

# DAS MITTELALTERLICHE REICH IN DER REICHSTADT

Das Reich ist in seinen Städten<sup>1</sup> keineswegs so präsent, wie man meinen möchte. Bauten zeugen nur vereinzelt von königlichem Wirken<sup>2</sup> und auch Herrscherbilder werden erst unter Maximilian I. konsequent zur Vermittlung und Beglaubigung herrscherlicher Anwesenheit eingesetzt.<sup>3</sup> Optisch erfuh man die königliche Gegenwart in der spätmittelalterlichen Stadt<sup>4</sup> vor allem anhand der Zeichen<sup>5</sup>, Farben<sup>6</sup>, kostbaren Objekte<sup>7</sup> sowie ferner anlässlich von Inszenierungen, wie Reichsfahrten, Visitationen und Hoftagen<sup>8</sup>, oder

- 1 Auf die unterschiedliche Rechtslage der einzelnen Städte, insbesondere auch ihre jeweils wechselnde Position im Reichsgefüge, kann hier nicht eingegangen werden. Zu den Stadttypen und deren rechtliche Situation siehe KARL S. BADER/GERHARD DILCHER, *Deutsche Rechtsgeschichte. Land und Stadt – Bürger und Bauer im Alten Europa* (Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft, Abteilung Rechtswissenschaft), Berlin u. a. 1999, S. 405–426; siehe auch EBERHARD ISEN-MANN, *Die deutsche Stadt im Spätmittelalter 1250–1500. Stadtgestalt, Recht, Stadregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*, Stuttgart 1988, besonders S. 110–118.
- 2 RAINER JOOSS, *Schwören und Schwörtage in süddeutschen Reichsstädten. Realien, Bilder, Rituale*, in: *Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen, Abzeichen, Hoheitszeichen. Referate der interdisziplinären Tagung des Forschungsinstituts für Realienkunde am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, 9.–11. Oktober 1991, hg. von HERMANN MAUÉ (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*), Nürnberg 1993, S. 153–168, besonders S. 153.
- 3 Dazu LUCAS BURKART, *Die Stadt der Bilder. Familiäre und kommunale Bildinvestition im spätmittelalterlichen Verona*, München 2000, besonders S. 193–201, 218–226, 231–246. Siehe auch ALFRED KOHLER, *Kaiserikonographie und Reichs-emblemantik*, in: *Bilder des Reiches. Tagung in Kooperation mit der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der Frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994*, hg. von RAINER A. MÜLLER (*Irseer Schriften* 4), Sigmaringen 1997, S. 155–168, besonders S. 156f.
- 4 GERRIT JASPER SCHENK, *Zeremoniell und Politik. Herrschereinzüge im spätmittelalterlichen Reich*, Köln/Weimar/Wien 2003, besonders S. 446ff. zur dinglich-visuellen Präsenz. Siehe auch MICHAEL A. BOJCOV, *Ephemerität und Permanenz bei Herrschereinzügen im spätmittelalterlichen Deutschland*, in: *Kunst als ästhetisches Ereignis*, hg. von ULRICH SCHÜTTE (*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24), Marburg 1997, S. 87–107.
- 5 Bereits schon in der Vorbereitungsphase scheinen die herrschaftlichen Zeichen an den vorgesehenen Quartieren angebracht worden zu sein und damit die betreffende Unterkunft mit einem beinahe »exterritorialen Status« versehen zu haben; dazu SCHENK (wie Anm. 4), S. 255.
- 6 Dazu allgemein ROBERT JÜTTE, *Funktion und Zeichen. Zur Semiotik herrschaftlicher Kommunikation in der Stadtgesellschaft*, in: MAUÉ (wie Anm. 2), S. 13–21, besonders S. 17f. Zu den Wappen und Farben siehe Werner Paravicini, *Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter*, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. von OTTO GERHARD OEXLE/ANDREA VON HÜLSEN-ESCH (*Veröffentlichungen des Max Planck-Instituts für Geschichte* 141), Göttingen 1998, S. 327–389. Zu den Farben siehe auch SCHENK (wie Anm. 4), S. 317f.
- 7 Die Städte scheinen zu einer bestimmten Ausstattung verpflichtet gewesen zu sein, entscheidend für die Entfaltung des herrschaftlichen Prunks sind jedoch die Dinge, die der Hof mit sich führt in Form von Tapiserien, Tafelgeschirr etc.; dazu SCHENK (wie Anm. 4), S. 255f.
- 8 Diese Ereignisse werden insbesondere in den Chroniken festgehalten; dazu etwa in der so genannten Spiezer Chronik Bern, *Burgerbibliothek: Mss. hist. helv. I. 16*, S. 146, 238, 368, 521, 588 (Hoftag), 605 (Hoftag), 611 (Hoftag), 638, 640 (Hof-

wenn Gesandte oder Reichsboten<sup>9</sup> in den Mauern weilten. Von dauerhafter Präsenz zeugten insbesondere jene Gegenstände, auf denen durch eine Verbindung des Stadtwappens mit demjenigen des Reichs die Position der Stadt im Reichsverband manifestiert werden konnte, also vor allem auf Siegeln, Münzen und Medaillen.<sup>10</sup> In diesen Objekten ging es wohl nicht nur um die visuelle Vergewisserung der Gewährleistungen des Reichs<sup>11</sup>, sondern es dürfte – insbesondere bei Münzen – auch die haptische Inbesitznahme eine nicht unwichtige Rolle gespielt haben. Maximilians Medaillenpolitik jedenfalls lässt die Vermutung legitim erscheinen, dass seine auf die Münzen und Medaillen geprägten Bildnisse ihre Besitzer dazu zwingen sollten, sich seiner Gegenwärtigkeit physisch zu versichern.<sup>12</sup> Freilich war die Präsenz des Reichs in der privilegierten Stadt nicht nur zu sehen und zu greifen, sondern auch zu hören. Für die städtische Identität spielen nämlich die Stadtmusikanten eine große Rolle. Die Privilegien, Stadttrompeter zu halten und mit den entsprechenden Schilden und Bannern als Amtsträger auszustatten, werden einzig vom Reich verliehen und deren Klang verbreitet denn auch die Kunde dieser Auszeichnung. Es ist sicher kein Zufall, dass in den Bildern großer Wert auf das Demonstrieren dieser hör- wie sichtbaren Privilegien gelegt und die Darstellung dieser Amtsträger zu einem wichtigen Bildelement städtischen Lebens wird.<sup>13</sup>

Für die dauerhafte Präsenz fehlen jedoch, insbesondere im Vergleich zu Frankreich, normierend wirkende Signale einer Formensprache wie etwa die Kathedralgotik, die eine Teilhabe an einem gemeinsamen Körper vermitteln könnte.<sup>14</sup> Einzig Karl IV. hatte mit sei-

tag), 650, 655 (Hoftage), 659 (Hofgericht); Abb. siehe Faksimileausgabe der Handschrift *Mss. hist. helv. I. 16* der Burgerbibliothek Bern, hg. von HANS HAEBERLI/CHRISTOPH VON STEIGER, Luzern 1990.

- 9 In den illustrierten Chroniken gehören Boten zu den häufig vorkommenden Figuren, freilich wird der Reichsbote seltener dargestellt als der königliche Tross mit Bannerträgern und vor allem Trompetern. Nur einmal (S. 616) tritt der königliche Bote in der Spiezer Chronik auf. Dagegen kennt die illustrierte Version des Sigmundbuchs eine große Zahl von Reichsboten, die oft nur über das über ihnen schwebende Wappen, manchmal aber auch deutlich mit dem Botenschild des Reiches ausgezeichnet sind; dazu etwa Wien ÖNB: Cod. 13975, fol. 171v, 222, 322v, 326, 352v, 371, 392v, 453v.
- 10 Dazu HANS-ULRICH ZIEGLER, *Die Siegel und Wappen der Reichsstädte*, in: *Reichsstädte in Franken*, 2 Bde., hg. von RAINER A. MÜLLER (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 15,1 und 2), München 1987, Bd. 1, S. 217–228; TONI DIEDERICH, *Siegel als Zeichen städtischen Selbstbewusstseins*, in: MAUÉ (wie Anm. 2), S. 142–152; HARALD DRÖS/HERMANN JAKOBS, *Die Zeichen einer neuen Klasse. Zur Typologie der frühen Stadtsiegel*, in: *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier zum 65. Geburtstag*, hg. von KONRAD KRIMM/HERWIG JOHN (Veröffentlichung der Kommission für Geschichtliche Landeskunde Baden-Württemberg), Sigmaringen 1997, S. 125–178, besonders S. 146f. Zum Reichswappen in den Stadtsiegeln siehe auch VOLKER STECK, *Das Siegelwesen der südwestdeutschen Reichsstädte im Mittelalter* (Esslinger Studien. Schriftenreihe 12), Esslingen 1994, besonders S. 140f.

11 Zu den ikonographischen Implikationen auf Stadtsiegeln s. DRÖS/JAKOBS (wie Anm. 10), S. 146f.

12 Dazu BURKART (wie Anm. 3), S. 235–239.

13 HEINRICH W. SCHWAB, *Der Stadtmusicus als Amtsträger*, in: MAUÉ (wie Anm. 2), S. 98–106, besonders S. 101–103.

14 KARL-ADOLF KNAPPE, »Nostra et sacri Romani imperii civitas.« Zur reichsstädtischen Ikonologie im Spätmittelalter, in: *Kunstspiegel* 2, 1980, Heft 3, S. 155–172, besonders S. 156; Wolfgang Braunfels spricht von einem »reichsstädtischen

nen Bauten in Nürnberg und Prag eine massive Gegenwärtigkeit der Herrschaft in den Städten zu realisieren gewusst.<sup>15</sup> Inwiefern auch die durch die Parler-Bauhütten über weite Strecken des Reiches vermittelte Formen- und Motivsprache ebenfalls so zu interpretieren wäre, harret noch künftiger Untersuchungen. Robert Suckales<sup>16</sup> Versuch, bei Ludwig dem Bayern eine Hofkunst im Sinne einer bewusst geförderten politischen Selbstdarstellung anzunehmen, hat bisher, soweit ich sehe, keine direkte Aufnahme gefunden, würde aber durchaus in unseren Zusammenhang gehören.

Es war somit den aufstrebenden Städten selbst überlassen, in welcher Form sie ihre Zugehörigkeit ebenso wie ihre Unabhängigkeit, ihre Solidarität, aber auch ihre Erwartungen an das Reich optisch kundtaten. Wie intensiv sie sich mit den jeweils neu zu gewichtenden und dann auch auszuhandelnden Signalen ihrer Loyalität und ihrer Verortung im Reich auseinandersetzten, lässt sich an den vielfältigen Variationen in der Gestaltung ephemerer Ereignisse beobachten.<sup>17</sup> Eine Inszenierung wie etwa die Gestaltung eines Herrscheradventus war allen Parteien nicht nur bekannt und verständlich, sondern wurde in Verhandlungen an die jeweilige Situation angepasst.<sup>18</sup> Bei solchen Gelegenheiten wurde die gesamte Stadt mit ihren Straßen und Bauten, mit Türmen, Toren und Mauern zu einer umfassenden Bühne, auf der durch die Variation des Ablaufs verschiedene Abstufungen von Loyalität signalisiert werden konnten.<sup>19</sup> Die Stadt wurde damit, wie Gerrit Jasper Schenk meint, zu einer »okkasionellen Zeremonialarchitektur«<sup>20</sup>, ihr Raum und ihre Bauten zur repräsentativen Kulisse. Freilich betont die Auffassung, ein Stadttor etwa mutiere mit dem Durchzug des Herrschers zu einem Triumphtor für den spezifischen Akt des Ingressus, allzu sehr die Parallele mit historisch jüngerer, ephemerer Architektur. In der Tat erlebt zwar die Stadt während solcher Akte eine Verwandlung in einen spezifisch definierten Zeremonialraum. Als Ort, in dem sich das Drinnensein vom Draußensein massiv unter-

Stil«, meint damit aber die vereinheitlichende Stillage der jeweiligen Stadt als Zentrum; dazu WOLFGANG BRAUNFELS, *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt* (DuMont Dokumente: Reihe Kunstgeschichte/Wissenschaft), 3. Aufl., Köln 1979, S. 104.

15 BARBARA BAUMÜLLER, *Der Chor des Veitsdomes in Prag. Die Königskirche Kaiser Karls IV.*, Berlin 1994, S. 107–125.

16 ROBERT SUCKALE, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, besonders S. 48 ff.; zu den Reichsstädten siehe S. 76–78.

17 Dass solche Signale durchaus verstanden wurden, belegen die vielen Abstufungen in der Gestaltung der ephemeren Ereignisse, etwa zum Empfang des Herrschers. Zu den Verhandlungen im Vorfeld siehe SCHENK (wie Anm. 4), S. 248 ff.

18 Ebd., S. 266–278 zu den Sonderfällen.

19 ANNA MARIA DRABEK, *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Herrscher im Spätmittelalter*, Diss. (Wiener Dissertationen aus dem Gebiete der Geschichte 3), Wien 1964, besonders S. 32; siehe auch WINFRIED DOTZAUER, *Die Ankunft des Herrschers. Der fürstliche »Einzug« in die Stadt (bis zum Ende des Alten Reiches)*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 55, 1973, S. 245–288, besonders S. 258–261. Zu konkreten Fällen von Inszenierungen des Herrscherempfangs im Raum der Stadt siehe BURKART (wie Anm. 3), S. 201–213.

20 SCHENK (wie Anm. 4), S. 314.

scheidet, und als Kommune mit differenzierten Zugehörigkeiten ist die Stadt jedoch auch ohne feierliche Akte eine Bühne, deren Ausstattung in zumeist programmatischer Form Anliegen und Selbstverständnis ihrer Einwohner darstellt.<sup>21</sup> An politisch, sozial oder sakral für ihr Innenleben bedeutsamen Orten entwickeln die Städte Merkzeichen, um ihre Konzeption von Gemeinschaft und auch ihre Bezugssysteme zu dokumentieren. Es ist diese städtische Physiognomie, in der das Abbilden der Beziehung zum Reich und die Verortung der eigenen Position im Reichsganzen so wichtig wird. Etwa bei Toren würde dies bedeuten, dass sie nicht allein im Moment des Herrschereinzugs einen zeremoniellen Auftrag erfüllten, sondern ihnen im Gegenteil – selbstverständlich neben den übrigen verkehrstechnischen, militärischen und rechtlichen Aufgaben – durch die in ihnen verkörperte Programmatik auch die Funktion einer Zeremonialisierung der alltäglichen Passagen zukäme. Jeder, der durch sie hindurch schritt, sah sich gleichsam in einen bestimmten, architektonisch-symbolisch definierten Stadtkörper initiiert.

