

# Kaiser und Reich auf Mariaberg : der Kurfürstentum von Rorschach aus der Sicht der Rechtsgeschichte

Autor(en): **Putzer, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Rorschacher Neujahrsblatt**

Band (Jahr): **85 (1995)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-947337>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Kaiser und Reich auf Marienberg

## Der Kurfürstenfries von Rorschach aus der Sicht der Rechtsgeschichte

Peter Putzer

Als man 1964 den Entschluss gefasst hatte, mit einer systematischen Restaurierung des ehemaligen Klosters und derzeitigen Lehrerseminars Marienberg in Rorschach, dem monumentalsten spätgotischen Klosterbau der Schweiz, die alte Pracht zurückzugeben, ahnte man nicht, welche beachtlichen Funde man im Verlauf der mehrjährigen Sanierungs- und Konservierungsarbeiten machen würde.<sup>1</sup>

Für unser Thema bedeutsam ist der zweite Bauabschnitt ab April 1971, in dessen Verlauf der Westflügel der Klosteranlage in Angriff genommen wurde. Völlig unverhofft traten im Obergeschoss dieses Flügels unter alten Putzschichten der Korridorwände Renaissance-Malereien in grösserem Umfang, dazu geschnitzte Holzsäulen sowie Balkendecken mit beachtenswerter Bemalung zutage. Diese Freilegungen ermöglichten erst eine Vorstellung von der Grosszügigkeit des Raumprogramms vor den Um- und Einbauten ab dem 18. Jh.: Zweiachsige Hallen mit Holzstützen wurden erkennbar – die Sanierungsarbeiten wurden so modifiziert, dass der ehemalige Raumcharakter wieder erschien, dass die bauhistorisch bedeutsamen Raunteile wieder gezeigt werden können – und dass der Fries, der den Ansatz für unsere weitere Gedankenabfolge bildet, seinem Rang entsprechend zur Geltung kommen kann.

Diesen Fries hat der Kunsthistoriker Bernhard Anderes in einer ersten Publikation der «Neuentdeckten Wandmalereien auf Marienberg in Rorschach» in seinem ikonographischen Konzept völlig richtig dem Umfeld der Reichssymbolik zugeordnet und als eine Darstellung des Kaisers und der Kurfürsten erkannt.<sup>2</sup> Zu Recht fügt er auch die Bemerkung an: «Die Darstellung des Kurfürsten ist – zumindest für die im 16. Jahrhundert dem Reich stark entfremdete Schweiz – ungewöhnlich» und vertritt die Meinung, dass dieser Fund «...für die St.Galler Kunstgeschichte eine kleine Sensation...» darstelle.<sup>3</sup>

Nicht aufgefallen sind ihm dabei allerdings einige *Ungewöhnlichkeiten* bei der Ausführung

des Programms dieser Raumdekoration, die im wesentlichen vom Verfasser schon in einer kleinen Publikation berichtet worden sind<sup>4</sup> und die hier insbesondere in einem grösseren Rahmen in Text und Bild vorgeführt werden. Hingewiesen werden soll dabei hier schon eingangs, dass sich in der ersten Monographie, die sich mit den bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegs befasst, der Satz findet: «In der Schweiz lassen sich vier Darstellungen nachweisen: im Haus Zum langen Keller in Zürich, in der Chronik von Benedikt Tschachtlan, in der Chronik des Peterman Etterlin und in einem Basler Wappenbuch.»<sup>5</sup>

Armin Wolf hat sich in einem Besprechungsaufsatz mit dieser ersten Monographie zur bildlichen Darstellung des Kurkollegs kritisch auseinandergesetzt<sup>6</sup> und darauf verwiesen, dass es zwar schon zahlreiche Werke zu den Bildern von Kaisern und Königen, aber noch keine zum Kurkolleg – vor allem in der Konzeption «Kaiser und Reich» = die Kurfürsten mit dem König (Kaiser)<sup>7</sup> – gebe. Wolf handelt selbst mehrfach die Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten als unerkannte bildhafte Dokumente der Verfassungsgeschichte ab.<sup>8</sup> Hoffmann konnten die ab 1971 ans Tageslicht getretenen Fresken auf Marienberg in Rorschach nur zufällig bekannt sein; dass ihm aber auch andere bedeutsame und im Schrifttum zumutbarer Weise auffindbare Darstellungen von «Kaiser und Reich» entgangen sind, hat mit Grund schon Wolf angemerkt. Zu seiner oben berichteten Feststellung, wonach sich in der Schweiz nur vier Darstellungen nachweisen lassen, ist festzuhalten, dass er diese Behauptung des Textteiles selbst dadurch widerlegt, dass er im Katalogteil seines Buches die Kenntnis von zwei Glasscheiben aus dem späteren 16. Jh. für St.Gallen nachweist.<sup>9</sup>

Da in dieser bisher einzigen Monographie zum Thema «Kaiser und Reich» auch eine Reihe anderer bedeutsamer Darstellungen fehlen, zu Recht aber andernorts mehrfach über einen «...Mangel an brauchbarem Abbildungsmateri-

al...» geklagt wird<sup>10</sup> (vor allem qualitätsvolle Farbproduktionen sind noch vielfach ausständig), soll in dieser Publikation der Versuch unternommen werden, die Rorschacher Freskenfunde einmal für sich allein mit ihren Auffälligkeiten zu erörtern und zusätzlich in eine Geschichte der bildhaften Darstellungen des Kaisers und der Kurfürsten einzubinden. Ergänzt wird diese Einlassung auf den Kurfürstenfries auf Marienberg durch die Ausdehnung unserer Überlegungen auf einige weitere bisher der Forschung durch das Fehlen qualitätsvoller Farbabbildungen noch nicht ausreichend zugänglicher Ausführung des Bildprogramms. Das verbindende Konzept dabei ist kurz vorzustellen:

– Es ist einmal eine gewisse zeitliche Nähe der ausgewählten Objekte gegeben.

– Auch die regionale Nähe fällt auf: Die Darstellungen sind durchwegs süddeutscher Provenienz.

– Zudem, wenn man so will, lassen sie sich im Umfeld habsburgischer Reichspolitik ansiedeln.

Vor allem aber soll die Erörterung der rechtsikonographischen Aspekte dieser Auswahl in Verbindung mit der Einlassung auf eine Abfolge früher Dokumente der bildhaften Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten dem Versuch dienen, Verluste der zum Teil schwer devastierten Rorschacher Fresken zu ersetzen. Vorweg steht aber schon fest: Dieser Versuch kann nur bescheidenen Erfolg haben, denn die Verluste in Rorschach sind doch als erheblich einzustufen, und bisher fehlen archivalische Nachrichten, die uns die nötigen Kenntnisse vermitteln könnten.

An den Anfang der weiteren Einlassung sei die Feststellung gerückt, dass die Darstellung des Kurkollegs – der Kurfürsten *insgesamt* – die Mitte unserer Überlegungen bildet. Die Ergänzung des Kurkollegs durch den Kaiser gehört zwar in den meisten Fällen zum Bildprogramm, ist aber nicht für alle Fälle zu berichten: Im Einzelfall hängt das von dem konkreten politischen Anliegen der Darstellung ab.

