zu deren Füssen sechs geöffnete Fesselpaare über das Säulenkapitell hangen⁴. Die im labilen Gleichgewicht auf einer Kugel stehende porphyrore Libertas-Säule wird von den dicht gedrängt stehenden Männern vereint gestützt.⁵ Vor dieser Bundes-Allegorie signalisiert die Devise «ORE SINCERO ET CORDE INTREPIDO TUTA MANEBIT» (wenn die Rede aufrichtig und das Herz unerschrocken ist, wird sie – die Libertas – sicher bleiben), dass nur mit Aufrichtigkeit und Unerschrockenheit die Freiheit aufrecht zu erhalten sei. Das Spruchband über ihren Köpfen, «HANC NISI PERITURUS / NOBIS ADIMET NEMO» (niemand – will er nicht zugrunde gehen – nimmt uns diese, das heisst die Freiheit, weg), verbindet die Männer in Zuversicht und Stärke. Der zusammenfassende Oberbegriff aber, CONCORDIA, die grundsätzliche Staatsidee, ist vor der Gruppe, in der Achse der Libertas-Säule, mit schwarzen Lettern dem Gelände eingeschrieben. Die beiden politischen Resultanten aus dieser CONCORDIA, nämlich «PAX» und «LIBERTAS», erscheinen (ebenfalls in schwarzen Lettern) innerhalb der Bastionen links und rechts.

Etwas abseits der Mittelgruppe, aber den Männern zugewandt, steht rechts die Einzelfigur des in eidgenössischen Allegorien immer wieder präsenten Beraters Niklaus von Flüe (1417–1487, 1669 Beatificatio, 1947 Heiligsprechung) (Abb. 3). Der Einsiedler vom Ranft in seinem ungegürten braunen Eremitenrock, sowohl von katholischen als auch von den protestantischen Ständen als politischer Mahner anerkannt und in Solothurn, für dessen Aufnahme in den Bund er sich auf der Tagsatzung von Stans 1481 eingesetzt hatte, besonders verehrt, erscheint hier mit Hakenstock in der Rechten, Rosenkranz und Buch in der Linken, unter dem von Matthäus 7,15 abgeleiteten Spruch «CAVETE VOBIS A FALSIS PROPHETIS» (hütet euch vor falschen Propheten).⁶ – Links der Hauptgruppe bekräftigen schliesslich die drei Schwörenden vom Rütli unter der Devise «SOLA UNIONE INVICTI» (allein in der Vereinigung unbezwingbar) (Abb. 4), dass wir es offensichtlich mit einer grossangelegten Allegorie der Eidgenossenschaft zu tun haben.⁷ Als Bund von unterschiedlichen Republi-

ken, welcher sich nicht, wie in einer Monarchie, in der Person eines Fürsten oder im Gegenstand einer Krone darstellen kann, ist die alte Eidgenossenschaft auf die Abstraktion des Wappenkranzes oder auf ausgebauten Allegorien angewiesen. Dass diese zeichenhafte Definition des eigenen Staatsverständnisses hier mit lateinischen Begriffen angereichert wird, ist typisch für den im 17. und 18. Jahrhundert gepflegten Rückgriff auf das Vorbild der antiken Geschichte.⁸



Abb. 3 Niklaus von Flüe, der «echte Prophet».



Abb. 4 Die drei Schwörenden vom Rütli.

Die zentralen Figurengruppen im Mittelgrund, gerahmt von den Wällen und Bastionen vorn und der schematischen Aufgipfelung des Gebirges hinten, erhalten weitere Präzisierung in einer Reihe von begleitenden Emblemen. Oben links und rechts mahnen zwei Tondi mit Umschrift an die Ideologie der Wehrhaftigkeit (Abb. 5): Die Rundkomposition links oben zeigt einen liegenden Löwen mit erhobener, wütend peitschendem Schweif (Sinnbild des Zorns, hier: des sich zur Rache Anstachelns) und abwehrend erhobener rechter Tatze; in seiner rechten Schulter steckt ein Pfeil, den er herauszureissen versucht hat, in seinem Rachen trägt er das abgebissene Pfeilende: «NON PERIT INULTUS» (es geht nicht ungerächt unter) lautet die Umschrift. Der Tondo oben rechts ergänzt: «PERIT SED IN ARMIS» (wer aber in Waffen untergeht). Hier ist ein an einer Mauerecke an einem Eisenhaken aufgehängtes, säuberlich in Achter-Form geschlungenes Seil zu sehen, dessen links frei herausstehendes Ende brennt: Die Zündschnur selbst wird verbrennen, untergehen, aber sie brennt noch den Feind, der sie unschädlich machen will.⁹

Die beiden Tondi am unteren Bildrand dagegen (Abb. 6) spielen auf die im späten 16. und im 17. Jahrhundert bekannte Allegorie des sogenannten Schweizer Stiers an, wie er 1584 als Titelbild zu einer Handschrift «Concordia Aller 13 Orthen gemeiner loblichen Eydtgenossenschaft» erscheint.¹⁰ Tritt er bereits in dieser Miniatur, wo er den Kranz der 13 Ständewappen in die Hörner eingeflochten trägt, mit einem abgebrochenen Horn auf, so erscheint sein Zustand in einer wenige Jahre späteren Darstellung noch um einiges schlechter: Die anonyme Radierung (um 1586) ist als Flugblatt gegen die 1587 geschlossene (und 1604 erneuerte) Allianz der katholischen Orte mit Spanien verwendet worden und prangert die Verschacherung des böse mitgenommenen Schweizer Stiers gegen spanisches Geld an.¹¹ Bei der jüngeren Libertas-Allegorie von Blumenstein jedoch zeigt der Stier der beiden unteren Tondi, so weit erkennbar, keine Verletzungen: Seine geschwundene

scheinlich eine Anspielung an die Bitte um die Erhaltung des Friedens «Domine conserva nos in pace». Die Aufschrift auf der Aussenmauer ist nur noch in minimen, nicht mehr weiter deutbaren Spuren vorhanden. An der Vormauer am Wassergraben ist hingegen zu lesen: «IVVENILE CONSILIVM» (jugendlicher Rat): Der Mann, der hier versucht, mit Hammer und Meissel ein Loch in die Schanze zu schlagen, verkörpert vielleicht jugendlichen Leichtsinn, Übermut, und dürfte die Vergeblichkeit des Angriffs auf die von Gott beschützte Festung symbolisieren (Abb. 7).

Bei der mittleren Bastion, in deren Achse dem Innen Gelände CONCORDIA eingeschrieben ist, verspricht der Text auf der Mauerkrone «RES PARVAE CRESCUNT» (kleine Dinge wachsen): Das ist vermutlich zu lesen als «Concordia parvae res crescunt [: discordia dilabuntur magnae]»: durch die Eintracht wachsen kleine Dinge (und

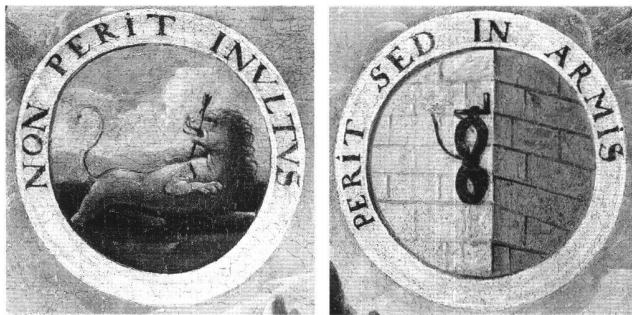


Abb. 5 Löwe und brennende Zündschnur, Embleme der Wehrhaftigkeit.

