

Ein zwölfter Kaiser im Huldigungssaal?

Eine ikonografische Deutung der spätgotischen Tafelmalereien im Goslarer Rathaus

Barbara Ehrt, 2014

Einführung

Im mittelalterlichen Rathaus der ehemals Freien Reichsstadt Goslar befinden sich einzigartige, spätgotische Tafelmalereien, die erst im 19. Jahrhundert zufällig entdeckt wurden. Der sie beherbergende Raum im ersten Stock des südwestlichen Seitenflügels ist bis auf vier Fenster vollständig mit bemalten Holztafeln und Schnitzwerk ausgekleidet und wird im allgemeinen als Huldigungssaal bezeichnet. Das geheimnisvolle Bildprogramm des Raumes muss von seinen Planern sorgfältig durchdacht worden sein, denn es ist bis ins kleinste Detail mit bedeutungsvollen Hinweisen versehen worden. Auf den Deckenbildern sind vier biblische Szenen, zwölf Propheten und vier Evangelisten dargestellt. Zählt man die acht Goslarer Stadtheiligen, die in den vier Fensterlaibungen installiert sind, zu den Evangelisten hinzu, ergibt sich die Zahl zwölf. Die Zahl Zwölf besaß im Mittelalter eine besondere Bedeutung, besonders wenn es um die Beschreibung biblischer Themen ging. Die Wandbilder der südlichen, östlichen und nördlichen Raumseiten zeigen im Wechsel zwölf Sibyllen und zehn Kaiser mit Zepter, Reichsapfel und Krone.



Abb. 1: Westwand des Huldigungssaales während der Restaurierungen in den 1990 Jahren

An der westlichen Wand, die wie die nördliche von zwei großen Fenstern unterbrochen wird, hat man die Ara Coeli Legende dargestellt und nebeneinander von links nach rechts eine (vermeintliche) Justitia, einen (vermeintlichen) knienden Stifter, die apokalyptische Mondsichelmadonna, die Sibylle Tiburtina und einen elften Kaiser abgebildet. Die Identitäten des Knienden und der Justitia sind bisher nicht eindeutig festgelegt, obwohl der Kniende im Kontext der Ara Coeli Legende als ein zwölfter Kaiser gedeutet werden könnte, denn er weist eine starke Ähnlichkeit mit dem zur Er-

bauungszeit des Gebäudes um 1490 amtierenden Habsburger Kaiser Friedrich III. auf.¹ Die Westwand soll einer näheren Betrachtung unterzogen werden und dabei stellt sich auch die Frage nach der Bestimmung des Raumes. Leider können die archivalischen Nachrichten wenig zur Aufklärung beitragen, über Sinn und Zweck des Einbaus der Tafelbilder sind erstaunlicherweise keine Hinweise (mehr?) zu finden², obwohl an dem umfangreichen Projekt zahlreiche Künstler und Handwerker beteiligt gewesen sein müssen.

Ein Rathaus der Bilder

Über die Räumlichkeiten im Unter- und Kellergeschoss des Anbaus und eine 1505 geweihte Trinitatis-Kapelle im ersten Stock finden sich schon seit 1491 Eintragungen unterschiedlicher Art,³ doch erst seit ihrer Wiederentdeckung 1856 gibt es Aufzeichnungen über die Tafelbilder. Goslar stand zu dieser Zeit unter der Verwaltung des Königreiches Hannover und der Hildesheimer Dombibliothekar Dr. Kratz, der die Bilder zufällig hinter hohen Aktenstapeln entdeckte, stellte irrtümlicherweise die These auf, der Erschaffer der Kunstwerke sei Dürers Lehrer Michel Wolgemut gewesen.⁴ Damit löste er einen Sturm in der kunsthistorischen Forschung aus. Ein ganzes Jahrhundert lang studierte man die Gemälde eingehend „[...] und widmete sich dabei hauptsächlich der Frage nach dem Maler“,⁵ doch die konnte bis heute nicht geklärt werden. Seit der 1960 entstandenen, umfangreichen Dissertation von Gisela Goldberg hat das kunsthistorische Interesse merklich nachgelassen, obwohl die Ikonographie des geheimnisvollen Bildprogramms noch längst nicht vollständig entschlüsselt ist.

Der Anbau mit dem Huldigungssaal liegt nur wenige Meter entfernt und genau gegenüber der Apsis der Marktkirche Sankt Cosmas und Damian. Er besteht aus einem unterirdischen Gebeinkeller, einer Marienkapelle im Erdgeschoss und dem Huldigungssaal über ihr. Man kann davon ausgehen, dass dieser Teil des Rathauses auf romanischen Bauresten errichtet wurde und ursprünglich eine sakrale Bestimmung hatte. Darauf weisen archivalische Nachrichten, das gotische Steinkreuz am Giebel und die Marienfigur aus Stuck über dem Eingangsportal hin. In den Aktenbeständen des Goslarer Stadtarchivs wird schon 1491 ein Beinhaus erwähnt, also ein „[...] Gebäude, das am Rathaus gelegen ist, auf dem Marktkirchhof, einen Michaelsaltar besitzt, unten in einer Kapelle, die man Beynhaus nennt.“⁶ Die insgesamt vierundfünfzig Tafelbilder verarbeiten die Themen Geburt, Wiederkunft Christi, das Weltgericht und das Neue Jerusalem. Eine sehr kleine Apsis, die in den ehemaligen Turmaufgang an der Ostseite eingefügt wurde,⁷ ist nicht vertäfelt, sondern mit Wandfresken bemalt. Sie stellen Kreuzigungsszenen und den über allen thronenden Christus als Weltenrichter im Jüngsten Gericht dar. Der mit Lilie und Reichsschwert ausgestattete Christus steht der überlebens-

großen, apokalyptischen Himmelskönigin der Westseite gegenüber, ist allerdings wesentlich kleiner. Besonders ungewöhnlich ist die Anzahl von zwölf Sibyllen, in der sixtinischen Kapelle sind es nur sieben. Auch gehören sie in Goslar nicht wie sonst üblich zu den alttestamentarischen Propheten, sondern ergänzen mit den kaiserlichen Herrschern wie in einem Wechselreigen die auf der Westwand dargestellte Ara Coeli Legende, die „[...] kunstgeschichtlich bedeutendste Darstellung der Begegnung des Kaisers Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle zur Geburtstunde Christi[...].“⁸

Die Wandbilder gehen nahtlos ineinander über, sodass sie aus der Entfernung wie eine geschlossene Fläche wirken und auch die störenden Türen kaum zu erkennen sind. Über allen Figuren sind Sprachbänderolen in gotischer Schrift angebracht, nur die Kaiser und die Stadtpatrone sind ohne Inschriften geblieben. Bei den lateinischen Texten handelt es sich um jüdisch-christliche und heid-



Abb. 2: Kaiser und Sibylle Lybica

nisch-antike Prophetien, die sich auf Ankunft oder Geburt eines mächtigen Erlösers beziehen und zumindest bei den Sibyllen zumeist der Schedelschen Weltchronik entstammen. Im Zusammenhang mit der apokalyptischen Madonna und Christus als Weltenrichter kann man „[...] den Goslarer Herrscherzyklus auch als eine Genealogie von deutschen Kaisern in dem von den Sibyllen geweissagten letzten Zeitalter der Welt ansehen.“¹⁰ Der Raum ist in eine obere und eine untere Sphäre unterteilt. Kaiser und Sibyllen verkörpern die vergängliche Welt des unteren Bereiches und das bringen

auch die mit schneller Strichführung vorgezeichneten und eher flächig ausgemalten Figuren zum Ausdruck, sie wirken bei näherem Hinsehen flüchtig und unvollendet. Sollte damit die Vergänglichkeit derer betont werden, die sich noch im irdischen Teil des Daseins aufhalten?