Wenn im weiteren Fortgang unserer Ausführungen primär der *chronologische Aspekt* zum Tragen kommt, sollen sowohl das Wesentliche als auch das Besondere in die Mitte der Betrachtungen gerückt werden; Entwicklungslinien werden genauso herausgearbeitet wie Schwerpunkte berichtet.<sup>11</sup>

Bei der chronologischen Darstellung sind drei durchaus nicht idente Entwicklungsstränge ineinander verweben: Einmal die Entwicklung des deutschen Königswahlrechts, dann die Entstehung und Weiterentwicklung des Kurkollegs als die Königswähler – und letztlich unser Thema: die Geschichte der bildhaften Darstellung dieses Kurkollegs und seine Interpretation. In An-

lehnung an Armin Wolf wird dabei folgende *Periodisierung* durchgeführt:<sup>12</sup>

1. Der Zeitraum bis 1356 – bis zur Goldenen Bulle – wird sinnvoll unterteilt:

– in eine frühe Phase, die weder die Bezeichnung «Kurfürsten» noch ein Kolleg (eine bestimmte Gesamtzahl von Wahlberechtigten) kannte.

– 1298 – rund um die Wahl Albrecht I. – begegnet erstmals das deutsche Wort «churfuersten». Damit in Verbindung kristallisiert sich die Siebenzahl heraus. Der Kreis der Wahlberechtigten, das *collegium*, beginnt sich abzuschließen.

2. Die Goldene Bulle (das Reichsgesetz, das die Königswahl in Deutschland regelte) hat 1356 die Entwicklung von den Königswählern zu den Kurfürsten abschließend kodifiziert. Sie hat den Kreis der zur Wahl Berufenen festgesetzt und auch die Durchführung der Königswahl geregelt; sie hat die Erzämter vergeben und innerhalb des Kurkollegs eine hierarchische Ordnung hergestellt. Das Kurkolleg nach der Goldenen Bulle – mit oder ohne Kaiser – wird jetzt zunehmend zum Motiv zahlreicher bildhafter Darstellungen, wobei der Rechtsgehalt durchwegs stark ist.

3. Ab Anfang des 15. Jh. «...wird die Fülle der Kurfürstenbilder unübersehbar...»<sup>13</sup> Kurfürstendarstellungen begegnen jetzt in zunehmender Zahl *in* und *an* städtischen Bauwerken – Rathäuser insbesondere – auch Brunnen. Sie werden zum Motiv *in* und *an* kirchlichen und ständischen Baulichkeiten, begegnen auf Grabmonumenten und beginnen in historischen, heraldischen und juristischen Handschriften als Buchmalerei aufzutauchen; der Rechtssinn des Motivs ist noch gut erkennbar.

4. Ab ca. 1470 setzt eine Flut von Frühdrucken ein, die nicht unwesentlich in Verbindung mit der von Maximilian I. gross angelegten Selbstdarstellung diesem Bildprogramm Popularität und Verbreitung verschaffte.

5. Rund 100 Jahre später – etwa ab 1570 – werden Kurfürstenbilder (mit oder ohne Kaiser) zu einem geschätzten Motiv des barocken Kunstgewerbes. Sie begegnen auf Glas, Steingut, Keramik, Zinn, Kachelöfen – und weiterhin als Flugblatt und Buchschmuck.

Auch im 17. Jh. bleibt es bei diesem Standard: Es sind vor allem eine Fülle von Erzeugnissen des Kunsthandwerks, die das Kurfürstenkolleg-Motiv verwenden.

Damit verbindet sich ein erkennbares Zurücktreten des rechtlichen Bildsinns hinter die rein dekorative Funktion. Höchstens die geänderte Zusammensetzung des Kurkollegs durch die Entwicklungen des konfessionellen Zeitalters findet vereinzelt ihren Niederschlag in diesen späten Produkten.

Die beiden ältesten überkommenen bildhaften Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten: Miniatur aus einer Bilderhandschrift des Sachsen spiegels (abgeleitet von Archetyus ca. 1291/95):  
erste Reihe: Die drei Wahlbischöfe – ohne Erzamt-symbol  
zweite Reihe: Die drei weltlichen Königswähler mit Erzamt-symbolen  
dritte Reihe: je 5 weitere geistliche und weltliche Königswähler.

Statuenreihe vom Aachener Rathaus, ca. 1273, (Aufnahme vor 1874).

Quantitativ erreicht die Verwendung des Kurfürstenmotivs im 17. Jahrhundert bestimmt ihren Höhepunkt; dagegen ist die verfassungsgeschichtliche Relevanz dieser Produkte zunehmend marginal. Sie sind nur mehr schwer als *Bedeutungsträger* zu bezeichnen.

6. Die letzten Veränderungen des Kurkollegs im 18. Jahrhundert und unmittelbar vor der Reichsauflösung (1806) haben die bildhaften Darstellungen von «Kaiser und Reich» nicht mehr erkennbar beeinflusst. Das Thema hatte sich überlebt.<sup>14</sup>

Zurück an die Anfänge:

Vor der Goldenen Bulle sind bis dato 9 Bilddenkmale der Königswähler resp. der späteren Kurfürsten bekannt: Für sie insgesamt können die nachfolgenden Interpretationsbefunde aufgelistet werden:<sup>15</sup>

– Keines dieser Bilddenkmale gleicht einem anderen – sie weisen *erhebliche Unterschiede* in der Anordnung der Kurfürsten in Hinblick auf Gesten, Kleidung, Bewaffnung, Heraldik, zeremonielle Attribute oder Amtszeichen auf.

– Gerade ihre *Unterschiedlichkeit* macht sie zu bedeutsamen nichtschriftlichen Geschichtsquellen.

– Bilddenkmale der Königswähler, der Kurfürsten *allein*, sind die Ausnahme. Meist erfolgt die Darstellung *zusammen mit* dem König: Anfangs als die 2 × 3 = 6 ersten an der Kur; ab 1298 als die 7 Kurfürsten. Der ältere Typ – König plus 6 Wähler – begegnet allerdings vereinzelt auch noch später.

– Seit dem Jahr 1298 haben wir übereinstimmend Textzeugnisse, die von «*churfuersten*» und von deren «*collegium*» sprechen, sowie Bilddenkmale, die die 7 Kurfürsten zeigen.

– Nicht gestützt wird durch die Bilddokumente die sog. *Erzämtertheorie*, wonach die Erzämter zum Wahlrecht der Kurfürsten geführt hätten. Nur in einem der neun ältesten Bilddenkmale – in den Bilderkodices des Sachsen spiegels – werden die Ämter überhaupt erwähnt.



Eine kausale Abhängigkeit des Wahlrechts vom Amt ist damit jedoch nicht belegbar.

