



• Rex nadiit p casal vtel nouaire magete i melant •



• coronat corona sua in scō Ambrosio die Regni •

## ZEICHEN DES REICHES IM 14. UND FRÜHEN 15. JAHRHUNDERT

### DER GLANZ DES HERRSCHERS

Im Spätmittelalter spielten sich politische Kommunikation und Handeln trotz einer zunehmenden Verschriftlichung weitgehend mündlich und in sehr bewusster Gegenwart der Teilnehmer ab. Meist bestimmten Rituale den Spielraum, in dem eine Aktion sich zu bewegen hatte. In diesem Rahmen wurden in der Regel »öffentlich« erkennbar und nachprüfbar bestimmte ordnende Gegebenheiten zur Schau gestellt. Die verbildlichten und mit Zeichen markierten Eckpunkte der Ordnung werden nicht nur dargestellt, sondern üben eine Wirkkraft aus, da sie nicht bloß Verweise sind, sondern der Vergegenwärtigung dienen. Zeichen wie auch zeichenhafte Handlungen künden den Partnern und der Öffentlichkeit Stellung, Rang, Loyalität, Ansprüche und Absichten der Akteure an, versetzen sie aber zugleich in den Zustand, der ihre Verwendung begründet: Eine Stadt, durch deren Mauern ein Herrscher gezogen ist, hat sich ebenso verwandelt wie der Herrscher selbst.

Auch wenn das Folgende sich mit den Zeichen in einem konventionellen Sinn befassen wird, soll kurz auf den ebenso wichtigen Vorgang der zeichenhaften Handlung eingegangen werden. Bestimmte Verhaltensformen als gleichsam verinnerlichte Zeichen sind zentral für die Organisation der mittelalterlichen Gesellschaft und spielen in dem *social drama*, als das man die zeichenhaften Handlungen auch interpretieren kann, die Rolle einer an das Individuum gebundenen Performanz. So ist beispielsweise Höflichkeit, also der gesamte Kodex höfischen Verhaltens, ebenso wichtig wie die Sichtbarmachung eines bestimmten Status durch entsprechendes Auftreten und die hierauf zu erwartenden, adäquaten Reaktionen der Kontrahenten. Dem Herrscher ist nicht allein auferlegt, das Erscheinungsbild des »Amtskörpers« richtig zur Geltung zu bringen, womit alle einer Situation

angemessenen, königlichen Zeichen gemeint sind, sondern seine gesamte Entourage hat insbesondere bei den großen Herrscher auftritten »schön« zu sein, das heißt, den angemessenen Eindruck von Glanz, Macht und Ordnung auszustrahlen. Die visuelle Wahrnehmung diente nicht allein der aktuellen Erfahrung von Macht, sondern sie verwandelte für die Zuschauer, die ja zugleich Teilnehmende an der Inszenierung waren, das ephemere Ereignis in ein Erinnerungsbild.

Der Herrscheradventus beispielsweise ist in den Chroniken, ebenso wie in vielen profanen Illustrationen, deren Bilder die großen Ereignisse der Vergangenheit in der Welt des Betrachters vergegenwärtigen sollen, eines der zentralen ikonographischen Muster. Wenn gezeigt wird, wie etwa König Artus mit seinen Gralsrittern einzieht oder wenn im »Balduineum« (Abb. 1) König Heinrichs VII. (1308–1313) Einzug zu sehen ist, wird stets die Masse des begleitenden Trosses, dessen Pracht und durchdachte Ordnung betont. In dieser von Erzbischof Balduin von Trier (1307–1354) in Auftrag gegebenen Handschrift unterscheidet sich der König von seiner Gefolgschaft – Bewaffneten sowie dem an seinem roten Pileolus erkennbaren Erzbischof und weiteren Notabeln – lediglich durch seinen Apfelschimmel, durch die Krone und seine von der Bildstrategie herausgehobene Stellung. Die Ästhetisierung des den Bildraum sprengenden Trosses, dessen prächtige Ausstattung, die glänzenden Rüstungen, die kostbaren Reittiere, stellen in ihrer parataktischen Hinter- und Nebeneinanderreihung eine »schöne« und angemessene Ordnung dar, deren Richtigkeit von den in gehörigem Maß verkleinert dargestellten und zur Seite gedrängten Bürgern von Mailand bestätigt wird, die mit einem akklamierenden Gestus den König empfangen. Die Eindringlichkeit der von den Zeitgenossen als »schön« erfahrenen Ordnung des Zuges wird im Bild durch die Reihe von Bannern unterstrichen, die rhythmisierend über den Reitern zu schweben scheinen, da sie nicht von konkreten Personen gehalten werden. Das historische Ereignis – Heinrichs Einzug in Mailand – ist somit im »Balduineum« von der flüchtigen zeichenhaften Handlung in eine Erinnerungsfigur verwandelt, die nun, in eine weitgehend vertraute ikonographische Formel gegossen, jeden Herrscheradventus meint. Die jeweilige Einmaligkeit wird erst durch die heraldischen Zeichen konkretisiert.