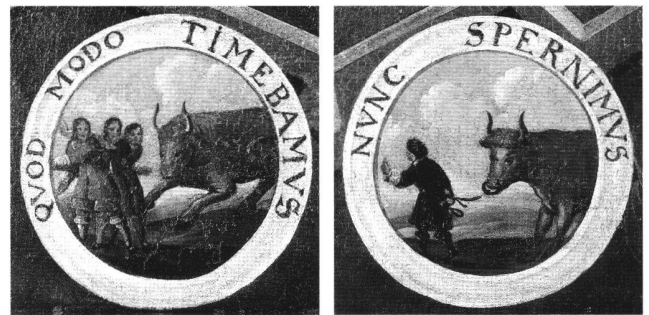


Abb. 6 Der Schweizer Stier, einst mächtig angreifend, jetzt machtlos am Gängelband.

Kraft wird aber in der kritischen Gegenüberstellung der beiden Darstellungen sichtbar. Links greift das Tier mit einem gewaltigen Satz drei Männer an: «QUOD MODO TIMEBAMUS» (was wir einst fürchteten),¹² im Tondo rechts führt ein Mann den Stier am Nasenring: «NUNC SPERNIMUS» (verachten wir jetzt). In der Gesamtrechnung scheinen die beiden Tondo-Paare dem Bedauern über die gering gewordene Macht der Eidgenossenschaft (unten) den Aufruf zu Wehrhaftigkeit (oben) entgegenzusetzen.

In der unteren Bildhälfte, das heisst im Bereich der Schanzen, ergänzt ausserdem eine Reihe lateinischer, zum Teil verdorbener oder nicht mehr lesbarer Inschriften das Lehrgebäude dieses Gemäldes (Abb. 7–9). Bei der Bastion links – die das mit PAX beschriftete Innengelände schützt – steht auf der Mauerkrone «DOMINE CONSERVA NOS» (Herr, erhalte uns): In dieser Kombination ist das wahr-

«Zweytracht zerrütt gross gut», wie die zweite, im Blumensteiner Gemälde nicht zitierte, Hälfte dieses lateinischen Zitats 1606 in Hans Rudolph Rebmanns Lehrgedicht «Poetisch Gastmahl und Gespräch zweyer Bergen» übersetzt wird).¹³ Auf der Schanzen-Aussenmauer ist zu lesen «AVE ENIM VESORVM [oder: VESORVM]»: was sicher eine verdorbene, vielleicht falsch ergänzte Stelle ist und in dieser Form keinen Sinn ergibt. Auf der Vormauer dagegen entziffert man «CLANDESTINUM ODIVM» (geheimer Hass): Das scheint sich auf den Mann zu beziehen, der hier auf dem Brücklein steht und mit einer Hacke auf die Mauer einschlägt (Abb. 8).

Die Bastion rechts (dem Begriff LIBERTAS auf dem Innenfeld zugeordnet) trägt auf ihrer Mauerkrone die rätselhafte, vielleicht verdorbene Inschrift «HAC REPERTA VILIA CVNCTA» (durch diese – nämlich die Libertas? – kommt alles Hässliche zum Vorschein).¹⁴ An der Aussen-

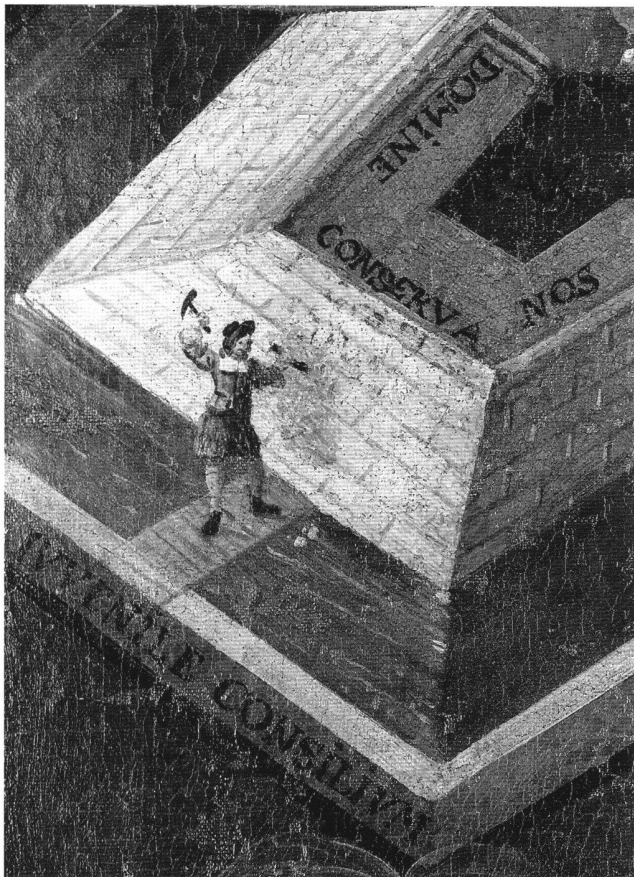


Abb. 7 «IUVENILE CONSILIVM» – jugendlich leichtsinniger Rat – greift vergeblich die von Gott geschützte Festung des Friedens an.

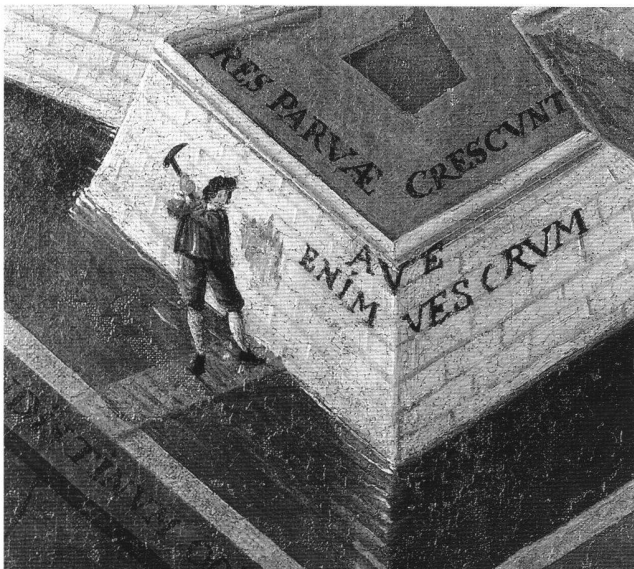


Abb. 8 «CLANDESTINUM ODIUM» – geheimer Hass – beim Versuch, die Mauer der Einigkeit einzureissen.

mauer steht «SERVITE APPROPINQUAT», was sehr wahrscheinlich «Servitus appropinquat» (es naht die Knechtschaft) heissen sollte. Der Mann, der vom Steg aus sich mit einer Brechstange an der Mauer zu schaffen macht, handelt vermutlich im Sinne der Inschrift auf der Vormauer, wo «PROPRIVM COMMODVM» (Eigennutz) zu lesen ist (Abb. 9).