– Auffällig ist, dass die Kurfürsten meist *unbewaffnet* dargestellt werden. Die Wahlhandlung wird durch Handgesten angedeutet; sie sollte eine friedliche Entscheidung über die Nachfolge ausdrücken. Zwei Bilddenkmale in Italien verweisen auf friedliche Zeugenschaft über die Rechtmässigkeit der durchgeführten Wahl.

– Unterschiedlich war auch die *Aussenwirkung* der Bilddenkmale: Die Urkunden von 1298 kamen nur wenigen unter die Augen; wahrscheinlich erreichten auch die Bilderhandschriften des Sachsenspiegels nur eine begrenzte Öffentlichkeit. Ähnliches ist auch für das sog. Balduineum festzuhalten. Aller Welt sichtbar waren dagegen die Aussenfassaden in Aachen und Mainz sowie die beiden Monumente in den Domen von Monza und Pisa. Auch das Zürcher Fresko war einer weitem Öffentlichkeit zugänglich.

– Erkennbar ist die *Publikationsfunktion* der Bilddenkmale: Sie führten vor wer die Wähler und Gewählten waren, wobei die Kurfürsten des Sachsenspiegels wie die Gesamtfürstenschaft zu votieren hatten. Sie waren nur die ersten bei der Kur.

– Unverkennbar war die *Repräsentationsfunktion* dieser Bilddenkmale. Fast «stellvertretende Herrscherbilder», nahmen sie jene Aufgaben wahr, die in reinen Erbmonarchien das Herrscherporträt, die Bildreihe oder die Genealogie einer Dynastie übernahm. Gegenübergestellt dem Einzelbild eines Monarchen als Alleinherrscher stellen König und Kurfürsten im gemeinsamen Bild gleichsam ein «kollegiales Staatsoberhaupt» vor.

– Ähnlich, wie die Königs- und Fürstenreihen, der Stammbaum, einen *Mythos*, die *Legitimität* in der dynastischen Sukzession ausdrücken wollen, will das Bild von König und Kurfürsten zusammen diese ähnlich wie die Angehörigen eines Dynastenverbandes darstellen: Das Wahlgeschehen wird als Familieninternum vorgestellt. Diese Deutung macht aber die Heranziehung eines noch relativ jungen, auf den Forschungen von Armin Wolf entscheidend aufbauenden Aspektes der Verfassungsgeschichte erforderlich: die Rekonstruktion der *Verwandtschaftsverhältnisse* von Wählern und Gewählten bei jeder Wahl. Langjährige genealogische Forschungen konnten belegen, dass «...der Kreis der weltlichen Königswähler und späteren Kurfürsten einerseits und der Kreis der Repräsentanten der Tochterstämme des Königshauses andererseits identisch waren...»<sup>16</sup> Damit wendet sich Wolf gegen die die Königswahl lange beherrschende Lehre vom «Prinzip der freien Wahl». Glaubhaft kann er belegen, dass sich der

Kreis der Wahlberechtigten nach Maximen des «Gebährtes» zusammensetzte: Sowohl *Abstammung* vom ersten König (Karl d. Grosse als erster Kaiser und Heinrich I. als erster König kommen hier in Frage) als auch *Verwandtschaft* sind die Kriterien, nach denen das Kurkolleg rekrutiert war. Über mehrere karolingische und ottonische Tochterstämme legitimiert, stellen sich die Königswahlen durch das Kurkolleg als «...Entscheidungen über komplizierte Erbfälle...» in einem königsverwandten Kreis dar, «...die wie Miterben am Reich anzusehen sind...»<sup>17</sup>

Diese Deutungen sind den Bilden als solchen nicht abzugewinnen. In der Zeit ihrer Anfertigung waren allerdings diese Zusammenhänge bekannt; die genealogischen Forschungen der jüngsten Gegenwart haben sie wieder präzisiert gemacht.

Die vor der Goldenen Bulle entstandenen 9 bildhaften Darstellungen der Kurfürsten, deren verfassungsgeschichtlicher Gehalt erheblich ist, werden nachfolgend beschrieben und kommentiert: Dabei kann auf die hier in Anm. 6 zitierte Arbeit von Wolf zurückgegriffen werden, der die 9 behandelten Darstellungen auch im Bild dokumentiert. Dabei werden auch einige Begriffe, die zur Interpretation des Rorschacher Kurfürstenfrieses erforderlich sind, vorgestellt:

1. Unbestritten die älteste davon ist die seinerzeit an der Aussenfassade des *Aachener Rathauses* angebrachte Statuenreihe, die mit der Wahl Rudolfs von 1273 in Zusammenhang gebracht wird: in der Mitte der wahrscheinlich eine Lanze haltende König und zu seinen Seiten die jeweils drei ersten an der Kur. Erkennbar je drei geistliche und drei weltliche Königswähler; die geistlichen (heraldisch) rechts, die weltlichen links – alle ohne Erzamtssymbole.

Die Originale sind seit 1945 verschollen – wir verfügen über die Aufnahme von 1874.<sup>18</sup>

2. Die Ähnlichkeit mit der bekannten Szene aus *Sachsenspiegel* – Landrecht III, 52, 1 – ist auffällig: der König in der Mitte von drei geistlichen und drei weltlichen Wählern; hier mit deutlicher Handgebärde.

Die drei ersten an der Kur sind hier ohne Erzamtssymbole abgebildet; diesen begegnet man erst in *Sachsenspiegel* Landrecht III, 57, 2, wo in der dritten Reihe deutlich auch die bei der Königswahl beteiligten weiteren geistlichen und weltlichen Fürsten in Erscheinung treten. An dieser Stelle wird dem Böhmenkönig das Kurrecht zwar abgesprochen – das Mundschenkenamt aber verbleibt ihm. Hier ist auch erstmals – Böhmen abgezogen – die übliche Abfolge der Königswähler zu Seiten des Königs erkennbar.

Gegen die Erzämtertheorie wird angeführt, dass die drei geistlichen Kurfürsten hier noch ohne Erzamt sind.

Die überkommenen Bilderhandschriften des *Sachsenspiegels* leiten sich alle von einem nicht mehr erhaltenen Archetyp ab, der 1292/95 aus der Zeit Adolfs von Nassau stammt und die zweitälteste bekannte Darstellung der Königswähler gebildet hat.<sup>19</sup>

3. Als erstes Bildenkmäl aller sieben Kurfürsten wird das *Frankfurter Wahldekret* für Albrecht I. vom 28.7.1298 angesehen: die erste, von sieben Kurfürsten ausgestellte Urkunde. Die Figuren der Siegelreihe bilden die älteste erhaltene Darstellung von *sieben* Kurfürsten. Bei dieser Urkunde, die sich an die Reichsangehörigen wendet und sie zur Anerkennung Albrechts als König auffordert, siegelt der Böhme mit. Auffällig, dass sein Siegel an der Parallelurkunde vom selben Tag, die die Wahlmitteilung an den Papst zum Thema hat, fehlt.

