

DAS HEIDELBERGER SCHLOSS ALS TRÄGER FÜRSTLICHER SELBSTDARSTELLUNG

Gedanken zur Ikonographie der Hoffassaden des Ottheinrichs- und des Friedrichsbaus

„Hier sitz' ich an dem alten Schloss,
Umrankt von dunklen Epheuzweigen.
Dort dräut, gesprengt, der Thurmcoloss;
die Fürstenbilder schau'n und schweigen.“

Im Rückblick auf seine Heidelberger Zeit schrieb 1822 Johann Dietrich Gries († 1842) sein Gedicht „An die Entfernten“, dessen zweite Strophe mit dem einleitend zitierten Vers beginnt. Schon die knappen Zeilen des Hamburger Dichters lassen exemplarisch eine Haltung gegenüber der Heidelberger Schloßruine erkennen, die für die Epochen des Sturm und Drang und der Romantik typisch, für die Zeit danach prägend war. Deutlich spricht aus ihnen der empfindsam verklärende Blick auf eine „durch Kunst exaltierte Natur“, wie sie hier im Zusammenspiel der von Schlingpflanzen überwucherten, landschaftlich reizvoll hoch über der Stadt am Ausgang des Neckartals gelegenen Ruine und des verwilderten Schloßparks geradezu beispielhaft erfahren werden konnte.

Der im Verlauf des 19. Jahrhunderts begründete Mythos der Ruine ist im Bewußtsein der meisten ihrer Besucher – nicht nur der deutschen – unauslöschlich verankert. Die wesentlich ältere, im späten 15. Jahrhundert einsetzende und bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges ungebrochen fortgeführte humanistische Tradition des Lobes auf die Stadt Heidelberg und ihr Schloß ist darüber fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Autoren wie Peter Luder († 1472) oder Wernher von Themar († 1537), später dann so unterschiedliche Begabungen wie der von seinen Zeitgenossen als *Princeps poetarum* verehrte Peter Lotichius († 1560), Jakob Moltzer gen. Micyllus († 1558), Paul Schede gen. Melissus († 1602) und nicht zuletzt Martin Opitz († 1639) feierten den Heidelberger Hof zu ihrer Zeit als *Parnassus Palatinus*, als pfälzischen Musenberg, auf dessen Gipfel das fördernde Mäzenatentum der Pfalzgrafen den antiken Göttinnen der Musik und der Künste eine neue würdige Heimstatt bereitet habe. In dem von dem französischen Ingenieur und Gartenarchitekten Salomon de Caus († 1626) zu Beginn des 17. Jahrhunderts für die Hauptterrasse des *Hortus Palatinus* [s. Seite 20] entworfenen Gartenfeld mit den darin als lebensgroße Skulpturen aufgestellten neun Musen hätte dieses Selbstverständnis des kurfürstlichen Hofes seine wohl unmittelbarste künstlerische Umsetzung erhalten sollen.

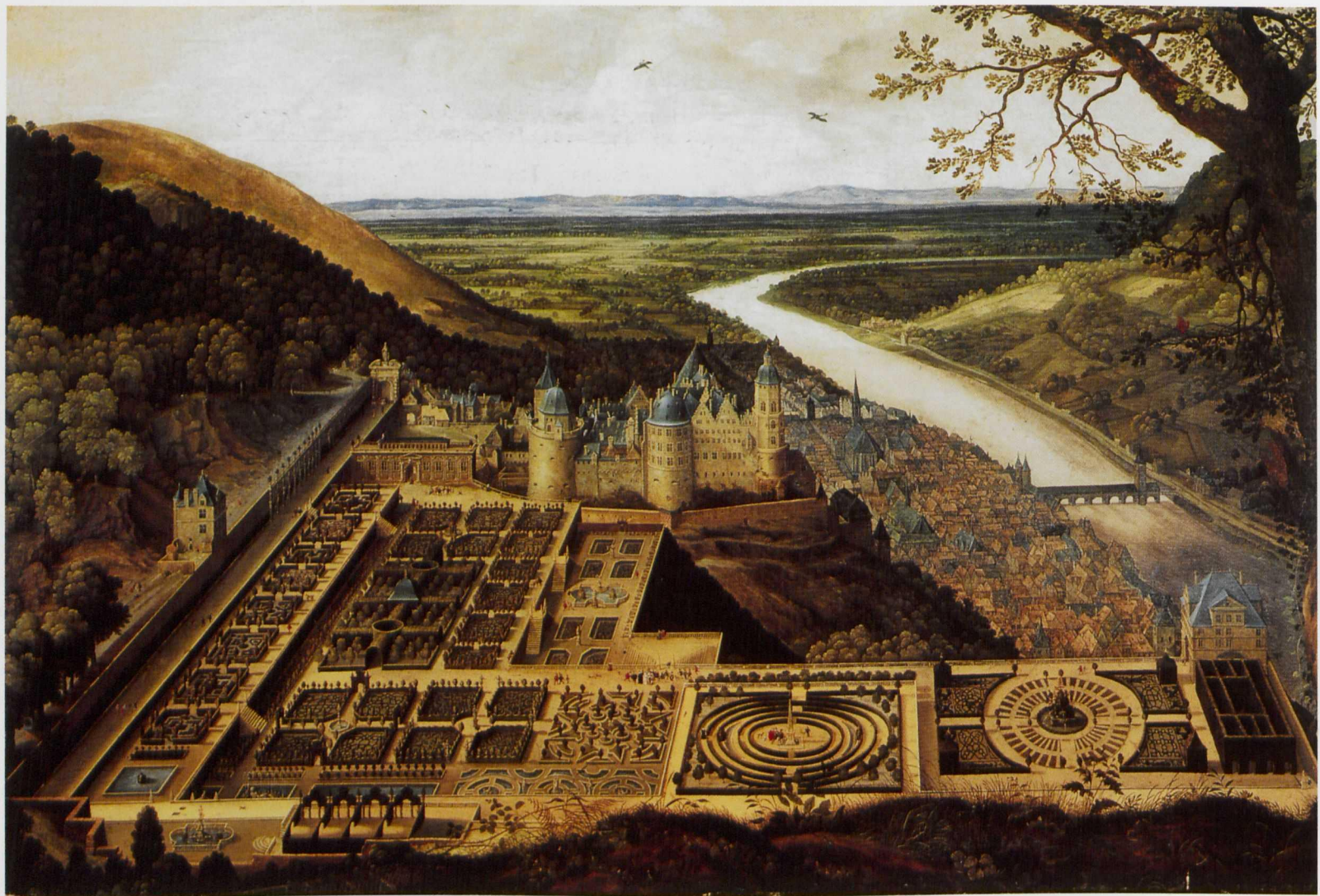
Die Zeitgebundenheit dieser in einer langen Tradition stehenden Form des Herrscherlobes liegt ebenso offen zutage wie die darin zum Ausdruck kommende Befangenheit der Verfasser gegenüber ihrem höfischen Publikum, dessen Gunst es zu erringen und zu bewahren galt. In ihrer Summe spiegeln die Texte den sich im 16. Jahrhundert immer stärker beschleunigenden Funktionswandel

von der mittelalterlichen Burg zu einer standesgemäßen, weit- und weltläufigen Residenz der Pfalzgrafen bei Rhein wider. Dabei wird erkennbar, wie sehr das Schloß nicht nur selbst architektonischer Ausdruck, sondern darüber hinaus durch seine Ausstattung mit Kunstwerken auch Träger und – für die zahlreichen hier abgehaltenen Hoffeste – Bühne hochherrschaftlicher Repräsentation und Selbstdarstellung gewesen ist.