Während die Devisen auf der Mauerkrone – zusammen mit den im geschützten Gelände eingeschriebenen Grundwerten PAX, CONCORDIA UND LIBERTAS – einen positiven Sinn ergeben und mit dem Thema des Mauerbaus in Verbindung gebracht werden können (nur der Mauerkrontext rechts, «HAC REPERTA VILIA CVNCTA» fügt sich in seiner jetzigen Form hier schwer ein), scheinen die leider nur verdorben oder gar nicht erhaltenen Inschriften auf den gegen die Feinde gerichteten Aussenmauern Warnungen zu plakätieren. Schliesslich vertreten die auf den Vormauern genannten Begriffe PROPRIVM COMMODVM, IUVENILE CONSILIVM und CLANDESTINVM ODIUM verschiedene Formen von Staatsgefährdung, welche es von der Eidgenossenschaft fernzuhalten gilt: Vor diesen gleichen drei Handlungsmustern, die zu vermeiden sind, warnt schon die Inschrift auf einer Freiburger Kabinettscheibe von 1606: «Vor Eiigen Nutz, Jungem Rath, vnd Heimlichen Niidt, / Hiettent vch ir Frommen Eiidtnossen alle züitt».¹⁵

In den vier Ecken des Gemäldes ist je ein wolkenblasender Puttokopf dargestellt: Es sind die Sinnbilder der Vier Winde, die schliesslich die vielgliedrige Allegorie zu einer Gesamtdarstellung der Welt der Alten Eidgenossenschaft vervollständigen. In der Tat erscheint diese auf der Bühne dieses Gemäldes als klar definiertes Gebilde. In der Einmütigkeit der um die Libertas gescharten 13 Alten Orte, im

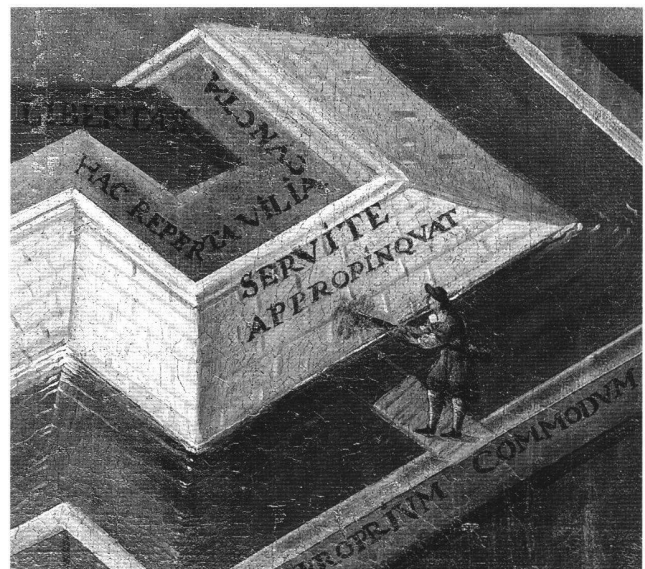


Abb. 9 «PROPRIVM COMMODVM» – Eigennutz – zerstört das die Freiheit schützende Bollwerk.

RütliSchwur und im «pater patriae» Niklaus von Flüe¹⁶ konkretisiert sich der eidgenössische Bund wesentlich und programmatisch: Nach innen durch die CONCORDIA gefestigt, wird er nach aussen und gegen den Betrachter zu begrenzt und geschützt vom Menschenwerk der Schanzen, Gräben und Bastionen. Der Konnex CONCORDIA – Befestigungswerke ist dabei kein neuer Gedanke: Das V. Embleme der von Hans Heinrich Rordorff 1622 in Zürich herausgegebenen «Emblemata Miscella Nova» mit (postum verwendeten) Radierungen Christoph Murers hält in der Subscriptio fest: «Burgerliche einigkeit die beste Rinckmaur / concordia civium tutissimum praesidium. / Obgleich ein Statt ist wol bewahrt / Hat sie doch noch nicht all wollfahrt: / Die beste Rinckmaur ist der Statt / Wann sie eintrechtig Burger hat. / Dann die zweytracht / so innerlich / Zerstört hat veste Stett und Reych.»¹⁷

Quasi im Rücken aber, gegen die Weite der Welt, die ferne Landschaft im Hintergrund, wird dieser dank der Concordia gefestigte Bund durch den Wall der Alpen beschützt; das Gebirge ersetzt die von Menschenhand gebauten Verteidigungswerke. Die fast symmetrisch sich aufgipfelnde Kulisse der von links her von rötlichem (Morgen?) Licht gestreiften, wild gezackten Alpenkette überragt mit ihrer höchsten Spitze in der Mitte die Libertas auf der Säule. Zuerst liest man «NATURA» und in den nächsttieferen Bergspitzen links und rechts «HOC» und «DEDIT» (die Natur gab dieses, das heisst die Alpen).

Die Idee des naturgegebenen, vor Angriff schützenden Alpenwalls, der hier im Bild zeichnerisch die menschlichen Anstrengungen zur Erhaltung der Libertas unterstützt und ergänzt, hat eine lange Geschichte: Sie hat im 19. Jahrhundert mit dem religiös überhöhten «Wall dir von Gott» der vor 1872 entstandenen zweiten Fassung der ehemaligen Landeshymne «Rufst du, mein Vaterland» ihre Apotheose gefunden und noch gegen die Mitte des 20. Jahrhunderts in der Verteidigungskonzeption des «Réduit» einen späten Nachfahren gezeugt.¹⁸

Die bis jetzt allgemeiner bekannten Impulse zur Ausbildung der ideellen Überhöhung der Alpenlandschaft als schützender Wall gehen auf das 18. Jahrhundert zurück, genauer: auf Albrecht von Hallers (1708–1777) Lehrgedicht «Die Alpen», das 1728/29 entstanden und 1732 erstmals gedruckt worden ist. Bei Haller bedeuten die Alpen zunächst «geschützter Raum», Insel unverdorbener Natur, die noch nach Gottes Schöpfungsplan funktioniert und in welcher eine entsprechend unverdorbene Hirtenbevölkerung lebt. Für den Aufklärer Haller ist die eigentliche Schutzfunktion des Alpenwalls weitgehend moralischer Art: «Sie [die Natur] warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen.»¹⁹ Der Schutz vor äusserem Angriff ist wohl mitverstanden, aber nicht primär. Rund zehn Jahre später, 1743, in Johann Heinrich Zedlers «Universal-Lexicon», werden die Alpen schon ausdrücklich als gottgegebener Verteidigungswall bezeichnet: Unter dem Stichwort «Schweitzer Gebürge» heisst es hier: «[...] Und endlich sind diese Gebürge lauter Mauren und Festungen, dadurch die Schweiz von Gott selbst befestiget ist.»²⁰ Die im

19. Jahrhundert zum Mythos gewordene Verteidigung schweizerischer Unabhängigkeit durch den von Gott gesetzten Alpenwall (das «Wall dir von Gott» der alten Landeshymne) ist in der deutschsprachigen Tradition aber bereits vor der Mitte des 18. Jahrhunderts kodifiziert. Die Encyclopédie Diderots fasst 1765 dieses gleiche Bewusstsein in eine wesentlich kühlere Formulierung.²¹

Mit dem Gemälde von Blumenstein aber, welches um 1620/30 zu datieren sein dürfte, steigen wir um mehr als hundert Jahre zurück: Das Bergmassiv, durch die übrigen Teile der Allegorie als schweizerische Alpenkette spezifiziert, ist auch hier von höherer Instanz (zwar nicht unmittelbar von Gott, doch von der Natur, der Schöpfung Gottes) gegeben. Es ist eingebunden in das System der Verteidigungswerke, dient als Schutzwall gegen Angriff und böse Einflüsse und gehört in der vorliegenden Bildrechnung zu den Faktoren des eidgenössischen Selbstverständnisses.