In den Bildern von Herrschereinzügen wird denn auf diese den Ereignissen selbst auch innewohnende Spannung zwischen dem Anspruch des Einmaligen und des Ewiggültigen großer Wert gelegt. Meist sind es die heraldischen Zeichen, nicht selten in Kombination mit der Schrift, die das Ereignis präzisieren, und häufig werden auch Gegenstände ins Bild gesetzt, die dem Betrachter als Identifikationsmotiv angeboten werden. Eine solche Rolle scheint etwa dem Baldachin zuzukommen, der für jeden königlichen Besuch eigens hergestellt wurde und den zu tragen Bürger der empfangenden Stadt das Recht haben. In Benedikt Tschachtlans Bilderchronik (Abb. 2) wird der Einzug König Sigismunds (1368–1437) in Bern im Jahre 1414 so arrangiert, dass der Baldachin das Zentrum des Bildes dominiert. Sigismund trägt eine Laubwerkkrone, das Szepter und ein kostbares, mit Pelz verbrämtes rotes Tappert, an dessen Ärmeln Goldbrokat aufschimmert. Der purpurne Baldachin wird mit vier massiven, goldenen Stangen mit Lilienabschlüssen von den vier Bannerherren (Venner) getragen, die ebenfalls in rote Tappert gekleidet sind, wobei die vordersten Miparti-Kleidung tragen. Die Venner, die das Recht haben, den Herrscher mit dem Baldachin zu begleiten, erweisen dem Einziehenden die ihm zustehende Ehrerbietung und setzen zugleich als die Würdigsten der Stadt mit dem Baldachin die Bedeutung Berns ins Bild. Mit ihren streng geordneten Gruppen bezeugt die Darstellung in dieser um 1470 entstandenen Handschrift die Schönheit des Einzuges, legt aber zugleich andere Gewichte als das »Balduineum«. Die farbliche Abstimmung zwischen dem König, den Bannerherren und dem Vornehmsten des Gefolges, dem Herzog von Savoyen, schafft einen Gesamtkörper, der in unterschiedliche Ordnungsbereiche unterteilt ist. Dem Zug voran reitet auf einem Schimmel der königliche Bannerherr mit dem zweiköpfigen Reichsadler. Dieser wird zudem von den Bernern auf einem hoch aufragenden Banner präsentiert und ist auch an schildförmigen Plaketten zu sehen, die auf Mützen der vor der Stadt knienden Knaben angebracht sind. Dahinter erscheinen von der Geistlichkeit getragene Prozessionsfahnen. Die Illustration unterscheidet nicht nur die Gruppen und deren Funktionen, sondern betont deren Bedeutung je nach Nähe zum König. Die Ästhetisierung, die auch in einer Vereinheitlichung etwa der Farben, Trachten und in der Rhythmisierung der Abläufe zum Ausdruck kommt, ist sowohl im »Balduineum« als auch bei Tschachtlan ausschlaggebend für die Erfahrung und Erinnerung eines als gemeinsam imaginierten Reichskörpers. In der Chronik des Benedikt Tschachtlan allerdings kommt der städtischen Teilhabe an diesem Körper eine ganz andere Rolle zu als jener der kleinen, an den Rand gedrängten Mailänder Bürger. Die Würdenträger Berns sind in unmittelbarer Nähe des Königs zu sehen und dem durch Farben, Wap-

pen und Kleidung geschaffenen, einheitlichen Corps gehört auch die Stadt an. Die Illustrationen prächtiger und für das Funktionieren des Reiches existentiell wichtiger Rituale verdeutlichen die Vielfalt der Zeichen: Wappen, Kleiderfarben, Insignien, Fahnen, Schilde, Siegel, Bilder und vieles mehr vereinen sich im Spätmittelalter zu einem nahezu rauschhaften Spiel der Zeichen, das zu organisieren und zu kontrollieren sich die Obrigkeit – wie die Kleiderordnungen belegen – meist vergeblich bemüht. Pastoureau spricht geradezu von einem Verfall der mittelalterlichen Zeichenkultur, legten sich doch im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts auch Familien und gesellschaftliche Schichten Wappen, Devisen und Helmzierden zu, die keinerlei Wappenrecht verliehen bekommen hatten. Dass in diesem farbenprächtigen Bild das mythische Konstrukt »Reich« unmissverständliche Sichtbarkeit demonstrieren sollte, war nicht nur im Interesse der Herrscher, sondern eine ebenso essentielle Notwendigkeit für all jene, die sich, wie beispielsweise die Städte, als Teil dieses vorgestellten Körpers verstehen wollten.

#### DER HERRSCHER ALS ADLER

Zu einer zuvor noch nie gesehenen Bedeutung gelangte im 14. Jahrhundert die Figur des Adlers, der als Herrscherzeichen schon im antiken Adlerkult und später insbesondere bei den Staufern eine wichtige Rolle gespielt hatte. Heinrich VII. und vor allem Ludwig IV. von Bayern (1314–1347) jedoch entwickelten eine beinahe totemistisch zu nennende Beziehung zum Adler. Heinrich VII. galt er als Zeichen für die universale Herrschaft, stellt er doch – wie Dante im 6. Gesang des Paradieses der »Divina Commedia« betont – die mythische Verbindung zwischen dem römischen Imperium und der gegenwärtigen Herrschaft her. Während die Schauseite von Kaisersiegel und Goldbulle in einer von französischen Siegeln stammenden Motivanordnung Heinrich auf einem von Löwen flankierten salomonischen Thron zeigt, steigt auf dem Revers ein Adler im Stadttor der *aurea Roma* auf. Dass der üblicherweise ohne Verzierung belassene Steg zwischen den beiden Siegelseiten mit einer Adlerreihe besetzt ist, verdeutlicht die Klammerfunktion, die dieses Zeichen für Heinrich zwischen Vergangenheit und Zukunft einnimmt. Im »Balduineum« (Abb. 1) ist der schwarze heraldische Adler auf goldenem Grund in der nahezu quadratischen Fahne über dem König unmissverständlich als Reichsfahne zu identifizieren.