Dazu passt auch der Habitus der Kaiser, die gewöhnlich (sitzend) im Ornat ihrer Macht gezeigt wurden. In Goslar stehen sie etwas verloren, wie Relikte vergangener Tage im Raum herum. Wie die Goslarer Stadtheiligen in dieses Gesamtkonzept passen, kann nicht gesagt werden, denn ihr Malstil unterscheidet sich geringfügig von dem der Decke und Wände. Es wäre denkbar, dass die Bildnisse der acht SchutzpatronInnen etwas zeitversetzt hinzugefügt wurden. Die Deckenbilder mit

Propheten und Evangelisten öffnen sich über dem Raum wie Fenster in eine himmlische Welt. In vier mittleren Tafeln, von zwölf Propheten umgeben, weisen Bilder mit ungewöhnlicher Leuchtkraft auf die Geburt des himmlischen Erlösers hin. Wie auf tragenden Säulen stützen die vier Evangelisten in den Ecken das Geschehen und der überirdische Eindruck scheint bewusst durch die sorgfältig ausgeführte Maltechnik verstärkt worden zu sein. Mit der Beigabe von Calcit und Verditer zu den Pigmentgemischen erzielte man eine besonders leuchtende Farbgebung, während die Wandtafeln leicht mit Kohle abgedunkelt worden sind, um im Hintergrund zu bleiben.¹¹ Die Kreuzigungsfresken der Apsis gehören zwar auch zum Bildprogramm, können aber nur gesehen werden, wenn ihre Türen geöffnet sind.

Jede lebensgroße Figur auf den Wandtafeln wird von zwei dünnen Holzsäulen eingerahmt, die nach oben hin wie ein Baldachin in gotischen Kielbögen und einer geschnitzten Kreuzblume enden. Auf blauem oder rotem Malgrund kommen die in Schleierbretter geschnitzten Ranken, Früchte und Tiere gut zur Wirkung, die den Abschluss eines Wandfeldes zur Decke bilden. Der untere Bereich ist bis zum Boden von aufgemalten, sehr plastisch wirkenden Vorhängen bedeckt, die den Sockel der Bühne, auf denen die Figuren stehen, verhüllen. Die farbenprächtigen Protagonisten erinnern in ihren „Baldachinraumzellen“¹² ein wenig an die Schauspieler der spätmittelalterlichen Commedia del Arte.¹³ Es wird vermutet, dass in Goslar um 1490 ein geistliches Spiel des Dichters Arnold Immesen aufgeführt wurde, in dem Propheten und Sibyllen abwechselnd ihre Weissagungen verkündet haben.¹⁴ Die einzige erhaltene Abschrift wurde Anfang des 15. Jahrhunderts im Kloster Frankenberg angefertigt¹⁵ und Bühnenbild und Kostümierung der Darsteller hätten inspirierend auf das Projekt „Huldigungssaal“ wirken können.

Die Ara Coeli Legende im Bildprogramm

Mit der Ara Coeli Legende an der Westwand, zu der die Mondsichelmadonna, der Kniende und die Sibylle Tiburtina gehören, wird ein sprachlicher Austausch eröffnet, den die weissagenden Sibyllen und die Propheten an der Decke fortführen, indem sie den elf Kaisern (und den Betrachtern) Prophetien zu Geburt und Wiederkehr des Erlösers zum Weltende und das anbrechende Goldene Zeitalter verkünden. Die Legende (hier als Hinweis auf die erwartete Endzeit eingesetzt) erzählt eine Begebenheit aus dem Leben des römischen Kaisers Augustus Octavian und ist Motiv gebendes Zentrum für das apokalyptische Bildprogramm des Raumes. Augustus Octavian, der Adoptivsohn Cäsars, suchte eines Tages den Rat der Sibylle Tiburtina und bat sie um ein Zeichen, denn seine Höflinge begehrten, ihn als Gott verehren zu dürfen. Die heidnische Prophetin fastete drei Tage lang und verkündete dem Kaiser dann die Ankunft eines jungfräulich geborenen Erlösers, der mächtiger

sein würde als er. Im Traum sah Augustus die Muttergottes mit dem Kind im Arm und war so von der Echtheit der Weissagung überzeugt, dass er seine Krone ablegte und sich vor der Himmelsmutter auf die Knie warf.

Die Identität des überlebensgroßen Mannes an der Westwand des Huldigungssaales spielt im Zusammenhang mit der Legende eine wichtige Rolle. Er kniet im Zentrum des Geschehens in kostbare Gewänder gehüllt mit bedecktem Haupt zu Füßen der prachtvoll gewandeten Muttergottes und soll offensichtlich an Kaiser Augustus erinnern. Die Goslarer Madonna trägt das Kind in der linken, ein Zepter in der rechten Hand und ihre Füße stehen auf einem Halbmond. Eine so ausgestattete Marienfigur wird in der Offenbarung des Johannes im zwölften Kapitel beschrieben und gab Anlass für unzählige Abbildungen in der mittelalterlichen Kunst. Die tiburtinische Sibylle verkündet rechts neben ihr auf einem Spruchband die Geburt Jesu in Bethlehem und die gesamte Szene zeigt die in etwas abgewandelter Form dargestellte Ara Coeli Legende. Im Huldigungssaal wird nicht nur die Ankunft eines himmlischen Erlösers beschrieben, sondern auch die Hoffnung auf einen starken christlichen Segenskaiser zum Ausdruck gebracht, der zu einem nicht genau vorhersehbaren Zeitpunkt zusammen mit Christus die Herrschaft einer neuen Weltordnung übernehmen würde.

Restaurierungen

Der nicht beheizbare Raum mit drei Außenwänden hat den empfindlichen Farbschichten auf Rotfichten-, Lärchen- und Lindenholzbrettern keine guten Lagerbedingungen geboten. Weder in der preußischen Zeit des 19. und 20. Jahrhunderts noch in der nachfolgenden Ära des Nationalsozialismus wurde erkannt, wie akut gefährdet die Kunstwerke waren. Um den Raum ohne Unterbrechung museal nutzen zu können, wurde stets nur notdürftig repariert und der fortschreitende Verfall teilweise mit drakonischen Maßnahmen bekämpft. Vor dem erwarteten Staatsbesuch des Reichsbauernführers Darré behandelte der Konservator Buhmann aus Hannover 1931 die von Holzwürmern beschädigten Bretter so gründlich mit Schwefelkohlenstoff, „dass mit dem bisher verwandten Gifte ganz Goslars Bewohnerschaft getötet werden könnte.“¹⁶ Bei anschließenden Restaurierungen stellte man fest, dass im vorigen Jahrhundert „als Grundierung Papier einer englischen Zeitung verwandt [wurde], dessen Text durch die Farbe hindurch gelesen werden kann.“¹⁷ Während des 2. Weltkrieges wurden die Fenster vermauert und bald nach Kriegsende erneut schwere Schäden festgestellt, diesmal durch eindringende Feuchtigkeit.

Mit dem Braunschweiger Restaurator Herzig konnte zwar eine Kapazität nach Goslar geholt werden,¹⁸ der dramatische Schadensverlauf der Kunstwerke war damit jedoch nicht beendet. Feuchtig-

keit vor und hinter den Holztafeln, schwankende Temperaturen, Schädlingsbefall und nicht zuletzt die zahlreichen Besucherströme bewirkten weitere Zerstörungen der Bildträger, des Malmaterials und des Baukörpers.¹⁹ Erst 1977 setzte eine umfangreiche, fachgerechte Restaurierung mit gleichzeitiger Schadenskartierung ein, die 2004 ihren Abschluss fand und seitdem wird sorgfältig darüber gewacht, neue Schäden rechtzeitig zu entdecken und zu beheben. Einblick in den Raum gewährt nur noch eine verglaste Tür in der Südwand. Den Besuchern wird im Rathaus in einer verkleinerten Nachbildung des Huldigungssaales eine Filminterpretation zur Geschichte der spätgotischen Raumkunst gezeigt, die jedoch eingehendere Betrachtungen nicht zulässt.