Die Frankfurter Wahlanzeige wurde schon als Gründungsurkunde des Kurkollegs vor 1356 bezeichnet; ab 1298 findet sich der Terminus «churfürsten» und ist von einem «collegium» die Rede. Auf Albrechts erstem Hoftag, 1298, kam es auch erstmals nachweislich zur Ausübung der Erzämter durch die vier weltlichen Kurfürsten; der Böhme versah dabei das Schenkennamt.<sup>20</sup>

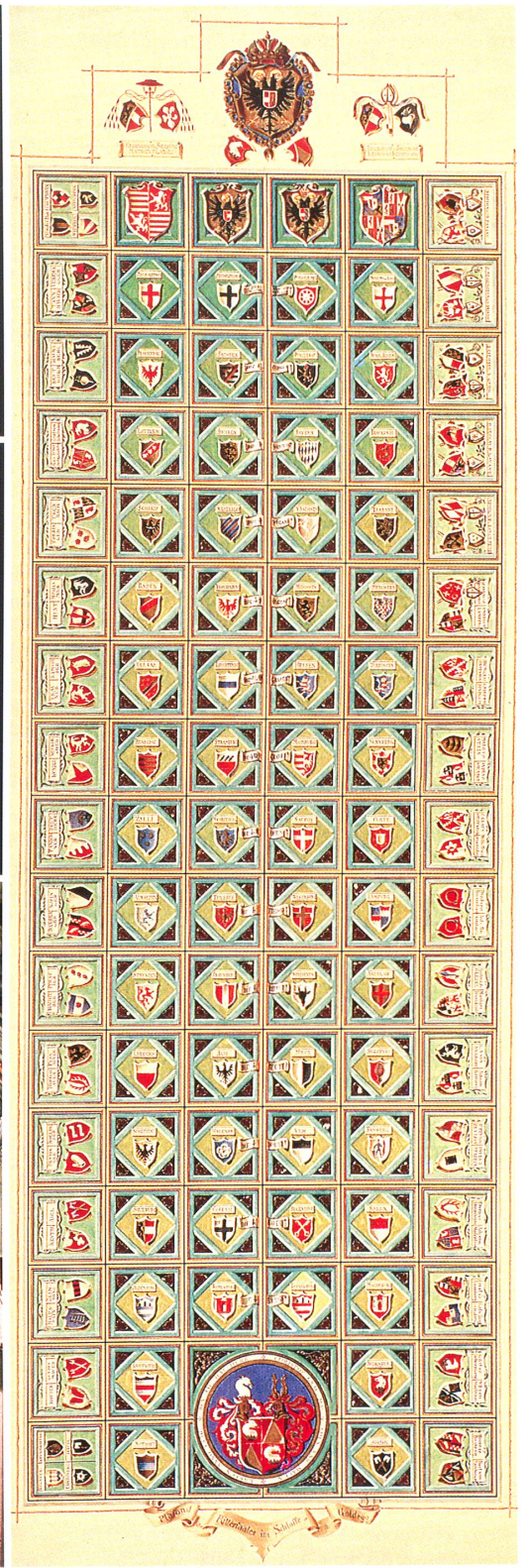
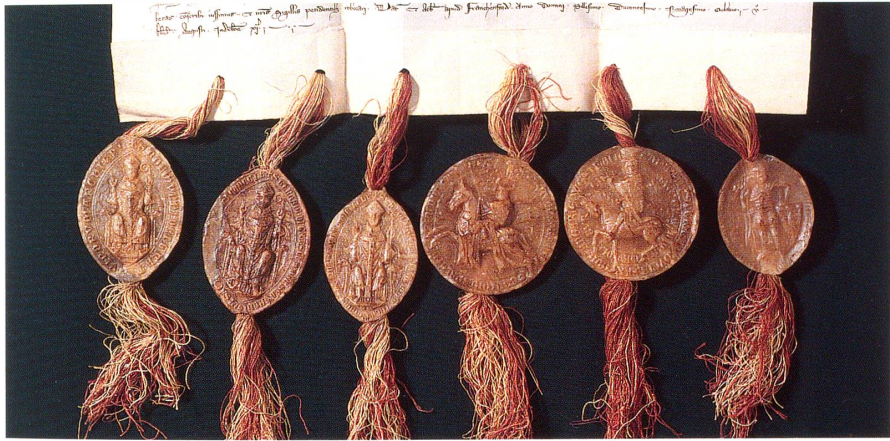
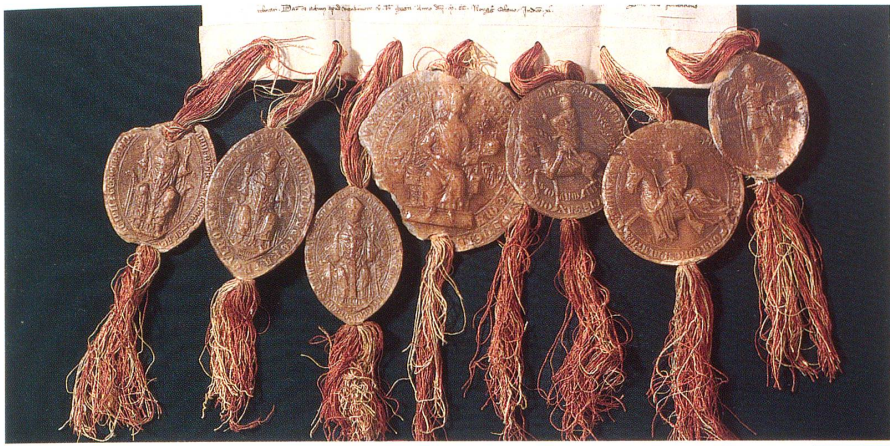
4. Gleichfalls mit Albrecht I. in Verbindung gebracht wird das Fresko aus dem *Haus Zum langen Keller* in Zürich, das den König inmitten von sieben Kurfürsten zeigt – die geistlichen rechts, die weltlichen links; jeweils mit Wappen und Schriftbezeichnung ausgewiesen. Das Fresko weist erhebliche Verluste auf. Erzamttribute fehlen sichtlich.<sup>21</sup>

5. Das *Grabmonument* Kaiser Heinrich VII. in *Pisa* – er verstarb 1313; das Grabmonument wurde 1315 aufgeführt – ist nur bruchstückhaft und nicht in situ überkommen. Es entspricht dem tradierten Schema: die jeweils drei ersten an der Kur, denen eine Legitimationsfunktion für die Wahl des ersten Luxemburgers zuerkannt wurde. Lange wurde es fehlgedeutet als Heinrich VII. und seine Räte. Die erhaltenen Figuren lassen nur erkennen, dass die weltlichen Kurfürsten kurzes Gewand und langes Haar trugen, die geistlichen dagegen kurzes Haar und lange Kleidung.<sup>22</sup>

6. Die nach einem ca. 1313 – 1340 entstandenen, nicht überkommenen Hyparchetyp angefertigte sogenannte *Oldenburger Handschrift* des *Sachsenspiegels* von 1336 hat Landrecht III, 52, 1 zum Thema und zeigt den König inmitten der um ihn gruppierten wählenden sechs Fürsten, von denen vier mit Handgebärden wählend auf ihn weisen; zwei setzen ihm die Krone auf. Erstmals werden hier der König und die Königswähler *heraldisch* genau bezeichnet.<sup>23</sup>

1298: Die beiden verfassungsgeschichtlich relevanten Urkunden anlässlich der Wahl Albrechts von Österreich: eine mit den Siegeln aller sieben Kurfürsten; bei der zweiten fehlt Böhmen. Die erste Siegelreihe bildet die älteste bekannte Darstellung von sieben Kurfürsten.