Der Sinn und das unmittelbare Verständnis für die vielfältigen Formen höfischer Inszenierungen und dem dabei aktivierten komplexen Zusammenspiel verschiedener Kunstgattungen waren im Zeitalter der Aufklärung und des Klassizismus nach und nach verloren gegangen; die Griessche Metapher vom Schweigen der Fürstenbilder macht dies unmißverständlich deutlich. Das Interesse an den künstlerischen Äußerungen des Manierismus und des Barock blieb lange Zeit gering. Erschwerend kam hinzu, daß die wiederholten Zerstörungen des Heidelberger Schlosses durch Kriege und Naturkatastrophen sowie die Verlegung der Residenz und damit der Hofhaltung nach Mannheim den komplexen Sinnzusammenhang zwischen Architektur, Bauplastik und Innenausstattung unwiderruflich aufgebrochen haben. Denn mit jeder Eroberung wurden Teile der ursprünglichen Ausstattung beschädigt oder zerstört, andere gingen als Beutegut der Sieger verloren.

Die mit aufwendigen Skulpturenzyklen geschmückten Hoffassaden des Ottheinrichs- und des Friedrichsbaus sind heute die letzten am Ort erhaltenen Zeugen der einstigen Pracht. Der weitgehende Verlust des originären historischen und kulturellen Umfelds, vor allem auch des künstlerischen Kontextes, aus dem heraus deren spezifische Bildsprache entwickelt worden war, erschwert das richtige Verständnis der von den Auftraggebern intendierten Aussagen zusätzlich. Insbesondere der Untergang der Decken- und Wandbilder sowie der meisten der wertvollen Tapisserien, die oft Szenen aus der Geschichte der Pfalzgrafen schilderten, hat uns wichtiger künstlerischer Vergleichsgruppen beraubt, die thematisch den Fassadenprogrammen besonders eng verwandt waren; man denke z. B. nur an die berühmten Teppichfolgen Ottheinrichs.

Ich will im folgenden versuchen, den ursprünglichen Rezeptionskontext, in den die Hoffassaden des Ottheinrichs- und des Friedrichsbaus einmal eingebunden waren, punktuell zu rekonstruieren, um ihn als Verständnishilfe mit in die Interpretation einfließen zu



JACQUES FOUQUIERES

„HORTUS PALATINUS“, ANSICHT VON SCHLOSS
UND STADT HEIDELBERG VON OSTEN
ÖL AUF LEINWAND, VOR 1620

”HORTUS PALATINUS,“ THE CASTLE AND THE CITY
OF HEIDELBERG AS SEEN FROM THE EAST
OIL ON CANVAS, BEFORE 1620

lassen. Dabei wird sich zeigen, in welchem hohem Ausmaß das Heidelberger Schloß im 16. und 17. Jahrhundert Träger einer programmatisch ausformulierten herrschaftlichen Ikonographie gewesen war und welche Traditionsstränge von den Kurfürsten aktiviert werden konnten, um ihr höfisches Repräsentationsbedürfnis zu befriedigen.

Ich bin mir dabei bewußt, daß auch schon die mittelalterliche Burg repräsentative Funktionen zu erfüllen hatte; diese waren aber den fortifikatorischen Anforderungen eindeutig untergeordnet. Eine erfolgreiche Selbstdarstellung nach außen gelang damals eben am besten durch eine erfolgreiche Selbstverteidigung und damit letztlich durch die Stärke und die Wehrhaftigkeit der Anlage selbst. Aus dieser Tradition heraus blieb das feste Schloß in Deutschland noch für lange Zeit der für adelig-fürstliche Wohnsitze bevorzugte Bautyp. Dies gilt auch und gerade für Heidelberg.

DER OTTHEINRICHSBAU

Der berühmteste Palast des Heidelberger Schlosses, der 1556 durch Kurfürst Ottheinrich († 1559) an der Nordostecke des Hofes begonnene Bau, ist eine in der deutschen Kunstgeschichte singuläre Erscheinung, die sich einer Einordnung in stilgeschichtliche Schemata erfolgreich entzieht [s. Seite 28; 83]. Es ist ein in seiner inneren räumlichen Struktur noch spätgotisches Gebäude, das zum Hof hin mit einer hochkomplexen Schaufassade ausgestattet worden ist, deren architektonische Gliederung durch „renaissancistische“, von oberitalienischen Palästen des 16. Jahrhunderts abgeleiteten Formen bestimmt wird. Horizontal ist sie durch reich ornamentierte Gebälke in drei unterschiedlich hohe Geschosse unterteilt, die vertikale Gliederung in fünf gleich große Abschnitte erfolgt dagegen in den beiden unteren Stockwerken durch Pilaster, im Obergeschoß durch Halbsäulen. Diese übergeordnete Gitterstruktur faßt dabei jeweils zwei Fenster und eine zur Aufnahme einer Skulptur bestimmte Muschelnische zusammen. Die lastende Horizontalität des Baues wird nur in der Mittelachse durch die Einfügung des über eine vorgestellte zweiläufige Freitreppe erreichbaren Triumphportals durchbrochen, dessen Giebel weit in das zweite Geschoß hinaufreicht [s. Seite 85]. Da deshalb die Figurennische dort ebenfalls nach oben verschoben werden mußte, ergibt sich eine klare Betonung der Mittelsenkrechten, die jedoch im Stockwerk darüber sogleich wieder aufgefangen und beruhigt wird.

Wie bei der Zusammenstellung der architektonischen Einzelglieder wurde auch bei der Auswahl der Bauornamentik kein einheitliches System befolgt: antikische Formen, wie etwa das klassische Rankenwerk in den Pilasterfüllungen, mischen sich mit Motiven des niederländischen Manierismus, mit Roll- bzw. Beschlagwerk. Der wegen dieser Unregelmäßigkeiten vorherrschende Gesamteindruck der

Fassade entspricht daher eher dem von Sebastiano Serlio († 1554) formulierten Prinzip der *discordia concordante* als den Regeln der klassischen Architekturordnungen, die, wie verschiedene Versatzfehler bei den Metopen oder die unter den Triglyphen seitlich verschobene Regula zeigen, den ausführenden Steinmetzen und Maurern höchstens in Ansätzen bekannt gewesen sein dürften.

Der englische Gesandte Christoph Mundt berichtete 1559 nach London, daß Ottheinrich ein „prächtiges und luxuriöses Gebäude“ begonnen und dazu von überall her „die berühmtesten Künstler, Bauleute, Bildhauer und Maler“ nach Heidelberg berufen habe; deren Namen nennt er leider nicht. Entscheidende innovative Impulse gingen wohl vom Bauherrn selbst aus, ohne daß man in ihm deshalb den entwerfenden Architekten vermuten muß. Ottheinrichs ungewöhnlich reges Interesse an Fragen der Architektur ist jedoch unbestritten. Er besaß nicht nur eine umfangreiche Sammlung italienischer, niederländischer und französischer Architektur- und Ornamentstiche, in seiner privaten Kammerbibliothek standen auch die wichtigsten Schriften zur Architekturtheorie der Zeit.

Was die Fassade des Ottheinrichsbau von allen anderen jener Zeit unterscheidet, ist die dominierende Rolle des plastischen Schmucks, vor allem der großen Statuen. Geschaffen wurde er, ebenso wie die Gewände und Bekrönungen der Prunkportale im Hauptgeschoß, von dem aus Mecheln stammenden Bildhauer Alexander Colin († 1612) und dessen Werkstatt.