Sieht man sich kurz nach Vorläufern dieser Konzeption der Alpenlandschaft als politischer Metapher um, so ergibt sich zunächst zwanglos eine bunte Reihe von Textstellen. Johann Stumpf bezieht sich in seiner 1548 in Zürich erschienenen «Gemeiner loblicher Eydnoschafft [...] Chronick» auf die grundlegende Stelle in Julius Caesars «Commentarii de bello gallico» wenn er berichtet, «Dass die Helvetier allenthalben werdind umzogen und bewaret mit von natur starcken ringkmauren und landmarcken». Dass Caesar nur den Rhein, den Genfersee und die Jura-kette als schützende Begrenzung anführt, korrigiert Stumpf bezeichnenderweise: «Den vierden anstoss aber lasst Cesar in der fäder / das sind aber die höchsten Alpegebirg».²² Mit dem Bewusstsein von den Alpen als «von natur starcke ringkmauren» ist jedenfalls schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts zu rechnen. Bereits 1584 wird in einem Liedtext die Gleichung Alpen = gottgegebene Mauer ausgesprochen:

«Gott hat der Eidnoßschaft ingmein
natürlich Muren 'geben:
die Alpen, den Roddan, den Rhein,
Dorf, Schlösser, Stett darneben.»²³

Ganz am Ende dieses Jahrhunderts findet sich dann eine ungleich grossartigere englische Parallele: In Shakespeares Königsdrama «Richard the Second» (1595) wird das meer-umspülte Königreich England im Prinzip vergleichbar als ein von der Natur als Festung gegen Krieg und Verderbnis ausgestattetes Land besungen:

«This royal throne of kings, this scepter'd isle,
[...]
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands,
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
[...]

Eine schweizerische Quelle aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geht gleich an mehreren Stellen auf die Konnotation Alpen gleich von Gott gegebene Verteidigungsmöglichkeit ein: Hans Rudolph Rebmanns langes Knittelvers-Opus «Poetisch Gastmahl und Gespräch zweyer Bergen [...] Nemlich dess Niesens und Stockhorns», das 1606 postum in Bern erschienen ist, übernimmt nicht nur die Idee der Alpen als begrenzende Ringmauer aus der Stumpfschen Chronik (diesmal mit Berufung auf Cicero), sondern weiss auch den strategischen Wert des Gebirges im einzelnen zu benennen.²⁵

Wenige Jahre später, 1614, hat Marc Lescarbot, französischer Gesandter in Genf, bei einem Besuch in Solothurn den Weissenstein bestiegen und die Aussicht auf Jura und Alpen am Eingang seines 1618 veröffentlichten Gedichts «Le Tableau de la Suisse» beschrieben. Er nennt die Landschaft, die sich seinem Blick darbietet, ein Geschenk, das den Schweizern gegeben sei, zwar nicht von NATVRA und auch nicht direkt von Gott, doch jedenfalls vom Himmel. Ohne etwas von einem fortifikatorischen Wert zu sagen, spricht er die Alpen selbst (nun schon traditionell) als definierende Begrenzung des Territoriums an – fast so, wie sie in der Blumensteiner Allegorie als Abschluss gegen die Weite der Welt erscheinen.

«Peintre, ores que je suis sur la haute montagne
Qui conduit d'un long trait de la Gaulle en Allemagne,
Pein moy sur ce Tableau tout ce que de mes yeux
Je contemple icy, et d'un art studieux
Tire moy le pourtrait de ce grand paysage
Que le ciel a donné aux Suisses en partage,
[...]
[leur terroir] est limité par ces Alpes cornues
Que tu vois d'un long rang s'élever sur les nues,
[...].»²⁶

Natürlich sind damit längst nicht alle Alpenbeschreibungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts abgeklopft, und es ist auch zu vermerken, dass andere Beispiele, etwa der 1557 verfasste, ausserordentlich genau beobachtende, von grosser Vertrautheit mit der Gebirgsnatur zeugende und von ihrer Schönheit bewegte Bericht des Berner Humanisten Aretius über eine Stockhorn- und Niesenbesteigung, kein vergleichbares Interesse an einer politisch oder strategisch orientierten Definition der Alpen aufweisen.²⁷ So wird ungefähr abschätzbar, dass das Verständnis für die Landschaft der Alpen im 16. und frühen 17. Jahrhundert jedenfalls im Wandel begriffen war und auf verschiedene Weise Form gefunden hat, dass aber – mindestens in der Textüberlieferung – die Linie der ideologisch definierten Sicht der Alpen als Grenzwall, Festung und Identifikationsfaktor bereits eine relativ solide Tradition besass.

In der Geschichte der Malerei nun gehört die Darstellung der alten Tabuzone des Berges zum bildnerischen Grundinventar.²⁸ Von bildlich eindeutiger, topographisch «wiedererkennbarer» Darstellung der eigentlichen «Alpen» allerdings, das heisst des spezifisch mitteleuropäi-

schen Gebirges mit seinen Charakteristika von Schnee und Eis, lässt sich erst seit der 1444 datierten Altartafel von Konrad Witz (um 1400–1444/46) reden.²⁹ Witz situiert die Szene mit dem Wunderbaren Fischfang und mit Petrus, der Christus auf dem Wasser entgegengeht, in der Landschaft des Léman bei Genf: Hinter den klar erkennbaren Bergformationen des Salève und des Môle schliesst eine weisse Hochgebirgskette den Horizont: dass damit das Mont-Blanc-Massiv gemeint ist, ergibt sich aus dem Landschaftszusammenhang.

Das Gebirge, das im Blumensteiner Gemälde rund Ende des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts erscheint, entstand in einer Zeit, in der die Malerei also längst angefangen hatte, Landschaften, Städte und Berge topographisch wiedererkennbar, ortsbestimmbar, darzustellen. Allerdings spielt nicht bei allen Berglandschaften, die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert gezeichnet, gemalt und gestochen wurden, die genaue topographische Wiedererkennbarkeit überhaupt eine Rolle. Wichtiger ist oft der Verweiskarakter einer Gebirgslandschaft: Sie wird so zur Gegenwelt zu den vom Menschen bewohnten Gegenden, es ist die Wildnis, die Wüste, in der ein Eremit lebt und in der Moses Wasser aus dem Felsen schlägt.