Nicht nur der inneren Organisation sollte das Stadtbild als Bühne dienen, sondern durch sie sollte auch die Identität des städtischen Gemeinwesens eingestellt werden in den größeren Raum des Reiches, ja sogar auch des Kosmos. Ein zentrales Element städtischer Ikonographie ist es offenbar, über viele Generationen diese Relationen, insbesondere zum Reich, sichtbar und als wieder aufführbare zu bewahren. Die Mittel und Wege, mit und auf denen die Reichsstädte ihre Beziehung und Position zum Reich zum Ausdruck brachten, können trotz aller lokaler Eigenarten durch drei nur scheinbar voneinander getrennte Metaphern charakterisiert werden, in denen die Imagination entweder um eine besondere Abstammung, um den Bezug zu einer heiligen Stätte oder um die Verbindung mit einem glanzvollen Körper kreist. Die jeweiligen Grenzen zwischen den Metaphern, insbesondere bei den über die gewählten Bilder vermittelten Deutungsvorgaben, sind nicht scharf zu ziehen, wird doch die Darstellung der Zugehörigkeit zum Reich als Gesamtkörper auch gegenüber der betonten Einzigartigkeit eines bestimmten Stadtkörpers immer von größerer Bedeutung sein.

21 Zu der Sprache der Stadt siehe VOLKER BREIDECKER, Florenz oder: »Die Rede, die zum Auge spricht«. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt, München 1990, S. 59 ff.

## DIE ABSTAMMUNGSMETAPHER: DIE TEILHABE AM GRÜNDERVATER

Als eine der Stadt und dem Reich gemeinsame Projektionsfigur bietet sich Karl der Große an.<sup>22</sup> In nordischen Städten nicht selten zusammen mit Roland<sup>23</sup> repräsentiert er unterschiedliche Leitbilder, die aber meist miteinander verschmolzen auftreten.<sup>24</sup> Karl gilt den Städten als Gründervater ihrer wichtigsten Institutionen, als Hüter des Rechts, als Garant der Privilegien und als jene Verkörperung des Reichs, die nicht zuletzt dank der Heiligsprechung und der breiten Überlieferung auch den jeweiligen Vertretern des Staatswesens zum Vorbild gereichen soll. Darstellungen Karls des Großen nehmen im Spätmittelalter einen wichtigen Raum in der profanen Ikonographie ein, scheinen aber von den Städten erst im Spätmittelalter als Thema aufgegriffen zu werden.<sup>25</sup>

Eine der frühen monumentalen Darstellungen Karls ist in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts am Frankfurter Galgentor<sup>26</sup> entstanden, an einem der wenigen schon im 14. Jahrhundert mit figürlichen Themen ausgestatteten Tore des Reiches.<sup>27</sup> In Frankfurt, der von Karl IV. geförderten und in der Goldenen Bulle 1356 zur offiziellen Wahlstätte künftiger Könige ernannten Stadt<sup>28</sup>, wird an diesem für die Verbindung nach Mainz und für den

22 NORBERT H. OTT, Reich und Stadt. Karl der Große in deutschsprachigen Bilderhandschriften, in: Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte, hg. von LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (Schriften des Historischen Museums in Frankfurt a. M. 19), Sigmaringen 1994, S. 87–111; immer noch am umfassendsten ROBERT FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris 1950 (Nachdruck Genf 1973).

23 So etwa in Bremen, dazu KRISTINA DOMANSKI/DOERTE FRIESE, Roland und Karl der Große am Rathaus in Bremen: Legitimation einer städtischen Oberschicht, in: SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 22), S. 113–137.

24 Dazu LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, Karl der Große im Spätmittelalter. Zum Wandel einer politischen Ikone, in: Karl der Große und sein Nachleben in Geschichte, Kunst und Literatur, hg. von THOMAS KRAUS/KLAUS PABST (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 104/105), Aachen 2003, S. 421–461, besonders S. 451–461 zu dem Beispiel der Karlstafel von Albrecht Dürer für den Heiliumsschrank.

25 Dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 24), besonders S. 430–443 mit älterer Literatur.

26 Dazu HANS-JOACHIM JACOBS, Das Bild Karls des Großen in der Stadt Frankfurt im 14. Jahrhundert, in: SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 22), S. 63–86; siehe auch: Ausstellungskatalog *Karlverehrung in Frankfurt a.M. Eine Ausstellung des Dommuseums Frankfurt und des Historischen Museums Frankfurt*, hg. von AUGUST HEUSER/MATTHIAS TH. KLOFF, Frankfurt a.M. 2000, S. 116.

27 Im 14. Jahrhundert ist der Frankenturm in Köln mit Skulpturen ausgestattet, wie Anton Woensams Große Ansicht von Köln noch erkennen lässt; dazu HUGO BORGER/FRANK GÜNTHER ZEHNDER, Köln. Die Stadt als Kunstwerk. Stadtansichten vom 15.–20. Jahrhundert, Köln 1982, S. 123. Eines der repräsentativsten, in städtischem Auftrag entstandenen Figurentore des 14. Jahrhunderts ist das Basler Spalentor, das sich mit seinem Programm am Prager Altstädter Brückenturm orientiert; dazu LIESELOTTE E. STAMM, Stilpluralismus einer Region. Schichtenmodell am Beispiel des Oberrheins im 14. und 15. Jahrhundert, in: CIHA. Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien vom 4. bis 10. September 1983, 9 Bde., im Auftrag des österreichischen Nationalkomitees des CIHA hg. von HERMANN FILITZ/MARTINA PIPPAL, Graz/Köln/Wien 1985/1986, Bd. 3: Probleme und Methoden der Klassifizierung, 1985, S. 51–58 und S. 115–122, besonders S. 55. – Die übliche Ausstattung von Toren besteht auch im 15. Jahrhundert aus Stadt- und Reichswappen; dazu SCHENK (wie Anm. 4), S. 314f., vor allem auch Anm. 346 und 352.

28 Dazu PIERRE MONNET, *Principalis sedes orientalis regni. Francfort-sur-le-Main, un pôle central de l'Empire à la fin du Moyen Âge?*, in: *L'espace du Saint-Empire du Moyen Âge à l'époque moderne*, hg. von CHRISTINE LEBEAU, Straßburg 2004, S. 97–113, besonders S. 103; FOLZ (wie Anm. 22), S. 445–448.



Abb. 1 Hl. Bartholomäus (ehem. Galgentor Frankfurt am Main), Historisches Museum Frankfurt am Main



Abb. 2 Karl der Große (ehem. Galgentor Frankfurt am Main), Historisches Museum Frankfurt am Main

Zugang zum Dombezirk wichtigsten Tor, das offenbar von seiner ihm zugeordneten Funktion her auch als Einlasstor für die Herrscher galt<sup>29</sup>, mit einer knappen Formel ein Bild für die komplexen Beziehungen der Stadt zum Reich und der Bedeutung der Stadt für das Reich gefunden. Mit den beiden lebensgroßen Figuren des heiligen Bartholomäus und Karls des Großen (Abbildungen 1 und 2), die ehemals unter Baldachinen seitlich über dem Durchgang die Feldseite des Tores bewachten, wird eine ikonographische Verbindung geschaffen zum Ort der Herrscherwahl, zum Bartholomäusdom, als dessen Gründer beide gelten und dessen Bilderschmuck seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts mehrfach an diese vornehme Abstammung erinnerte.<sup>30</sup> Karl bildet mit dem Märtyrer Bartholomäus eine Einheit und tritt als königlicher *miles christianus*, als Kirchengründer und als Vertreter der Schwertgewalt an dessen Seite. Über ihnen schwebt in einem Tondo (Abbildung 3) über dem Eingang des Tors der ehemals ebenfalls von einem Baldachin gekrönte, doppelköpfige Adler<sup>31</sup>, der auf einem nach oben schauenden, am Boden liegenden Löwen steht. Damit ist zweifellos nicht der üblicherweise gekrönte, einköpfige Adler des Stadtwappens<sup>32</sup> gemeint, sondern die beiden heiligen Ahnen stehen ebenso wie ein das Tor Durchschreitender unter dem Zeichen des Reichsadlers und zwar jenes Motivs, das Ludwig der Bayer als neue Formel für die volle Herrschergewalt verbreiten ließ.<sup>33</sup> In Ludwigs

29 Dazu DOTZAUER (wie Anm. 19), S. 254; HANS-OTTO SCHEMBS, Kaiserkrönungen im historischen Frankfurt, *Velbert-Neviges* 1987, S. 42. – Erwähnungen tatsächlicher Einzüge sind relativ spät; so weist JACOBS (wie Anm. 26), S. 85 nach, dass erst für Sigismund ein entsprechender Einzug belegt ist. Die Formulierung des 1462 von Johannes von Königstein zusammengestellten Zeremonialberichts »Modus regem Romanorum electum Frankfurdie introducendi exaltandi«, der auf eine von dem Kanoniker Baldemar von Peterweil im 14. Jahrhundert verfasste Quelle zurückgehen dürfte, spricht jedoch eindeutig von einer hierfür vorgesehenen Funktion des Tores, die aber im praktischen Gebrauch nicht unbedingt berücksichtigt werden musste: *Primo exeat clerus obviam domino regi cum processione sollempni et reliquiis sanctorum foris portam Galgenporten quam solet ingredi, vel aliam portam quam intrare voluerit*; Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters, hg. von RICHARD FRONING (Quellen zur Frankfurter Geschichte, Bd.1), Frankfurt a.M. 1884, S. 10. Zur Textüberlieferung PIERRE MONNET, *Particularismes urbains et patriotismes local dans une ville allemande de la fin du Moyen Âge: Francfort et ses chroniques*, in: *Indentité régionale et conscience nationale en France et en Allemagne du Moyen Âge à l'époque moderne. Actes du colloque organisé par l'Université Paris XII – Val de Marne* u. a., 6.–8. 10. 1993, hg. von RAINER BABEL/JEAN-MARIE MOEGLIN (Beihefte Francia 39), Sigmaringen 1997, S. 389–400, besonders S. 392 f. – Battonn spricht vom »vornehmsten« Tor der Stadt, mit dem die neue Stadtmauer begonnen worden sei und erwähnt ebenfalls die feierlichen Einzüge; dazu JOHANN GEORG BATTONN, *Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a.M.* Aus dessen Nachlasse hg. von L. H. EULER, Heft 1, Frankfurt a.M., 1861, S. 118.

30 JACOBS (wie Anm. 26), S. 67–81.

31 Zum Reichsadler an Toren siehe SCHENK (wie Anm. 4), S. 314 f. besonders Anm. 346.

32 Dazu Ausstellungskatalog: FFM 1200. Traditionen und Perspektiven einer Stadt, hg. von LOTHAR GALL, Sigmaringen 1994, S. 45.

33 Dazu SUCKALE (wie Anm. 16), S. 31–39; siehe auch EUGEN HILLENBRAND, »Ecce sigilli faciem«. Das Siegelbild als Mittel politischer Öffentlichkeitsarbeit im 14. Jahrhundert, in: KRIMM/JOHN (wie Anm. 10), S. 53–77, besonders S. 53–60; siehe auch ALEXANDER MARKSCHIES, Ludwig IV. der Bayer (1314–1347): Krone und Krönungen, in: *Ausstellungskatalog: Krönungen, Könige in Aachen – Geschichte und Mythos*, 2 Bde., hg. von MARIO KRAMP, Mainz 2000, Bd. 2, S. 469–476, besonders S. 472 f.



Abb. 3 Adlerrelief (ehem. Galgentor Frankfurt am Main, Fragment), Historisches Museum Frankfurt am Main

Kaisersiegel<sup>34</sup> stellen zwei auf Löwen stehende Adler die imperiale Thronbank dar, und im Oberbayerischen Landrecht scheinen sie ihn zu tragen, während die Löwen zu einer Art Suppedaneum werden.<sup>35</sup> In den Urkunden gar werden die Adler zu Siegern über den Löwen<sup>36</sup>, ein Motiv dessen politische Implikation unklar bleibt.<sup>37</sup>

Ikonographisch wird also mit dieser Konstellation des Adlertondos zweierlei zum Ausdruck gebracht: Die beiden Statuen werden im Verhältnis zu der über ihnen schwebenden Idealisierung des wehrhaften Reiches gleichsam zu deren Sockel. Frankfurt verdankte Ludwig dem Bayern eines der für die Stadt wichtigsten Privilegien, das Privileg zur Erweiterung der Mauer- und Befestigungsbauten.<sup>38</sup> Mit der Übernahme der von Ludwig propagierten ikonographischen Formel wird an den Urheber dieses Vorrechts erinnert. Zugleich aber signalisiert die Dreiergruppe, dass dieses Tor, ebenfalls dank Ludwigs Mauerprivileg entstanden, Einlass nach Frankfurt als dem bedeutsamsten Ort des Reiches gewährt. Wer das Tor durchschreitet, betritt eine besondere Stadt des Reiches, *specialis domus imperii*.<sup>39</sup> Wenn auch das Programm nicht unbedingt die von Pierre Monnet in den Chroniken beobachtete Aussage erkennen lässt, Frankfurt verstehe sich als diejenige Stadt, die das Reich mache<sup>40</sup>, so ist doch eine spezifische Beziehung einer gegenseitig unauflösbaren Bedingtheit abzulesen. Es ging darum, auf vielfältig verschlungene Weise über die Erinnerung an Ludwig IV. die Stätte hervorzuheben, an der jeder Herrscher gewählt und gekrönt wurde und werden wird.

Auf die spezifische Bedeutung Frankfurts für den Bestand des Reiches verweisen insbesondere die Figuren der beiden Gründerväter: Bartholomäus ist als Patron der Frankfurter Wahlkirche jener Heilige, unter dessen Schutz sich der neu Gewählte zuerst zu stellen hatte<sup>41</sup>, während Karl der Große, als dessen Gründung sich die Stadt samt Dom von alters her verstehen<sup>42</sup>, zugleich die rechtmäßige Nachfolge im Imperium garantiert.<sup>43</sup> Ikonographisch verkörpern die beiden Gestalten zwei verschiedene Tugendbilder, die der Stadt wie den

34 Abb. Ausstellungskatalog: Krönungen (wie Anm. 33), Abb. 3.

35 Wien, ÖNB: Cod. 2786, Abb. SUCKALE (wie Anm. 16), Abb. 26.

36 Dazu SUCKALE (wie Anm. 16), Katalog Nr. 52, S. 248 und Abb. 190 f.

37 SUCKALE (wie Anm. 16), S. 249 und 258 sieht hierin eine Anspielung auf die Überwindung der Gegner, insbesondere der Anjou und der päpstlichen Partei; dagegen nimmt HILLENBRAND (wie Anm. 33), S. 66 ff. eher eine antibababistische Note an.