Einen richtiggehenden Adlerkult pflegte Ludwig der Bayer, oder zumindest sollen dies Panegyrik und Bildersprache suggerieren. Beim Einzug in Rom trägt er einen Adler auf der Hand, und beim Reichstag in Koblenz soll ein Adler über ihm geschwebt



Abb. 2 Benedikt Tschachtlans Bilderchronik, Einzug König Sigismunds in Bern im Jahr 1414, um 1470, Zentralbibliothek Zürich



Abb. 3 Majestätssiegel Kaiser Ludwigs IV. des Bayern (Schauseite),  
Datierung der Urkunde auf 1330, München, Bayerisches  
Hauptstaatsarchiv

sein. In der zeitgenössischen Panegyrik wird seit Ludwigs Kaiserkrönung in Rom (1328) der Adler als Sinnbild des wehrhaften Reiches dargestellt, und zugleich wird Ludwig selbst mit dem Adler identifiziert. Während Ludwig für die Kaisergoldbulle den Löwenthron Heinrich VII. übernimmt und auch den Adlerrand als Verbindung zwischen der nun abbildend wiedergegebenen Stadt Rom und dem Avers verwendet, flankieren am Majestätssiegel (Abb. 3) zwei naturnah dargestellte Adler die Thronbank, und die Füße des Kaisers ruhen auf zwei unter ihm kauern den Löwen. In der Rechten hält er wie schon Heinrich VII. ein Laubszepter mit einem Adler, in der Linken den Reichsapfel. In beiden Siegeln hat sich das Bild des Herrschers gegenüber den älteren Darstellungen entscheidend gewandelt, trägt Ludwig doch nicht mehr das seitlich gefiebelte Paludamentum, sondern eine Art Pluviale, das ein Fürspann in der Mitte schließt. Darunter wird über der gegürteten Alba eine gekreuzte Stola sichtbar. Ludwig hatte eine Adlerdalmatik sowie eine Adlerstola herstellen lassen, beides Objekte, die unter die Reichskleinodien aufgenommen worden sind. Gewandelt hat sich auch die Krone, die Ludwig im Majestätssiegel trägt: Es scheint sich um eine Mitrenkrone mit

einem Plattenreif zu handeln, der – wie auch die Stola und das Szepter – mit Adlern geschmückt ist. Dass die Zeitgenossen die Identifizierung des Herrschers mit dem Adler als seinem Totemtier verstanden, kommt an der von seinen Anhängern und vor allem von den Städten intensiv verwendeten Adlerheraldik zum Ausdruck. Vielleicht wird die Wirkkraft, die man dem Zeichen zumaß, noch deutlicher an seinen Schmähungen. An des Kaisers Stelle werden in Florenz Adlerbilder zerstört, beschmiert oder mit Stricken um den Hals dargestellt. Auf ähnliche Weise versuchte man noch zu Zeiten Kaiser Maximilians I. (1493–1519) in Verona des Herrschers Präsenz zu vernichten.

Die Motivik des Majestätssiegels wird mehrfach aufgegriffen, so beispielsweise in den fünf noch existierenden Abschriften des Oberbayerischen Landrechts (vgl. Abb. 1 auf S. 322), die mit einer Titelminiatur ausgezeichnet sind. Mit der Initiale W (*Wir Ludowick*) verschmolzen thront Ludwig auf dem Adlerthron, seine Füße lagern auf den zwei Löwen. Die prominent leuchtende Adlerstola überkreuzt eine purpurne Dalmatik, auf den herrscherlichen Mantel wurde verzichtet. Szepter und Reichsapfel werden vor dem Leib präsentiert und nicht mit geöffneten Armen, dem gravitätischeren Gestus des Majestätssiegels. Bei der Krone dürfte es sich um eine Mitrenkrone mit Bügel handeln, so dass die Bedeutung des geistlichen Amtes, das durch die Adlerstola zitiert wird, in Kombination mit dem weltlichen noch weiter hervorgehoben erscheint.