Übermalungen

Die Problematik einer durchgängigen, unbeschädigten Authentizität der Bilder wurde für Goslar noch nicht erforscht und so darf an dieser Stelle die Frage gestellt werden, ob in der Zeit, als die Gemälde bis zu ihrer Wiederentdeckung mehrere hundert Jahre unbeaufsichtigt waren und bis zur Überwachung durch die Denkmalpflege, die Möglichkeit bestand, Malereien oder Texte zu verändern, zu ergänzen oder gar zu übermalen. Bisher ist „noch nicht dokumentiert [...], inwiefern die Darstellungen und Inschriften während der Sicherungs-, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an der gesamten Ausmalung oder an einzelnen Tafeln überfasst worden sind.“²⁰ „[...] Hinweise auf Sibyllen, deren Darstellung aus Gründen mangelnden Verständnisses nachträglich verändert wurden, sind [...] nicht gerade selten, [...] auch im Oratorio del Gonfalone ist Ähnliches bemerkt worden: Teile der heute sichtbaren Sprüche wurden dort mit großer Wahrscheinlichkeit erst viel später nachträglich eingefügt.“²¹

Goslar hat immer wieder zahlreiche Herrschaftswchsel erlebt, die auch auf künstlerischem Gebiet neue Orientierungen verlangten. Über Jahrhunderte hatten zahllose Personen Zugang zu den historischen Räumlichkeiten und es ist durchaus vorstellbar, dass hin und wieder Veränderungen an den Tafelbildern vorgenommen wurden. Dafür spricht auch eine kleine technische Ungereimtheit. Anstelle des linken Oberarmes sieht man bei dem Knienden schon auf den Fotografien von 1943 den Bildhintergrund. Dieser Fauxpas kann auf eine mangelhafte Darstellung des Künstlers zurückgehen, könnte aber auch auf schlecht ausgeführte Restaurierungen hindeuten.

Goslar um 1500

Goslar, die freie Reichsstadt am nördlichen Harzrand, verdankt ihre Entstehung dem Erzbergwerk Rammelsberg. Die Zeiten des mittelalterlichen Bergbaus waren geprägt vom wechselvollen Zusammenspiel technischer Errungenschaften und ökonomischer Interessen und lockten im ausgehenden

15. Jahrhundert sogar Johann Thurzo, den Geschäftspartner des Großunternehmers Jakob Fugger, in die Stadt. Über mehrere Jahrzehnte reiste er immer wieder von Krakau in den Harz und durch „[...] ihn kam es zu Handelsbeziehungen zwischen den Fuggern und der Stadt Goslar.“²² Jakob, genannt ‚Der Reiche‘, verfolgte eine Strategie, die sich im Tiroler Silberbergbau bestens bewährt hatte. Er gewährte kapitalschwachen Gewerken großzügige Kredite und tauschte ihre Schuldscheine gegen Berganteile (Kuxe) ein.²³ In Goslar ließ sich das jedoch nicht mehr umsetzen, seit der Rat 1494 verfügt hatte, neuen Anteilseignern den Ankauf von Kuxen nur dann zu erlauben, wenn sie bereit waren, das Goslarer Bürgerrecht zu erwerben. Diese Ratsstatuten dienten der Abschreckung von Fremden im Goslarer Bergbau²⁴ und könnten bewirkt haben, dass sich Thurzo 1496 aus Goslar zurückzog. Kurz vor der Jahrhundertwende hatte der Handel mit Blei an Bedeutung gewonnen und man setzte das bisher als minderwertig betrachtete Metall für Schmelzprozesse zur Entsilberung von Kupfer ein. Goslar wurde nun mit steigenden Gewinnen in Teilen Europas ein bedeutender Bleilieferant.²⁵

Zur selben Zeit bekundeten die Herzöge von Braunschweig, in dessen Hoheitsgebiet sich die Freie Reichsstadt befand, ihr Interesse, das ihnen im 13. Jahrhundert kaiserlich verbriefte Pfandrecht am Erzbergwerk, welches sie über Jahrhunderte gegen „Bares“ an die Stadt weiterverliehen hatten, zurückzufordern. Im Verlauf des nun folgenden, unfreiwilligen Besitzerwechsels kam es über mehrere Jahrzehnte zu blutigen kriegerischen Handlungen, mutwilligen Zerstörungen und zahlreichen Vermittlungsversuchen der Kaiser und benachbarter Fürsten. Für kurze Zeit wurde Goslar 1480 sogar unter Reichsacht gestellt und vom Kaiser verurteilt, als Kriegsentschädigung insgesamt 30.000 Goldgulden Sühnegeld zu zahlen. Trotz der Bittgesuche an Fürsten, Städte und Bankiers gelang es nicht, die Summe aufzubringen. Schließlich waren es Juden, die das Geld zur Verfügung stellten.²⁶ Seitdem finden sich wieder Nachrichten über eine immerhin fünfzig bis sechzig Personen zählende jüdische Bewohnerschaft in Goslar, die der Stadt über hundert Jahre fern geblieben war, weil man sie fortwährend bedrängt und diskriminiert hatte.²⁷

Mit der Schließung des Riechenberger Vertrages im Jahr 1552 wurden die Fehden mit dem Braunschweiger Herzogtum für beendet erklärt. Die Stadt musste gezwungenermaßen einwilligen, die Hoheitsrechte über das Bergwerk nebst Gerichtsbarkeit und große Waldgebiete abzutreten und ist seitdem kontinuierlich verarmt. Nun betrieben die Herzöge von Braunschweig den Bergbau im Rammelsberg und entzogen der Stadt damit den wichtigsten Wirtschaftszweig. Parallel zu diesen Vorgängen machten sich die Einflüsse der neuen Glaubenslehre bemerkbar und führten ebenfalls zu gravierenden Veränderungen. Der von weiten Teilen der Bewohnerschaft geforderten Einführung

der Reformation folgte die Umstrukturierung von Kirchen, Kapellen und Hospitälern und brachte den Rat in große Bedrängnis. Durch seine Weigerung, die alte Lehre beizubehalten, verlor er das Wohlwollen seines Schutzherrn, des Kaisers und indem er sich (jedenfalls anfangs) gegen die Einführung der Reformation stellte, das Wohlwollen der aufgebrachten Bevölkerung. Es kam auch in Goslar zu Zerstörungen von Kunstwerken und erst mit dem Augsburger Religionsfrieden 1555 ebten die reichsweiten Fehden zwischen den religiösen Parteien ab. Ein Konsistorium aus vier Pastoren, einem Ratsvertreter und einem Notar bildete die neue Kirchenbehörde²⁸ und die Sitzungen des Gremiums fanden in der umgebauten Sakristei der Marktkirche statt.²⁹ In diesen unruhigen Zeiten, also zwischen 1490 und 1527 muss der Huldigungssaal entstanden sein.

Preußische Nationaldenkmäler in Goslar

Die kunsthistorische Einordnung des knienden Mannes erfolgte in Zeiten politischer Umstrukturierungen, denn seit der Besetzung Hannovers durch preußische Truppen im Jahr 1866 war Goslar eine



Abb. 3: a Der Kniende

b Staatsporträt Kaiser Friedrich III.

c Schedelsche Chronik

preußische Stadt. Von politischen Veränderungen bleiben auch die Künste nicht unberührt und gerade in den Zeiten der preußischen Verwaltung galt das Interesse der Öffentlichkeit fast ausschließlich den Tafelbildern im Huldigungssaal, während das Lebenswerk des Kunstprofessors Wislicenus, der im Auftrag des damaligen Kultusministeriums fast zwanzig Jahre damit beschäftigt war, den Wandbilderzyklus zur deutsch-preußischen Geschichte al fresco an die Wände der Kaiserpfalz zu malen,

kaum Beachtung fand.³⁰

Unter der Herrschaft des Königreichs Hannover hatte der Gelehrte Dr. Kratz noch in den 1850er Jahren unbekümmert behauptet, in dem Knienden den Habsburger Kaiser Maximilian I. zu erkennen. Der neuen preußischen Verwaltung mag die Vorstellung, einen Habsburger im historischen Goslarer Rathaus bewundern zu müssen, nicht gefallen haben, denn der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen, der 1866 den Armeebefehl zum Preußisch-Österreichischen Krieg gegeben hatte, kam mit seinem Vater 1875 zu einem Besuch nach Goslar.³¹ Spätestens bei dieser Gelegenheit wird man den kunstinteressierten Monarchen auch in den Huldigungssaal geführt haben. Jedenfalls ließ der vermutlich um Loyalität bemühte preußische Historiker Wolff die Hypothese seines Kollegen fallen und schrieb in einem Kunstband, Dr. Kratz habe „[...] in dieser knienden Figur den Goslarischen Bürgermeister Johann Papen erblickt.“³² Seitdem wird der Kniende übereinstimmend als Bürgerlicher (Stifter) oder Bürgermeister (Papen) bezeichnet^{33, 34, 35} und das hat sich bis heute nicht geändert.