38 Dazu JACOBS (wie Anm. 26), S. 78–80.

39 Bereits in dem Siegel von 1253; ebenso festgelegt in der Goldenen Bulle, dazu MONNET (wie Anm. 29), S. 395.

40 MONNET (wie Anm. 28), S. 103.

41 Die wichtigste unter den dem Herrscher zur Verehrung entgegengebrachten Reliquien war die Hirnschale des Bartholomäus; dazu SCHENK (wie Anm. 4), S. 330.

42 MONNET (wie Anm. 28), S. 105 f.

43 Zu der Bedeutung Frankfurts in der Translatio Imperii-Debatte ebd., S. 106 und Anm. 47.

Reichsvertretern als Vorbild dienen sollen. Der Märtyrer ist in die Tunika und das Paludamentum der heiligen Männer, Propheten oder ähnlicher Figuren gekleidet und trägt als Zeichen seines Blutopfers seinen geschändeten Leib über dem rechten Arm. Während er die Tugenden der Weisheit<sup>44</sup> und der Leidensbereitschaft vertritt, steht Karl für den tatkräftigen Schützer und Kämpfer.<sup>45</sup>

Die beiden Figuren Karl der Große und der heilige Bartholomäus schaffen nun zudem eine virtuelle räumliche Verbindung zwischen dem Einlasstor in die Stadt und dem Bartholomäusdom, dem Ort der Königswahl, worin eine weitere Anspielung auf die gemeinsamen Grundlagen von Stadt und Reich zu sehen ist. Dieser überzeitlichen Dimension eingeschrieben ist eine politisch-zeitliche, die – wie schon beim Verweis auf die Mauerprivilegien im Tondo – in der ikonographischen Gestaltung ablesbar wird: In der Gestalt Karls des Großen wird nämlich auf sublimale Weise auch auf die zeitgenössischen Herrscher angespielt. Erst unter Ludwig dem Bayern, vor allem aber unter Karl IV. erwuchs dem Kult Karls des Großen eine breitere Bedeutung<sup>46</sup>, der sich auch Frankfurt anschloss<sup>47</sup> und mit einer Reihe von Bildern des Karolingers dokumentierte.<sup>48</sup> Während die ebenfalls mit dem heiligen Bartholomäus erscheinende Karlsstatue am Querhausportal von St. Bartholomäus im Kontext der heiligen Drei Könige auf die überzeitliche Reichsperspektive<sup>49</sup> hinweist, ist am Galgentor die Huldigung an den zeitlichen König, an Karl IV., hervorgehoben. Als modisch gekleideter Reiterheiliger nimmt diese Karlsstatue ikonographisch wie auch motivisch den Typus des heiligen Wenzel auf, also jenes Heiligen, dessen Förderung als böhmischer Nationalheiliger Karl IV. ein essentielles Anliegen war.<sup>50</sup> Ähnlich, wie dies Pierre Monnet an der chronikalischen Überlieferung Frankfurts beobachtet hat, wird in der Karlsstatue des Tores auf den Karolinger Bezug genommen, vermittelt durch die Spiegelung im zeitgenössischen Regenten als dessen legitimer Nachfahr.<sup>51</sup>

44 WALTER GEIS, Die Propheten als Rechtssymbole, in: Köln: Das gotische Rathaus und seine historische Umgebung, hg. von WALTER GEIS/ULRICH KRINGS (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 26), Köln 2000, S. 439–458, besonders S. 442–445.

45 Zu solchen Paaren als Spiegel der vormodernen Gesellschaft im städtischen Raum siehe ULRICH MEIER, Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*. Festgabe für Klaus Schreiner, hg. von ANDREA LÖTHER u.a., München 1996, S. 345–387, besonders S. 361.

46 MARIE BLÁHOVA, Nachleben Karls des Großen in der Propaganda Karls IV., in: *Das Mittelalter 4*, 1999, S. 11–25.

47 1318 ist der bisher erste Beleg einer Karlsverehrung in Frankfurt. Die Zeugnisse eines institutionalisierten Karlskultes mehren sich im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts; dazu Ausstellungskatalog: *Karlsverehrung* (wie Anm. 26), S. 14 f.; siehe auch MONNET (wie Anm. 28), S. 103; SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 24), S. 426 und Anm. 35, dort weitere Literatur.

48 Am Chorgestühl und am südlichen Querhausportal von St. Bartholomäus entstehen innerhalb weniger Jahre verschiedene Karlsbilder; dazu Ausstellungskatalog: *Karlsverehrung* (wie Anm. 26), Katalog Nr. 1 und 2, S. 114 f.

49 JACOBS (wie Anm. 26), S. 77.

50 Ebd., S. 81–84.

51 MONNET (wie Anm. 29), S. 396.

**Elemens. iiii. der. Cxi. pays**      **CCxiij**  
**Engelbrecht vā Walskeburch der. li. bysschoff tzo Coellē**

sachte was wederūs vnder syn vlogel zo bryngen. Sijn lude voeren vyss ind in/ind met enboite sich niet her vur. kurz dairnae quam d bysschoff mechtich mit eyne groissen heit ind lachte sich by Soultz ind sloigen vp yr renten ind yre bāniet/ind dāe lach he zo lot schieren vp dem wijer waill. viij. dage lanck. Syne heitschiff quamē ouck mitz im Rih/ ne vp ind aff/ind verueiden die mulnere. Do die vā Coellen des bysschoffs gohumpst vernamen mit alsulken gezuch. dāe wusten Sij bald vp/ind namen yr e muryzen vnd yr porzen in/ind verwarden die. Do der bysschoff lange alsus gelegen hadde tzo wasser ind tzo velde/ind luwert altz dar dar vuyz vpgynck ind ouck die porze. Zom leste sacht he dat he euer bedrogen ind verschempt was. dat der anslach der gemacht was niet vur sich gynck/as eme zo gesacht was. so wart he so hornich/ind hadde sich bynae erstoeken vnd schryelich beclachte he dat. Do die Herman der wijse sacht/eyne van den nuwen Scheyffen ind was eyn visscher. dat des Bysschoffs wille niet vur sich gynck. want dye Buregere bewarten yr muryzen ind yr porzen. Do sprach he tzo Eueret neisgyn. der eyne van den salzmudderen was. ind dussen anslach hadde helpen machen her Euerbart Gode dach. Sage myz/salt men also mit fursten spotten/gelijch as weren Sij gecken wurden. X. silt den Tornmatt angestoeken bauen. so bald as myn here quā/ind yn mit den synen tzo velde ingelauffen bauen. Ich sage dze vurwart. Is idr dar syn wille noch vur sich geyt. wae he vch krieger ind zo synen henden komet/hey deyt vch sleyffen. Euerbart sweich all stille. Do die hoerden die mit Eueret op der muryzen an d zynne laegen. so vingen Sij yn vur eynen verredet. der die Stat wolde verraden bauen/ind yn wart gesacht/men sal vch veiredele ind setze vp eyn rat. ind sloigen hende an ynuind an syn mit gesellen/ind woulde Sij gevangen legen.



p iij

Die Ausstattung des Galgentors zeigt freilich auch, wie die hier vor allem aus didaktischen Gründen getrennt aufgeführten Metaphern der Teilhaftigkeit – Teil haben, werden oder sein – untereinander verwoben sind, geht es doch dort nicht allein um die aus einem gemeinsamen Gründungsmythos abgeleitete Legitimation, sondern auch um die Anspielung auf ein die Stadt wie das Reich virtuell überwölbendes Gehäuse. Durch die miteinander korrespondierenden Programme werden der Bartholomäusdom als der Wahlort und das Einlasstor in einem gemeinsamen, heiligen Raum erhöht, der eine lange Tradition besitzt.<sup>52</sup> In einer weiteren Verknüpfung klingt noch die weit verbreitete Vorstellung der Stadt als »heilige Stadt«<sup>53</sup> an, eine Idee, die am offensichtlichsten im berühmten Bild der von ihren Heiligen verteidigten Stadt Köln (Abbildung 4) in der Koelhoffschen Chronik veranschaulicht worden ist. Hier sind die Heiligen Bewohner der Stadt, im Sinn der Apokalypse ihre lebendigen Steine<sup>54</sup>, die der Stadt zum Schutz gereichen. In der Metapher der »heiligen Stadt« als imaginiertem Raum werden Wahrzeichen wie Tore, Türme, Rathäuser und heilige Stätten als ein im Mauerring vereintes, räumliches Konstrukt gesehen, das ein Abbild des himmlischen Jerusalem sein soll. Im Dienste dieser Vorstellung stehen alle Bewohner und Bewahrer der Stadt in derselben Verantwortung. Die in den Skulpturen des Galgentores visualisierten Tugenden sind infolgedessen für die Existenz von Reich wie Stadt gleichermaßen verpflichtend und dienen sowohl dem Eintretenden als auch den in der Stadt Wohnenden zur Mahnung.

#### DIE BAU-METAPHER: DER GEMEINSAME BAU EINER HIMMLISCHEN STADT

Die im Schmuck von Stadttoren angesprochene, vor allem in Portalen und Türmen sich monumental manifestierende Heiligkeit der Stadt – man denke nur an die in Köln oder Florenz immer wieder erwähnte Zwölfzahl der Tore<sup>55</sup> – findet in den Programmen der Rathäuser ihren eigentlichen Fokus. Sehr früh schon wird hier das Thema des Eingebetteteins in das Reich formuliert. Noch im 13. Jahrhundert entsteht, parallel zu den ersten Darstellungen im Sachsenspiegel, in Aachen eine allgemeine Formel für das Herrschafts-

52 Zur Bedeutung der politischen Topographie der Stadt siehe BREIDecker (wie Anm. 21), S. 114–127.

53 PETER JOHANEK, Die Mauer und die Heiligen. Stadtvorstellungen im Mittelalter, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit, 1400–1800*, hg. von WOLFGANG BEHRINGER, München 1999, S. 26–38, dort ältere Literatur vor allem in Anm. 13f.

54 HUGO BORGER, Die mittelalterliche Stadt als Abbild des himmlischen Jerusalem, in: *Symbolon*, N. F., 2, 1974, S. 21–48, besonders S. 39.

55 Dazu CHIARA FRUGONI, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton 1991, S. 27; zu Köln siehe BORGER/ZEHNDER (wie Anm. 27), S. 59; GÜNTHER BINDING, Zum Kölner Stadtmauerbau. Bemerkungen zur Bauorganisation im 12./13. Jahrhundert, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 47, 1986, S. 7–17, besonders S. 13.

kollektiv<sup>56</sup> (Abbildung 5), das wahrscheinlich für die Fassade des *domus civium* bestimmt war. Vermutlich je drei Wahlmänner<sup>57</sup> umringen eine durch ihre Mittelstellung, vielleicht auch ihre Insignien als Herrscher ausgezeichnete Figur. Motivisch gemahnen die sieben geistlichen und weltlichen Gestalten in Nischen an die so genannten Königsgalerien der französischen Kathedralbauten<sup>58</sup>, eine Assoziation, die durch die allerdings in ihrer Zuordnung ungewissen Sockel, auf denen die Gestalten stehen, noch unterstützt wird.<sup>59</sup> Üblicherweise sind es denn auch Märtyrer und Bekenner, die auf den durch die Festigkeit ihres Glaubens besiegten Gegnern stehen.<sup>60</sup> Motivische und ikonographische Elemente der Sakralarchitektur sind am Aachener Grashaus so in die Fassade inkorporiert, dass sie mit den Bürgern der Stadt Aachen und ihren Oberen, die in dem *domus civium* amtieren oder dieses benutzen, das Zentrum der Stadt bilden.

Dass die ikonographischen Modelle der Bau-Metapher nicht eine Hierarchie, sondern – ebenso wie der Bezug auf einen gemeinsamen Gründungsmythos – eine gegenseitige Bedingtheit und Verpflichtung beschwören, wird am Beispiel des Lübecker Türziehers (Abbildung 6)<sup>61</sup> noch deutlicher. Wie der sehr verwandt gestaltete Türzieher vom Hauptportal des Doms zu Kolberg (Abbildung 7)<sup>62</sup> eröffnet auch er dem Eintretenden den Zugang zu dem dahinter liegenden Bau, hier freilich zum Rathaus, für dessen Haupteingang er wohl gefertigt worden war. Am Portal eines Sakralbaus ist die christliche Konnotation eines Türziehers nicht unerwartet. Das Kolberger Exemplar spielt denn auch mit dem Löwenkopf im Zentrum, dem segnenden Christus oben und dem Gekreuzigten unten,

56 Dazu ARMIN WOLF, Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bilddenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte, in: Wahlen und Wählen im Mittelalter, hg. von REINHARD SCHNEIDER/HARALD ZIMMERMANN (Vorträge und Forschungen 37), Sigmaringen 1990, S. 15–78, besonders S. 20–26; siehe auch: Ausstellungskatalog: Krönungen (wie Anm. 33), Bd. 1, Katalog Nr. 5–31 und 5–32, S. 455.

57 Dazu WOLF (wie Anm. 56), S. 21; KNAPPE (wie Anm. 14), S. 159 sieht in den sieben Figuren die sieben Kurfürsten, ebenso PAUL HOFFMANN, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reiches (13.–18. Jahrhundert) (Bonner Historische Forschungen 47), Bonn 1982, S. 28–33 und S. 101f.

58 So etwa die Königsgalerie von Paris. Abb. hierzu: ALAIN ÉRLANDE-BRANDENBURG, Notre Dame de Paris, Paris 1991, S. 38.

59 Laut mündlicher Mitteilung von Dr. Adam C. Oellers, Suermondt-Museum Aachen, existieren keine Erwähnungen des Figurenzyklus am Grashaus vor dem 19. Jahrhundert. Die Figuren scheinen nicht für die Nischen hergestellt worden zu sein. Ebenfalls ungewiss bleibt die Zugehörigkeit der Sockel zu den Figuren. Für diese zur Vorsicht gemahnende Auskunft sei Herrn Dr. Oellers sehr gedankt.

60 Dazu etwa die Apostel am Südportal von Chartres; Abb. WILLIBALD SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970, Abb. 110 und 111.