Die Bildformel wird nicht allein vom kaiserlichen Hof eingesetzt, sondern ist so erfolgreich, dass sie auch den Anhängern Ludwigs zu seiner Vergegenwärtigung und als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Reich dient. Im großen Ratssaal Nürnbergs, dem offiziellen Versammlungsraum und Festsaal, sind zur Entstehungszeit des neuen Rathauses um 1340 zwei Reliefs an der Stirnwand vor dem Chörlein angebracht, auf das der Raum ausgerichtet ist. Auf der rechten Seite sind die wichtigsten Privilegien der Stadt zu sehen, wogegen auf der Linken – zur Rechten des Christuskopfes, der den Scheitel des Chörleins markiert und damit den Bauteil als sakrale Zone ausweist – ein Relief Ludwig IV. lebensgroß zeigt (Abb. 4). Auf den ersten Blick scheint es sich um eine monumentale Version des Majestätssiegels zu handeln. Dieses befand sich seit dem 25. Oktober 1328 verbunden mit der feierlichen Bestätigung der bereits 1315 erteilten Privilegien im Besitz der Stadt. Freilich sind nun zu den bekannten Formeln einige Motive hinzugekommen, die neue Bezüge einbringen. Ludwigs Kopf umrahmen zwei Engel, die einen Vorhang hinter dem Kaiser mit der einen Hand rafften, während sie mit der anderen die mit einem weit ausschwingenden Bügel verzierte Krone sanft berühren. Nicht formale Gründe, sondern wohl eher inhaltliche waren der Anlass für die gegenüber dem monumen-



Abb. 4 Kaiser Ludwig IV. der Bayer, Sandsteinrelief (Gipsabguss), um 1340, Ostwand des Großen Saales, Nürnberg, Rathaus, Bayerisches Nationalmuseum München



Abb. 5 Kaiser Karl IV., »Luxemburger Stammbaum«, Burg Karlstein, Kopie von 1574–1575, kolorierte Federzeichnung, Archiv der Nationalgalerie Prag

talisierten Siegel vorgenommenen ikonographischen Veränderungen. Vorhang tragende Engel dienen den französischen Königen als Auszeichnungsmotiv, insbesondere der Heilige Ludwig (1226–1270) wird mit diesem Motiv erhöht. Engel, die eine Krone herbeitragen, entstammen ebenfalls dem Repertoire überkommener Herrschaftsmotive. So etwa wird das antike Bildprogramm des Herrscherlobes von Engeln variiert, ehemals Genien, die in einer antikischen Kamee Friedrich II. (1212–1250) einen Lorbeerkranz über das Haupt halten. In Darstellungen zur Marienkrönung zeichnen Engel die Gottesmutter nicht nur mit kostbaren Tüchern aus, sondern berühren auch ihre Krone. Auch die zeitgenössische Grabmalkunst kennt das Motiv der Vorhänge

öffnenden oder verschließenden Engel, beispielsweise in der Darstellung des Grabmals Heinrichs VII. im »Balduineum« (vgl. Abb. 7 auf S. 182). Ebenso wiederholen in der Sepulkralikonographie Wappen haltende oder um den Kopf des Verstorbenen sich beugende Engel eine verbreitete Bildformel. Die Kombination dieser Motive mit denjenigen des Majestätssiegels im Nürnberger Relief scheint nicht, wie verschiedentlich angenommen, auf eine staatstheologische Aussage zu zielen. Nicht die einzig in Gottes Händen liegende Krönungshoheit soll hier betont werden, sondern es handelt sich in erster Linie um Motive, die den Kaiser in eine transzendente Sphäre versetzen. Ihm die Krone des ewigen Lebens zu verleihen, ist offenbar die Interpretation, die sich aus dem ikonographischen Kontext der Mariendarstellungen wie auch der Sepulkralkunst und der älteren Herrscherikonographie ableiten lässt. Die Nürnberger, vornehmlich der wahrscheinliche Initiator des Programms, der Ludwig eng verbundene Ratsherr und Finanzier von Ludwigs Politik, Konrad Groß, haben mit diesem Relief keine tagespolitische Propaganda beabsichtigt. Mit der Transzendierung des Majestätssiegels schaffen sie eine Erinnerung für Ludwig und zugleich auch für die Stadt, steht doch diesem Relief die Verbildlichung der Privilegien Nürnbergs gegenüber, dessen von Ludwig bestätigte Rechte und kaiserlicher Schutz mit dem Anspruch der Überzeitlichkeit verbunden werden.

Ludwigs Adlerpropaganda entfaltete ihre Wirkung über seinen Tod hinaus. Der 1346 zum Gegenkönig gewählte Karl IV. (1346–1378) besuchte, nachdem Ludwig 1347 gestorben war, im darauffolgenden Jahr Passau und brachte an dem von ihm bewohnten Haus die *signa imperialia aquilarum* an, die jedoch von den Passauern beschmiert wurden, weil sie Karl das Recht dieses Zeichengebrauches absprachen.