Die Schedelsche Weltchronik

Inzwischen gilt als erwiesen, dass die Sibyllen im Huldigungssaal zu großen Teilen nach Motiven der Schedelschen Weltchronik gestaltet wurden. „Wenn auch eine unmittelbare Herleitung des gesamten Text-Bild-Programms der Sibyllen in der Goslarer Ratsstube bislang nicht möglich ist, muss doch festgehalten werden, dass vor allem zwischen den Texten, aber auch zwischen den Darstellungen in der Ratsstube und in der Weltchronik Hartmann Schedels enge Beziehungen bestehen.“³⁶ Das am reichsten bebilderte Buch des 15. Jahrhunderts ist in Erwartung des nahenden Weltendes verfasst worden und stellt einen Schlüssel zum Verständnis der Goslarer Wandbilder dar. Der Arzt und Magister der „Sieben Freien Künste“ Hartmannus Schedel war ein eifriger Sammler von griechischen, römischen, ägyptischen und deutschen Büchern, Texten, Handschriften und Grafiken und aus seiner umfangreichen Sammlung ist später die Bayerische Staatsbibliothek hervorgegangen.

Der vielgereiste Mann verfasste bzw. editierte den Text für die lateinische und spätere deutsche Fassung. Die Weltchronik wurde von dem wohlhabenden Herausgeber Schreyer finanziert und in Nürnberg bei Jakob Köbel in Zusammenarbeit mit der Künstlerwerkstatt Wolgemut-Pleydenwurff, in der auch Albrecht Dürer seine Lehrjahre verbracht hatte, gedruckt. Über hundert Drucker, unzählige Setzer, Reißen, Zeichner, Maler, Formschneider, Schreiber, Übersetzer, Korrektoren und viel Hilfspersonal waren unermüdlich am Werk und im Sommer 1493 konnte die lateinische Fassung fertiggestellt werden.³⁶ Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die Chronik zahlreiche, für die damalige Zeit

typische, antisemitische Klischees enthält. Inwiefern diese bei der Verbreitung von antijüdischen Ressentiments eine Rolle gespielt haben, ist bisher nicht untersucht worden.³⁷

Das lateinische Druckwerk mag durch einen vielgereisten Kaufmann auch nach Goslar gelangt sein und die aufsehenerregenden Texte und Bilder könnten zur Ausgestaltung des Huldigungssaales inspiriert haben. Dieser These nachgehend, bietet sich eine Abbildung ganz am Anfang des Buches³⁸ als mögliche Vorlage für die Goslarer Tafelbilder an. Das Bild beschreibt die Schöpfung der Welt und nur diese eine Zeichnung ist mit einer aufgemalten Rahmung versehen, die aus zwei geschnitzten Holzsäulen besteht, deren oberer Abschluss ein florales Rankenmuster bildet. Unter den Ranken sitzt der bärtige, gekrönte Schöpfergott auf einem Thron, der sich auf einem bühnenhaften Podest befindet. Über ihm schwebt eine beschriftete Sprachbanderole und im unteren Bereich sind zwei leere Wappenschilder angebracht. Die Wappenschilder werden von zwei „Wilden Männern“ gehalten und dieselben „Wilden Männer“ als Wappenhalter verwandte auch Dürer 1499 in seinem Bildnis des Oswald Krell.³⁹ Unbemalte Wappenschilder hängen in Goslar in den oberen Teilen eines jeden Wandfeldes und auch die geschnitzten Holzrahmungen der Wandbilder ähneln der Abbildung in der Chronik. In den Kommentaren zur Schedelschen Weltchronik geht Stephan Füssel der Frage nach, ob einige Holzstöcke noch aus der Zeit stammen könnten, als Albrecht Dürer Lehrling bei Wolgemut war.⁴⁰ Zu beweisen ist das nicht, aber wenn die Vermutungen einiger Forscher zutreffen, dann könnten Abbildungen nach von ihm gefertigten Holzstöcken entstanden sein. Das verleitet zu der spekulativen Annahme, dass Dürer indirekt auch an der Ausgestaltung des Huldigungssaales mitgewirkt haben könnte.

Die Chronik unterteilt die Geschichte in sieben Weltalter. Das erste begann mit der Schöpfung und das vorletzte, sechste Weltalter mit der Geburt Jesu. Beim Druck der Chronik 1493 glaubte man, sich im siebenten und letzten Weltalter kurz vor dem Erscheinen des Antichristen und des göttlichen Weltenrichters zu befinden. Es herrschte große Angst und niemand vermochte zu sagen, ob man nach dem Jüngsten Gericht einen Platz im Himmel oder in der Hölle finden würde.⁴¹ Die in den Endzeitvisionen der Offenbarung des Johannes beschriebene Wiederkunft Christi, das Jüngste Gericht und das Erscheinen des Antichristen bildeten somit den Abschluss der gesamten Menschheitsgeschichte. Auch Dürer widmete dem Thema einen ganzen Bildzyklus. Die bekanntesten Kupferstiche daraus sind die vier Apokalyptischen Reiter, mit deren Erscheinen das erste der Sieben Siegel geöffnet und die Welt in unaussprechliches Grauen gestürzt werden sollte. Als sicheres Zeichen des nahen Untergangs galten die Pestepidemien, die überall in Europa Millionen von Todesopfern gefordert hatten.

Für ungefähr ein Viertel der fast zweitausend Grafiken in der Chronik sind dieselben Holzstöcke verwendet worden, sie unterscheiden sich nur durch Bildunterschriften oder eine abweichende Farbgebung voneinander. So wurde es auch bei den unzähligen Herrscherfiguren mit Zepter und Reichsapfel gehandhabt, die das gesamte Buch durchziehen. Einer gleicht dem anderen und nicht einmal Karl dem Großen widerfuhr die Ehre, einen eigenen Holzstock zu bekommen. Eine Ausnahme stellt die Abbildung des römisch-deutschen Kaisers Friedrich III. auf Blatt CCXLVII dar, dem eindeutig charakteristische Züge verliehen wurden. Wegen seiner auffallend langen, dreiundfünfzigjährigen Amtszeit wird er in der Chronik nur als „Der Kaiser“ bezeichnet. Er starb zwischen dem Erscheinen der lateinischen und der deutschen Ausgabe. In der lateinischen, die für Goslar benutzt wurde, konnte sein Tod darum nicht mehr erwähnt werden, doch beide Ausgaben widmen ihm und seiner Biographie mehrere Seiten.⁴¹ Friedrich III. galt auch als Förderer der Buchkunst⁴² und es ist naheliegend, dass ihm die Herausgeber der Chronik nicht nur aus diesem Grund wohlgesonnen waren.

Ein Habsburger Kaiser im Goslarer Rathaus?

Im Huldigungssal sind zwölf Propheten, zwölf Sibyllen und zwölf Heilige dargestellt. Und nur elf Kaiser? Zwölf sind es, wenn man den knienden Mann an der Westwand mitzählt. Wer ist der Kniende, dessen gefaltete Hände an das berühmte Bild von Dürer erinnern? In der Literatur wird er als Stifter oder Bürgermeister bezeichnet, doch ich erkenne in ihm einen zwölften Kaiser und zwar den zur Erbauungszeit des Gebäudes (um 1490) amtierenden Friedrich III.⁴³ Der Habsburger trug den Zusatz „Semper Augustus“ und soll der „[...] humanste Herrscher aus dem Hause Habsburg [...]“⁴⁴ gewesen sein. Um die eingangs erwähnte Hypothese von Kaiser Maximilian I. im Huldigungssaal zu überprüfen, befragte ich den Kurator Deutsche Kunst der Albertina in Wien, Dr. Christof Metzger, und bekam mitgeteilt, dass eine Ähnlichkeit zwischen den beiden definitiv nicht infrage käme, denn des Kaisers „[...] Physiognomie [...] war zum Zeitpunkt der Entstehung der Goslarer Malereien hinlänglich bekannt [...]“⁴⁵ Im Umkehrschluss könnte das bedeuten, dass das Gesicht von Kaiser Friedrich III. aus seiner dreiundfünfzigjährigen Amtszeit so bekannt war, dass die Ähnlichkeit mit dem Knienden wohl kaum zufällig ist.