61 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Lübeck: Inv. Nr. 1978/13; HOFFMANN (wie Anm. 57), S. 51 und S. 108; URSULA MENDE, Die Türzieher des Mittelalters (Bronzegeräte des Mittelalters 2), Berlin 1981, Katalog Nr. 137, S. 267–269. – Die Datierung schwankt von 1375 (HOFFMANN, Katalog Nr. 11, S. 108) bis um 1320–40 (MENDE, 1981, S. 160 und S. 267); siehe auch ARMIN WOLF, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegs. Kritische Bemerkungen und Ergänzungen zum gleichnamigen Buch von Paul Hoffmann, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 50, 1986, S. 316–326, besonders S. 322.

62 Szczecin (Stettin), Muzeum Narodowe: MNS/Szt. 159; dazu MENDE (wie Anm. 61), Katalog Nr. 135, S. 265–266.

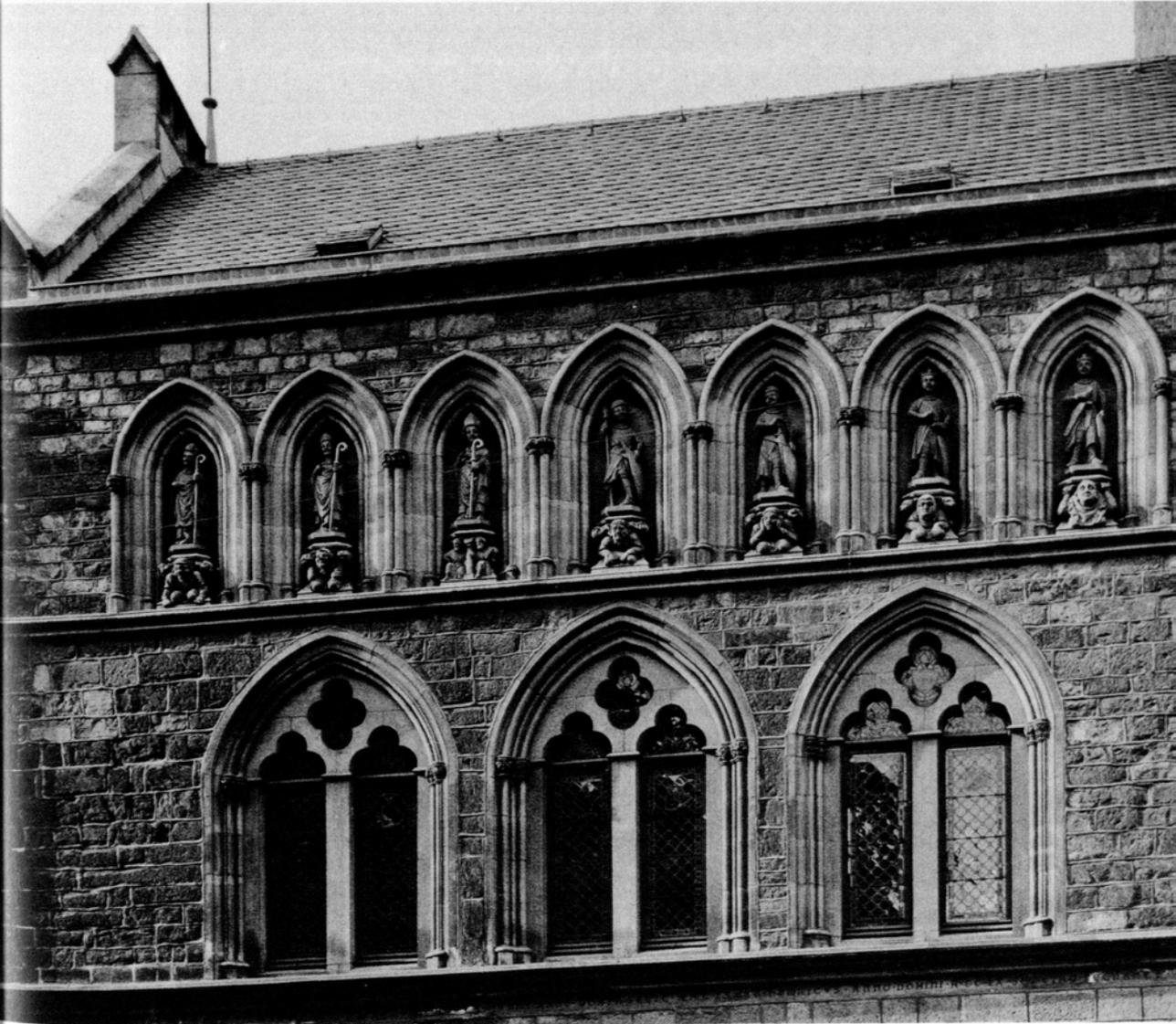


Abb. 5 Fürsten und König, Grashaus in Aachen

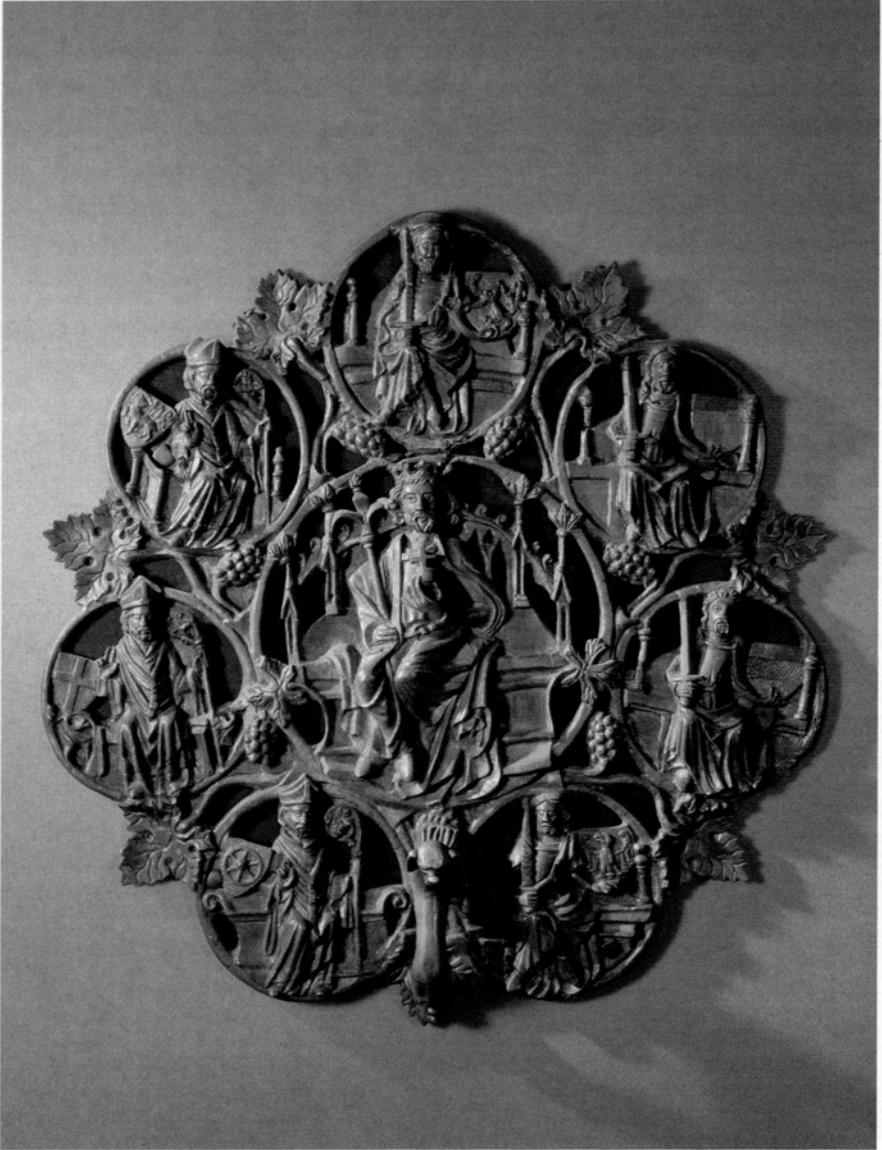


Abb. 6 Kurfürsten und König (ehem. Türzieher vom Rathaus in Lübeck),  
Museen für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck



Abb. 7 Löwenkopf mit Propheten (ehem. Türzieher am Dom zu Kolberg),  
Muzeum Narodowe Szczecin (Stettin)

umgeben von den Evangelistensymbolen und zwei Propheten, auf vertraute Vorstellungen christlicher Türsymbolik an. Insbesondere die Worte Johannes 10,9: *Ego sum ostium: per me si quis introierit, salvabitur, et ingredietur et egredietur, et pascua inveniet*« sind vielen mittelalterlichen Autoren in Zusammenhang mit dem »Eingehen« durch eine Pforte bekannt.<sup>63</sup>

Indem die Lübecker Stadtoberen bewusst diese sakrale Herkunft der Ikonographie zitieren, mit der die um den König kreisenden Kurfürsten angeordnet sind, parallelisieren sie das wichtigste Portal des Rathauses als dem Zentrum der Stadt mit dem Kirchenportal. Wie wichtig es war, das Sakrale sichtbar zu machen, lassen die beibehaltenen Weinranken ahnen, die im kirchlichen Türklopfer als soteriologisches und eschatologisches Motiv auf die Gegenüberstellung von endzeitlichem und leidendem irdischen Christus verweisen.<sup>64</sup> Das Motiv der Weinranken behält durch die übereinstimmende Anordnung und Verwendung am ähnlichen Ort auch im profanen Kontext seine Anspielung an das Heilsversprechen. Das Reich wird als Herrschaftskollektiv gesehen, in dessen Zentrum der Herrscher an jener Stelle thront, wo die Löwenköpfe in den verwandten Türklopfern sich der Christussymbolik des Löwen<sup>65</sup> bedienen. Das Kolberger Exemplar war hierfür ebenfalls vorbildlich, handelt es sich doch dabei um eine erweiterte Maiestas Domini, in deren Zentrum der Löwe von Juda als eschatologisches Versprechen<sup>66</sup> sitzt und von den vier Evangelistensymbolen, den Propheten Jesajas und Ezechiel als denjenigen, denen die Gottesvision geschenkt ward, und dem erhöhten und dem leidenden Christus umgeben ist. Im Lübecker Klopfer ist dem König die Stelle des apokalyptischen Christus zuteil, während die Kurfürsten jenen umrahmenden Kreis bilden, der in Kolberg die Spanne vom Alten über das Neue Testament bis in die Endzeit umschließt.

So klein der Gegenstand auch sein mag, impliziert der Lübecker Türklopfer dennoch die Vorstellung eines der Stadt und dem Reich gemeinsamen heiligen Bauwerks. Der Herrscher im Kreis der Kurfürsten garantiert das Heil derjenigen, die aus der Stadt kommend durch die Rathauspforte in das städtische Zentrum gelangen. Das Haus der Kommune, Zentrum der Macht und symbolische Mitte zugleich<sup>67</sup>, wird damit mit dem Gotteshaus

63 Ebd., S. 141.

64 Dazu ALOIS THOMAS, Weinstock, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, Bd. 4, 1972, Sp. 491–494.

65 Dazu MENDE (wie Anm. 61), S. 142, dort weitere Literatur.

66 Dazu PETER BLOCH, Löwe, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 64), Bd. 3, 1971, Sp. 112–119, besonders Sp. 116 f.

67 Dazu BERND ROECK, Reichsstädtische Rathäuser der frühen Neuzeit und ihre Bildprogramme, in: Bilder des Reiches (wie Anm. 3), S. 275–295, besonders S. 277.





Abb. 9 König begleitet vom personifiziertem Stapel- und Befestigungsrecht, Südwand des Hansasaals im Kölner Rathaus

parallelisiert und entsprechend sakralisiert. Ebenso verfährt die Ikonographie mit dem Reich. Nicht der einzelne Herrscher wird hier gezeigt, sondern das Kollektiv der Kurfürsten ist so um ihn arrangiert, dass diese – dem kirchlichen Programm entsprechend – gemeinsam das Reich in einer überzeitlichen Dimension abbilden. Mit dem Topos des von den Kurfürsten umringten Kaisers wählen die Lübecker eine Ikonographie, die zwar die Zugehörigkeit der Stadt zu der Gesamtheit des Reiches als politischem Körper abbildet, nicht aber die Beziehung zum König präzisiert.<sup>68</sup> In Lübeck reflektiert die seit 1300 im städtischen Raum bekannte Formel<sup>69</sup> wahrscheinlich überdies die besondere rechtliche Situation, die der Stadt nicht den sonst üblichen Huldigungseid abverlangte, sondern den Schwur der jeweils neu gewählten Ratsherren auf das Heilige Reich gebot.<sup>70</sup>

68 MEIER (wie Anm. 45), S. 371; siehe auch KNAPPE (wie Anm. 14), S. 160.

69 So etwa im Haus zum Langen Keller in Zürich und am Kaufhaus in Mainz; dazu HOFFMANN (wie Anm. 57), Katalog Nr. 3 und 4 mit Abbildungen.

70 Dazu ANTIKATHRIN GRASSMANN, Lübeck, Geschichte, in: Lexikon des Mittelalters, hg. von ROBERT-HENRI BAUTIER u. a., 9 Bde., München/Zürich 1980–1998, Registerband erarbeitet von CHARLOTTE BRETSCHER-GISIGER u. a., Stuttgart/Weimar 1999, Bd. 5, 1991, Sp. 2147f., besonders Sp. 2148.