Die Statuen sind an der Fassade in zusammengehörigen Gruppen angeordnet; dabei entspricht dem Triumphportal sowie jedem Stockwerk eine eigene Bedeutungsebene. In den Nischen des Hauptgeschosses stehen drei alttestamentliche Helden: der Feldherr Josua, Simson mit dem Eselskinntbacken und David, zu dessen Füßen der abgeschlagene Kopf Goliaths liegt, sowie, in der ersten Nische rechts des Portals, ein Heros der antiken Mythologie, der in ein Löwenfell gekleidete Herkules mit seiner Keule. Die dazwischen eingeschobene großartige Portalanlage mit ihrem hohen Giebel kann insgesamt als eine Hoheitsformel, als ein zu Ehren Ottheinrichs errichteter dreiachsiger Triumphbogen angesehen werden, dessen Gebälk von vier großen Karyatiden [s. Seite 87] getragen wird. In der Attikazone über dem Portal nennt eine Inschrift – „*Ott Hainrich von Gottes gnaden Pfalntzgraf bei Rhein. Des heyligen Römischen Reichs Ertzdruchseß und Churfürst. Hertzog in Nidern und Oberrn Baiern*“ – Namen und Rang des Bauherrn. In dem von zwei weiteren, kleineren Karyatiden flankierten Giebelfeld darüber sitzt groß das dreiteilige kurfürstliche Wappen [s. Seite 100]. Links und rechts davon ist je eine Kartusche mit einer Kampfszene zwischen einem nackten Mann und einem Löwen dargestellt, wobei im einen Falle das Raubtier, im anderen



GERRIT BERCKHEYDE

HEIDELBERG VON NORDOSTEN
ÖL AUF LEINWAND, UM 1670

HEIDELBERG FROM THE NORTHEAST
OIL ON CANVAS, ABOUT 1670

Falle der Mensch obsiegt. Den oberen Abschluß bildet schließlich eine dritte Rollwerkkartusche mit dem Porträtmedaillon Ottheinrichs, die in ganzer Höhe in das erste Obergeschoß und damit in den Bereich der herrscherlichen Tugenden hinaufragt. Hier stehen in den drei mittleren Nischen Figuren der drei christlichen Tugenden, des Glaubens (Fides), der Nächstenliebe (Caritas) [s. Seite 96] und der Hoffnung (Spes), in den beiden äußeren auf der einen Seite die Stärke (Fortitudo), auf der anderen die Gerechtigkeit (Justitia).

Am zweiten Obergeschoß und in der Zone darüber residieren die Planetengötter: In den Nischen stehen der seine Kinder verschlingende Saturn [s. Seite 84], der Kriegsgott Mars, Venus, die Göttin der irdischen Liebe, der an Flügelhelm und Stab erkennbare Merkur sowie Luna, die als Erkennungszeichen ein mit der Mondsichel verziertes Diadem trägt. Auf dem Kranzgesims darüber erheben sich die zur Vollständigkeit der Planetenreihe noch fehlenden Figuren des Sol, der als römischer Imperator im Strahlenkranz auftritt, sowie des seine rächenden Blitze schleudernden Jupiters, der von einem Adler begleitet wird.

An Versuchen, die Bedeutung dieser komplexen Ikonographie zu entschlüsseln, fehlt es nicht, ein verbindlicher Konsens konnte bisher aber noch nicht gefunden werden. Im Gegenteil, oft prallen die verschiedenen Auffassungen unvereinbar aufeinander. K. B. Stark schrieb im Jahre 1861: „Die plastischen Darstellungen der Fassade des Palastes bilden zusammen einen schönen Spiegel fürstlicher Regierung. Auf der Kraft der Persönlichkeit, auf dem Heldentum des Volkes baut sich sicher die fürstliche Gewalt auf; sie hat ihr Zentrum in der Übung der christlichen Tugenden, vereint mit Stärke und Gerechtigkeit, steht endlich unter dem Einfluß höherer Potenzen, einer himmlischen Leitung, die sich im Laufe der Gestirne kundgibt.“ Dieser Sichtweise werden wir uns trotz ihrer offensichtlichen Zeitgebundenheit heute im Kern sicher leichter anschließen können als solchen Interpretationen, die eine Bezugnahme auf den Auftraggeber und dessen Weltbild von vornherein ausschließen. „Wer wollte aus dieser Pinakothek Zusammenhang und Sinn suchen“, fragt z. B. C. Neumann und stellt dann apodiktisch fest: „Die Schauseite des Ottheinrichsbauers zeigt in der Wahl der Statuen nur allegorisch Übereinkömmliches, nichts von persönlichem Willen Gefärbtes“.

Ich kann hier nicht die verwickelte Rezeptionsgeschichte der Fassade des Ottheinrichsbauers kritisch aufarbeiten, denn dabei müßten auch bisher kaum beachtete Positionen erörtert werden, wie etwa die zeitgeschichtlich äußerst interessante, von Victor Hugo († 1885) in seinem literarischen Reisebericht „Le Rhin“ vertretene. Diese wurde zu einer Zeit als die Ruine des Heidelberger Schlosses, „das grausame Opfer des Erbfeindes“, schon längst zu einem antifranzösischen

deutschnationalen Mahnmal umstilisiert worden war, östlich des Rheins erst gar nicht bemerkt. Dabei zeigt sich der Franzose gut mit der pfälzischen Geschichte vertraut, aus der heraus er seine Interpretationen begründet. So versteht er etwa die vier am Hauptgeschoß aufgestellten Helden als Personifikationen bedeutender Kurfürsten – Herkules sei mit Friedrich II., David mit Friedrich dem Siegreichen gleichzusetzen. In typisch romantischer Manier benutzt er dann seine Beobachtung, daß die Statuen der ‚unsterblichen Olympier‘ an der Fassade des Ottheinrichsbauers trotz der mehrfach überstandenen Bombardements fast gänzlich unversehrt geblieben waren, die Reihe der Regenten am Friedrichsbau darunter jedoch stark gelitten habe, um aus den Versehrungen der Figuren eine Symbolik abzuleiten, die das Schicksal der Pfalz exemplarisch ausdrücke.

Dagegen wäre aus heutiger Sicht natürlich vieles einzuwenden; man wird Victor Hugo aber zumindest darin Recht geben müssen, daß die Figurenzyklen nicht einfach nur dekorativ, sondern als ein Zeitdokument zu verstehen sind, in dem sich Geschichte konkret widerspiegelt.

Die in diesem Sinne bis heute umfangreichste und am tiefsten gehende Analyse unternahm G. F. Hartlaub. In genauer Umkehrung der Position Neumanns erklärt er das Programm hauptsächlich aus der Persönlichkeit Ottheinrichs, seiner Frömmigkeit und seiner Neigung zum Okkulten, zur Astrologie und zur Geomantik.

In der Tat lassen sich durch diesen Ansatz viele Eigentümlichkeiten, vor allem der Figurenanordnung, erklären. So ergab sich die ungewöhnliche Abfolge der Götterstatuen zwangsläufig aus dem Wunsch des Kurfürsten als einem Planetenkind der Venus, deren Figur zusammen mit der Caritas in die von seinem Porträtmedaillon ausgehende zentrale Bedeutungsachse gerückt zu sehen, um so die in dieser Verbindung zum Ausdruck kommende Harmonie zwischen göttlicher und weltlicher, heidnischer und christlicher Liebe mit der eigenen Person zu verknüpfen.