Ein Vergleich mit dem Gemälde von Hans Burgkmair d. Ä. und dem Holzdruck des Kaisers aus der Schedelschen Weltchronik bringt das zum Ausdruck. Das offizielle Staatsporträt zeigt den Habsburger, der als letzter Kaiser in Rom gekrönt wurde, in vollem Ornat mit Zepter, Krone und Reichsapfel vor einem Brokatvorhang. Das bartlose Profil ist fast identisch mit dem des Knienden und auch der gemalte Vorhang gleicht dem im Huldigungssaal, nur der eingewebte Doppeladler fehlt. Der ge-

lassen lächelnde Kaiser trägt einen Brokatmantel mit sehr breitem Zobelpelzkragen und die Ordenskette vom Goldenen Vlies. Auch der Knienden in Goslar trägt einen weiten Mantel mit einem sehr breiten Pelzkragen und einer Kette, die allerdings ohne eindeutiges Merkmal ist.

Die Mantelstoffe beider Bilder wurden als plastische Imitation von Brokatstoffen herausgearbeitet und Brokat war schon seit der Zeit Karls des Großen ein Privileg hoher Würdenträger des Staates und der Kirche.⁴⁶ Adel und Klerus wollten sich von den unteren Ständen abgrenzen, die mit zunehmendem Wohlstand die Bekleidung der herrschenden Klasse imitierten. Dieser Unart begegnete man mit strengen, ständischen Kleiderordnungen und selbst eine Freie Reichsstadt wird kaum so emanzipiert gewesen sein, dass man gewagt hätte, eine Raumkunst zu gestalten, die den Bürgermeister in der Rolle des Imperators Augustus zeigt. An die mit Zukunftsängsten und Hoffnungen beladene Darstellung eines Segens-Kaisers der Endzeit, mit dem die von der Sibylle Tiburtina aufgeführte Herrscherfolge enden sollte,⁴⁷ sind strenge ideelle Erwartungen geknüpft, die nicht einmal König Maximilian I. hätte erfüllen können, bevor er 1508 zum Kaiser gekrönt worden war. Erst seit diesem Akt, der seine Gottähnlichkeit beweisen sollte, sind die Porträts von Maximilian I. mit dem Zusatz „Augustus Octavian“ versehen. Wie sollte also ein Bürgermeister in die Rolle des gottgleichen Weltenherrschers schlüpfen dürfen? Mit zwei weiteren Merkmalen wird der hohe Rang des Knienden betont. Er berührt den Boden unter sich nicht, sondern legt die Beine auf ein Kissen aus Brokat und er kniet mit bedecktem Haupt vor der Muttergottes.

Zur Identifizierung des Knienden ist die auffällige „Warze“ am rechten Nasenflügel herangezogen worden. Bei dem fein gezeichneten Muttermal ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich um eine nachträglich hinzugefügte Übermalung handelt, die nichts zu bedeuten hat. Um die Vermutung zu stützen, er stelle den Goslarer Bürgermeister Hans von Papen dar, (1487-1509) wurde auf die gewichtige Bürgermeisterekette verwiesen, die er um den Hals trägt. In seinem Buch „Die Amtskette des Bürgermeisters“ weist Gunter Stemmler nach, dass Bürgermeistereketten im Mittelalter noch nicht bekannt waren.⁴⁸ Durch stilkritische Vergleiche, die Goldberg anstellte, als sie die Goslarer Deckentafeln mit den Werken von Hans Burgkmair d. Ä. verglich, kam sie zu der Annahme, die Schöpfer des Goslarer Huldigungssaales seien von den Malerwerkstätten in der kaiserlichen Umgebung beeinflusst worden und könnten zu fränkisch-schwäbischen Künstlerkreisen gehört haben. Es sei „[...] anzunehmen, dass der ikonographische Stammbaum sowohl der Holzschnitte Burgkmairs als auch der kleinen Deckenfelder in Goslar derselbe ist.“⁴⁹ Wenn ihre Annahmen zuträfen, müssten die oder der Goslarer Maler mit Künstlern aus Wien, Augsburg, Nürnberg, Innsbruck oder sogar Tirol zusammengearbeitet haben. Nur wenige durften dem Kaiser nahe kommen und ihn porträtieren

und zu diesen Auserwählten haben sowohl Hans Burgkmair als auch sein Vater Thomas gehört. Letzterem wird das verlorengegangene Porträt Friedrich III. von 1468 zugesprochen. Zwischen den Malerwerkstätten bestand ein reger Austausch und kopierte Skizzen wichtiger Gemälde stellten einen wertvollen Schatz in der Ausrüstung eines Künstlers dar. Das „Abkupfern“, das Verwenden von geistigem Eigentum anderer Künstler, war ein gebräuchliches Mittel. Vorzeichnungen dieser Art können auch bei der Ausmalung des Huldigungssaales verwendet worden sein.



Abb. 4: Gerichtsszenen im Layenspiegel von 1509

Ein Barett wie das des Knienden und ein schmaler Vorhang sind auch im „Layenspiegel“ abgebildet. Das bebilderte Werk aus dem Jahr 1509 ist ein Rechtsbuch der frühen Neuzeit mit Holzschnitten bekannter Maler. Die dort gezeigten mittelalterlichen Richter tragen Mützen, deren seitlicher Rand wie bei dem Knienden aufgeklappt ist. Sie thronen auf einem Sockel vor einem schmalen Vorhang, dessen improvisierte Konstruktion eine Art Gerichtslaube darstellen soll. Nach germanischem Recht, wie es auch der Sachsenspiegel beschreibt, durften Gerichtsverhandlungen nur unter freiem Himmel abgehalten werden, um heimlichen Absprachen vorzubeugen. Die Sibyllen stehen in Goslar ebenfalls vor einer improvisierten Laube, während der Hintergrund sämtlicher Kaiser von einem breiten Stück Stoff verhüllt wird. Die Gerichtslauben auf den Holzschnitten und auch die Hintergründe der Goslarer Wandbilder haben etwas provisorisches. Stellen sie ein Symbol für den „[...] Eingang in das Heiligtum dar, den [Christus] [...] uns aufgetan hat als neuen und lebendigen Weg durch den Vorhang [...]“⁵⁰ Sind Mauern und Vorhänge symbolische Grenzen, die die göttliche Welt von der irdischen trennen? Fließen hier Elemente weltlichen Rechts mit Inhalten biblischer Gerichtsbarkeit zusammen und sagen etwas über die Bestimmung des Raumes aus? Warum stehen die Kaiser im Raum, obwohl Herrscher gern thronend gemalt wurden? Deutet dieser Zustand ein Unterwegs-Sein in eine andere Sphäre an? Sind die sitzend abgebildeten Propheten und Evangelisten auf

den Deckenbildern schon im himmlischen Jerusalem angekommen, in der Stadt, die im Mittelalter blutig umkämpft wurde und die göttliche Welt symbolisierte?

Ein Luxemburger in Goslar?

Geht man davon aus, dass der Kniende tatsächlich Kaiser Friedrich III. darstellen sollte, dann könn-



Abb. 5: Zwei Mal Kaiser Sigismund?

te der rechts an der Westwand abgebildete Kaiser sein Vorgänger, der Luxemburger Kaiser Sigismund, sein. Das Gesicht mit dem langem, blondem Bart ähnelt dem Porträt des Kaisers, das 1433 von einem böhmischen Künstler gemalt wurde. Auch von diesem Bild könnten die Maler Kopien am kaiserlichen Hof angefertigt haben, um sie zu einem späteren Zeitpunkt als Vorlagen zu verwenden. Wäre die Ähnlichkeit zufällig, dann wäre sie verblüffend.

Justitia oder jüdische Symbolfigur?