Kaiser und Reich als Motiv einer Saaldekoration: Schloss Goldegg in Salzburg – 1536 wird im Bildprogramm des Wappensaaes an prominenter Stelle der aus 137 Wappenfeldern im Geschmack der Renaissance gebildeten Wappendecke – davon 60 Felder eine Umsetzung der Quaternionenidee – die Gruppe der kurfürstlichen Wappen (die geistlichen Kurfürsten ergänzt durch den Podestá zu einer Quaternione) angebracht. Vor Abnahme der Wappendecke Mitte 19. Jh. wurde die Anordnung der einzelnen Felder durch J. Rüsselmayer in einer Gouache festgehalten (Original SCA Salzburg). Danach konnte die Wiederherstellung des Originalzustandes erfolgen.



7. Eindeutig aus den Tagen Ludwig des Baiern etwa von 1330 stammen die Sandsteinreliefs, die vormals den Zinnenkranz des *Kaufhauses der Stadt Mainz* zierten.

Sie zeigen den König und sieben Kurfürsten etwa lebensgross. Ihre Anordnung wurde knapp vor dem Abbruch des Gebäudes 1812 durch eine Zeichnung festgehalten. Heute werden die Originale im Landesmuseum verwahrt; ein Ölgemälde vom späten 18. Jh. vermittelt den ursprünglichen Zustand. Sie bildeten die übliche Reihe; auffällig dabei ist die Darstellung auch der Wahlbischöfe in Waffen. Wolf bringt das mit dem Kurverein von Rhense, 1338, in Verbindung und deutet das Monument als Demonstration der Kurfürsten zugunsten des von ihnen gewählten Königs gegen päpstliche Approbationsansprüche.<sup>24</sup>

8. Erzbischof *Balduin von Trier*, Kurfürst und Bruder Heinrich VII., hat eine Geschichte Heinrich VII. verfassen und durch lavierte Federzeichnungen illustrieren lassen. Eine *Miniatur* zeigt dabei die Königswahl (die untere Szene), wobei die Königswähler – hier ohne König abgebildet – durch Wappen bezeichnet sind. Die drei geistlichen davon sind zudem durch rote Kappen erkennbar. Der Wahlvorgang – durch Handgebärde angedeutet – ist ein friedliches Geschehen. Keiner ist in Waffen. Auffällig ist hier die Durchbrechung der sonst schon etablierten Abfolge.

Diese Darstellung wurde als Vorgriff auf den 1356 kodifizierten Zustand gedeutet – Kurfürsten *ohne* König bedeute das Kollegium in dessen voller Souveränität: Das ist der Wahlvorgang.<sup>25</sup>

9. Das letzte in dieser Abfolge von frühen Bilddokumenten des Kurkollegs von erheblicher verfassungsgeschichtlicher Relevanz ist das *Marmorrelief* der Krönung eines Königs durch den Archipresbyter von *Monza* in Anwesenheit von 6 Kurfürsten. Wie in der Oldenburger Bilderhandschrift wechseln sie ab, je ein geistlicher folgt einem weltlichen Königswähler.

Das Monument wird mit etwa 1350 datiert – also knapp vor der Goldenen Bulle. Damit wäre auch die Siebenzahl des Kollegs gewahrt: Der hier Gekrönte, Karl IV. als König von Böhmen selbst einer der Kurfürsten, wurde 1355 als soeben in Rom zum Kaiser Gekrönter in Monza erwartet. Dieses Relief wäre durchaus damit in Verbindung zu bringen: Monza konkurrierte mit Mailand um die lombardische Krönung.

Das Monument könnte durchaus der Propaganda gedient haben; auch die erwartete Gegenleistung ist dem Programm abzulesen. Am rechten Bildrand folgt der Markgraf von Brandenburg Vertretern der Commune Monza die beiden erneuerten Privilegien der Stadt aus. Die Anwesenheit der Kurfürsten sollte sichtlich die

Legitimität des Kaisers bezeugen und damit auch die Rechtmässigkeit der Privilegien der Stadt Monza.<sup>26</sup>

Die Abhandlung des Kurfürstenkollegs als Motiv bildhafter Darstellung muss dem Umstand Rechnung tragen, dass es im weiteren Fortgang der Geschichte zu einer dramatischen Steigerung der Verwendung dieses Bildprogramms gekommen war. Durch die grosse Zahl von Darstellungen ist es nur möglich, den Weg unseres Bildprogramms durch die Geschichte schwerpunktmässig nachzuzeichnen; allein aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, im Anschluss an den Erlass der Goldenen Bulle, sind bereits mehr bildhafte Darstellungen des Kurkollegs bekannt als von den Anfängen bis dorthin. Im Zusammenhang damit und mit der weiteren Entwicklung wurde sogar von «Kurfürstenpropaganda» gesprochen.<sup>27</sup>

Zum bisher dominant chronologischen Aspekt sollen jetzt einige typologische Gesichtspunkte treten:

Mit der Verbreitung des Kurfürstenmotivs hat sich ein Anordnungsschema durchgesetzt, das die drei geistlichen Kurfürsten heraldisch rechts vom Kaiser in der Abfolge Mainz – Köln – Trier reiht; heraldisch links davon folgen aufeinander: Böhmen – Pfalz – Sachsen – Brandenburg.

Mit wenigen Ausnahmen wird das für Dauer die übliche Abfolge. Dem lag die Sitz-, Stimm- und Prozessionsordnung zugrunde, wie sie die Goldene Bulle 1356 zur Vermeidung künftiger Konflikte fixiert hatte.<sup>28</sup>

Gleichfalls in der Goldenen Bulle war der Kanon der *Erzämter* festgeschrieben worden. Die drei Wahlbischöfe waren Erzkanzler für Deutschland, Italien und Burgund. Den weltlichen Kurfürsten wurden folgende Erzämter zugeordnet: Böhmen = Erzmundschenk; Pfalz = Erztruchsess; Sachsen = Erzmarschall; Brandenburg = Erzkämmerer.<sup>29</sup>

Bei den jetzt vermehrt einsetzenden bildhaften Darstellungen des Kurkollegs, meist um den in der Mitte befindlichen Kaiser angeordnet, werden die *figürlichen* Darstellungen der einzelnen Kurfürsten entweder durch *Wappen* des jeweiligen Kurlandes, eine *schriftliche Benennung* oder – was besonders beliebt war – durch ein *Attribut* des jeweiligen Erzamtes spezifiziert. Bei den bildhaften Darstellungen begegnen diese Möglichkeiten der Bezeichnung in unterschiedlichen Kombinationen; vereinzelt wurden sie auch kumulativ verwendet.