Auch in der Blumensteiner Allegorie interessiert nicht eine im Einzelnen bestimmbare Örtlichkeit: Der Berg im Mittelgrund steht für einen bestimmten grösseren Landschaftszusammenhang, für die Gesamtheit der schweizerischen Alpen. Die dunkle, vom Licht konturierte Bergkulisse, die sich schützend hinter der Concordia der dreizehn Alten Orte und ihrer Libertas auftürmt, ist Bildzeichen für das politisch bewusst eingesetzte Privileg natur- (und in dieser Zeit letztlich immer gott-) gegebener Fortifikation, die Verbildlichung eines Alpen-Verständnisses, wie es in der schriftlich fixierten Tradition seit spätestens der Mitte des 16. Jahrhunderts vorhanden ist.

Fragt man nach bildlichen Vorläufern, so ist man vor allem auf die frühen Darstellungen zur Historie und den Gründungsmythen der Eidgenossenschaft verwiesen: Hier könnte sich ein von den Figuren ausgehender Bedeutungstransport auf die Landschaft am ehesten ergeben.

Der Kreis der Möglichkeiten ist allerdings nicht sehr gross: In vermutlich frühester Position steht der Kupferstich des Meisters PW von Köln (tätig ca. 1499 bis ca. 1503), der die verschiedenen Schauplätze des sogenannten «Schwabenkriegs» in einer von nördlich des Bodensees her gesehenen Breitlandschaft vom Vorarlbergischen bis Basel zeigt.³⁰ Gegen Süden, das heisst also gegen die Alpen, türmt sich (nach vorne zu noch mit ungefähren topographischen Anklängen) eine Vielzahl von zeichenhaften, knolligen Bergformen. Die Alpen erscheinen als relativ fernes, zunehmend «leeres» Grenzgebiet, dem in diesem Fall, da sich der Krieg im flacheren nördlichen Vordergrund abspielt, eine rein deskriptive Rolle, ohne Anspielung auf eine Verteidigungsfunktion des Gebirges, zukommt.

Bei den frühen Tell- und Rütlichswurddarstellungen, von den Chronikillustrationen, den Scheibenrissen, Wappenscheiben und Wandmalereien des 16. Jahrhunderts, bis zu

Christoph Murers grossen Radierungen vom «Ursprung der Eidgenossenschaft» und «Veranung an eine lobliche Eydgnoschaft zur Einigkeit» (beide 1580), ist im Prinzip das aussagetragende Figurenszenarium im Vorder- und Mittelgrund wichtig.³¹ Die Alpenlandschaft, mit See, Bergen und Burgen, welche bestimmte innerschweizerische Schauplätze zu bezeichnen haben (meist den Tellensprung), markiert den Hintergrund und suggeriert auf diese Weise (wie schon beim Meister PW) den Blick «in die Schweiz», von Norden her nach Süden. Das Gebirge als Bildabschluss nach Süden figuriert so als Abgrenzung, höchstensfalls im Sinne der «ringkmauren und landmarken» in der Stumpfschen Chronik.³² Eigentliche fortifikatorische Implikationen sind in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts kaum auszumachen: Die trutzige Burg, die in der Apfelschusszene des Holzschnittes in der Etterlin-Chronik erscheint, ist hier im Gegenteil ein Symbol der Unterdrückung und nicht ein Garant der Freiheitsverteidigung.³³

Spezifische bildliche Vorläufer der Blumensteiner Alpenkulisse als politischer Metapher scheint es also (nach meinem bisherigen Wissen) nicht zu geben. Es macht eher den Eindruck, dass das Blumensteiner Gemälde die «Kopfgewalt» eines in der schriftlich fixierten Tradition bewanderten Auftraggebers sei; dazu passt schliesslich auch die vierteilige Bildmontage.

Solange die genaue Herkunft des Werkes nicht abgeklärt werden kann, wird es aber schwierig sein, Auftraggeber und ausführenden Maler zu bestimmen. Wobei nicht gesagt sein soll, dass Maler und Auftraggeber unbedingt aus dem Solothurner Kreis stammen müssen; es lässt sich durchaus auch denken, dass sie in Luzern, Freiburg oder sogar im protestantischen Zürich zu suchen wären. Das Bild ist nicht signiert, oder eine eventuelle ursprüngliche Signatur ist nicht mehr erkennbar. Welchem der diversen in Frage kommenden mittleren Meister dieses Umkreises und dieser Zeit das Werk zuzuschreiben ist, soll hier vorläufig offen bleiben.

Die bisherige museumstechnische Herkunftsbezeichnung «Altbestand» spricht allerdings für die Wahrscheinlichkeit, dass das Gemälde tatsächlich aus altem Solothurner Besitz stammt. Das lässt an einen möglichen ursprünglichen Verwendungszweck im Zusammenhang mit den vielfältigen diplomatischen Unternehmungen der französischen Ambassade in Solothurn denken. Thema, Komposition und Format des Bildes könnten darauf hindeuten, dass es (auf Bestellung eines eidgenössischen Notablen) für einen gesamteidgenössisch wichtigen Anlass geschaffen wurde, eventuell zur Verwendung in einer festlichen Dekoration bei einem Empfang (als bildliche Formulierung des eidgenössischen Selbstverständnisses) – man denke etwa an die Gesandtschaften des französischen Marschalls François de Bassompierre (1579–1646) im Winter 1625/26 und Februar bis April 1630 in Solothurn.³⁴

Die besondere Originalität, durch welche sich das Blumensteiner Gemälde unter den Bündnis- und Staatsallegorien der Alten Eidgenossenschaft auszeichnet, liegt im bewussten Einsetzen der Alpenkulisse als selbständige Aussage tragender Bestandteil einer politischen Allegorie. Landschaft im Bilde – besonders wenn sie auf reale Gegenden anspielt – konnte allerdings früh schon politische Ansprüche vertreten: Interessen dieser Art scheinen 1444 den Auftraggeber des Genfer Altarbildes bewogen zu haben, beim Maler Konrad Witz die klar identifizierbare Darstellung der Landschaft von Genf als Schauplatz zweier Szenen aus der Petrusgeschichte zu bestellen.³⁵ Auch in Bildnissen können Landschaften – als Hintergrund in Beziehung zum Porträtierten gesetzt – politische Aussage tragen. Die von Piero della Francesca (um 1415–1492) in die Klarheit des Himmels über einer weiten Hügel- und Seelandschaft gesetzten Profilbildnisse des Herzogspaares von Urbino entsprechen in verabsolutierter Form der Bildaussage der Rück- (oder Vorder-)seiten der beiden Tafeln, wo die Triumphwagen des Federigo Montefeltre und der Battista Sforza vor ähnlichem Hintergrund zu sehen sind: Die auf beiden Tafelseiten in der Vogelschau offengelegte reiche Landschaft mit ihren wohlgeordneten Städtchen und Burgen, Wasserwegen und Strassen, repräsentiert die Wirkung des «buon governo», definiert die Qualität der Regierung der Montefeltre.³⁶ Als spezifisch versachlichtes Beispiel dann aus der Zeit unseres Blumensteiner Gemäldes sei an das Ganzfigurenbildnis «Louis XIII couronné par la Victoire» (1635) von Philippe de Champaigne (1602–1674) mit der Ansicht von La Rochelle erinnert.³⁷