Auf der Abbildung der Ara Coeli Legende (Blatt XCIII verso) in der Schedelschen Weltchronik steht am linken Rand neben Augustus ein blondgelockter Mann im gelben Mantel und trägt den kegelförmigen Judenhut des Mittelalters. Der Mann soll vermutlich den in der Bibel prophezeiten Sieg der Kirche über die Synagoge symbolisieren, der sich in der nun erwarteten Endzeit ereignen sollte. Als fundamentalistischer Gottesstaat stand das Heilige Römische Reich den sogenannten Ungläubigen abweisend gegenüber und der seit der Kreuzzüge im 11. Jahrhundert weit verbreitete Antijudaismus ist noch heute auf Malereien, Skulpturen, Schnitzereien, Glasfenstern und im Buchdruck zu erkennen. Zahlreiche Berufsverbote dienten dem Ausschluss der jüdischen Bevölkerung aus dem ständisch organisierten Arbeitsleben und eine Verschärfung der Aufenthaltsbestimmungen führte dazu, dass es um 1500 auch in Goslar keine Juden mehr gab. Seit der Lockerung der päpstlichen Zinsverbote betätigten sich immer mehr Christen mit hohen Gewinnen im mittelalterlichen Kreditwesen und verdrängten jüdische Geldgeber, deren einziger Erwerbszweig das ihnen vom Papst zugestandene „schmutzige“ Geschäft des Kreditwesens darstellte.

Die vermeintliche Justitia im Huldigungssaal trägt ein gelbliches Gewand und ihre langen Locken ähneln denen des Mannes mit dem Judenhut in der Chronik. In ein viel zu enges Wandfeld eingezwängt, blickt die Gestalt beschämt und traurig zu Boden. Sie trägt keine Schuhe und der Stoff ihres



Gewandes weist keinerlei Verzierungen auf. Im Gegensatz zu den prachtvoll gekleideten Personen im Raum zeigt sie sich ohne Kopfbedeckung und Schmuck, sie wirkt traurig, unsicher und ärmlich. Auch ist ihr Bild gänzlich ohne Hintergrundmalerei geblieben, sie steht vor einem leeren Raum. Während die anderen Bilder Perspektive und Mauern, Vorhänge und Landschaften zeigen, ist ihr Hintergrund bis auf die Leere ohne Symbolgehalt geblieben. Ihr Gesicht weist nur wenig Plastizität und kaum charakteristische Merkmale auf.

Statt einer Kette hat sie ein grobes Band um den Hals hängen und der Text der Sprachbanderole ist im Gegensatz zu den anderen Figuren nicht in lateinisch, sondern in niederdeutsch abgefasst, was ihr einen Mangel an Bildung zusprechen könnte. Ihr rechter Zeigefinger deutet auf den Text, der sich auf ein Rechtsspruchwort bezieht und lautet: „enes manes rede ejn halbe rede men sal sij hore bede“. (Eines Mannes Rede ist eine halbe Rede, man soll sie hören beide) Die lateinische Übersetzung des Spruches aus dem römischen Recht lautet: *audiator et altera pars* und kennzeichnet den Anspruch auf rechtliches Gehör im spätmittelalterlichen Stadtrecht.

Abb. 6: *Justitia oder Synagoga?*

Für Juden existierten im mittelalterlichen Recht zahlreiche diskriminierende Sonderbestimmungen, die auch im Gesetzeswerk des Layenspiegels von 1509 ganze Kapitel füllen.⁵¹

Die Zuordnung der Figur fällt schwer. Wegen des Rechtsspruches auf der Textbanderole wird sie seit einiger Zeit als Justitia bezeichnet, obwohl man noch in den 1990er Jahren glaubte, in ihr eine männliche Person zu erkennen. „Die Reihe der Kaiser und Sibyllen endet mit einer verhältnismäßig schmalen Tafel, auf der ein junger Mann in einem langen, weiten Gewand dargestellt ist, das bis auf seine unbekleideten Füße fällt; auch ihn umgibt ein Spruchband.“⁵² Auf den Fotografien der NS-Zeit wird die Gestalt 1943 als „unbekannte Sibylle“ tituliert und 1960 als „[...] eine sich auf dem engen Platz windende, stehende Frauenfigur“⁵³ beschrieben.

Die Sibylle Libyca verkündet im Huldigungssaal: „Siehe der Tag wird kommen, und der Herr wird die Dichte der Dunkelheit erleuchten, und der Knoten der Synagoge wird gelöst werden [...]“⁵⁴ Im Mittelalter erwartete man als ein Zeichen für die nahende Endzeit die Bekehrung der über die ganze Welt verstreuten Juden. Sollte die vermeintliche Justitia im Kontext der Ara Coeli Legende als Symbolfigur für den Triumph der christlich-fundamentalistischen Kirche über das „verstockte“ Judentum stehen? Eine solche Deutung im Sinne von „Ecclesia und Synagoga“ würde zum Bildgehalt der Wandbilder passen, die Hinweise sowohl auf das biblische Gericht der Endzeit als auch auf die zeitgenössische Rechtsprechung enthalten. „Auch wenn es in den Goslarer Statuten, dem berühmten Rechtsbuch aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, an einer Stelle heißt, dass Unmündige, Toren, sinnlose Leute, Juden und Frauen kein Zeugnis leisten sollen, so ist dieser Satz doch nur mit großen Einschränkungen zu verstehen. Denn dasselbe Stadtrecht lässt an anderer Stelle ihr Zeugnis zu: Wenn sich ein Jude eines Friedbruches entschuldigen oder sein Recht an einem Gut dartun will, so kann er es tun mit anderen ehelich geborenen Juden, die unbescholten an ihrem Recht sind.“⁵⁵

Anfeindungen gegen die Goslarer Juden sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermutlich eher selten vom Goslarer Rat ausgegangen, der sich 1448 der notwendigerweise einfallreichen Finanzkraft jüdischer Geschäftsleute bedient hatte, um das Sühnegeld in Höhe von 30.000 Goldgulden aufzubringen. Es ist schwer einzuschätzen, ob Bild und Text einen letzten Rest von Wohlwollen oder eine offene Diskriminierung zum Ausdruck bringen, denn es enthält keine eindeutigen Erniedrigungen. Immer vorausgesetzt, die Justitia sollte überhaupt eine jüdische Symbolfigur darstellen, wäre jedoch denkbar, dass der Goslarer Rat aus Dankbarkeit über die finanzielle Hilfe der Juden schon damals Veränderungen an der Malerei vornehmen ließ, um diskriminierende Elemente aus dem Bild zu entfernen.

Zusammenfassung

Der Kniende blickt gefasst, beinahe wehmütig, nach oben, sein Blick ist auf den Propheten Sacharja gerichtet, dessen Banderole verkündet: „Siehe ich komme und werde in eurer Mitte wohnen.“ Als frommer Büsser hat er zwar auf seine Krone verzichtet, doch das tut seinem hohen Rang keinen Abbruch. Als legitimer Vertreter Christi auf Erden wird er auch in der neuen Welt sein Amt ausüben dürfen. Was hat der fehlende Text in der Sprachbanderole über ihm zu bedeuten? Sie ist leer, so leer wie die zahlreichen Wappenschilder, die man ihrer Anzahl nach mit den bunten Emblemen der Reichsstände hätte bemalen können. Sollte mit dem fehlenden Text das sprachlose Innehalten im Angesicht einer neuen Schöpfungsordnung zum Ausdruck gebracht werden? „Im Verstummen der wörtlichen Rede drückte sich nach einer allgemeinen, u. a. von Augustinus vertretenen Ansicht der

geistige Fortschritt des Menschen aus, der von äußerlichem Schein zu innerer Wahrheit vordringt und erkennt, dass man die Größe Gottes mit menschlicher Sprache nicht erfassen kann.“⁵⁶ Das scheinen auch die zwei Kaiser an der Nordwand des Raumes zu spüren, die melancholisch und bedauernd auf die Insignien ihrer Macht, Zepter und Reichsapfel, blicken. Als von Gott gesalbte Herrscher nähert sich ihre Rangfolge den himmlischen Gestalten an, die auf den Deckenbildern schon in der Heiligen Stadt Jerusalem residieren dürfen. Und in dieser illustren Gesellschaft sollte man einen Bürgermeister geduldet haben?