Die Darstellung des Kaisers und des Kurkollegs allein durch Wappenfriese findet sich daneben zusätzlich.<sup>30</sup>

Mit kleinen Durchbrechungen war der Kanon der *Erzamtssymbole* schon relativ früh

entfaltet: Böhmen – Becher, Pokal; Pfalz – Schüsseln, Tücher (Servietten); Sachsen – Schwert; Brandenburg – Schlüssel.

Die geistlichen Kurfürsten wurden gerne durch von ihnen gehaltene Urkundensiegel oder durch Schriftrollen als Kanzler ausgewiesen.

Bei den weltlichen Kurfürsten begegnet der König von Böhmen oft als einziger mit einer Krone. Auch Gewandung und Kopfbedeckung geben Hilfe bei der Bildexegese: Die drei geistlichen Kurfürsten tragen durchwegs geistlichen Habit; oft eine Bischofsmitra. Die weltlichen Kurfürsten sind – Böhmen abgezogen – mit unterschiedlich gestaltetem Kurhut bedeckt.<sup>31</sup>

Die derart ausgewiesenen Kurfürsten begegnen gemeinsam mit dem Reichsoberhaupt – «Kaiser und Reich» – als beliebtes Motiv bei der Ausgestaltung von kommunalen Baulichkeiten der Reichsstädte – mehrfach auch an Brunnen. Gerne wird dieses Bildprogramm in Repräsentationsgebäuden der *Prälätenstaaten* des alten Reiches verwendet. Es fällt auf – gleichsam ein *topographischer Gesichtspunkt* –, dass gerade jene politischen Gebilde, denen Reichsnähe zur Selbstbehauptung von Vorteil war – eben die Reichsstädte und im konfessionellen Zeitalter verstärkt die geistlichen Fürstentümer –, dieses Bildprogramm bevorzugt zur Darstellung brachten. Eine gewisse Parallele zum «Kaisersaal» ist erkennbar. Ebenso sind der Rechtsgehalt der Darstellungen und die politischen Zielsetzungen ihrer Verwendung in den meisten Fällen evident.<sup>32</sup>

Typologische Aspekte ergeben, dass die Bilddenkmale in und an öffentlichen Gebäuden überwiegend statisch konzipiert sind. Die Repräsentations- und Legitimationsfunktion herrscht vor; hier wird kein Geschehen berichtet; das Handlungselement fehlt.

Ab Ende des 14. Jahrhunderts kommt es mehrfach zu einer Erweiterung des ikonographischen Programms: So werden bei dem etwa 1390 fertiggestellten «Schönen Brunnen» in Nürnberg im ersten Geschoss die sieben Kurfürsten paarweise mit den neun Helden an acht Pfeilern situiert. Darunter sitzen um den achtseitigen Brunnentrog paarweise sechzehn schreibende Gestalten: die acht grossen antiken Philosophen, die vier Evangelisten und vier Kirchenväter.

Auch die Aussenfront des Rathauses von Bremen, vor 1407 fertiggestellt, trägt an der Hauptfront lebensgross die Figuren von Kaiser und sieben Kurfürsten; an der Schmalseite befinden sich Propheten. Propheten und Heroen in Verbindung mit dem Kurfürstenmotiv begegnen noch mehrfach.<sup>33</sup>

Im 15. Jh. sind es vor allem die Rathäuser der Reichsstädte, die zu Trägern des Zyklus «Kaiser



Kaiser und Reich als Motiv des Kunsthandwerks:  
Kurfürstenkachel vom Kachelofen im Kloster Maria  
Plain bei Salzburg; spätes 17. Jh.

Kurfürstenteller, Zinn im Reliefguss, Mitte 17. Jh.,  
SCA Salzburg.

und Reich» wurden; mehrfach wurde dabei die Zahl der Figuren erweitert. Prominent zu nennen sind hier die Rathäuser von Ulm, Esslingen und Überlingen.<sup>34</sup>

Im *Haus der Weber* in Augsburg waren an der Wandvertäfelung der Kaiser und die sieben Kurfürsten abgebildet – die 1457 angefertigten Bilder befinden sich heute in München im Bayerischen Nationalmuseum. Auch in dieser Augsburger Zunftstube standen sie wie auch anderswo mit den neun guten Helden, mit Propheten und Philosophen in einer Reihe – nach H. Boockmann, «...ganz nahe also, aber zugleich die ferneren Gestalten einer moralischen eher als politischen Welt...»<sup>35</sup>

Neben der Ausstattung von öffentlichen Gebäuden findet sich das Motiv «Kaiser und Reich» – als «Reich» des Kurkolleg in seiner Gesamtheit verstanden – zunehmend auch in graphischen Gestaltungen: Es begegnet anfänglich als Miniaturen; später vermehrt in heraldischen, historischen und juristischen Texten. Ab etwa 1450 setzt eine Flut von Holzschnitten zu diesem Thema ein – die grosse Zahl von Frühdrucken fördert seine Verbreitung. Zugleich beginnen bildhafte Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten als geschätztes Motiv des Kunstgewerbes aufzutreten; die gewerbmässige Verbreitung fördert die Popularität des Motivs.

Bei Büchern werden über lange Zeiträume hinweg die gleichen Bildstöcke verwendet, so dass ein Einfluss der geschichtlichen Entwicklung des Kurkollegs nicht möglich ist. Das führte im weiteren Fortgang zu einem Auseinanderdriften von Inhalt und Bedeutung des Motivs. Der gleiche Effekt wurde durch die serienmässige Fabrikation von Kurfürsten- und Reichsadlerhumpen bewirkt. Eine Interpretation dieser Darstellungen auf die historisch-verfassungsgeschichtlichen Gegebenheiten ihrer Entstehungszeit erübrigt sich bei den meisten dieser Produkte. Dennoch sei angemerkt, dass sich hier ein Forschungsfeld eröffnet, das noch Überraschungen bereithält.

Die Herstellung vor allem von Werken, die das Rechts- und Gerichtswesen betreffen und gerne das Motiv Kaiser und Kurfürsten verwenden, steuerte in den Tagen Kaiser Maximilians einem Höhepunkt zu. Ergänzt wurde dessen Verbreitung durch die Zunahme der Einblattdrucke, die Maximilian für seine Eigenwerbung gezielt eingesetzt hat.<sup>36</sup>

Dabei fällt auf, dass die Zahl der Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten nach dem System der *Quaternionen*, wie es im Überlinger Rathausaal in einer kaum zu übertreffenden künstlerischen Gestaltung umgesetzt wurde, zwischen 1490 und 1520 merklich anschwillt. Das Konzept der Quaternionen oder auch der Quatuor-

virate hat eine ausführliche Erörterung nach sich gezogen:

Schon Ludwig Volkmann hat in seiner 1934 dem Überlinger Rathausaal gewidmeten Monographie diesen inhaltlich der Ikonographie der deutschen Reichsstände zugeordnet, wenn er ausführt, dass sein programmatisches Konzept «...die ständische Gliederung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation in je vier hervorragenden Vertretern unter dem Schutz Christi und der Lokalheiligen in einem figurenreichen Zyklus zur Darstellung bringt».<sup>37</sup>