Die Methode stößt jedoch dort an Grenzen, wo Hartlaub aus Prinzip auf einer Herleitung der Bedeutung aus dem Charakter des Kurfürsten beharrt, obwohl dies vom Motiv her nicht zwingend gefordert ist. Dies gilt zum Beispiel für die beiden Löwenkampf-Reliefs oberhalb des Portals [s. Seite 85], die er als allegorische Darstellungen der *vita activa* bzw. der *vita contemplativa* begreift, wobei die eine Haltung im Sieg des Menschen zum Ausdruck komme, die andere in seiner Unterwerfung. Das Bild des erfolgreich aus einem Kampf hervorgegangenen Siegers als Hinweis auf eine aktive, zupackende Lebensführung leuchtet unmittelbar ein. Auch, daß ein von Melancholie und Geistesträgheit geprägtes kontemplatives – also besinnliches – Wesen in seiner extremsten Form zur Niederlage und



CARL PHILIPP FOHR

SCHLOSS UND STADT HEIDELBERG VON OSTEN
ÖL AUF EICHENHOLZ, UM 1815

THE CASTLE AND CITY OF HEIDELBERG FROM THE EAST
OIL ON OAK, ABOUT 1815

zum Tod des Menschen führen kann, ist unbestritten; zwingend ist diese gedankliche Verbindung jedoch nicht. Denn da es sich bei dem nackten Kämpfer in beiden Fällen um den gleichen athletischen Typus handelt, können gerade die Gründe für die Niederlage aus dem Relief selbst nicht erschlossen werden. Da auch erklärende Inschriften fehlen, mangelt es dem Motiv des Verlierers an der für ein korrektes Verstehen der Szene notwendigen Eindeutigkeit und damit letztlich an unmittelbarer Anschaulichkeit des Bildsinns.

Letztere stellt sich aber dann in hohem Maße ein, wenn man den Löwen, das pfälzische Wappentier, als den eigentlich handelnden Protagonisten begreift. Gerade das Niederringen eines körperlich starken, den Kampf mit dem Raubtier aus eigener Selbstüberschätzung mutwillig suchenden Gegners, läßt sich aus einem von K. Rossmann mitgeteilten Vers eines humanistischen Lobgedichtes auf Ottheinrich erklären, der darin in der Rolle des pfälzischen Löwen auftritt:

*„Der Leo ist, als Plinius sagt, diser Art.
Das er seynen Freund greyfft nach dem Bart.
Der i[h]n mit vil Gedummel will zwingen,
Dem thut er grausamlich under Augen springen.“*

Die inhaltlichen Parallelen von Text und Bild sind offensichtlich. Es ist aber ebenso klar, daß die zweite Kampfszene nicht das im Gedicht anklingende Zusammentreffen zweier sich schmeichelnder Freunde meinen kann, die sich einander „um den Bart gehen“. Der in dieser Auseinandersetzung unterliegende Löwe hat wenig gemein mit dem verbreiteten Bild vom stolzen Beherrscher der Tiere: Mit hündisch zwischen den Beinen eingezogenem Schwanz und weit heraushängender Zunge kriecht er im Würgegriff des Mannes – wahrlich kein königlicher Anblick. Diese jämmerliche Kreatur als Wappentier der Pfalz auszugeben, hieße, sie in eine groteske Karikatur des Herrschers zu verwandeln! Dies hätte am Heidelberger Hof aber niemand, nicht einmal der Narr, wagen dürfen.

Auch hier scheidet demnach der Versuch, Sieg und Niederlage überzeugend aus einer gemeinsamen Quelle zu erklären. Es scheidet auch aus, die beiden jeweils „passenden“ Erklärungsmodelle unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen, denn sie schließen sich gegenseitig aus. Wie so häufig bei allegorischen Darstellungen dieser Zeit, wird der eigentliche Sinn in der Verschmelzung unterschiedlichster Bedeutungsschichten zu suchen sein, ohne daß die dabei sinnvollerweise aufzurufenden historischen, künstlerischen oder ikonographischen Bezüge heute alle schon gefunden und erkannt worden wären. Zusammenfassend kann aber schon jetzt festgehalten werden, daß der Skulpturenschmuck an der Fassade des Ottheinrichsbaus mehr

verkörpert als eine bloß additive Ansammlung konventioneller Motive. Er gibt sich vielmehr schnell als ein anschaulicher Spiegel fürstlicher Herrschaft zu erkennen, dem eine klar gegliederte Struktur zugrunde liegt, über die unterschiedliche Sinnschichten verknüpft werden können. Dabei ist entscheidend, daß die Verfasser des Bildprogramms die Rechtmäßigkeit der Herrschaft Ottheinrichs und das daraus erwachsende Wohlergehen des Landes im wesentlichen personal aus den ihm zugeschriebenen Tugenden begründet haben. Hinter ihrer Symbolik verbirgt sich offenbar die Vorstellung von einem guten Regiment, das mit der persönlichen und charakterlichen Integrität des Fürsten steht und fällt!

Daß es daneben auch noch andere Möglichkeiten gegeben hat, zeigt der Bilderzyklus am Friedrichsbau.

DER FRIEDRICHSBAU

In den Jahren 1601–1607 ließ Friedrich IV. († 1610) anstelle des baufällig gewordenen Traktes zwischen dem Frauenzimmerbau und dem Gläsernen Saalbau an der Nordseite des Hofes einen prunkvollen Palast errichten [s. Seite 28; 90]. Dazu berief der Kurfürst den erfahrenen Straßburger Stadtbaumeister Johannes Schoch († 1631) als Architekten nach Heidelberg. Dieser entwarf ein für das damalige Schloß spektakuläres, erstmals mit zwei architektonisch gleichwertigen Schauseiten ausgestattetes Gebäude, dem an der Talseite zudem ein großzügiger Altan als Aussichtsplattform und als Bühne höfischer Festlichkeiten vorgelagert wurde. Die Fassaden dieses dreigeschossigen, oben mit doppelstöckigen Zwerchhäusern abschließenden Neubaus, sind durch weit vorspringende verkröpfte Gebälke und kräftige Pilaster klar gegliedert, zwischen denen große, von aufwendigen Gewänden gerahmte Fenster die Wandfläche fast völlig auflösen. Sie unterscheiden sich jedoch deutlich durch den grundsätzlich anderen Gebrauch des reichlich verwendeten figürlichen und dekorativen plastischen Schmucks. Während an der Hofseite die sechzehn großen, in an den Hauptpilastern übereinander angeordneten Nischen aufgestellten, deutlich überlebensgroßen Figuren den Gesamteindruck der Fassade ganz entscheidend mitbestimmen, zeigt die damals für repräsentative Zwecke weniger wichtige Talseite im wesentlichen nur heraldische und ornamentale Motive [s. Seite 48, 50].

Die gesamte Bauskulptur wurde von dem aus Ziziers in der Schweiz stammenden Bildhauer Sebastian Goetz († nach 1621) und zahlreichen Gehilfen geschaffen. Dem Meister ist es dabei trotz der an der Hoffassade spürbaren Überfülle gelungen, das für den Eindruck eines geschlossenen Gesamtbildes notwendige Maß an Einheitlichkeit in der Wirkung seiner Skulpturen aufrechtzuerhalten. Der hohe künstlerische und handwerkliche Rang gerade seiner Heidelberger Arbeiten

ist zu Recht immer wieder hervorgehoben worden. Durch eine subtile Behandlung der Oberflächen vermochte er dem Stein unterschiedlichste stoffliche Qualitäten überzeugend abzugewinnen. Die großangelegten, zum Teil expressiv deformierten Haltungen seiner monumentalen Figuren gehen einher mit einem durch genaue Beobachtung empirisch gewonnenen Detailrealismus. Aus beidem zusammen spricht das große Können des Schweizers ebenso klar wie aus den ausdrucksstarken und lebensvollen Gesichtern der Pfalzgrafen [s. Seite 96].