Nur eine scheinbar konkreter greifbare Bedeutung ist den Skulpturen verliehen, die im Kölner Hansasaal zusammen mit Wandbildern über mehrere Generationen hinweg zu einem großen kommunalen Programm gefügt wurden. An der Südwand (Abbildung 8), die als Schauwand des Saales angelegt ist und wohl noch im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts konzipiert wurde<sup>71</sup>, stehen in einer Tabernakelarchitektur auf übereck gestellten Postamenten und unter mit hohen Fialen gekrönten Baldachinen die Gestalten der Neun Helden. Im Giebfeld darüber ragen, teilweise verdeckt von den Kreuzblumen der Fialen, vor den mittleren Lanzettfenstern drei Figuren auf, deren mittlere überhöht und mit einem eigenen Baldachin ausgezeichnet ist (Abbildung 9). Szepter, Krone und Hermelinkragen lassen den Herrscher erkennen. In seiner Linken präsentiert er ein Schriftstück, das unübersehbar mit einem Siegel versehen ist. Zur – heraldisch gesehen – Rechten der Herrschergestalt, die eher als König und nicht, wie in der Literatur zu lesen ist, als Kaiser<sup>72</sup> charakterisiert wird, steht eine Figur, die aus einem Krug Wasser mit Flusskrebse und Fische ausgießt. Zur Linken des Herrschers präsentiert eine Figur das Modell eines Stadttors. Die Neun Helden werden also überragt vom obersten Repräsentanten des Reiches, dem König, über dessen Baldachin im Tonnengewölbe ein monumental gemalter, doppelköpfiger Adler schwebt.<sup>73</sup>

Der Herrscher bestätigt mit einer gesiegelten Urkunde der Stadt Privilegien, von denen wohl die beiden wichtigsten, das Stapelrecht und das Recht zur Stadtbefestigung, ihn als Personifikationen begleiten.<sup>74</sup> Bereits im 12. Jahrhundert hatte Köln sich das Befestigungsrecht errungen, das spätestens im Jahre 1288 mit der rechtlich endgültigen Lösung von den Erzbischöfen als den ehemaligen Stadtherren ausschließlich in den Händen der Stadt lag<sup>75</sup>, während das Stapelrecht 1258 im so genannten »großen Schied« festgelegt und

71 LUCIA HAGENDORF-NUSSBAUM/NORBERT NUSSBAUM, *Der Hansasaal*, in: GEIS/KRINGS (wie Anm. 44), S. 337–386, besonders S. 340–344.; ebenso WALTER GEIS, *Die Neun Guten Helden, der Kaiser und die Privilegien*, in: ebd., S. 387–413, besonders S. 400–403, dort auch Forschungsbericht; dagegen ÜLRIKE SURMANN, *Vom städtischen Umgang mit Bildern. Die Bildprogramme des Kölner Rathauses*, in: Köln: *Der Ratsturm. Seine Geschichte und sein Figurenprogramm*, hg. von HILTRUD KIER u. a. (Stadtspuren-Denkmäler in Köln 21), Köln 1996, S. 166–201, besonders S. 172, die eine Datierung um 1314 als plausibler ansieht.

72 GEIS (wie Anm. 71), S. 399 f.; Geis sieht, wie nahezu alle anderen Autoren, in der Herrschergestalt Ludwig den Bayern; dazu auch SURMANN (wie Anm. 71), besonders S. 167 und Anm. 7 dort mit der älteren Literatur.

73 Abb. in: GEIS/KRINGS (wie Anm. 44), Abb. 26. Nicole Buchmann nimmt an, es handle sich um eine ursprüngliche Bemalung; dazu NICOLE BUCHMANN, *Die Malereifragmente aus dem Hansasaal*, in: GEIS/KRINGS (wie Anm. 44), S. 415–438, besonders S. 424; Zweifel an dem mittelalterlichen Ursprung hegen HAGENDORF-NUSSBAUM/NUSSBAUM (wie Anm. 71), S. 354–357.

74 Dazu FRIED MÜHLBERG, *Der Hansasaal des Kölner Rathauses*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36, 1974, S. 65–98, besonders S. 72. Er identifiziert die beiden Gestalten als Rheinapel und Wehrhoheit und sieht darin die »höchsten Privilegien der Stadt«; ebenso SURMANN (wie Anm. 71), S. 167 und GEIS (wie Anm. 71), S. 399.

75 ANNA-DOROTHEE VON DEN BRINCKEN, *Privilegien Karls IV. für die Stadt Köln*, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 114, 1978, S. 243–264, besonders S. 243 f.; siehe auch BINDING (wie Anm. 55), S. 10.

erst 1349 wieder vollumfänglich von Karl IV. bestätigt worden war.<sup>76</sup> Nicht um eine aktuell bewiesene Huld geht es hier, sondern die beiden Personifikationen verkörpern – in Kombination mit der die Bestätigung der Privilegien vorführenden Herrschergestalt – die von alters her der Stadt zugehörigen Rechte.<sup>77</sup> Damit stehen sie für die zentralen, das Wohl der Stadt garantierenden königlichen Privilegien. An der Personifikation des Stapelrechts (Abbildung 10) wird deren Zugehörigkeit zur Herrschaftsaura offensichtlich. Sie bedient sich einer im Rhein- und Maasland seit dem 12. Jahrhundert weit verbreiteten Ikonographie der Paradiesflüsse.<sup>78</sup> Im Gegensatz zu den auf die antike Flussgott-Ikonographie zurückgehenden nackten oder lediglich mit einer kurzen Tunika bekleideten Paradiesflüssen<sup>79</sup> ist jedoch mit dem Stapelrecht als bärtige, mit einer Laubwerkkrone<sup>80</sup> geschmückte, königliche Figur, die über einer Ärmeltunika ein Paludamentum geschlungen hat, dem zentralen Repräsentanten des Reichs ein adäquater Begleiter zur Seite gestellt. Das Stapelrecht ist in einer Würdeformel gehalten, die üblicherweise alttestamentlichen Propheten oder den heiligen Drei Königen eignet.

Die motivisch-ikonographische Nähe dieser drei Gestalten von der Spitze der Neun Helden-Wand zu der Anbetung<sup>81</sup> in den über dem Dreikönigspfortchen bei St. Maria im Capitol angebrachten Heiligen Drei Königen sowie zu Salomon und Moses der Mensa vom Kölner Hochaltar<sup>82</sup> ist auffallend. Die Entstehung in einem verwandten Stilmilieu, ja sogar in derselben Werkstatt, reicht jedoch nicht als Erklärung für diese Verwandtschaft. Ähnlich wie in Frankfurt Karl der Große und Bartholomäus am Galgentor zu einer janusköpfigen Einheit verschmolzen, sind auch hier die beiden Vertreter der königlichen Privilegien und der in seiner Funktion als Rechtsübermittler auftretende oberste Repräsentant des

76 DAZU VON DEN BRINCKEN (wie Anm. 75), S. 249.

77 Ebd., S. 248.

78 HANNS SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, 2. Aufl., London 1974, Abb. 372.f. und 422; ebenso als Sternzeichen des Wassermanns aus der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler; dazu RUDOLF WESENBERG, *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf 1972, Abb. 179 und Katalog Nr. 34.

79 DAZU JOACHIM POESCHKE, *Paradiesflüsse*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 64), Bd. 3, 1971, Sp. 382–384, Sp. 383.

80 GEIS (wie Anm. 71), S. 400 schließt aus der Blätterkrone und der Nähe zu antiken Flussgottheiten, es müsse sich hier um eine Personifikation des Flussgottes Rhein handeln.

81 ULRIKE BERGMANN/ROLF LAUER, *Die Domplastik und die Kölner Skulptur*, in: *Verschwundenes Inventarium. Katalog zu einer Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der Dombauverwaltung des Metropolitankapitels in Köln*, bearbeitet von ULRIKE BERGMANN u.a. (Stadt Köln. Schnütgen-Museum, hg. von ANTON LEGNER), Köln 1984, S. 37–54, besonders S. 40–42 und Abb. 62 und Katalog Nr. 82, S. 49.

82 Köln, Schnütgen-Museum: Inv. Nr. K 210 und Dommuseum; dazu BERGMANN (wie Anm. 81), Katalog Nr. 55–74, S. 43–45, besonders S. 45.



Abb. 10 Personifiziertes Stapelrecht, Südwand des Hansaals im Kölner Rathaus

Reiches als zusammengehörende Gruppe verstanden, die erst in dieser Dreiheit das ausmachen, was das Reich für die Stadt Köln bedeutet. Der Herrscher, bekleidet mit einer Ärmeltunika und in einem knielangen Mantel mit pelzbesetztem Schulterkragen und seitlichen Schlitzten, tritt durchaus der Zeit entsprechend auf<sup>83</sup>, wogegen die beiden in alttestamentlicher Tracht erscheinenden Personifikationen die Überzeitlichkeit der Privilegien und ihre in alten Rechten wurzelnde Überlieferung beschwören. Somit verbildlichen sie jene Form der Gnadenerweise, die Ludwig IV. bereits am 4. Dezember 1314 für Köln unterzeichnet und – wie üblich – explizit unter Erwähnung seiner Vorgänger eine große Zahl der von Friedrich II. und Rudolf von Habsburg verliehenen Rechte bestätigt hatte.<sup>84</sup>

Unterhalb der Dreiergruppe an der Spitze der Skulpturenwand präsentieren sich die Verkörperungen der Neun Helden in zeitgenössischer Rüstung. Die Formel der Neun Helden, erstmals 1312/1313 von dem Lothringer Jacques de Longuyon in einem Versepos über Alexander gestaltet und bereits wenige Jahre später in Jan van Boendales zwischen 1325–1333 entstandenem mittelniederländischen *Ieken spiegel*<sup>85</sup> aufgenommen, wurde zu einem festen Topos sowohl in der städtischen als auch der adeligen profanen Ikonographie.<sup>86</sup> Insbesondere die franko-flämischen Städte scheinen sich sehr früh mit den Neun Helden identifiziert zu haben.<sup>87</sup> Die jeweils in Dreiergruppen zusammengefassten neun Gestalten liefern eine Kurzformel einer heilsgeschichtlich verstandenen Universalgeschichte, folgen doch auf die drei Vorbilder der Zeit *ante legem*, jene der mosaischen Zeit des Gesetzes und anschließend in den christlichen Vertretern die Zeit *sub gratia*.<sup>88</sup> Die Kölner Helden bilden gemeinsam mit der über ihnen aufragenden Dreiergruppe eine dem Frankfurter Galgentor entsprechende duale Zusammenschau der überzeitlichen Würdenträger mit den in der Zeit stehenden *milites*, als die alle sich präsentieren. Ulrich Meier versteht denn diese Ritterfiguren als Männer der »Tat«<sup>89</sup>, während er in den Trägern der »Toga« die »Ratge-

83 Er trägt die nämliche Tracht wie Heinrich VII. und die Kurfürsten im Balduineum, einzig seine Ärmeltunika ist bodenlang, während in der Handschrift die Schuhe noch zu sehen sind. Abb. Kaiser Heinrichs Romfahrt. Zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts, bearbeitet von WOLFGANG SCHMID (Mittelrheinisches Heft 21), Koblenz 2000, Abb. S. 137 (fol. 4) und S. 139 (fol. 5).

84 Dazu VON DEN BRINCKEN (wie Anm. 75), S. 246.

85 GEIS (wie Anm. 71), S. 387–389, dort ältere Literatur.

86 Zur Ikonographie HORST SCHROEDER, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst (Diss. Regensburg 1969), Göttingen 1971, S. 67 ff.; siehe auch ROBERT L. WYSS: Helden, neun, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 64), Bd. 2, 1970, Sp. 235 f., dort ältere Literatur.

87 Dazu WIM VAN ANROOIJ, Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700), Amsterdam 1997, S. 41 f.

88 Zu der heilsgeschichtlichen und universalgeschichtlichen Dimension dieses Topos siehe GEIS (wie Anm. 71), S. 395–399; dazu auch SURMANN (wie Anm. 71), S. 171 f.; siehe auch INGRID SEDLACEK, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 14), Marburg 1997, S. 14 f.

89 MEIER (wie Anm. 45), S. 364 f.

ber«<sup>90</sup> sieht. In den Neun Helden, welche dieselben Waffen wie die Bürger trügen, würden diese sich repräsentiert sehen, zumal sie den Roman, in dem der Topos zum ersten Mal vorkomme, gerne läsen.<sup>91</sup>

Zweifellos dienten die ritterlichen Gestalten den Kölner Patriziern auch zu ihrer idealisierten Spiegelung<sup>92</sup>, aber ihre ungewöhnliche Anordnung und ihre im Vergleich zur üblichen Ikonographie abweichenden Haltungen lassen weitere Bedeutungen vermuten. Eine vertikale Beziehung ergibt sich zwischen dem König der Giebelwand und dem ebenso zentral positionierten David unter ihm, der sein Schwert so wuchtig zieht, dass er seine Nische zu sprengen scheint. Davids Manifestation der Wehrhaftigkeit wird hier als Tugend der Bürgerschaft dargestellt und spielt aber zugleich – wiederum in Parallele zum Galgentor in Frankfurt – auch auf seine traditionelle Rolle als Vorbild eines jeden Herrschers an. Ebenso weist der nach oben, zur Spitze der Schauwand zeigende Karl der Große, die letzte Gestalt auf der linken Seite, deutlich auf diese die beiden Register der Figuren miteinander verbindenden Bezüge hin.<sup>93</sup>

Die Anordnung der Skulpturen ist denn alles andere als üblich. Zunächst muss auffallen, dass die Leserichtung von rechts nach links verläuft. Auf der rechten Seite beginnt der Zyklus in seiner zeitlichen Abfolge mit Alexander dem Großen, dem als Helden der Antike Hector und Julius Caesar folgen. Die Gruppe der jüdischen Helden ist als in sich geschlossene konzipiert, indem sich Judas Makkabäus zu Davids Linker und Josua zu dessen Rechter mit ihrer Haltung, Gesten und Blicken um die zentrale Gestalt zu scharen scheinen. Sehr ungewöhnlich ist die abschließende Dreierkonstellation: Hier wird die zeitliche Abfolge innerhalb der Reihe zugunsten eines Ablaufs von links nach rechts verändert. Mit dem zeitlich Jüngsten, Gottfried von Bouillon, setzt die christliche Trias die Reihe auf der rechten Seite fort. Danach folgt Artus und schließlich Karl der Große, der als letzter den Übergang zum oberen Register bildet. Der Karolinger legitimiert hier einerseits die Macht des Imperiums, und als Mitglied der ritterlichen Triaden bietet er sich andererseits den Kölner Patriziern zur Identifikation an. Die Abfolge der Heilszeiten gegen die übliche Leserichtung von rechts nach links kann nur als heraldische Anordnung verständlich sein, die nicht für einen davor stehenden Betrachter gedacht war. Sie geht vielmehr vom Reich an der Spitze aus, unter dem zur heraldisch gesehenen Rechten der bedeutendste Vorfahr,

90 Ebd., S. 361 f.

91 Ebd., S. 365.

92 Dazu auch Geis (wie Anm. 71), S. 395 f.

93 Die Rekonstruktion der Rechten Karls ist allerdings fraglich; dazu Mühlberg (wie Anm. 74), S. 73 und besonders Anm. 47.