Die Blumensteiner Allegorie mit ihrem Bildzeichen der Alpen steht somit in einem langen Prozess der Umschichtungen und wachsenden Differenzierung der Funktion der Landschaft in der Malerei. Waren bereits in der Emblematik des 16. Jahrhunderts typisierte Landschaften (zum Beispiel Gebirge oder aufgewühltes Meer) zur gängigen Münze geworden, Bildzeichen für die Befindlichkeit des Menschen und seiner Institutionen,³⁸ so wird dann die Entwicklung im 18. und 19. Jahrhundert in der Kategorie der «autonomen Landschaft» neue Höhepunkte aufweisen: So wird nicht nur das Bewusstsein des Transitorischen in den Wasser- und Mühlenlandschaften des 18. Jahrhunderts visuell erfassbar gemacht, so wird im besonderen die Alpenlandschaft im Bilde, mit ihren felsigen Abgründen und hängendem Eis, im späten 18. Jahrhundert als bildlicher Ausdruck des Begriffes der Erhabenheit zu verstehen sein.³⁹ In der malerisch bescheidenen LIBERTAS HELVETIAE von Blumenstein jedoch, welche der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört, und wo die Landschaft als Hauptelement einer politischen Allegorie in Dienst genommen wird, ergibt sich mit seltener Stringenz der Hinweis auf die grundsätzliche Werthaltigkeit der Landschaftsdarstellung in der älteren Malerei.

- ¹ Öl auf Leinwand, dunkler Holzrahmen mit Goldrand auf der Innenseite, 84 × 102,5 cm (mit Rahmen). Historisches Museum Blumenstein, Solothurn, Inv.Nr. 1991.189. – Die vorliegende Untersuchung geht auf die freundliche Initiative des vormaligen Konservators des Museums Blumenstein, Herrn Dr. Peter F. Kopp, zurück. Ihm verdanke ich die Kenntnis dieses Gemäldes und die grosszügige Überlassung der Bearbeitung. Auch seinem Nachfolger, Herrn lic. phil. Peter Kaiser, der mir das Original und seine Dokumentation in sehr kollegialer Weise zugänglich gemacht hat, schulde ich grossen Dank.
- ² BENNO SCHUBIGER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Die Stadt Solothurn I*, Bern 1994, S. 192–204.
- ³ Projekt von Michael Gross, 1626, BENNO SCHUBIGER (vgl. Anm. 2), S. 192 und Abb. 200.
- ⁴ Vgl. die LIBERTAS PVBLICA auf einer antiken Goldmünze (96–98 n.Chr.), *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst vom 16.–20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, hrsg. von GEORG GERMANN / DARIO GAMBONI unter Mitwirkung von FRANÇOIS DE CAPITANI, Bern 1991, Abb. Kat.Nr. 157. – Der Typus wird dann, in Abwandlungen, auch im 16. und frühen 17. Jahrhundert verwendet, vgl. MARTIN WARNEKE, *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*, in: *Zeichen der Freiheit* (vgl. oben), S. 80, Abb. 47, siehe auch Abb. Kat. Nr. 139, 158.
- ⁵ Diesem Stützmotiv verwandt ist das Münzbild eines Jetons der vereinigten holländischen Provinzen von 1560: Sechs Hände (die sechs Provinzen) halten eine mit dem Freiheitshut bekränzte Säule (*Zeichen der Freiheit* [vgl. Anm.4], Abb. Kat. Nr. 162).
- ⁶ Matthäus 7,15: «Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces». – Im ikonographischen Katalog zu Bruder Klaus bei PAUL HILBER / ALFRED SCHMID, *Niklaus von Flüe. Im Bild der Jahrhunderte*, Zürich 1943, tritt die Figur des Illitteraten Niklaus von Flüe nirgends mit einem (dem Hakenstock und Rosenkranz gleich gewichteten) Buch als Attribut auf. – JEAN-PIERRE BODMER, *Der alte und der neue Prophet des Schweizerlandes. Ein illustriertes politisches Gedicht aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts*, Zürich 1966. – JENNY SCHNEIDER, *Die Restaurierung des Rockes des heiligen Bruder Klaus*, in: *Obwaldner Geschichtsblätter* 14, 1979, S. 59–67. – HEINRICH STIRNIMANN, *Niklaus von Flüe – Identifikation und Inspiration*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, 1984, 1, S. 79–88. – BENNO SCHUBIGER (vgl. Anm. 2), S. 13.
- ⁷ Die Rütli Schwurszene (zwei Schwörende nebeneinander, einer gegenüber, alle mit erhobener Rechter, die Linke am Schwert, ohne Handschlag) entspricht ungefähr dem Bildschema, das von Christoph Murer 1580 geprägt wurde, erscheint hier aber bedeutend weniger spannungsreich instrumentiert. THEA VIGNAU-WILBERG, *Zur Ikonographie des Rütli Schwurs im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 32, 1975, S. 141–147. – HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen* (= *Ars Helvetica*, X), Disentis 1992, Abb. 24.
- ⁸ FRANÇOIS DE CAPITANI, *Die alte Eidgenossenschaft*, in: *Zeichen der Freiheit* (vgl. Anm.4), S. 125.
- ⁹ Die Deutung dieses seltenen Emblems verdanke ich Herrn Prof. Dr. Martin Steinmann, Basel.
- ¹⁰ BURKHARD VON RODA, *Bruder Klaus im «Zwangskleid»*. Ein unbekanntes politisches Spottbild auf das 1691er Wesen in Basel, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 45, 1988, S. 109–115, Abb. 3. – Während
- ALFRED SCHMID, *Bruder Klaus in der bildhaften Polemik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Oskar Vasella*, Freiburg 1964, S. 327, das sogenannte Sempacher Lied für den Ort der ersten Erwähnung des Schweizer Stiers hält, weist JEAN-PIERRE BODMER (vgl. Anm. 6), S. XXIX, auf das Gedicht Zwingli vom Herbst 1510 («Von einem garten ich üch sag») hin.
- ¹¹ Auch in dieser Radierung tritt Niklaus von Flüe als Mahner auf. – Zuschreibungen an Christoph Murer (1558–1614; siehe BURKHARD VON RODA [vgl. Anm. 10], S. 11, 114, Abb. 2) und neuerdings an Gotthard Ringgli (1575–1635; ROBERT ZIJLMA, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Bd. 34, Roosendaal 1993, Ringgli Nr. 7, Abb.). – ROBERT DURRER, *Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe*, Sarnen 1917–1921, S. 876–878. – PAUL HILBER / ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 6), Kat.Nr. 432 (um 1585), Kat. Nr. 433 (um 1586), Kat.Nr. 435 (1607/1615), Kat.Nr. 437 (1620), Kat.Nr. 438 (um 1630), Kat.Nr. 458 (1691), Kat.Nr. 504 (2. Hälfte 18. Jahrhundert). – HEINRICH STIRNIMANN (vgl. Anm. 6), S. 83. – P. RUPERT AMSCHWAND, *Bruder Klaus. Ergänzungsband zum Quellenwerk von Durrer*, Sarnen 1987, S. 265, Taf. XIII, 2.
- ¹² Ein um 1607/15 entstandener Kupferstich mit zwei Szenen zeigt rechts eine veränderte Wiederholung der anonymen Radierung auf dem Flugblatt von um 1586 (siehe Anm. 11). Links dagegen ist Bruder Klaus zu sehen, der dem Schweizer Stier «die Rechte auf den Rücken gelegt hat, während der Stier nach links mit gesenkten Hörnern auf die von den Gewalten des Teufels umgebenen evangelischen Predikanten losstürmt» (PAUL HILBER / ALFRED SCHMID [vgl. Anm. 6], S. 106, Nr. 435).
- ¹³ HANS RUDOLPH REBMANN (1566–1605): *Ein Neuw / Lustig / Ernsthaft / Poetisch Gastmahl und Gespräch zweyer Bergen [...] Nemlich dess Niesens und Stockhorns*, Bern 1606, S. 178. – HANS FORSTER, *Hans Rudolph Rebmann und sein «Poetisch Gastmahl zweier Berge»*, Frauenfeld/Leipzig 1942. Vgl. *Zeichen der Freiheit* (vgl. Anm. 4), S. 203–206.
- ¹⁴ Christoph Heilmann (tätig 1581–1610) zugeschrieben: Kabinettsscheibe des Caspar Appenthel, Schultheiss von Murten. 1606. Freiburg i.Ü., Museum für Kunst und Geschichte (ALFRED SCHMID [vgl. Anm. 10], S. 329 und Abb. 5). Die Scheibe, die mit dem Rutengleichnis des Königs Skiluros ebenfalls die Einigkeit beschwört («UNITAS FIRMA» / «DISPERSUM FRAGILE»), gehört in den Themenkreis um Niklaus von Flüe als Warner vor der Bestechung durch fremdes Gold. – Zu «IVVENILE CONSILIVM» siehe auch: *Zeichen der Freiheit* (vgl. Anm. 4), Kat.Nr. 46.
- ¹⁵ HEINRICH STIRNIMANN, Artikel *Nikolaus von Flüe*, in: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6, Berlin 1987, Sp. 1069/70.
- ¹⁶ THEA VIGNAU-WILBERG, *Christoph Murer und die «XL. Emblemata miscella nova»*, Bern 1982, S. 89, 258, Abb. 14. – THEA VIGNAU-WILBERG (vgl. Anm. 7), S. 142–146.
- ¹⁷ YVONNE BOERLIN-BRODBECK, «Wall dir von Gott»? – *Alpenlandschaft als Legitimationsfaktor*, in: *Helvetia unterwegs. Schweizerische Eidgenossenschaft – Ideen und Realitäten*. Hrsg. Universität Basel, Basel 1991, S. 29–41.
- ¹⁸ ALBRECHT VON HALLER, *Die Alpen*, Hrsg. HARALD T. BETTERIDGE, Berlin 1959, S. 9, Strophe VI, Vers 53. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 18), S. 35–36.
- ¹⁹ JOHANN HEINRICH ZEDLER, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, photomechanischer

- Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1733–1750, Bd. 36, 1743, Sp. 353.
- ²¹ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 15, Neuchâtel 1765, Artikel «Suisse»: «Suisse [...] pays d'Europe, séparé de ses voisins par de hautes montagnes [...] La Suisse n'est pas seulement séparée de ses voisins, mais quelques cantons le sont l'un de l'autre par des suites de montagnes, qui leur servent également de limites & de fortifications naturelles [...]». Der durch Haller bereits bedeutungsbeladene Begriff «Alpen» wird hier bezeichnenderweise nicht verwendet.
- ²² JOHANNES STUMPF, *Gemeiner loblicher Eydnoschafft Stetten / Land und Völckeren Chronick*, Zürich 1548, 4. Buch, 1. Kapitel, S. 261 verso.
- ²³ Zitiert nach LUDWIG TOBLER, *Schweizerische Volkslieder*, Bd. 2 (= Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz, Bd. 5), Frauenfeld 1884, S. 118. Das Lied erscheint hier unter dem Titel «Schweizer Stier» («Es tregt der mechtig Schweitzer Stier ...»), siehe auch BURKHARD VON RODA (vgl. Anm. 10), Abb. 3.
- ²⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragedy of King Richard the Second*, II, 1, 40–50.
- ²⁵ HANS RUDOLPH REBMANN (vgl. Anm. 13),
- S. 132: «Das Cicero recht hat eracht
Wann Gott nicht het uns Berg gemacht /
So unermeßlich g'stützt und hoch /
Biß an den Himmel unser Joch /
Die Felsen auff einander fest
Gleich als ein Ringmawr auff das best /
und g'setzt zwischen Italiam
Zu scheiden ab gantz Galliam /
- S. 134: Vor auß sind wir [die Berge] mit höhe breit
In d'weite z'schawen g'legenheit
Deß Feinds ankunfft wirt da gesehen
Da kan man jhn kommlich außspehen /
Z'warnen das gantze Land umbhar
Auff uns rüst man die Wachtfewer dar/
- S. 137: So sind wir z'b'stigen hoch und schwer
Den Feind abz'treiben rings umbher /
Werden nicht undergraben bald
Wegen der harten steinen g'walt.
So wirt manch Heervolk offt fürwar
Durch d'Berg geschirmt in Krieges g'fahr /.
- S. 246: Deßgleichen Alpes Juliae /
Da Rhetia auff beyder seit
Gegen mittag und mitnacht leit /
Mit Bergen so beschlossen eyen
Das s'Land vom Feind kan sicher seyn /
Hat kleine Päss und schmal außgeng
In Bergen ihre Clausen eng /
Drumb sie kein frembde macht mag letzen
Außlendischen g'walt sie nichts schetzen.»
- ²⁶ MARC LESCARBOT, avocat en Parlement, *Le Tableau de la Suisse, et autres alliées de la France és hautes Allemagnes. Auquel sont descrites les singularités des Alpes: particulièrement celles qu'ils ont avec la France*, Paris 1618, S. 1. – BENNO SCHUBIGER, *Vom Sennhaus zum Kurhaus auf dem Weissenstein*, in: Jurablätter 49, Heft 7, 1987, S. 103/04. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Le rôle de la France dans la découverte de la Suisse*, in: Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 25 au 27 janvier 1990, Hrsg. CATHERINE LEGRAND / JEAN-FRANÇOIS MÉJANÈS / EMMANUEL STARCKY, S. 261, 273.
- ²⁷ ARETIUS (= Bendicht Marti), *Stockhornii et Nessi montium [...] brevis descriptio*. – MAX A. BRATSCHI, *Niesen und Stockhorn. Bergbesteigungen im 16. Jahrhundert. Zwei Lateintexte von Berner Humanisten*, Thun (1992).
- ²⁸ YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Die «Entdeckung» der Alpen in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts*, in: «Landschaft» und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Hrsg. HEINKE WUNDERLICH, Heidelberg 1995, S. 254.
- ²⁹ Genève, Musée d'art et d'histoire. – FLORENS DEUCHLER, *Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève*, in: Revue de l'art 71, 1986, S. 7–16.
- ³⁰ JANE C. HUTCHINSON, *Early German Artists. The Illustrated Bartsch*, 9, 2. New York 1991, S. 18–27 (Abb.).
- ³¹ FRANZ HEINEMANN, *Tell-Iconographie*, Luzern/Leipzig (1902), Abb. 1–20. – RUDOLF RIGGENBACH, *Die Tellenbilder im Haus zum Hohen Dolder*, in: Freiwillige Basler Denkmalpflege 22, Jahresbericht 1937, Basel 1938, S. 3–9. – JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Stäfa (1971), Bd. 1, Nr. 194 (Abb.). – *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit*. Hrsg. Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1981, Nr. 104 (Abb.), 105 (Abb.). – ROLF KELLER, *Kontinuität und Wandel bei Darstellungen der Schweizer Geschichte vom 16.–18. Jahrhundert*, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, S. 111, Abb. 1. – ROBERT ZIJLMA, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, Bd. 29, Roosendaal 1990, Christoph Murer, Nr. 10, 11–16. – *Zeichen der Freiheit* (vgl. Anm. 4), Nr. 49–56.
- ³² Siehe Anm. 22. – WALTER DETTWILER, *Wilhelm Tell: Ansichten und Absichten*, Zürich 1991, Abb. S. 22 (die Landschaftsbühne dieser Tellenschusszene aus dem flämischen 17. Jahrhundert entspricht der flämischen Tradition der «Gebirgslandschaft» des 16. Jahrhunderts, öffnet sich rechts in einem Flusstal und zeigt keinen spezifischen Schutzwall-Charakter).
- ³³ ROLF KELLER (vgl. Anm. 31), Abb. 1.
- ³⁴ Die Blumensteiner Allegorie unterscheidet sich natürlich grundlegend von der Allegorie der Allianz der Eidgenossenschaft mit Frankreich, wie sie 1526 in der Radierung des Baslers Hans Heinrich Glaser erscheint (ALFRED R. WEBER, *Was man trug Anno 1634. Die Basler Kostümfolge von Hans Heinrich Glaser*, Basel 1993, Abb. S. 92 und Abb. S. 97). – Bassompierre hatte die Aufgabe, die eidgenössischen Stände – und zwar sowohl die katholischen als auch die protestantischen – angesichts der Bündner Wirren zu einer einheitlichen Haltung in bezug auf die Alpenpässe aufzufordern. – *Ambassade du Mareschal de Bassompierre en Suisse l'an 1625*, Köln 1668, Bd. 1, S. 12/13, 15. – *Mémoires du Mareschal de Bassompierre contenant l'Histoire de sa vie*, Köln 1703, Bd. 2, S. 177–189, 364–373.
- ³⁵ Siehe Anm. 29.
- ³⁶ Für die Identifizierung der Landschaft bestehen mehrere Hypothesen; es scheint aber, dass bestenfalls bei der Stadt im Bildnis der Battista Sforza Anklänge an eine bestimmte Örtlichkeit (nämlich an Volterra) anzunehmen sind. – PAOLO DAL POGGETTO, Hrsg., *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Venezia 1992, S. 154–158, mit Abb.
- ³⁷ Louvre, Paris. – BERNARD DORIVAL, *Philippe de Champaigne. 1602–1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Bd. 2, Paris 1976, Nr. 182 (vgl. auch Kat. Nr. 204, 211, 364).
- ³⁸ ARTHUR HENKEL / ALBRECHT SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 57–68, 86, 97, 1462–1463. – PETER M. DALY / VIRGINIA W. CALLAHAN, *Andreas Alciatus*, Toronto etc. 1985, Bd. 1, Nr. 43, 67; Bd. 2, Nr. 27, 37, 43, 73, 144, 161, 167, 179.