Das der Leistung des Bildhauers allgemein gependete Lob steht in Gegensatz zu den Bewertungen, die das ikonographische Programm erfahren hat. Vor allem die spezifische Zusammenstellung der Kurfürstenreihe stieß bei den Interpreten häufig auf Unverständnis und Ablehnung: „Die Auswahl der Figuren kann nicht als eine glückliche bezeichnet werden. Ludwig V., der große Schloßbauherr, fehlt, und statt dessen erscheinen Persönlichkeiten, wie der Ungarn- und Dänenkönig, als Reklamefiguren eingefügt“, rügte z. B. Adolf von Oechelhäuser. Seine Kritik entsprang jedoch einem allgemein verbreiteten Mißverständnis der tatsächlichen Bedeutung der Figurenfolge, die eindimensional als bloße Visualisierung des Stammbaums der pfälzischen Wittelsbacher verstanden worden ist. Dabei wurde übersehen, daß ein solches offizielles, auf Vollständigkeit abzielendes und chronologisch geordnetes „Gedechnus der Churfürsten und Pfalztzgraven bey Rheyn“, schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts in einem der großen Festsäle des Schlosses eingerichtet worden war. Dort waren die Bildnisse und Wappen sämtlicher Pfälzer Kurfürsten und ihrer Ehefrauen angebracht gewesen, begleitet von Inschriften, die jeweils die Namen der Dargestellten enthielten sowie eine kurze gereimte Charakterisierung ihrer Herrschaft. Der neben der Offenlegung der Abstammung des eigenen Geschlechts wichtigste Zweck solcher Ahnenreihen war es, mit den durch Heirat zustande gekommenen ruhmvollen Allianzen nach Möglichkeit zu prunken, um so den Glanz des eigenen Hauses zu verstärken.

Auf einem von dem – wahrscheinlich älteren der beiden – in Heidelberg tätigen Buchdrucker Anton Corthois um das Jahr 1560 herausgegebenen Holzschnitt ist diese Ahnenreihe bis hin zu Ottheinrich abgebildet [s. Seite 26]. Ihre Vervielfältigung und Verbreitung im Druck belegen den offiziellen, öffentlich-repräsentativen Status, den sie im 16. Jahrhundert genoß. Der prestigeträchtige Anbringungsort und die ungebrochen fortwirkende Tradition, aus der heraus die Heidelberger Porträtfolge entstanden war, sicherten dieser zudem ein derart hohes Maß an historischer Glaubwürdigkeit, daß sie, wie die erhaltenen, aus dem kurfürstlichen Schloß in Amberg stammenden Kopien eindeutig belegen, auch andernorts zur optischen Legitimation pfälzischer Herrschaftsansprüche eingesetzt werden konnte.



A. Corthois: Gedechnus der Churfürsten und Pfalztzgraven bey Rheyn. Holzschnitt, Heidelberg um 1560. (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Kupferstichkabinett).

Vor dem Hintergrund dieser am Ort vorhandenen kanonischen Ahnengalerie geben sich die an der Hoffassade des Friedrichsbaus auftretenden Abweichungen von der Norm als gewollte, vom Auftraggeber bewußt initiierte Modifikationen zu erkennen, nach deren Zweck sich zu fragen lohnt.

Alle herrschenden Dynastien Europas förderten durch literarische und unterschiedliche visuelle Lobpreisungen systematisch einen dem selbstgegläubten Mythos entsprechenden Familienkult. Wir dürfen deshalb davon ausgehen, daß auch Friedrich IV. seine eigene Person als beispielhaft für seine Dynastie und deren überlieferte Tugenden verstand und sich entsprechend dargestellt sehen wollte. Die diesem Zweck angemessene Auswahl der Kurfürsten und Allegorien sowie ihre Verbindung zu einem inhaltlich stimmigen Programm hat er dabei wohl dem berühmten Rechtsgelehrten und Historiker Marquard Freher († 1614) überlassen, der durch seine umfangreiche, 1599 unter dem Titel *Origines Palatinae* erschienene Sammlung historischer Nachrichten zum Vater der pfälzischen Geschichtsschreibung geworden ist. Dessen große Leistung im Hinblick auf die Ikonographie des Friedrichsbaus liegt darin, daß er es verstanden hat, ein repräsentatives Programm zu formulieren, in dem sich drei unterschiedliche Argumentationsebenen zu einem stringenten Gesamtbild verknüpfen: die allgemein-allegorische, die historisch-dynastische und die individuelle des Auftraggebers.

Bevor diese drei Ebenen aber im einzelnen bestimmt und analysiert werden können, ist es notwendig, sich genauer mit der Figur Karls des Großen († 814) zu beschäftigen, die den Beginn der Ahnenreihe markiert und in der zwei für ein tieferes Verständnis des Gesamtprogramms grundlegende Bedeutungsebenen zusammentreffen: Zum einen galt der Kaiser als ältester Ahnherr der Wittelsbacher, was seine Aufnahme unter die Vorfahren Friedrichs problemlos erklärt. Sigrid Gensichen hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, daß seine Statue darüber hinaus als ein Hinweis auf das Amt der Kurfürsten verstanden werden kann, von dem man damals glaubte, daß es sich aus Karls Hofdienst heraus entwickelt habe. Diese Auffassung wird um so plausibler, wenn man erkennt, daß diese Herkunft des Amtes zuvor an anderer Stelle im Schloß schon einmal thematisiert worden war, und zwar in sehr anschaulicher Form. Die mächtigen Granitsäulen der unter Ludwig V. († 1544) wahrscheinlich von dessen Hofarchitekten Lorenz Lechler († vor 1538) erbauten neuen Brunnenhalle stammen nämlich aus dem Palast Karls in Ingelheim [s. Seite 79], eine Tatsache, die Sebastian Münster († 1552) in seiner *Cosmographia* ausdrücklich hervorhebt. Die Überführung dieser prominenten Spolien nach Heidelberg ist von den Pfalzgrafen zweifellos als ein kontinuierstiftender Akt verstanden worden, zur

Rechtfertigung und besonderen Hervorhebung ihrer eigenen Herrschaft. Diese in der Skulptur Kaiser Karls vereinte Dualität von der Tradition des kurfürstlichen Amtes einerseits und pfälzisch-wittelsbachischer Familiengeschichte andererseits durchzieht wie ein roter Faden das ikonographische Programm am Friedrichsbau. Sowohl die von Freher getroffene Auswahl der Figuren als auch der übergeordnete, keiner strengen Chronologie folgende Aufstellungsmodus, nach dem diese über die Fassade verteilt sind, läßt sich daraus erklären.

Das Untergeschoß ist unschwer als der Friedrich IV. unmittelbar zugehörige Bereich zu erkennen; dies belegen sowohl sein als letztes in der Reihe rechts außen aufgestelltes Standbild als auch die über dem Durchgang zum Altan angebrachte Inschrift, die ihn als Bauherrn des Palastes lobt. Zusammen mit den Statuen Friedrichs III. († 1576), Ludwigs VI. († 1583) und Johann Kasimirs († 1592) ergibt sich auf dieser in doppeltem Sinne untersten Ebene die komplette Reihe der Kurfürsten aus dem Hause Pfalz-Simmern, das nach dem Tod Ottheinrichs 1559 die Nachfolge in der Kurwürde angetreten hatte.

Die zwölf an den Stockwerken darüber aufgestellten Fürstenbilder definieren in ihrer Gesamtheit den dynastisch-historischen Bereich, der selbst noch einmal in drei der Geschoßeinteilung entsprechende Register mit jeweils eigenen Grundbedeutungen untergliedert werden kann.

So stehen im ersten Stock ausschließlich Kurfürsten als repräsentative Vertreter des Amtes: Ruprecht I. († 1390) als Gründer der Heidelberger Universität, Friedrich I. († 1476), der siegreiche Feldherr, Friedrich II. († 1556) sowie als letzter Sproß der Alten Kurlinie Ottheinrich.