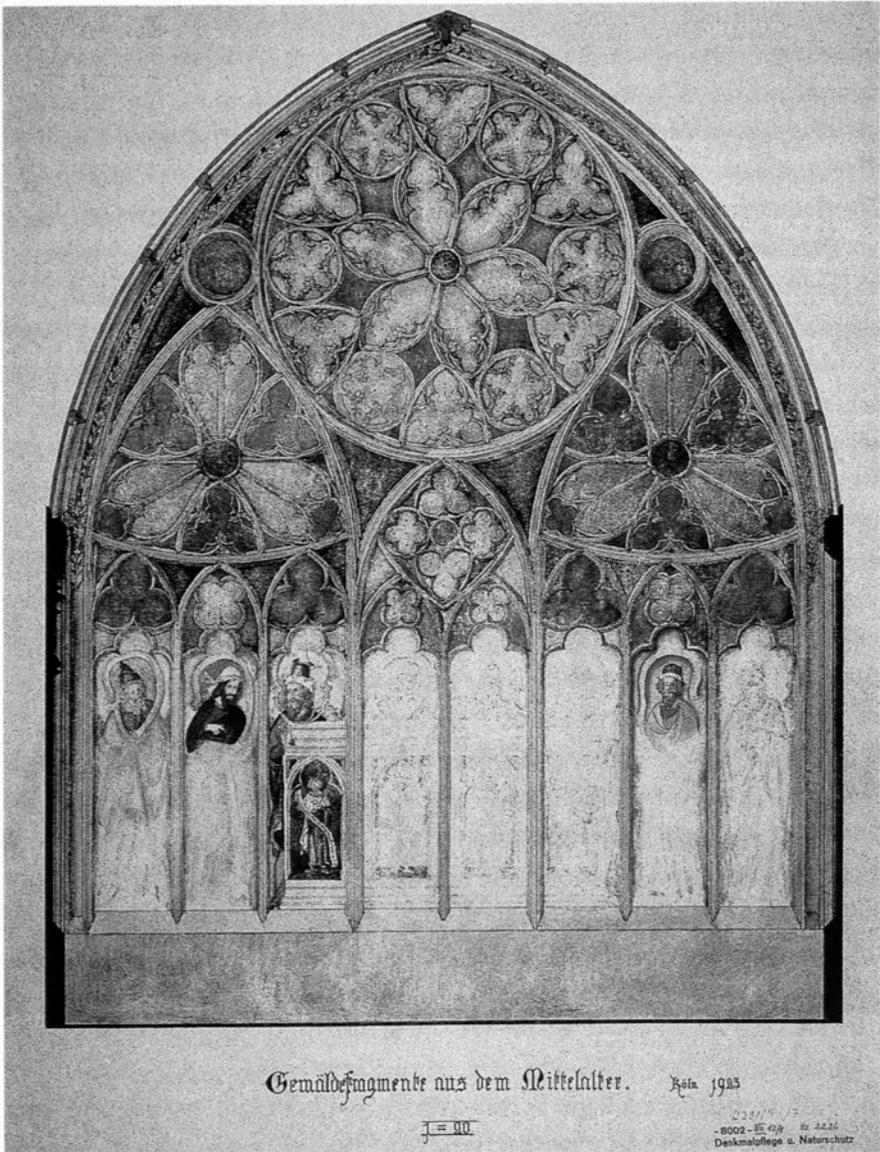


Abb. 11 Propheten und König, Rekonstruktion der Nordwand des Hansaals im Kölner Rathaus von 1923, Kölnisches Stadtmuseum



Abb. 12 Karl IV., Wandmalereifragment der Nordwand des Hansasaals im Kölner Rathaus, Köln, Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud

Karl der Große, und die christliche Trias stehen, zu seinen Füßen die um David gescharten jüdischen und zur Linken dann die antiken Helden. Zugleich überwacht dieses Kollegium, da die agierenden Ratsherren diese Schauwand ja in ihrem Rücken haben mussten, in der heraldisch richtigen Abfolge deren Tun.

Ähnlich wie in Frankfurt und in Lübeck findet sich im Kölner Hansasaal die Vorstellung von gemeinsamer und gegenseitiger Legitimation, ist doch auch hier das Reich ebenso eingebettet in die bildliche Beschwörung der städtischen Rechte wie die sich in den Rittern wieder findenden Ratsherren in den Ablauf der Heilsgeschichte. Der König an der Spitze ist flankiert von den städtischen Privilegien, die für die Stadt erst in dieser Gemeinschaft das Reich darstellen. Des Herrschers Legitimation und Abkunft ist in der Schau eng verknüpft mit der Identität des Rats von Köln. Noch deutlicher wird diese Verflechtung dadurch, dass die Neun Helden ja nicht allein für Wehrbereitschaft und Kampfesmut von Reich und Stadt stehen. Schon von ihrer legendären Tradition her und auch ablesbar an den Unterschieden in ihren Haltungen sollen sie offenbar noch spezifischere Tugenden bezeugen.<sup>94</sup> Walter Geis vermutet mit einigem Recht, die besondere Konstellation des Rats im Jahre 1321, in dem sich eine Gruppe von 15 Patriziern in einem Eid und einer Satzung das Fundament für ihr weiteres Handeln legte, würde in diesem Programm kommentiert und fortgeschrieben.<sup>95</sup> Nicht die erste Privilegienerteilung Ludwigs des Bayern im Jahre 1314 wäre dann der Anlass für diese Wand gewesen<sup>96</sup>, was ja die Nähe zu der übrigen Kölner Skulptur zunächst nahe legen würde. Vielmehr wäre damit ein gewisser Spielraum der Datierung gewonnen, der wiederum dem baugeschichtlichen Befund besser entsprechen würde.<sup>97</sup>

Das Programm wird im Laufe des 14. Jahrhunderts erweitert und vertieft und zu einem legitimierenden, der Belehrung und Ermahnung dienenden Zyklus antiker, biblischer und christlicher Lehren und Beispiele ausgebaut.<sup>98</sup> Insbesondere die stark zerstörte, aber über mehrere Quellen rekonstruierbare Malerei in den Lanzetten der den Neun Helden gegenüber befindlichen Nordwand (Abbildung 11), die wohl kurz nach dem ersten Umbau des Ratssaales um 1348 entstand, bedient sich auf eindrucksvolle Weise der Vorstellungen einer stets präsenten Versammlung von alten und neuen Autoritäten. In je einer Lanzette ragen übergroße Propheten auf, von denen vier hinter einer Art Schranke stehen. An der

94 Dazu GEIS (wie Anm. 71), S. 395–398; siehe auch SURMANN (wie Anm. 71), S. 170.

95 Dazu GEIS (wie Anm. 71), S. 401.

96 Dazu SURMANN (wie Anm. 71), S. 172.

97 HAGENDORF-NUSSBAUM/NUSSBAUM (wie Anm. 71), S. 340 können aus Quellen schließen, dass »einige Zeit vor 1328/30 umfangreiche Baumaßnahmen« stattgefunden hätten.

98 BUCHMANN (wie Anm. 73), S. 415–438. Zu einem noch späteren Zeitpunkt werden die Propheten in der Prophetenkammer hinzugefügt, dazu GEIS, Propheten (wie Anm. 44), S. 445–450; auch SURMANN (wie Anm. 71), S. 182–186.

Front dieser Schranke, unter der ein Prophet kunstvoll nach vorne greift, müssen sich vier Figuren in den Maßwerkarkaden befunden haben, von denen nur noch eine erhalten ist (Abbildung 12). Laut Quellenberichten des 16. Jahrhunderts<sup>99</sup> soll es sich dabei um vier Bischöfe mit Spruchbändern gehandelt haben. Die heute noch sichtbare Gestalt ist freilich als König von Böhmen zu erkennen, an dessen Seite aber durchaus die Erzbischöfe von Trier, Mainz und Köln als Vertreter des Reichs gestanden haben könnten. Der Überlieferung nach haben die Gestalten mit ihren Schriftbändern Gerechtigkeit und vor allem Solidarität mit dem Reich eingeklagt. Der böhmische König, mit einiger Sicherheit Karl IV., fordert: *Ir solt des Reichs nott besinnen / Woll uff verleuß (Verlust) und up gewinne*.<sup>100</sup> Es dürfte sich also hier um ein ähnliches Konzept wie am Aachener Grashaus handeln, nämlich um den böhmischen König, der als Karl IV. auch zum deutschen König gewählt worden war, und die im Sachsenspiegel<sup>101</sup> genannten ersten drei Wähler. Das Arrangement lässt wie auf der Neun Helden-Wand die riesigen Propheten als Hintergrund gleichsam als lebendige Patrone hinter den in der Schranke stehenden bildlichen Vertretern des Reiches erscheinen. Die Verbindung der Zeiten wird so in einer Weise verdeutlicht, dass ein gemeinsamer Aktionsgrund unterschiedlicher Realitäten entsteht, vor und in dem das Handeln der Bürger im Ratssaal sich zu bewegen hat.<sup>102</sup>

Das Bild von der Beziehung zwischen Stadt und Reich, wie es die Ausstattung des Kölner Prunksaals prägt, ist das einer unlösbaren Gemeinschaft, auf der Basis gegenseitiger Verpflichtung. Das Reich wird zur Wahrung der Privilegien und zur Gewährung von Schutz ermahnt, während Gerechtigkeit, Gottesfurcht und das Achten der Bedürfnisse des Reiches der Obhut der Stadt anvertraut sind. Reich und Stadt bilden zusammen mit all jenen Autoritäten aus der Bibel, der Literatur und der Weltgeschichte, die in Köln in epischer Breite aufgeführt werden, ein an diaphane Architektur erinnerndes Bauwerk, das dem Heil der Kommune wie auch des Reiches dient. Die Anleihen an die Sakralarchitektur und deren Programme sind offensichtlich, sowohl an der südlichen Schauwand in dem in die Fläche projizierten Portalgewände wie auch an der Nordwand, deren Maßwerknetz engstens verwandt ist mit dem für die Westfassade des Kölner Domes entstandenen Riss F.<sup>103</sup> Ähnlich wie sich die himmlische Kirche im irdischen Haus Gottes spiegelt, so bildet sich hier die Kirche im Haus der Stadt ab, in welchem die Gemeinschaft der Vorfahren und der Bürger ja gleichermaßen eine überzeitliche Dimension besitzt.

99 BUCHMANN (wie Anm. 73), S. 423

100 Ebd., S. 423.

101 Sachsenspiegel, Ldr. III 57 § 2, Satz 1.

102 Dazu MÜHLBERG (wie Anm. 74), S. 77.

103 Dazu HAGENDORF-NUSSBAUM/NUSSBAUM (wie Anm. 71), S. 363 f. und Abb. 316–319.

Im Zusammenhang mit den Neun Helden sei noch kurz ein weiteres Beispiel für ihre Bedeutung in der Reichsikonographie erwähnt. Am so genannten Schönen Brunnen auf dem Hauptmarkt in Nürnberg (Abbildung 13), der seine Skulpturen wohl in den späten 80er und 90er Jahren des 14. Jahrhunderts erhielt<sup>104</sup>, stehen die Helden im Dialog mit den Kurfürsten (Abbildung 14). Am achteckigen Brunnenbecken sitzen antike Philosophen, die vier Evangelisten und Kirchenväter (Abbildung 15) und über den neun Tugendfiguren und Kurfürsten ragen im zweiten Geschoß des pyramidalen Brunnenstocks acht Propheten auf. Das bereits im 15. Jahrhundert als Denkmal behandelte Objekt<sup>105</sup> gemahnt an die Vorstellungen der *fons vitae*.<sup>106</sup> Am Nürnberger Brunnen gestaltet sich durch die Kurfürsten die Identifikation mit dem Reich noch viel expliziter als in Köln. Der König, der am Brunnen nicht erscheint, ist freilich durchaus präsent und zwar in der in Sichtweite den Platz bestimmenden Frauenkirche<sup>107</sup>, deren Stiftungsurkunde von 1355 erwähnt, Karl IV. habe die Kirche errichtet »zu Lob und Ruhm seines Kaisertums (...) in seiner kaiserlichen Stadt Nürnberg«. <sup>108</sup> In der Michaelskapelle an der Westfassade stellte Karl IV. 1361 erstmals die Reichskleinodien zur Schau<sup>109</sup>, und ebenfalls auf dem Marktplatz fand ab 1424 die jährliche Heilumsweisung statt.

## DIE KÖRPERMETAPHER

Ihren Begriff vom Reich scheinen die Städte des Spätmittelalters am adäquatesten in der Metapher eines Bauwerks abgebildet zu wissen.<sup>110</sup> Allerdings ist darin auch die Vorstellung verborgen von einer Gemeinschaft in einem Körper: Das Bauwerk selbst fügt sich gemeinsam mit den in ihm agierenden Vertretern der Kommune zu einem immer wieder neu

104 WOLFGANG SCHMID, Brunnen und Gemeinschaften im Mittelalter, in: Historische Zeitschrift 267, 1998, S. 561–586, bes. S. 579 f.; Ausstellungskatalog: Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. München 1986, Katalog Nr. 14, S. 132–135.

105 Dazu SCHMID (wie Anm. 104), S. 580.

106 Ausstellungskatalog: Nürnberg 1300–1550 (wie Anm. 104), S. 133; zum eschatologischen Programm siehe HUBERT HERKOMMER, Heilsgeschichtliches Programm und Tugendlehre. Ein Beitrag zur Kultur- und Geistesgeschichte der Stadt Nürnberg am Beispiel des Schönen Brunnens und des Tugendbrunnens, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63, 1976, S. 192–216, besonders S. 195–211.