Der Adler setzt sich als Zeichen des Reiches durch, wie sein Einsatz auf Städtesiegeln und Münzen zeigt. Balduin von Trier beispielsweise prägt Nominale mit dem Adler, »*des riches zeichen*«, und die rheinischen Kurfürsten setzen ihn ans Ende der Inschrift als besonderes Kennzeichen. Der im 13. Jahrhundert schon mehrfach auftauchende Doppeladler unterscheidet sich in seiner Verwendung noch nicht konsequent vom einköpfigen, wenn er auch – wie Konrad von Megenberg um 1350 behauptet – zunehmend als imperiales Zeichen verstanden wurde. Ludwig der Bayer hat 1338 in den ersten Goldmünzen, die jemals ein deutscher Kaiser schlagen ließ, in einem Schild zu seiner Linken den doppelköpfigen Adler verwendet. Diese Goldschilde werden von Karl IV. unverändert weiter geprägt. Ebenso sind eine Reihe von Aufträgen sowohl Karls IV. – etwa bei Karl dem Großen in der Heilig-Kreuz-Kapelle von Burg Karlstein – als auch seines Sohnes Wenzel (1376–1400, gest. 1419) mit dem doppelköpfigen Adler versehen. Jedoch erst Sigismund (1410/1411–1437) institu-

tionalisierte den Doppeladler in seiner Bildsprache als eindeutiges Zeichen von Kaiser und Reich, indem er es nach seiner Kaiserkrönung 1433 konsequent verwendete und vom einfachen Adler unterschied, den er als römischer König führte. Eine Notiz aus den Registraturbüchern Sigismunds belegt, dass sich bereits 1417, als Sigismund zur Zeit des Konstanzer Konzils mit einer Kaiserkrönung rechnete und ein Kaisersiegel in Auftrag gab, die Megenberg'sche These durchgesetzt hatte. Der Doppeladler gilt nun als Zeichen von Kaiser und Reich. Boten, Bannerherren, amtliche Trompeter und viele mehr tragen im 15. Jahrhundert, wie etwa die Illustration aus der Tschachtlan'schen Chronik (Abb. 2) deutlich macht, den Reichsadler mehrfach an ihrem Körper. Hüte, Banner, Kleidungsstücke, Gürtelschnallen und Broschen werden damit ausgezeichnet. Die Zugehörigkeit zum Reich ist insbesondere den Städten ein so großes Anliegen, dass die Zeichen des Reiches wo es nur ging beschworen und in Erinnerung gerufen wurden.

### DIE REICHSINSIGNIEN: DIE SICHTBARMACHUNG ÜBERNATÜRLICHER HERRSCHAFT

Die Reichsinsignien sind ohne Zweifel sehr mächtige Zeichen, denen eine geradezu übernatürliche Wirkkraft beigemessen wurde. In den volkssprachlichen Quellen des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts werden die als *regalia* oder auch *insignia* bezeichneten Gegenstände öfter mit »Reich« oder »heiliges Reich« gleichgesetzt, wogegen sich seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunehmend die Bezeichnung *heilum des heiligen reiches* durchsetzt. Die Objekte selbst sind Herrschaft an sich und setzen als Reliquien deren übernatürliche Herkunft im Sinne einer Reichstheologie voraus. »Reich« und »König« bilden somit nicht selbstverständlich eine Einheit, sondern diese muss – beispielsweise in der Zeremonie der Erstkrönung – zeichenhaft inszeniert werden, denn das »Reich« tritt in den Insignien auch ohne Träger in Erscheinung. Besonders offensichtlich wird dies an den so genannten Weisungen der Reichsreliquien, deren erste 1315 in Basel am Hoftag Friedrichs des Schönen von Österreich (1314–1330) stattfand. Anlässlich dieses Ereignisses soll der Erzbischof von Köln gepredigt haben, dass derjenige, »der die Reliquien Unseres Herrn, die dem Reich gehören, hat, König sein muß und ist; und wer sie nicht hat, den soll niemand König nennen« (Kühne, S. 86). Die Weisung der Insignien bedeutet folglich eine öffentliche Sichtbarmachung des Reiches. Auch Ludwig IV. inszenierte in Regensburg und Nürnberg eine Weisung, aber erst Karl IV. institutionalisierte ein solches Vorzeigen wie auch die entsprechend verborgene Aufbewahrung.

Ein wichtiger Schritt zur Festschreibung der Insignien als Repräsentanten des Reiches ist deren Inventarisierung. Erstmals führte Otto IV. (1198–1218) eine Liste der *insignia imperialis* in seinem Testament von 1218 auf. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts existiert das Inventar der auf der Burg Trifels aufbewahrten Objekte. Nicht irgendwelche Zeichen repräsentieren somit den römisch-deutschen König, sondern nur bestimmte, in ihrer Identität beglaubigte und einmalige. Für die drei ältesten Zeichen – Krone (vgl. Abb. 1 auf S. 136), Reichskreuz und Heilige Lanze (vgl. Abb. 1 auf S. 60) – die seit Konrad II. (1024–1039) zum Reichsschatz gehören, war schon früher auf die Sicherung ihrer Identität geachtet worden. Der Krönungsornat, Krone, Reichsapfel und Schwert bildeten mit den Reliquien eine Einheit, wurde aber in unterschiedlichen zeremoniellen Zusammenhängen eingesetzt. Im 14. Jahrhundert allerdings erhielt ein zunehmend größerer Teil der Reichskleinodien einen den Reliquien vergleichbaren Status, indem sie mit Karl dem Großen (768–814) in Verbindung gebracht wurden.