Im Obergeschoß folgen die ranghöchsten und damit prestigeträchtigsten Vertreter der Familie, Kaiser Ludwig der Bayer († 1347), König Ruprecht I. von der Pfalz († 1410), sowie die beiden Könige Otto von Ungarn († 1312) und Christoph von Dänemark († 1448), die Oechelhäuser etwas respektlos als bloße Reklamefiguren bezeichnet hatte. In seiner positiven Bedeutung beschreibt dieser Begriff die Funktion der Könige aber durchaus treffend, denn zusammen mit Ludwig dem Bayern und König Ruprecht [s. Seite 92] reklamieren sie über ihren Rang die königsgleiche Stellung der Wittelsbacher und damit deren alten Führungsanspruch im Reich, „zu einem Zeitpunkt, als die Leitfunktion der Kurpfalz im protestantischen Lager unbestritten war“ [S. Gensichen]. Dies wurde von den Zeitgenossen auch so wahrgenommen und verstanden, zum Beispiel von dem englischen Reisenden Thomas Coryate († 1617), der 1608 das Heidelberger Schloß besucht und eine begeisterte Beschreibung der Hoffassade des Friedrichsbaus verfaßt hat. Die Rangunterschiede der Herrscher sind für ihn sogar das einzige Kriterium, nach dem er die Bedeutung der



FASSADEN DES OTTHEINRICHS-
UND DES FRIEDRICHSBAUS

FAÇADES OF THE OTTHEINRICH
AND FREDERICK PALACES

Skulpturen unterscheidet: Was die Fassade „vor allem ziert, ist der Reichtum an schönen Statuen. (...) Meist sind es Standbilder der berühmten Pfalzgrafen, bis zu Friedrich IV., dem letzten. Auch Kaiser und Könige (...) sind dort dargestellt“.

An den Zwerchhäusern erscheinen dann für die Familie und deren herausgehobene Stellung im Reich entscheidende Schlüsselfiguren, von denen jede den Anfang eines ganz bestimmten Entwicklungsstranges markiert; die diesbezügliche Doppelrolle Karls des Großen als ältester Ahnherr der Wittelsbacher und Stifter des Pfalzgrafenamtes wurde schon hervorgehoben. Ihm zur Seite stehen Herzog Otto I. von Bayern († 1183), der Begründer der wittelsbachischen Hausmacht, Pfalzgraf Ludwig I. († 1231), der erste Kurfürst, sowie Rudolf I. († 1319), der in der familieninternen Überlieferung des 16. Jahrhunderts als direkter Ahnherr aller damals noch lebenden Pfalzgrafen galt.

Die als Bekrönung der Zwerchgiebel aufgestellten Personifikationen der vier Jahreszeiten – Frühling und Sommer stehen an der Hof-, Herbst und Winter an der Talseite – bilden zusammen mit den jeweils über der Mittelachse des Gebäudes auf dem Kranzgesims aufgesockelten Statuen der Justitia die allegorische, überzeitliche Ebene, auf der das Wirken, aber auch das Schicksal der Pfalzgrafen an die allgemeinen Zeitläufte rückgebunden und dem Schutz der göttlichen Gerechtigkeit empfohlen werden.

Die hier zum besseren Verständnis getrennt behandelten Bedeutungsebenen lassen erst in der Zusammenschau ihren tieferen Sinn erkennen. Denn so wie Karl der Große unverrückbar am Anfang der Familiengeschichte steht, markiert Friedrich IV. als vorerst letzter Kurfürst seines Geschlechts naturgemäß den Schluß. In ihm laufen alle Traditionsstränge zusammen, deren berufenster Bewahrer er ist. Er profitiert aber nicht nur vom Ruhm seiner kaiserlichen und königlichen Vorfahren sondern mehrt durch die eigenen Tugenden seinerseits das Ansehen der Dynastie. Friedrichs Verständnis von der Bedeutung des kurfürstlichen Amtes nährt sich dabei nicht nur aus den Erfahrungen der noch relativ kurzen Regentschaft seines Stammhauses Pfalz-Simmern, sondern er begreift seine Herrschaft zu einem wesentlichen Teil als Fortsetzung der Traditionen der Alten Kurlinie. Da an der Fassade der Platz für eine vollständige und chronologisch stimmige Ahnengalerie nach dem Muster der offiziellen Porträtfolge jedoch fehlte, mußte diese Kontinuität der Amtsführung hier geistreicher in Szene gesetzt werden: Es fällt auf, daß aus dem Kreis der älteren rheinischen Pfalzgrafen zwei Gruppen als jeweils zusammengehörige, inhaltlich homogene Einheiten vollständig an der Fassade aufgestellt worden sind, die der Könige und Kaiser zum einen, zum anderen die der Repräsentanten des Hauses Pfalz-Simmern. Diese

Beobachtung lenkt den Blick unweigerlich auf eine vergleichbare dritte, nämlich die der kurfürstlichen Namensvettern Friedrichs, deren Statuen ebenfalls alle in das Programm integriert wurden. Durch diesen geschickten Kunstgriff konnte die in Form der Stockwerksgrenze konkret erfahrbare Trennungslinie zwischen dem individuellen Bereich Friedrichs IV. und dem historisch-dynastischen darüber aufgehoben werden. Der Rekurs auf die übereinstimmenden Vornamen als traditionsstiftende Elemente wird ihm um so leichter gefallen sein, als mit Friedrich dem Siegreichen, dem legendenumwobenen „Pfälzer Fritz“, die im 15. Jahrhundert herausragende politische und militärische Begabung unter den Heidelberger Kurfürsten am Anfang stand, dessen glänzender Sieg in der Schlacht von Seckenheim 1462 noch unvergessen war und einen Gutteil des pfälzischen Selbstbewußtseins ausmachte.

Zusammenfassend läßt sich somit feststellen, daß auch der oft geschmähte Skulpturenschmuck des Friedrichsbau einen in sich schlüssigen Spiegel fürstlicher Herrschaft darstellt, der ebenso unverwechselbar auf den Auftraggeber zugeschnitten worden ist, wie derjenige des Ottheinrichsbau, wenn auch mit gänzlich anderen Ausdrucksmitteln. Friedrichs Herrschaft erscheint eben nicht wie dort aus vorbildlichen individuellen Charaktereigenschaften abgeleitet und legitimiert, sondern aus der langen Geschichte und dem Prestige der Familie sowie aus der ungebrochenen Tradition des hohen Amtes selbst.

Die Vielfalt der in den beiden analysierten Skulpturenzyklen miteinander verwobenen Sinnschichten ist erheblich größer, das von den Kurfürsten aktivierte Spektrum höfischer Repräsentationsformen breiter als dies in meinem kurzen Beitrag deutlich werden konnte. Seine strahlendste Glanzzeit als fürstliche Residenz erlebte das Heidelberger Schloß zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter Kurfürst Friedrich V., der die böhmische Königskrone annehmen und nach der Niederlage seiner Truppen in der Schlacht am Weißen Berg – 1620 – als „Winterkönig“ in die Geschichtsbücher eingehen sollte. Während seiner Regierungszeit wurde die gesamte Schloßanlage endgültig zur reinen repräsentativen Selbstdarstellung der pfälzischen Kurfürsten hergerichtet und ausgebaut.

Für seine Braut Elisabeth Stuart († 1662), die Tochter des englischen Königs Jakob I. († 1625), ließ Friedrich V. von dem Nürnberger Stadtbaumeister Jakob Wolff d. J. († 1616) auf dem Nordwall einen neuen aufwendigen Palast errichten, den sogenannten Englischen Bau, dessen „klassisierende“, offensichtlich auf Fernwirkung berechnete Schauseite erstmals zum Tal hin ausgerichtet worden ist. Diese erhob sich, den älteren Unterbau als monumentalen Sockel nutzend, als eine beide Stockwerke des Neubaus zusammenfassende

kolossale toskanische Pilasterordnung. Deren feste Struktur ermöglichte es, die Wandfelder dazwischen durch zwei Reihen hoher rundbogiger Fenster weitgehend aufzulösen, so daß sich der Eindruck einer doppelten loggienartigen Arkadenstellung ergab. Das zu einem Festsaal ausgebaute Obergeschoß des Dicken Turms und der auf dem Westwall angelegte Stückgarten ergänzten den neuen Palast schließlich zu einem großzügigen, mit allem Komfort ausgestatteten Wohntrakt für die verwöhnte Königstochter.