107 Zur Zusammengehörigkeit von Brunnen und Frauenkirche siehe ebd., besonders S. 210 f.

108 Ausstellungskatalog: Nürnberg 1300–1550 (wie Anm. 104), S. 35

109 Ebd.

110 Die Bau- oder Körpermetapher für soziale Beziehungen ist durchaus austauschbar; dazu OTTO GERHARD OEXLE, Die funktionale Dreiteilung der Gesellschaft bei Adalbero von Laon. Deutungsschemata der sozialen Wirklichkeit im früheren



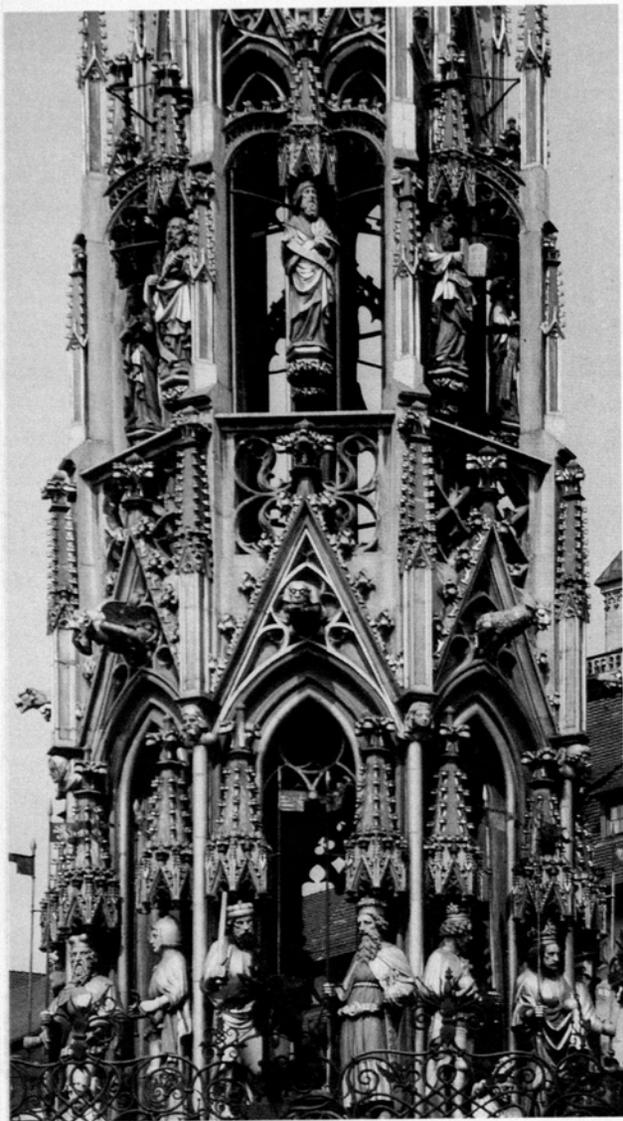


Abb. 14 Schöner Brunnen, Kurfürsten-,  
Neun Helden und Prophetengeschoss  
auf dem Marktplatz in Nürnberg



Abb. 15 Schöner Brunnen, Brunnenschale mit  
Kirchenvater Hieronymus und erstes Geschoss  
auf dem Marktplatz in Nürnberg

sich bildenden, aber grundsätzlich überzeitlichen Körper. Während das Bauwerk, wie im Kölner Hansasaal, gleichsam zur Membran wird, zur Umhüllung des imaginären Zentrums, sind die Akteure dessen Organe. Verbildlicht wird der gemeinschaftliche Körper vor allem in der ikonographischen Formel des Quaternionenadlers<sup>111</sup>, der die von der Körpermetapher geprägte Quaternionenlehre symbolisiert.<sup>112</sup> Obwohl diese Lehre im städtischen Milieu rezipiert und weiter entwickelt wurde<sup>113</sup>, wird in den Städten zur Veranschaulichung des Reichs zunächst die Gegenüberstellung der Kurfürsten und der Neun Helden gegenüber den in 10 Vierergruppen assoziierten Ständen offenbar als adäquatere Formel angesehen, und der die Lehre in ihrer Gänze verdeutlichende Adler wird in den Städten erst spät aufgegriffen. Daher werden die Stände in Wappenbüchern<sup>114</sup> meist durch Personifikationen dargestellt, wie sie aus Schachhandschriften und Kartenspielen bekannt sind,<sup>115</sup> und gewinnen dann in dieser Form etwa durch Hartmann Schedels Weltchronik<sup>116</sup> eine weite Verbreitung. Dem Typus der personifizierten Stände folgen auch die ersten monumentalen Zyklen, welche die in der Quaternionenlehre formulierte, ideale und insofern auch geradezu logische Organisation des Reichs, seiner Stände und seiner korporativen Ordnungen<sup>117</sup> somit ebenfalls mit der Baumetapher gestaltet. Das Bild der personifizierten Stände als »lebendige Steine«, das ja auch in den anderen Programmen anklängt, scheint auch hier als angemessen empfunden zu werden. Ebenso wird der in den Texten zur Quaternionenlehre ebenfalls angesprochene Vergleich der »Säulen des Reiches«<sup>118</sup>

Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 12, 1978, S. 1–54, besonders S. 9–13; siehe auch BRUNO REUDENBACH, Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit, hg. von KLAUS SCHREINER/NORBERT SCHNITZLER, München 1992, S. 171–198, besonders S. 177–191.

111 Zum Quaternionenadler als ikonographische Formel siehe PETER LUH, Der »Allegorische Reichsadler« von Conrad Celtis und Hans Burgkmair. Ein Werbeblatt für das »Collegium poetarum et mathematicorum« in Wien (Europäische Hochschulschriften Reihe 28. Kunstgeschichte 390), Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 26–29, dort ältere Literatur.

112 ERNST SCHUBERT, Die Quaternionen. Entstehung, Sinngehalt und Folgen einer spätmittelalterlichen Deutung der Reichsverfassung, in: Zeitschrift für historische Forschung 20, 1993, S. 1–63, besonders S. 53–60 zur Bau- und Körperallegorie; zu den ikonographischen Programmen sowohl im Sinne der Bau- als auch der Körpermetapher siehe EDUARD ZIEHEN (†)/HERTHA ZIEHEN (Bearb.), Das Heilige Römische Reich in seinen Gliedern. Sinnbilder des körper-schaftlichen Reichsgedankens 1400–1800, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 48, 1962, S. 5–44.

113 Dazu SCHUBERT (wie Anm. 112), besonders S. 6–11.

114 Zu den Wappenbüchern ebd., S. 10.

115 Abb. LUDWIG VOLKMAN, Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Ruß und die Darstellung der deutschen Reichsstände (Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft), Berlin 1934, Abb. 120–122.

116 Die Personifikationen treten hier in drei Reihen wie in einem von hohen Säulen gerahmten Bühnenraum auf. Abb. Ausstellungskatalog: Krönungen (wie Anm. 33), Katalog Nr. 7. 53, Abb. 619 (seitenverkehrt); siehe auch VOLKMAN (wie Anm. 115), Abb. 127–129.

117 Dazu LUH (wie Anm. 111), S. 29.

118 So bei Peter von Andlau; dazu ebd., S. 27 besonders Anm. 60 mit weiterer Literatur; siehe auch SCHUBERT (wie Anm. 112), S. 54f.; bereits in der Goldenen Bulle wird das Bild bekanntlich für die Kurfürsten eingesetzt; dazu KNAPPE (wie Anm. 14), S. 160.



von den Kurfürsten als den bisher üblichen Trägern des Systems auf die Reichstände übertragen. Typisch hierfür ist der umfassende Quaternionenzyklus im Überlinger Rathaus, in dem die Stände – den Gestalten der Kölner Nordwand im Hansasaal vergleichbar – auf Postamenten unter Baldachinen stehend ein Teil der Wand werden.<sup>119</sup> Ebenso übersetzt der wohl früheste Quaternionenzyklus im Frankfurter Römer mit seinen gemalten Personifikationen der Stände die Reichsidee in eine Bau-Metapher.<sup>120</sup>

Eines der ältesten, in städtischem Auftrag hergestellten Beispiele, das die organologisch konnotierte Vorstellung des Reichskörpers als Quaternionenadler<sup>121</sup> aufgreift, findet sich in den Kölner Handschriften der von Heinrich van Beeck 1469–72 gefertigten »Agrippina«, einer Kölner Chronik.<sup>122</sup> Die Adlermetapher wird in diesen Exemplaren mehrfach verwendet. In der ersten Illustration dient sie dazu, Kölns prominente Stellung im Kreis der Reichsstädte zu manifestieren (Abbildung 16).<sup>123</sup> Im zentralen Kreis der Darstellung ist der von der Bügelkrone überragte Doppeladler zu sehen. Vor seinem Rumpf und zugleich ihm inkorporiert befindet sich der Gekreuzigte, dessen Arme sich in die Schwingen des Adlers ausdehnen. Auf diesem ist denn auch *Imperium domini* zu lesen. Im äußeren Kreis, von dem ein eng schraffierter Kranz von Strahlen ausgeht, an deren äußerem Ende jeweils ein Städtenamen aufgeführt wird, ist zu lesen: *des hilligen Roymyschen Rychs Stede*.

119 Abb. VOLKMANN (wie Anm. 115), besonders Abb. 31ff.

120 SCHUBERT (wie Anm. 114), S. 1–3 und 19f.; ZIEHEN/ZIEHEN (wie Anm. 112), S. 11–24; HARRY GERBER, Die so genannten Quaternionen-Wandbilder im Frankfurter Römer, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Folge 4, Bd. 5, 1942, S. 73–87.

121 RAINER A. MÜLLER, Das Reich im Bild: Die Quaternionenmetapher in der Frühmoderne – »Reichsideologie« im Bild?, in: Das Medium Bild in historischen Ausstellungen. Zur Sektion 6 des 41. Deutschen Historikertags in München 1996 (Materialien zur bayerischen Geschichte und Kultur 5), Augsburg 1998, S. 35–46, besonders S. 36–42; RAINER A. MÜLLER, Das »Heilige Römische Reich Deutscher Nation« in allegorischen Darstellungen, in: Bilder des Reiches (wie Anm. 3), S. 397–432, besonders S. 399–406; RAINER A. MÜLLER, Quaternionenlehre und Reichsstädte, in: Reichsstädte in Franken (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 78–97, besonders S. 87–90.

122 Es existieren noch 6 illustrierte Handschriften, fünf in Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln: Chroniken und Darstellungen 19–23 und Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Ms. Boruss. Fol. 478; zu den Handschriften siehe Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, bislang 3 Bde. und Bd. 5, Lieferung 1/2 begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von NORBERT H. OTT (Veröffentlichung der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), München 1991–2002, Bd. 3, 3, Nr. 26. A. 8, 1–6, S. 196–210 (künftig zitiert als KDIH); dazu auch LUH (wie Anm. 111), S. 28, vor allem Anm. 61; MÜLLER, Das Reich im Bild (wie Anm. 121), besonders S. 37; VOLKER HENN: Das Bildprogramm der »Agrippina« des Kölner Chronisten Heinrich van Beeck, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 60, 1996, S. 121–152, besonders S. 125; Ausstellungskatalog: Köln 1475 – des Heiligen Reiches Freie Stadt, hg. und bearbeitet von ANNA-DOROTHEE VON DEN BRINCKEN, Köln 1975, Katalog Nr. 86–89, S. 66–71.

123 Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln: Chroniken und Darstellungen 21, fol. Iiv; als Eingangsillustration ebenso in den weiteren Exemplaren: Chroniken und Darstellungen 20, fol. Iiv; 22, fol. 33v; 23, fol. 1 und Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Ms. Boruss. Fol. 478, fol. 3v; dazu KDIH (wie Anm. 122), Bd. 3, 3, S. 194.

Im Zenit des Städtiezirkels steht *Collen*, deutlich herausgehoben und von einer Krone überragt. Darüber schwingt sich als eine Art verschriftlichter Baldachin der Text: *Collen dye krone bouen alle rychsteden*.<sup>124</sup> Im Kranz der Reichsstädte kommt Köln unmissverständlich der Platz an der Spitze zu, alle zusammen jedoch werden durch die von dem Zentrum, dem heiligen Reich, ausgehenden Strahlen des Städtekranzes dargestellt. Unter den Schwanzfedern sind jene Tugenden aufgeführt, denen Köln seine führende Position verdankt, und deren Erfüllung daher auch in Zukunft verpflichtend ist, nämlich *dignitate*, *pietate*, *officio*. Köln als Krönung der Reichsstädte sieht sich somit nicht nur durch ihre besonderen Eigenschaften erhöht, sondern zudem in einer exklusiven Verbindung mit dem Reichsadler.

Ebenfalls noch als Vorspann der Chronik dient die zweite Darstellung (Abbildung 17).<sup>125</sup> Anstelle des Gekreuzigten ist nun ein Bauer mit Dreschflegel und Sense dem Rumpf des Adlers inkorporiert. Er scheint auf der Sense zu stehen und ist von einem aureolenartigen Strahlenkranz umflossen. Die Motive schaffen eine eschatologische Allusion, erinnert doch die Sense an eine Mondsichel, so dass der von einer Aureole umstrahlte Bauer die Motive der apokalyptischen Madonna im Strahlenkranz auf der Mondsichel aufnimmt.<sup>126</sup> Die beiden auf den seitlichen Schwingen des Adlers liegenden Wappen mit den Drei Kronen und den 11 schwarzen Tropfen bezeichnen den Stand der Bauern als Abbild der Stadt Köln, die nach der Quaternionenlehre zu den vier Bauern des Reiches zählt.<sup>127</sup> In den um den Adler gruppierten, beschrifteten Medaillons sind die 12 bedeutendsten Herren der Stadt zu sehen, angefangen von Marcus Agrippa bis zu Otto I.<sup>128</sup> Je drei Medaillons sitzen auf den äußersten Spitzen der Adlerschwingen, Kaiser Lothar gar ist Teil des Schwanzes, während die anderen den oberen und unteren Rand des Blattes besetzen. Wiederum gemahnt dieses Konzept an ein altvertrautes ikonographisches Muster, nämlich an die Madonna auf der Mondsichel im Kranz der Apostel.<sup>129</sup> Bereits das Siegel von St. Aposteln

124 Ebd., S. 192f.; Henn (wie Anm. 122), S. 130–133; VOLKER HENN, Städtische Geschichtsschreibung in Köln und im Hanseraum, in: Spätmittelalterliche städtische Geschichtsschreibung in Köln und im Reich. Die »Koelhoffische« Chronik und ihr historisches Umfeld, hg. von GEORG MÖLICH u. a. (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins 43), Köln 2001, S. 29–55, besonders S. 37 und ROBERT MEIER, Zeitgemäßes und Unzeitgemäßes. Die »Koelhoffische« Chronik und ihre Vorgängerin »Agrippina« im Vergleich, in: Ebd., S. 69–77.

125 Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln: Chroniken und Darstellungen 20, fol. IV; 21, fol. IV; 22, fol. 35; 23, fol. 3v; Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Ms. Boruss. Fol. 478, fol. 5; dazu KDIH (wie Anm. 122), Bd. 3, 3, S. 194; dazu HENN (wie Anm. 122), S. 133.

126 Dazu EWALD MARIA VETTER, *Mulier amicta sole* und *Mater Salvatoris*, in: *Speculum salutis: Arbeiten zur christlichen Kunst* von Ewald Maria Vetter, Münsterschwarzach 1994, S. 33–39, besonders Abb. 2 und 7.