³⁹ Vgl. z.B. François Boucher (1703–1770), GEORGES BRUNEL, *Boucher*, London 1986, Abb. 82, 116, 152, 154a–157. – CHRISTINE PRIES, Hrsg., *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim 1989. – CARSTEN ZELLE, Hrsg.,

Carl Grosse, Über das Erhabene (= Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts, Hrsg. CHRISTOPH WEISS, Bd. 9), St. Ingbert 1990, S. 82–85. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 28), S. 263–265.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen: Historisches Museum Blumenstein, Solothurn.

ZUSAMMENFASSUNG

Ein um rund 1630 zu datierendes Ölgemälde (Historisches Museum Blumenstein, Solothurn), das bisher als Allegorie auf den Solothurnischen Schanzenbau gedeutet wurde, erweist sich als breit ausgebaute, offenbar ziemlich singuläre Allegorie der Eidgenossenschaft, deren Bedeutung und System so weit als möglich ausgeleuchtet wird. Es geht um die Integrität des Bundes der 13 alten Orte, dessen Schutz menschliche Anstrengungen (CONCORDIA im Innern, Befestigungsbau nach aussen) und die naturgegebene Anlage, nämlich der Alpenwall, garantieren. Im besonderen wird die, vorwiegend in Schriftquellen belegbare Entwicklung des Topos von den Alpen als gottgegebener Festungswall untersucht und die Darstellung der zeichenhaften Alpensilhouette in der LIBERTAS-Allegorie von Solothurn schliesslich grosso modo in die Kategorie der metaphorischen Landschaft eingewiesen.

RÉSUMÉ

Une peinture datant d'environ 1630, conservée au Musée historique Blumenstein à Soleure, jusqu'à ce jour comprise comme une allégorie des fortifications soleuroises, est aujourd'hui reconnue comme allégorie hautement diversifiée et très singulière de la Confédération, dont l'importance et le système sont illustrés aussi largement que possible. Il s'agit de l'intégrité de la fédération des 13 vieux cantons dont la protection est garantie par les efforts humains (CONCORDIA à l'intérieur, fortifications vers l'extérieur) ainsi que par sa situation naturelle, c'est-à-dire par le barrage des Alpes. L'auteur examine en particulier, essentiellement sur la base de documents écrits, l'évolution de l'idée des Alpes comme fortification divine et range la représentation de la silhouette symbolique des Alpes dans l'allégorie de la LIBERTAS de Soleure, dans la catégorie générale des paysages métaphoriques.

RIASSUNTO

Una tela in olio, la cui data risale a un periodo attorno al 1630 (Museo storico Blumenstein, Soletta), interpretata sinora quale allegoria per la costruzione delle fortificazioni di Soletta si è rivelata una vasta allegoria molto singolare che va ben oltre tale questione specifica. Nella sua funzione simbolica l'allegoria si estende infatti a tutte le questioni concernenti la Confederazione, di cui viene analizzato nella misura del possibile l'importanza e il sistema. La tela tratta dell'integrità della Confederazione dei 13 Cantoni, la cui protezione viene garantita dagli sforzi dei suoi uomini (CONCORDIA all'interno, fortificazioni verso l'esterno) e dagli ostacoli creati dalla natura, ossia dal vallo alpino. Viene in particolare analizzata l'evoluzione, documentata in primo luogo da fonti scritte, del topos delle Alpi quale fortificazione data da Dio, mentre il profilo della montagna raffigurato nell'allegoria LIBERTAS di Soletta viene grosso modo considerato come facente parte della categoria del paesaggio metaforico.

SUMMARY

An oil painting dated ca. 1630 (Blumenstein Historical Museum, Solothurn) has traditionally been interpreted as an allegory of the construction of Solothurn's fortifications. It now proves to be a broadly devised and apparently almost unique allegory of the Confederation. The integrity of the original 13 members of the Confederation is protected through human effort (CONCORDIA from within, fortifications from without) and the natural topography, namely the wall of the Alps. In particular, the paper examines first the development – as shown in written sources – of the topos of the Alps as God-given protective fortifications and secondly, the representation of the emblematic silhouette of the Alps in the LIBERTAS allegory of Solothurn largely as a metaphorical landscape.