Umfangreiche Veränderungen resultierten aus der Anlage des berühmten *Hortus Palatinus*, eines weitläufigen Parks, mit dessen Gestaltung der bereits erwähnte Ingenieur und Gartenarchitekt Salomon de Caus 1616 beauftragt worden war. Dieser verbaute unter geschickter Ausnutzung des Geländes die Hänge des Friesentals mit fünf großen Terrassen, zu deren Sicherung gewaltige Stützmauern notwendig waren. Das so gewonnene ebene Terrain gestaltete er durch kunstvolle, geometrisch angelegte Beete mit seltenen Pflanzen, durch Bassins und Brunnen mit künstlichen Grotten, Labyrinthen, Kabinette und Lusthäuser, die alle reich mit – zum Teil mechanisch bewegbaren oder musizierenden – Skulpturen ausgestattet werden sollten. Einen anschaulichen Eindruck von der angestrebten Großartigkeit des wegen der Übersiedlung Friedrichs nach Prag und der Wirren des Dreißigjährigen Krieges unvollendet gebliebenen Gartens vermittelt

das um 1620 entstandene Gemälde Jacques Fouquières († 1659) im Kurpfälzischen Museum [s. Seite 20].

Die über alle technischen Schwierigkeiten hinwegsehende Souveränität, mit der Friedrich V. den Stammsitz seiner Vorfahren, vor allem aber die umgebende Natur seinem gestalterischen Willen unterwarf, trägt unverkennbar frühabsolutistische Züge. Es hat ihn kaum gestört, daß durch den Ausbau des Schlosses zur repräsentativen Residenz, vor allem wegen der Terrassierung des Geländes sowie wegen der Aufgabe der Wälle und des Dicken Turms als Verteidigungsbauten, die Funktionen der Wehranlage faktisch verloren gingen. Die logische Konsequenz dieser Schwächung zeigte sich, als 1622 das Heidelberger Schloß nach nur kurzer Belagerung fast kampflos geräumt und an die Truppen des Grafen Tilly († 1632) übergeben werden mußte. Der nachfolgenden Plünderung fielen bedeutende Ausstattungsstücke zum Opfer, deren Verlust die kontinuierlich über Jahrhunderte gewachsenen Strukturen herrschaftlicher Selbstdarstellung der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein erstmals unterbrach. Damit war ein sich bis zur systematischen Zerstörung des Schlosses durch die Truppen Ludwigs XIV. († 1715) im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1689 und 1693 immer mehr beschleunigender Auflösungsprozeß in Gang gesetzt, an dessen Ende die vielbesungene Ruine stand, mit ihren schweigenden Fürstenbildern.

Literatur:

Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Heidelberg – Kreis Heidelberg. Bearb. v. Adolf von Oechelhäuser. Tübingen 1913.

Becker, Albert: Die ersten Heidelberger Schloßbeleuchtungen 1807 – 1815 – 1830, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Neue Folge 50 (1937), S. 135 – 141.

Benz, Richard: Heidelberg. Schicksal und Geist. Konstanz 1961.

Gamer, Jörg: Matteo Alberti. Düsseldorf 1978.

Gardt, Andreas (Hrsg.): Ein Engländer in Heidelberg – 1608. Thomas Coryates Betrachtungen. Heidelberg 1986.

Gensichen, Sigrid: Das Heidelberger Schloß. Fürstliche Repräsentation in Architektur und Ausstattung, in: Mittler, Elmar (Hrsg.): Heidelberg – Geschichte und Gestalt (erscheint 1996).

Göricke, Joachim: Zur Heidelberger Schloßruine im Rahmen der romantischen Bewegung, in: Strack, Friedrich (Hrsg.): Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800. Stuttgart 1987, S. 383 – 393.

Hartlaub, Georg Friedrich: Zur Symbolik des Skulpturenschmucks am Ottheinrichsbau, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 14 (1952), S. 165 – 181.

Koch, Julius und Fritz Seitz: Das Heidelberger Schloß. Darmstadt 1891.

Le Bris, Michel (Hrsg.): Victor Hugo – Le Rhin. Strasbourg 1980.

Neumann, Carl: Zur Geschichte und zum Charakter des Ottheinrichsbaus (hrsg. v. Walter Karl Zülch). Heidelberg 1949.

Oechelhäuser, Adolf von: Das Heidelberger Schloß, 8. Aufl., besorgt von Joachim Göricke. Heidelberg 1987.

Poensgen, Georg: Das Heidelberger Schloß. Bau – Geschichte – Schicksal, in: Heidelberger Jahrbücher 18 (1974), S. 138 – 163.

Poensgen, Georg (Hrsg.): Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556 – 1559). Heidelberg 1956.

Rossmann, Kurt: Der Ottheinrichsbau, in: Poensgen, a. a. O., S. 261 – 273.

Salomon de Caus: Hortus Palatinus. Die Entwürfe zum Heidelberger Schloßgarten, 1620 (Nachdruck, Worms 1980; Kommentarband, hrsg. v. Reinhard Zimmermann, Worms 1986).

Schaab, Meinrad: Geschichte der Kurpfalz, 2 Bde., Stuttgart 1988/92.

Schütte, Ulrich: Das Schloß als Wehranlage. Befestigte Schloßbauten der frühen Neuzeit im alten Reich. Darmstadt 1994.

Sellin, Volker: Heidelberg im Spannungsfeld deutsch-französischer Konflikte. Die Schloßruine und ihre Stilisierung zum nationalen Symbol im Zeitalter der Französischen Revolution und Napoleons, in: Strack, Friedrich (Hrsg.): Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800. Stuttgart 1987, S. 19 – 34.

Skalecki, Georg: Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen. Regensburg 1989.

Stark, Karl Bernhard: Das Heidelberger Schloß in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung, in: Sybels Historische Zeitschrift 6 (1861).

Vetter, Roland (Hrsg.): Das Schloß gesprengt, die Stadt verbrannt. Robert Salzer: Zur Geschichte Heidelbergs in den Jahren 1688 und 1689 und von dem Jahre 1689 bis 1693. Nachdruck der Ausgaben von 1878 und 1879. Heidelberg 1993.