127 MÜLLER, *Das Reich im Bild* (wie Anm. 121), S. 35f., dort weitere Literatur; siehe auch HENN (wie Anm. 122), S. 133.

128 Dazu HENN (wie Anm. 122), S. 141–149.

129 Dazu EWALD MARIA VETTER, *Virgo in Sole*, in: DERS. (wie Anm. 126), S. 71–112, besonders Abb. 12 und 13.



in Köln aus dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts<sup>130</sup> kennt die Maria im Apostelkranz. Zwischen den beiden nimbierten Adlerköpfen wächst aus dem Rumpf das Kruzifix mit dem Gekreuzigten, über dem wiederum die Bügelkrone schwebt. Christus ist hier gleichsam das Haupt über dem Körper des Reiches.<sup>131</sup>

Die Illustration macht auf eindrucksvolle Weise deutlich, dass die Stadt ihre Einordnung zum Stand der Bauern in keiner Weise als Ausdruck einer untergeordneten Stellung im Reichsganzen verstanden wissen will. Van Beeck vergleicht denn diesen Stand direkt mit Jesus als *bouman*, als Gärtner, und sieht in ihm einen Typus Christi.<sup>132</sup> Diese Argumentation wird in der Illustration veranschaulicht, indem der Bauer die nämliche Stelle wie in der ersten Darstellung der Gekreuzigte einnimmt. Zugleich entwickelt die Zeichnung mit ihren verschiedenen ikonographischen Anspielungen ein breites zeitliches Spektrum. Mit dem Reich, sakralisiert durch die ihm inkorporierte Gestalt des Gekreuzigten, ist die Stadt Köln nun fest über die Figur des Bauern verbunden. Die Medaillons der Gründerväter zeugen von der vornehmen, langen und bedeutenden Tradition der Stadt. Ihre Anordnung im Sinne des Apostelkollegiums spielt auf die Vorstellung an, Köln sei die Stadt der Apostel, wie sie ja auch im Siegel von St. Aposteln schon veranschaulicht worden ist. Die Darstellung greift also nicht allein in die Vergangenheit, sondern sie entfaltet auch eine eschatologische Dimension. Damit ist der für Köln immer wieder gebrauchte Topos der heiligen Stadt angesprochen, wie er beispielsweise auch in der Koelhoffschen Chronik (Abbildung 4) gestaltet wird. Die Stadt steht unter dem Schutz der Heiligen und diese gewährleisten in ihrer Qualität als lebendige Steine, dass sich Köln auch als das himmlische Jerusalem verstehen darf. Das gesamte System der Quaternionenlehre wird nicht mit personifizierten, sondern mit heraldischen Mitteln veranschaulicht. Auf den Schwingen des Adlers sind nun die Wappenschilde der Quatuorvirate wie Federn aufgelegt (Abbildung 18).<sup>133</sup> Über und zwischen den beiden Adlerhäuptern schwebt die Bügelkrone, die in dieser Handschrift als Sinnbild des Kaisers mit *der Kyser* beschriftet ist. An den drei Schwanzfedern wird wiederum der Aufgaben gedacht, die zu erfüllen sind, nämlich *ad gubernationem*, *ad protectionem* und *ad liberationem*. Auf den Spitzen der Schwingen sitzen jeweils Kronen, die als die Königreiche von Frankreich, Sizilien, England und Schottland beschriftet sind. Dem Leib des Adlers eingeschrieben sind nur die Schilde der Stände, wo-

<sup>130</sup> Dazu ebd., Abb. 15.

<sup>131</sup> Dazu HENN (wie Anm. 122), S. 138.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Es handelt sich hier um die erste Reinschrift, deren Darstellung im Gegensatz zum Text des Heinrich van Beeck anstelle der zehn Stände nur acht aufführt, ein Fehler, der nur in einer Handschrift korrigiert wird; zu den unterschiedlichen Fassungen siehe HENN (wie Anm. 122), S. 139.

gegen die kaiserliche Krone darüber schwebt und durch die Überschrift des *hilligen Roym-schen Rychs Corpus* mit dem Adlerkörper zu einem zusammengehörenden Ganzen wird. In dieser hier gewählten Stellung der über dem Reichkörper schwebenden kaiserlichen Krone soll wohl eine dualistische Beziehung zwischen Herrscher und Reich zum Ausdruck gebracht werden, die von Schubert<sup>134</sup> für die Quaternionenlehre als prägend angesehen wird. In den meisten anderen Varianten wird im Gegenteil danach getrachtet, diese Spannung zu überbrücken. In einer weiteren Abschrift der »Agrippina« wird die immer noch über dem Adler schwebende Krone mit seinen beiden Köpfen durch eine Art Bügel verbunden.<sup>135</sup> In der Koehlhoffischen Chronik von 1499, die sich der Ikonographie der »Agrippina« bedient, sitzt die Krone zwischen den beiden Adlerköpfen.<sup>136</sup>

Dem Landesherrn zu Ehren lässt der Innsbrucker Stadtrichter Walter Zeller, ein treuer Anhänger Maximilians, in der Laube seines Innsbrucker Anwesens, dem Kohlegger Haus<sup>137</sup>, einen Quaternionenadler malen. Auf diesem wahrscheinlich um 1495/1496 in Auftrag gegebenen Wandbild<sup>138</sup> tragen beide von einer Aureole umgebenen Adlerköpfe eine kaiserliche Krone. Damit entspricht er jenem Typus, der durch den von Hans Burgkmair 1510 hergestellten Einblattholzschnitt<sup>139</sup> weite Verbreitung fand. Das Kohlegger Haus scheint ebenso wie dieser Holzschnitt zu den von den Interessen Maximilians geprägten Bildzeugnissen zu gehören, der den Quaternionenadler in den Dienst seiner Reichspropaganda zu stellen wusste.<sup>140</sup> Während in diesen Beispielen der Herrscher zum Haupt des gesamten Reichkörpers wird, geht es den städtischen Kölner Illustrationen vorrangig darum, die Stadt dem Reichkörper einzugliedern. Wie im Hansasaal ist freilich auch hier der Herrscher dem Reichkörper nur lose zugehörig, nicht wie die Städte selbst ihm direkt innewohnend. Während die älteren Programme eine Rangordnung der das gesamte Reich ausmachenden »Steine« vermeiden, sondern im Gegenteil die Gemeinschaft aller Träger des Systems betonen, zeichnet sich in den jüngeren Quaternionenadlern eine zunehmende Hierarchisierung ab.<sup>141</sup>

134 SCHUBERT (wie Anm. 112), S. 55 f.; dazu auch HENN (wie Anm. 122), S. 139.

135 Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln: Chroniken und Darstellungen 22, fol. 90v; Abb. HENN (wie Anm. 122), Abb. 3.

136 Abb. LUH (wie Anm. 111), Abb. 6.

137 FRANZ-HEINZ HYE, *Plurimumque Europae Provinciarum Rex et Princeps Potentissimus – Kaiser Maximilians I. genealogisch-heraldische Denkmäler in und um Innsbruck*, in: Staaten, Wappen, Dynastien. XVIII. Internationaler Kongreß für Genealogie und Heraldik in Innsbruck, 5.–9. 9. 1988 (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs NF. 18), Innsbruck 1988, S. 35–63, besonders S. 39–43; siehe auch HENN (wie Anm. 122), Abb. 7.

138 HYE (wie Anm. 137), S. 43 nimmt zwei Entstehungszeiten an, eine 1495/96 und eine spätere Übermalung um 1515/1516, das Datum, das üblicherweise angeführt wird; dazu LUH (wie Anm. 111), S. 28, besonders Anm. 61, dort ältere Literatur.

139 Abb. MÜLLER, *Das Reich im Bild* (wie Anm. 121), Abb. 5 und S. 39, dort weitere Literatur.

140 Dieselben Typen finden sich am Goldenen Dachl in Innsbruck und vor allem in der von Conrad Celtis und Hans Burgkmair ersonnenen Allegorie zum Wiener »Collegium poetarum et mathematicorum«; LUH (wie Anm. 111), S. 86 ff. und Abb. 3; MÜLLER, *Das Reich im Bild* (wie Anm. 121), S. 39 f.

141 Dazu ebd., S. 37 ff.

Mit den drei Metaphern, die hier aufgeführt wurden, sind zwar längst nicht alle Möglichkeiten einer Versinnbildlichung des Reichs erwähnt.<sup>142</sup> Zur Darstellung der Beziehung zwischen Stadt und Reich scheinen sie aber zumindest bis zur Zeit Maximilians I. die gängigen Varianten zu sein. Ihr Vorteil liegt wahrscheinlich gerade in ihrer Vertrautheit, lassen sie sich doch alle aus der jedermann bekannten kirchlichen Ikonographie ableiten. Dieses Wissen um die Herkunft der Bildformeln ermöglicht denn mit lediglich minimalen Veränderungen eine beträchtliche Erweiterung oder Konkretisierung des Bedeutungsspektrums. Veränderungen der Lesegewohnheiten, Umschichtungen im traditionellen Rezipienten- oder auch im Auftraggebermilieu, Wandel der Kostüme und Attribute oder auch nur – wie etwa beim Bauer des van Beeckschen Adlers – der Motive, die aus einem vertrauten sakralen Kontext entnommen und abgewandelt wieder hinzugefügt werden, bieten weitere Dimensionen der Deutung an.

Übergreifende gemeinsame Interessen, welche die Städte als Auftraggeber mit den Metaphern verbinden, kommen trotz ihrer im Detail lokal unterschiedlichen Ausgestaltung dennoch zum Ausdruck. In allen Beispielen, sogar bei der Figur des Gründervaters, legen die Städte großen Wert darauf, das Reich als Kollektiv darzustellen. Die Ansprache eines spezifischen Herrschers wird vermieden, statt dessen wird bei den jeweils für das Imperium Stehenden – den Kurfürsten und dem König – die Verbundenheit mit der Stadt betont. Ziel dieser Programme ist die Darstellung des gemeinsamen Heils wie auch der gemeinsamen Heiligkeit. In der organologischen Konzeption des Adlers wird zunächst die Inkorporierung der Städte im Reichskörper angestrebt, die aber sehr bald je nach Auftraggeber mit einer hierarchischen Ordnung verbunden ist. Immer geht es um die Beschwörung einer mehr oder weniger engen Teilhabe, wobei die Stadt die Abgrenzung der eigenen Position zum Ausdruck bringt und nicht die Einordnung in eine hierarchische Struktur. Die Inszenierungen des Reiches durch die Stadt und die dabei entstandenen Kunstwerke im städtischen Raum erfüllen vor allem zwei Funktionen, sollen sie doch sowohl der Selbstdarstellung der Stadt als auch dem Wohl des Reiches dienen. Abstammung, Herleitung der Rechte und Begründung der Legitimität der gemeinschaftlichen Satzungen durch die dargestellten Tugenden und Pflichten sind wichtige Anliegen. Alle Programme umspannen einen heilsgeschichtlichen Bogen, in dem der Bezug zur jeweiligen Zeit des Auftrags lediglich die Rolle einer vorübergehenden Zeugenschaft übernimmt. Die Stadt bietet dem Charisma des Reiches gewissermaßen eine Heimstatt und macht sich damit selbst zu einem Ort, an dem das Reich präsent ist.

142 MÜLLER, »Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation« (wie Anm. 121), besonders S. 399 nennt neun Bilder, in denen das Reich gesehen werden konnte.

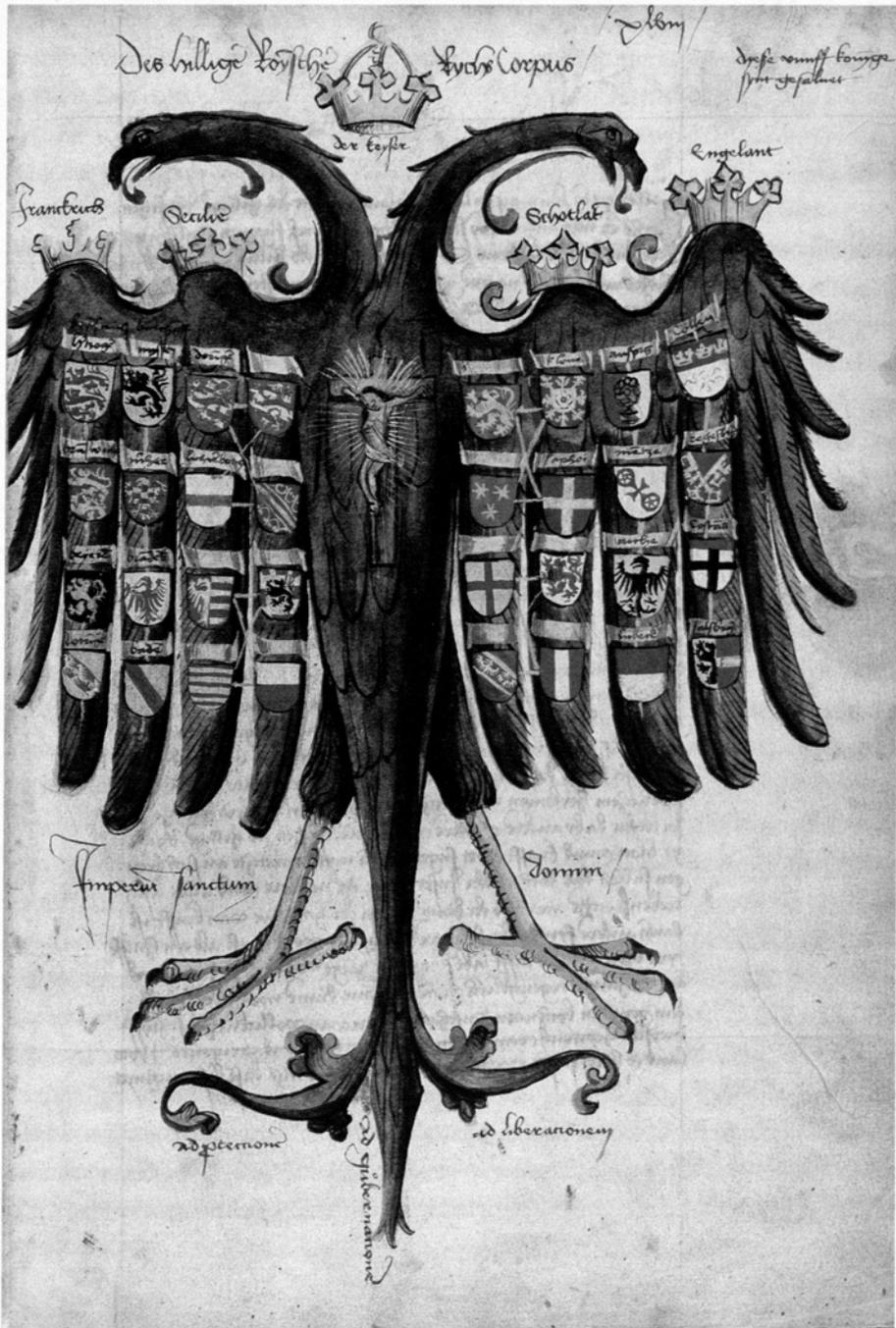


Abb. 18 Quaternionenadler aus Heinrich von Beecks »Agrippina«, Historisches Archiv der Stadt Köln