Wollten die Auftraggeber des Huldigungssaales sowohl den Kaiser als auch Christus, den Weltenrichter, mit einer prachtvoll ausgestatteten Ratsgerichtsstube gnädig stimmen? Rechneten sie ganz bildlich mit der baldigen Ankunft Christi auf Erden? In beinahe kindlicher Weise schildern die Tafelbilder Hoffnungen und Ängste von Endzeiterwartungen, die seit Jahrtausenden bis heute in spektakulärer Weise prophezeit werden und sich nie erfüllt haben. Die beiden Herrscher zweier Superimperien, der altrömische Kaiser Augustus, der die Großmacht Ägypten entthronte, und Kaiser



Abbildung 7: Kaiser Augustus und Sibylle Tiburtina

Friedrich III., sind die am längsten amtierenden Herrscher ihrer Zeit gewesen und das war mittelalterlichen Gelehrten durchaus bekannt.⁵⁷ Glaubte man, dass mit Kaiser Augusto die Geschichte christlicher Herrschaft angefangen hatte und nun wie in einer Zeitschleife mit Friedrich III. enden würde? Lebte der Kaiser noch, als der Raum ausgestaltet wurde? Ist der Tod des bis ins hohe Alter vitalen Mannes⁵⁸ unerwartet und plötzlich eingetreten?

Aufgrund der unsicheren Quellenlage ist zwar nicht auszuschließen, dass die Tafelbilder in verschiedenen Phasen entstanden, eingebaut und sogar nachträglich verändert worden sind, die Szenen an der Westwand gehören offensichtlich in dieselbe Entstehungsphase.

Der apokalyptische Bildzyklus, die an ein Richteramt erinnernde Kopfbedeckung des knienden Kaisers, die angedeutete Gerichtslaube im Hintergrund und der Rechtsspruch der Synagoga lassen vermuten, dass der Huldigungssaal zur Ausübung hoher (weltlicher und geistlicher?) Gerichtsbarkeit gedacht gewesen sein könnte. Darauf weist auch die Ausstattung hin, die an das Chorgestühl sakraler Räume erinnert und schon von Goldberg⁵⁹ bemerkt

wurde. Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts besaß die Stadt noch kein eigenes Rathaus, der Magistrat tagte in Gildehäusern und die Rechtsprechung fand in einer Gerichtslaube⁶⁰ statt, die vielleicht den im Layenspiegel abgebildeten Konstruktionen ähnlich sah.

Die Inbetriebnahme der mit Bildtafeln ausgestatteten Ratsstube fiel wahrscheinlich in vorreformatorische Zeiten und endete schon bald im Zuge der umstrukturierenden Maßnahmen zur Einführung der Reformation in Goslar im Jahr 1538. Man wird Mühe gehabt haben, die sakralen Kunstwerke vor den auch in Goslar zahlreichen Wutausbrüchen der verarmten Einwohnerschaft zu schützen, die plündernd durch die Gassen zog.⁶¹ Auch die prachtvollen Bilder, die den Huldigungssaal schmücken, waren von Zerstörung bedroht und das mag ein Grund gewesen sein, warum man ihn schon bald geschlossen und als Archiv zweckentfremdet hat.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Huldigungssaal mit seinen Tafelmalereien wie das Portal in eine andere Galaxie, wie die eingefrorene Momentaufnahme des Übergangs in eine neue Weltordnung. Man sieht, wie die „[...] Tiburtinische Sibylle Augustus, dem ersten Kaiser, das Ende des Reiches und der Zeit verkündete. Sie zeigt ihm den letzten Kaiser, einen Kaiser des Friedens und der Christianisierung der ganzen Welt, der die Tage des Antichristen sehen wird, wenn die apokalyptischen Völker Gog und Magog sich erheben, der den letzten Kampf bestehen, dann aber in Jerusalem am Kreuze Christi die Krone niederlegen und das Reich der Christen Gott, dem Vater, und dem Sohn übergeben wird. Das wird das Ende der Zeit sein und der jüngste Tag ist gekommen.“⁶² Mit diesen Worten ist das gesamte spätmittelalterliche Bildprogramm des Huldigungssaales umschrieben.

Quellenverweise:

- ¹Ehrt 2013: S. 123 ²
- ²(Goldberg 1960: S. 79-94)
- ³(Goldberg 1960: S. 83 ff)
- ⁴(Goslarsche Zeitung 18.06.1862)
- ⁵(Goldberg 1960: S. 10 ff)
- ⁶(Goldberg 1960: S. 81)
- ⁷(Goldberg 1960, S. 89)
- ⁸(Bünsche 2005: S. 212)
- ⁹(Magin 1997: o. S.)
- ¹⁰(Goldberg 1960: S. 68)
- ¹¹(Gadesmann 1994: S. 63)
- ¹²Goldberg 1960: S. 49)
- ¹³(Riha 1993: S. 52-59)
- ¹⁴(Magin 1997: o. S.)
- ¹⁵(Elschenbroich 1974: S. 163)
- ¹⁶(Goslarsche Zeitung, 19.02.1931)
- ¹⁷(Goslarsche Zeitung, 19.02.1931)
- ¹⁸(Goslarsche Zeitung, 16.02.1951)
- ¹⁹(Gadesmann 1994: S. 60 f)
- ²⁰(Magin o. J.: o. S.)
- ²¹(Stumphe 2005: S. 155 und S. 172)
- ²²(Ursula Schmidt 1970: S. 102)
- ²³(Günter Ogger 2003: o. S.)
- ²⁴(Ursula Schmidt 1970: S. 102)
- ²⁵(Ursula Schmidt 1970: S. 102)
- ²⁶(Gottschalk 1999: S. 273)
- ²⁷(Lange 1994: S. 41 ff)
- ²⁸(Griep 1995: S. 33 ff)
- ²⁹(Goslarer Chronik 1999: S. 277 f)
- ³⁰(Gutmann 2002: S. 68)
- ³¹(Gutmann 2002: S. 40)
- ³²(Wolff 1901: S. 276 ff)
- ³³(Grote u.a. 2001: S. 87)
- ³⁴(Müller-Grote 1891: S. 47)
- ³⁵(Weinig 1999/2000: S. 9)
- ³⁶(Magin o. J.: o. S.)
- ³⁶(Füssel 2013: S. 16)
- ³⁷(Füssel 2013: S. 71)
- ³⁸(Schedelsche Weltchtonik 2013: Blatt II r.)
- ³⁹(Anzelewsky 1999: S. 28)
- ⁴⁰(Füssel 2013: S. 20 f, S. 40)
- ⁴¹(Schedelchronik 2013: Blatt XCV; Füssel 2013: S. 74)
- ⁴²(Mannsbart 2008: S.27)
- ⁴³(Ehrt 2014: S. 123)
- ⁴⁴(Richard Landau 1895: S. 104)
- ⁴⁵(E-Mail 2013)
- ⁴⁶(Schricker 2002: S. 4)
- ⁴⁷(Goldberg 1960: S. 73)
- ⁴⁸(Stemmler 2002)
- ⁴⁹(Goldberg, S. 102 – 104)
- ⁵⁰(Lutherbibel 1984: S. 278)
- ⁵¹(Layenspiegel 1509: o. S.)
- ⁵²(Magin o. J.: o. S.)
- ⁵³(Goldberg, S. 20)
- ⁵⁴(Magin 1997: o. S.)
- ⁵⁵(Colli 2007: o. S.)
- ⁵⁶(Stumphe 2005: S. 156)
- ⁵⁷(Mannsbart 2008: S. 29)
- ⁵⁸(Mannsbart 2008: S. 29)
- ⁵⁹(Goldberg, S. 39 ff)
- ⁶⁰(Griep 1989: S. 11)
- ⁶¹(Griep 1957)
- ⁶²(Fuglsang 1959: o. S.)