FRIEDRICHSBAU, SCHLOSSALTAN
UND GLOCKENTURM

FREDERICK PALACE, CASTLE TERRACE
AND BELL TOWER



DIE NORDFASADE DES
FRIEDRICHSBAUS

THE NORTH FACADE OF THE
FREDERICK PALACE



SCHLOSSHOF MIT
BRUNNENHALLE

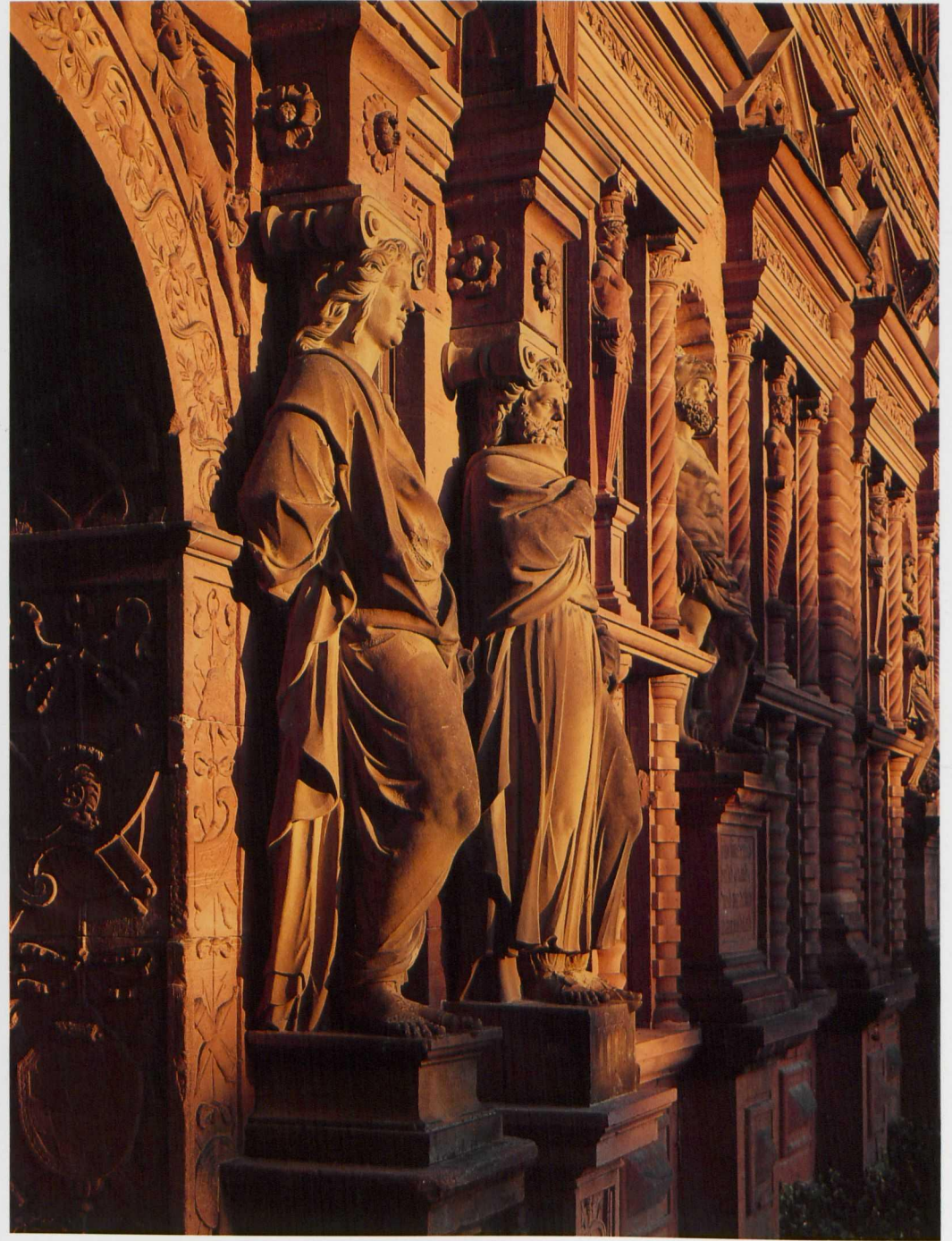
CASTLE COURTYARD
WITH WELL HOUSE



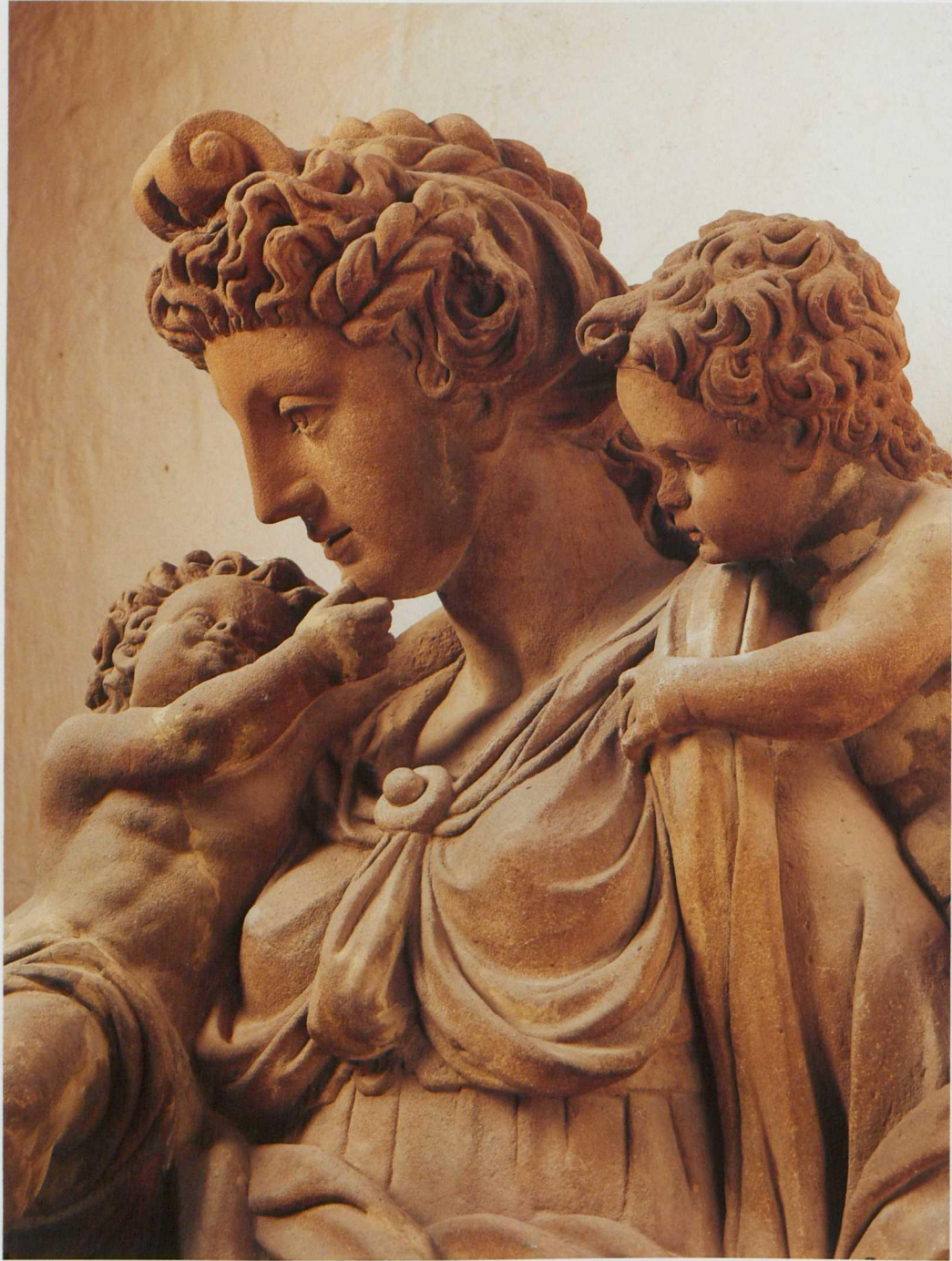
PORTAL AM OTTHEINRICHSBAU | PORTAL OF THE OTTHEINRICH PALACE



KARYATIDEN AM PORTAL DES
OTTHEINRICHSBAUS



CARYATIDS BEFORE THE PORTAL OF THE
OTTHEINRICH PALACE



MISERICORDIA-STATUE VOM
OTTHEINRICHSBAU UND
KURFÜRST RUPRECHT VOM FRIEDRICHSBAU



MISERICORDIA STATUE FROM THE
OTTHEINRICH PALACE AND
ELECTOR RUPERT FROM THE FREDERICK PALACE



WAPPEN UND MEDAILLON
OTTHEINRICHS

COAT-OF-ARMS AND MEDALLION
OF OTTHEINRICH