Nach der Quaternionenkonzeption wurde die ständische Gliederung des Reichs durch je vier gesondert hervorgehobene Vertreter der einzelnen Stände dargestellt und nach streng hierarchischen Gesichtspunkten sowie meist auch nach dem Prinzip der Symmetrie geordnet. Diese Quaternionenidee war eine Darstellungsart, die in einer kaum überschaubaren Vielzahl von literarischen und bildhaften Ausformungen das Reich als hierarchisch geordnetes und ständisch durchstrukturiertes Gesamtsystem sichtbar zu machen versuchte.<sup>38</sup>

Sie stellt ein Rechtsaltertum dar, das (so Stengel) vom 15. bis 18. Jahrhundert das deutsche Staatsrecht «unsicher» gemacht hat.<sup>39</sup>

Nachdem es auch in jüngster Zeit wiederum mehrfach Gegenstand von Untersuchungen gewesen ist, bleibt die Beurteilung dieses Systems, was sein Herkommen und seine ursprüngliche Bedeutung betrifft, weiterhin teilweise offen. Seine Bewertung schwankt zwischen einer ernstzunehmenden Angelegenheit und einer «...jeder historisch-rechtlichen Grundlage entbehrenden Spielerei des ausgehenden Mittelalters...» (Gritzner)<sup>40</sup>. Nach wie vor gilt die Darstellung im Frankfurter Römer von etwa 1415 als frühester Beleg für die Quaternionen. Der etwa 1460 von Peter von Andlau verfasste «*Libellus de Caesarea monarchia ad Fridericum tertium, sive de Imperio Romano Germanico*» enthält die einlässlichste Darstellung in Verbindung mit dem Gedanken von der *translatio imperii* in Germanos. Die bekannteste bildhafte Darstellung des Themas findet sich in Hartmann Schedels *Weltchronik*, Nürnberg 1493; sie erfolgt durch zwei doppelblattgrosse Holzschnitte.

Die hier erkennbare Zahlenmystik mit der Vierzahl stützt die von Stengel vorgetragene These, dass das Quaternionensystem schon lange vor der Goldenen Bulle entstanden sein musste. Seine Anfänge werden von Stengel in das 13. Jh. zurückdatiert, mit der Heerschildordnung in Verbindung gebracht und stammen nicht aus dem Bemühen, «...die staatsrechtliche Struktur des Reiches zu veranschaulichen...», sondern aus dem Anliegen, «...eine klassifizierende Einteilung des Adelsstandes zu bieten...»<sup>41</sup>



Die Entfaltung und Weiterbildung des Quaternionensystems erfolgt jedoch deutlich parallel zur Entstehung des Kurkollegs. Weiterführend und verbindend ist dabei die mystische Vierzahl: Wäre das Kurkolleg schon bei Entstehung der Quaternioneniee konstituiert gewesen, würden die vier (!) weltlichen Kurfürsten als bevorzugte Säulen und Stützen von Kaiser und Reich gewiss nicht fehlen!

In literarischen und bildhaften Darstellungen der Quaternionen beginnen die Kurfürsten aber erst im 15. Jh. einzudringen.<sup>42</sup>

Dabei ist etwa ab 1470 die Verbindung des Quaternionensystems mit dem Reichsadler nachweisbar – der *Quaternionenadler* hat wesentlich zur Popularisierung des Systems beigetragen.

Auffällig fehlen bei den ersten Quaternionendarstellungen – so auch im Frankfurter Römer – die Kurfürsten als eigener «Stand». Deren Integration als Kollegium ins Quaternionensystem erfolgte erst später im 15. Jh., wobei sie in doppelter Hinsicht *ausserhalb* des Schemas stehen:

In den Darstellungen des Quaternionenadlers fällt auf, dass die kurfürstlichen Wappen durch ihre waagrechte Anordnung im Widerspruch zu der sonst dem Verlauf der Federn senkrecht folgenden Aufreihung der Symbole für die übrigen Stände stehen.

Ein weiteres Problem ergibt sich daraus, dass bei Aufnahme des gesamten Kurkollegs das Schema der Vierzahl nicht konsequent verfolgbar ist: Vier weltlichen standen nur drei geistliche Kurfürsten gegenüber.

Man behalf sich indem man je nach Darstellungsart den geistlichen Kurfürsten das Wappen des «Podestá zu Rom» zugesellte, um diese Quaternione zu ergänzen; oder indem man bei porträthafter Darstellung – wie etwa in Rorschach – die Bildnisse der drei geistlichen Kurfürsten mit dem des Kaisers optisch zu einer Quaternione zusammenfasste.<sup>43</sup>

Spuren von derartigen Bemühungen sind im Überlinger Rathausaal nicht anzutreffen: Hier stehen, der Wirklichkeit entsprechend, den vier geistlichen nur die drei weltlichen Kurfürsten gegenüber – es ist ein Indikator für den Genius des Jakob Russ, dass durch sein Können diese Durchbrechung des sonst hier verfolgten Rhythmus nicht ins Auge fällt. Auch das Grabmonument Friedrichs III. in Wien, dessen Kurfürsten hier in Auswahl erstmals in Farbe gezeigt werden, verzichtet auf den Podestá.<sup>44</sup>

Die genannten Bildenkmale waren schon fertiggestellt, bevor die Verwendung des Kurfürstenmotivs ihrem quantitativen Höhepunkt zustrebte. Das geht ab dem 16. Jh. eindeutig mit einer Verflachung des verfassungsrechtlichen

Gehalts dieser Produkte einher. Aussagen zur Entstehung und Weiterentwicklung des Kurkollegs sind ihnen kaum mehr entnehmbar; eine monographische Arbeit, die sich mit der kaum zu bändigenden Fülle des jetzt in Frage kommenden Stoffes auseinandersetzt, steht noch aus. Dennoch sind in der grossen Zahl von Umsetzungen des Kurfürstenmotivs noch beachtliche Leistungen und auffällige Besonderheiten feststellbar.<sup>45</sup>

Das Kurfürstenmotiv begegnet ab dem 16. Jh. kaum mehr qualitativ in Baulichkeiten: Die politische Bedeutung der Reichsstädte ist zurückgegangen; auch die geistliche Staatenwelt hat im konfessionellen Zeitalter zunehmend andere Ausdrucksformen ihrer Selbstdarstellung gewählt.

Um so mehr überrascht es, dass im st.gallischen Rorschach, einer Nebenresidenz der Fürstbischöfe, nach dem «Klosterbruch» – einer existentiellen Erschütterung der Prälatenherrschaft – im spätgotischen Festsaal von Stift Marienberg in qualitätsvoller Renaissancemalerei ein Kurfürstenfries angebracht wurde, der mit 1540 datiert ist. Dieser Fries soll hier erstmals in Farbe in seinen erhaltenen Partien vorgestellt und interpretiert werden.<sup>46</sup>

Gleichfalls aus St.Gallen stammen zwei Glascheiben von 1585, die den Fürstbischof Otmar Kunz zeigen: die eine, wie er vor dem Papst kniend diesem den Eid leistet; die zweite, die die Belehnung durch Maximilian II. mit den Regalien zum Thema hat.