Einen monumentalen Reliquienschrein des Reiches schuf Karl IV. mit Karlstein (vgl. Abb. 8 auf S. 320). Ob er diese Burg be-

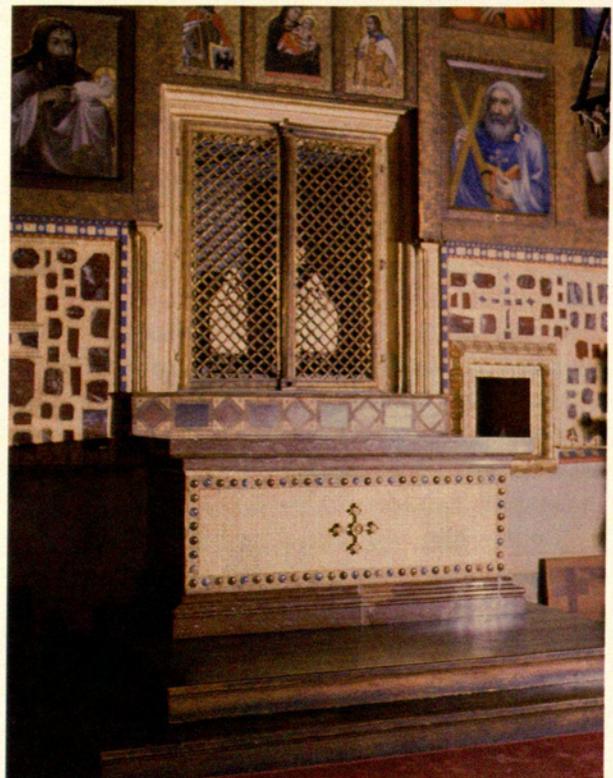


Abb. 6 Blick auf den Hauptaltar mit Schrein für die Reichskleinodien, 1357–1367, Burg Karlstein, Heilig-Kreuz-Kapelle



Abb. 7+8 Engel, böhmische Krone und Schild mit böhmischem Löwen präsentierend, sowie Engel mit Mitrenkrone und Schild mit Reichsadler, Lünettenbilder über dem Hauptaltar, Tempera auf Buchenholz, Burg Karlstein, Heilig-Kreuz-Kapelle

reits 1348, also beim Baubeginn, dazu ausersehen hatte, zur Schatzkammer aller Heiltümer des Reiches zu werden, bleibt umstritten. Sicherlich hätte er sich gegenüber den Kurfürsten nicht mit einem Plan durchzusetzen vermocht, die Reichskleinodien dauerhaft auf dem Territorium des böhmischen Königs zu bewahren. Im reichen Bildprogramm der Anlage werden Karls Frömmigkeit, seine Sorge für das Heil des Reiches und seine Legitimation als Herrscher miteinander verschränkt. Der so genannte »Luxemburger Stammbaum« (Abb. 5) in der großen Halle des Palastes nimmt ein Programm auf, das einer alten Tradition entspricht. Bereits Karl der Große soll die Ingelheimer Pfalz mit Wandgemälden geschmückt haben, in denen seine eigene Herrschaft in die Reihe der Ruhmestaten großer Vorgänger gestellt wurde. Herrscherreihen, wie etwa auf der Scheide des Reichsschwertes oder dann in monumentaler Form in den Glasfenstern des Straßburger Münsters, ordnen den in

der Zeit stehenden König in die Abfolge der dem göttlichen Heilsplan entsprechenden Herrscher ein. Ruhmvolle und in ihrer Topik das eigene Programm legitimierende Vorgänger, wie vor allem Konstantin der Große (306–337), und die Herleitung der eigenen Herrschaftswürde aus einem königswürdigen Stammbaum verbinden sich zunehmend mit der heilsgeschichtlichen Einbettung des Herrschaftsgedankens. Der nur noch in einer Kopie des 16. Jahrhunderts überlieferte Zyklus beginnt mit Noah und führt biblische Patriarchen ebenso auf wie Herrscher des Orients, Götter, Heroen und Herrscher der Antike. Darauf folgen die Merowinger, Karolinger und anschließend die Herzöge von Lothringen und Brabant. Mit dieser mythischen Abkunft wird die luxemburgische Linie verknüpft, die über Karls Großmutter, Margarethe von Brabant (verh. 1292, gest. 1311), auf Karl den Großen, den Gründer des Reiches und Stifter der Reichskleinodien, zurückführt. Das Imperium ist somit Karl IV. gemäß göttlichem Heilsplan übertragen und durch seine Blutlinie legitimiert worden. In den Wandbildern ist Karl IV. (Abb. 5) mit denselben imperialen Zeichen ausgestattet wie Karl der Große: Mit der Plattenkrone mit Bügel und Kreuz, mit einer Mitra und Infuln, mit Reichsapfel und Lilienszepter sowie mit der prominenten Adlerstola.