Gedruckte Literatur:

- Fedja Anzelewsky**, Albrecht Dürer, Augsburg, 1999
- Thomas Blisniewski**, Kaiser Augustus u. d. Sibylle von Tibur in: Kölner Museums-Bulletin 3/2005
- Bernd Bünsche**, Das Goschhof-Retabel in Schleswig, Kiel, 2005
- Barbara Ehrh**, Der zwölfte Kaiser, in: Goslarer Bergkalender 2014, Goslar, 2014
- Hansgeorg Engelke, u.a.** Ja, stecket an in Gottes Namen!, Goslar, 2010
- Stephan Füssel**, Das Buch der Chroniken, Köln, 2013
- Erhardt Fuglsang**, Der Bordesolmer Altar, Schleswig, 1959
- Detlef Gadesmann**, Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, 2/94
- Gisela Goldberg**, Der Huldigungssaal im Rathaus zu Goslar, Diss., München, 1960
- Werner Gottschalk**, Chronik der Stadt Goslar, Band 1, Goslar, 1999
- Hans-Günther Griep**, Mittelalterliche Goslarer Kunstwerke, Goslar, 1957
- Hans-Günther Griep**, Harzer Rechtsdenkmäler, Goslar, 1993
- Hans-Günther Griep**, Die Chronik, Kurzführer, Goslar, 1995
- Hans-Günther Griep**, Der Marktbezirk, Goslar, 1989
- R.-J. Grote, K. van der Ploeg**, Wandmalerei in Niedersachsen etc., Katalogband, 2001
- Christoph Gutmann**, Volker Schadach, Kaiserpfalz Goslar, Goslar, 2002
- Richard Landau**, Geschichte d. jüdischen Ärzte, 1895, Digitalreprint der UB Frankfurt/M., 2013
- Ulrich Tengler**, Layen Spiegel, Augsburg, 1509 (Bayrische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek)
- Hans-Joachim Mähl**, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, Heidelberg, 1965
- Christian Mannsbart**, Der Tod Kaiser Friedrich III. Grin-Verlag, 2008
- Gustav Müller-Grote**, Die Malereien des Huldigungssaales im Rathaus zu Goslar, Berlin, 1891
- Karl Riha**, Commedia del Arte, Insel Verlag, 1993
- Schedelsche Weltchronik**, Köln, 2013
- Senfkornbibel** nach Luther, Stuttgart, 1984
- Wolfgang Stumphe**, Sibyllendarstellung im Italien der frühen Neuzeit, Diss., Trier, 2005
- Emil Waldmann**, Die Malerei der Renaissance, Hamburg-Bahrenfeld, 1938
- Kirsten Weinig**, Der Huldigungssaal im Goslarer Rathaus, Goslar, 1999/2000
- Carl Wolff, A. von Behr, U. Hölscher**, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, II 1 u. 2: Goslar, Hannover, 1901

Digitale Quellen:

- Vincenzo Colli, S. Lepsius, T. Wetzstein**, Forschungsbericht - Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte: Rechtsprechung in der mittelalterlichen Stadt, Frankfurt/Main, 2007
[URL: <http://www.mpg.de/398408/forschungsSchwerpunkt?c=166489>]
- Adalbert Elschenbroich**, „Immessen, Arnold“, in: Neue Deutsche Biographie 10 (1974)
[URL: <http://www.deutschebiographie.de/pnd102574294.html>]
- Christine Magin**, Online-Veröffentlichung Inschriftenkatalog der Stadt Goslar, DI 45, Nr. 59 [URL: <http://www.inschriften.net/goslar/inschrift/nr/di045-0059.html#content>] 1997
- Christiane Schricker**, Die plastische Imitation von Brokatstoffen in der Fassmalerei, München, 2002 [URL: <http://www.moebel-holzobjekte.de/documents/brokat.pdf?KID=2>]

Hörbuch:

Günter Ogger, Kauf dir einen Kaiser, Eine Biografie des Jakob Fugger, Hamburg, 2003

E-Mail-Nachricht:

Dr. Christof Metzger, Kurator Deutsche Kunst der Albertina in Wien, 05. Juni 2013

Archivierte Zeitungen:

Goslarsche Zeitung, Sign. 1 – 336, Stadtarchiv Goslar

Bildquellen:

- Abb. 1:** **Westwand des Huldigungssaals**, Foto: Trapp, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege Hannover
- Abb. 2:** **Kaiser und Sibylla Lybica**, 1943/45 Foto: Rudolf Leon, [URL: www.zi.fotothek.org]
- Abb. 3 a, b, c:** **a Der Kniende im Huldigungssaal**, 1943/45 Foto: Rudolf Leon, [URL: www.zi.fotothek.org]
b Kaiser Friedrich III. (1415-1493) von **Hans Burgkmair d. Ä. (?)**, nach einem verlorenen gegangenen Original von 1468 (GG 4398) Kunsthistorisches Museum Wien
c Kaiser Friedrich III., Holzdruck Schedelsche Chronik, Blatt CCXLVII, gemeinfrei wikipedia, Scan des historischen Buches von 1493 [URL: <http://www.commons.wikimedia.org/>]
- Abb. 4:** **Ulrich Tengler, Layen Spiegel**, 1509, Digitalisierte Online-Fassung, Münchner Digitalisierungszentrums der Bayrischen Staatsbibliothek, 2014 [URL: www.daten.digitale-sammlungen.de]
- Abb. 5 a, b:** **a unbekannter Kaiser**, Westwand, Foto: 1943/45 Foto: Rudolf Leon, [URL: www.zi.fotothek.org]
b Kaiser Sigismund (1369 – 1437) von Antonio di Puccio Pisano, gen. Pisanello: (GG 2630) Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 6:** **Justitia?** Abb. auf Microfiche: mi14838a05 **Unbekannte Sibylle** Standort: Westwand, 1. Wandfeld von links, 1943/45 Foto: Rudolf Leon, [URL: www.zi.fotothek.org]
- Abb. 7:** **Ara Coeli Legende**, jüdische Symbolfigur mit „Judenhut“, Kaiser Augustus, Sibylle Tiburtina, Schedelsche Weltchronik, Blatt XCII v., gemeinfreier Scan bei wikimedia [URL: <http://www.commons.wikimedia.org/>]
-

Vita:

Barbara Ehrt ist Diplom-Pädagogin und Grafik-Designerin
 Studium Kunst und Pädagogik in Berlin, Kassel und Marburg/Lahn
 Malerin, Autorin und Publizistin historischer Romane und Sachtexte
 Stadtführerin im Weltkulturerbe Goslar
 Mitglied im FDA (Freier Deutscher Autorenverband)
www.barbara-l-ehrt.de

Buchvorstellung DIE HARZFRAU

Der historische Roman beschreibt die Alltagswelten der Harzer Waldbewohner, streift die Schauplätze des **7jährigen Krieges**, betritt mit einer Gruppe von „Hübschlerinnen“ alte **Wirtshäuser** in undurchdringlichen **Wäldern** und man glaubt, inmitten des bunten **Markttreibens der historischen Altstadt von Goslar den Geruch von Zimt und Nelken** wahrzunehmen. In der vom **Bergbau** geprägten Landschaft darf natürlich auch **Goethe** nicht fehlen. Wir begleiten den abenteuerlustigen Dichter auf seiner **Harzreise vom Weimarer Hof** bis nach **Zellerfeld** ins Haus seines Freundes **Friedrich von Trebra**. Inspiriert von der **geheimnisvollen Unterwelt aus kostbarem Gestein** hat **der junge Künstler den Faust** geschrieben und vielleicht ist er damals schon einer jungen **Harz-Frau** begegnet, die dem Idealbild der **späteren Geliebten Christiana Vulpius** entsprach? War **Goethe** der bemerkenswerten **Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar** mehr als nur freundschaftlich zugetan? **Ist nicht Charlotte von Stein, sondern sie die Dame seines Herzens gewesen?** Während seiner Abwesenheit vom herzoglichen Hof musste er sich mit dem Problem der **Todesstrafe für Mütter** auseinandersetzen, die ihr Kind getötet hatten. Drängte ihn dieses konfliktreiche Thema, die **Gestalt des Gretchens** zu erschaffen? Die **Harzfrau** ist eine Hommage an die **reiche Kulturgeschichte des Mittelgebirges** und enthält sorgfältig und umfangreich recherchiertes Hintergrundwissen.



Papierflieger Verlag Clausthal-Zellerfeld, 2012, 270 Seiten, ISBN 978-3-86948-198-2

In Kürze erscheint: Aqua mortale – Historischer Harzroman