Die Heilig-Kreuz-Kapelle (Abb. 6), im großen Turm der Burg gelegen, ist ein Raum von überwältigender Kostbarkeit, in dem neben den Reichskleinodien, vereint mit dem böhmischen Reliquienschatz, auch die Kanzleiakten des Reiches gelagert werden. Die Reichskleinodien werden in einem vergitterten Schrein über dem Hauptaltar des fensterlosen, über und über mit Gold, Edelsteinen und Rauchquarz ausgestatteten Raumes aufbewahrt. Über dem Schrein befinden sich seitlich in den Lünetten, neben der Tafel mit der dreifigurigen Kreuzigung, zwei aufeinander bezogene Bildfelder. Über einem Wolkenfeld erscheinen jeweils Engel (Abb. 7 und 8), deren Flügel weit in die Rahmenfelder hinausgreifen, und deren Gestus ebenso aktiv wirkt. Der – vom Altar und der Kreuzigung gesehen – heraldisch rechte Engel präsentiert den Adler auf goldenem Schild, der unzweideutig durch die darüber gehaltene Mitrenkrone mit Bügel und Kreuz als Reichsadler gekennzeichnet ist. Auf der heraldisch linken Seite hält der Engel mit eigenwillig ostentativem Gestus die Zeichen des Königreiches Böhmen empor, den roten Schild mit dem springenden doppelschwänzigen Löwen und die Lilienkrone. Die Wappen Böhmens und des Reiches sind in diesem Raum in eine Sphäre der Überzeitlichkeit eingebettet, die sie sowohl zu historischen als auch zu künftigen Siegeszeichen eines himmlischen Reiches

macht. Dass in der Heilig-Kreuz-Kapelle in Karlstein mit ihren Edelsteinen, ihrem glänzenden Gold und den mit den eingesetzten Reliquien »real« präsenten Heiligen das himmlische Jerusalem errichtet worden war, ist hinlänglich bekannt. Die Dinglichkeit der Materie schafft eine Realpräsenz, die den Anspruch erkennen lässt, nicht eine virtuelle, abbildende Erscheinung der himmlischen Stadt zu schaffen, sondern sie materialiter in Karlstein erstehen zu lassen. Das Reich ist ebenso Grundmauer wie auch Teil der höchsten Hierarchie am Ende der Zeiten.

#### DAS GESICHT DES KÖNIGS ALS TYPUS IN DEN ROLLEN DES HERRSCHERS

Die Reichskleinodien sind ohne Zweifel die potentesten Zeichen des Reiches, allerdings – wie wir gesehen haben – als sakralisierte Objekte einer transzendenten Vorstellung von Herrschaft. Ludwig IV. hat den Adler, der ja eine lange Tradition als heraldisches imperiales Zeichen besaß, als Zeichen des Reiches verstanden, aber zugleich dank der naturnahen Wiedergabe und der Bindung an seine Person die ehemals heraldische Abstraktion aufgehoben und den Adler in »sein« Zeichen umgewandelt. Die Identifizie-

rung Ludwigs mit dem Adler wurde von den Zeitgenossen durchaus als Sinnbild einer konkretisierten Herrschaftsausübung verstanden. Die herrscherlichen Eigenschaften – das, was wir seine Person nennen würden – sind übertragen an das Wappentier, wogegen seine Darstellung als Herrscher die althergebrachte Formel des frontal Thronenden, die Regalien Präsentierenden aufgreift und lediglich mit der Betonung des geistlichen Amtes in Mitrenkronen und Stola eine gegenüber älteren Herrscherbildern weitere Differenzierung vornimmt. Eine gänzlich andere Bildsprache strebt Karl IV. an, der – parallel zu den Valois in Frankreich – sein konkretes Abbild in vorher nie bekanntem Maße einsetzt. Am auffälligsten ist nicht nur die Zahl der Bildnisse, sondern auch deren unverkennbare Züge. Bereits am Kaisersiegel (Abb. 9) wird der Unterschied trotz der Verwandtschaft der Formeln mit denjenigen Ludwigs IV. evident. Die Adler sind nun nicht mehr die »persönlichen« Tiere des Herrschers, sondern sind in eine dienende Rolle geraten, halten sie doch in ihren Schnäbeln die Schilde Böhmens und des Reiches. Wie Ludwig IV. trägt der Herrscher unter dem einem Pluviale ähnlichen Mantel die gegürtete Tunika und die überkreuzte Stola. Auf seinem Haupt sitzt eine Mitrenkronen mit einem hohen Bügel und – im Gegensatz zu Ludwigs Ikonographie – mit Infuln. In der Rechten hält er ein Laubwerkszepter und in der Linken den Reichsapfel.



Abb. 9 Majestätssiegel Karls IV. als römischer Kaiser und böhmischer König (Schauseite), 1377, Prag, Národní archiv, Prag, Archiv České koruny

Während die Adler erneut in den Dienst der Heraldik gestellt werden und die Schilde mit den Wappen an ihrer Stelle die übergeordnete Identifikation liefern, hat das Gesicht des Kaisers eine eigenartige Veränderung durchgemacht: Es hat konkretisierte Züge gewonnen mit leicht hervorquellenden Augen, schweren Lidern und kräftigen Backen. Diese unverkennbaren Gesichtszüge charakterisieren Karl IV. in den Bildern Karlsteins, in denen er in jeweils unterschiedlichen Rollen dargestellt wird: Im »Luxemburger Stammbaum« (Abb. 5) als Nachfolger Karls des Großen lassen sich trotz der Kopie des 16. Jahrhunderts dieselben physiognomischen Züge erahnen. Das charakteristische Gesicht erscheint auch in den Szenen der Karlsteiner Marienkapelle, in denen der Herrscher als Sammler der bedeutendsten Reliquien und deren Stiftung im böhmischen Landeskreuz gezeigt wird. Als dem Heiligen besonders nahe erscheint er neben Maria mit Kind in der Katharinenkapelle, als Nachfolger Konstantins das Landeskreuz »errichtend« in der Supraporte des Oratoriums und als einer der Heiligen Drei Könige in der Heilig-Kreuz-Kapelle. In diesen »Bildnissen« geht es offenbar nicht darum, des Herrschers Individualität zu schildern, sondern seine charakteristischen Züge dienen als weitere, zu Wappen und Reichsinsignien hinzukommende Zeichen der Identifikationsstiftung. Diese Physiognomie prägt sich dem Betrachter, zumal in der Vielfalt ihres Erscheinens, nachhaltig ein. Auch im Motivbild des Očko von Vlašim (Abb. 10), das 1371 vollendet wurde, hat der Herrscher, nun mit 55 Jahren, dieselben Züge, die er auch noch in einer Reihe von Werken beibehält, die erst nach seinem Tode entstanden sind: Der Madonna mit Kind wird er von dem Heiligen Sigismund empfohlen und sieht kniend und betend zu ihr auf. Die Mitrenkronen mit einem hohen Bügel, den Infuln, Stola, ein reich bestickter Mantel und Dalmatik sowie der kleine Adlerschild zu seinen Knien sind Zeichen des Reiches, als dessen ausgewählter, in die Zone der Heiligkeit aufgenommener Vertreter Karl nun dargestellt wird. Karl selbst hatte ja durch die Sakralisierung der Insignien als »Heiltum« maßgeblich zur Scheidung von Reich als transnaturaler Größe und der Herrscherperson beigetragen. Seine Physiognomie wirkt in den Bildern als Klammer zwischen seiner Person und dem Reich. Diese Gesichtszüge schreiben seiner Person Herrscherqualitäten wie etwa Milde und Weisheit zu, so dass er nun in gänzlich unterschiedlichen Rollen sowie in verschiedenen historischen und zeitlichen Bezügen agieren kann. Als Melchisedek, David, Konstantin und Karl der Große erscheint Karl IV. im Bild und vertritt damit einen breiten Bogen performativer Ausgestaltungen der herrscherlichen Aufgabe wie auch der Legitimation und Translation von Herrschaft. Dass sich in den Triforiumsbüsten des Prager Veitsdomes die Züge Karls auch bei den meisten übrigen Luxemburgern finden,



Abb. 10 Votivbild des Erzbischofs Očko von Vlašim, Tempera auf Kiefernholz, 1371, Prag, Národní Galerie

entspricht der ambivalenten Bedeutung dieser konstruierten Physiognomie, gehören doch nicht bloß die Vergangenheit, die berühmten Vorläufer und die Ideale der Herrschaft in diesen Komplex, sondern ebenso die Gesamtheit des Hofes, die *familia*.

Kaiser Sigismund und nach ihm vor allem die Habsburger Herrscher, insbesondere Kaiser Maximilian I., der im Sinne einer Bildpropaganda zweifellos am effektivsten war, setzten ihr Bildnis im Sinne einer heraldisierten Formel »authentischer« Züge in den unterschiedlichsten Medien ein. Eberhard Windecke berichtet in seinem »Sigismundbuch«, der Herrscher sei wegen seines schönen Angesichts an manchen Orten gemalt worden und erwähnt ihn dann in unterschiedlichen Rollen als einen der Heiligen Drei Könige oder als König David. Im Laufe der Zeit setzte sich für Sigismund eine aus mehreren Bildtypen zusammengesetzte Bildnisformel durch, die etwa in Tschachtlans Chronik, aber auch noch in Albrecht Dürers Tafel für die Nürnberger Heilungskammer (vgl. Abb. 5 auf S. 461) aufgegriffen wird: Sigismunds heraldisierte Gesichtszüge mit unterschiedlichen Insignien – meist Bügelkrone oder Pelzhut – sind erfolgreich zum Sinnbild für das Herrscherideal des Reiches geworden. Damit hat sich in der offiziellen Zeichensprache des Imperiums die Konkretisierung des Tugend- und Herrscherideals an der jeweiligen Herrscherperson durchgesetzt, eine Entwicklung, die sich bereits bei Heinrich VII. abzeichnete.

#### Literatur

Eberhart Windeckes *Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Zeitalters Kaiser Sigismunds*, hg. v. Wilhelm Altmann, Berlin 1893.

Hillenbrand, Eugen: *Ecce sigilli faciem. Das Siegelbild als Mittel politischer Öffentlichkeitsarbeit im 14. Jahrhundert*, in: *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift für Hansmartin Schwarzmaier*, hg. v. Konrad Krimm, Herwig John, Sigmaringen 1997, S. 53–77.

Kühne, Hartmut: *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 75)*, Berlin, New York 2000.

Magister Theodoricus. *Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle*, hg. v. Jiří Fajt, Ausst.-Kat. (Ausstellung der Nationalgalerie in Prag), Prag 1998.

Pastoureau, Michel: *L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle*, in: *Bulletin de la société nationale des antiquaires des France* (1985), S. 108–115.

Rosario, Iva: *Art and propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge 2000.

Suckale, Robert: *Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hg. v. Martin Büchsel, Peter Schmidt, Mainz 2003, S. 191–204.