Auf beiden Scheiben stehen hinter Papst und Kaiser jeweils deren Wähler: die Kardinäle und die Kurfürsten – die Legitimationsableitung ist evident.<sup>47</sup>

Es überrascht auch, dass trotz Vorliegens einer qualitativ ausgestatteten Monographie bisher im einschlägigen Schrifttum der Rittersaal von Schloss Goldegg im Salzburgischen noch nicht Eingang gefunden hat: 1536 hatte ein Angehöriger des Salzburger Landadels diesen Saal «...machen und malen lassen...», der seinesgleichen sucht: Die gewölbte Decke im Saal besteht aus 107 meist quadratischen Feldern, die insgesamt 137 Wappen enthalten. 60 davon sind eine Umsetzung der Quaternioneniee; ausgerichtet ist das ganze Bildprogramm auf eine zentrale Mitte, in der sich Kaiser und Kurfürsten durch Wappen vorgestellt befinden.<sup>48</sup>

Unbegreiflich ist auch, dass das unbestritten bedeutendste spätmittelalterliche Hochgrab, Kaiser Friedrich III. Grablage in St. Stephan in Wien, bisher soviel wie gar nicht in die Überlegungen zu «Kaiser und Reich» mit einbezogen worden ist. Darstellungen von Kurfürsten dieses Grabes werden hier ein erstes Mal in qualitätsvollen Farbproduktionen vorgestellt.<sup>49</sup>

Hochgrab Kaiser Friedrich III.  
St.Stephan in Wien, 1467–1480.

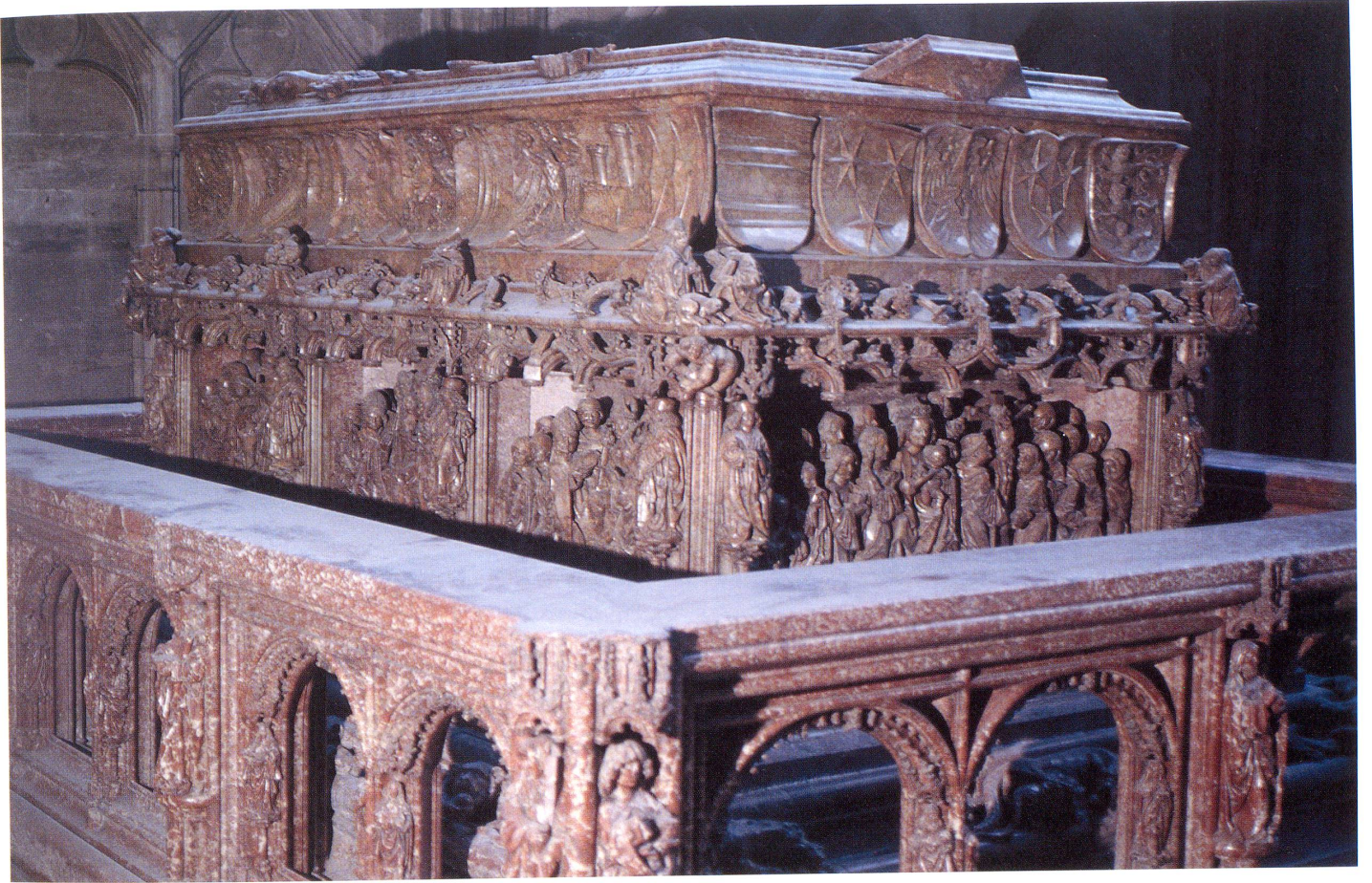
Im Figurenzyklus, der im Sinne des liturgischen Totengedenkens in einem Prozessionspfad um die hochaufragende Tumba in einer umfriedenden Arkatur angeordnet ist, begegnen unter anderen Dokumentationen der imperialen Kaiserwürde auch die Kurfürsten. Das aus Adneter Marmor (bei Salzburg gebrochen) gefertigte Grabmonument hat ein Gewicht von 44 Tonnen.

Blick auf das Grabmonument von Nordost.

Nordost-Ecke – Detail.

Kurfürst von Trier.

Kurfürst von Sachsen.



Abgesehen von derartigen Ausnahmerecheinungen zu Ende des Mittelalters und aus dem 16. Jahrhundert verlagerte sich die Verwendung des Kurfürstenmotivs zunehmend auf den Bereich der Massengraphik und des Kunsthandwerks.

*Holzschnitte* in grosser Zahl, Kalenderblätter, die die Kurfürsten als Fries an die Spitze stellen, Kartenspiele; auch Wappenbücher sind hier zu nennen. Der Kupferstich bemächtigt sich zunehmend dieses Motivs. Zahllos sind die *Trinkgefässe*, die mit «Kaiser und Reich» geschmückt wurden: Kurfürstenkrüge, Reichsadlerhumpen, Gläser... Auch Zinnteller haben dieses Motiv für Serienproduktion verwendet.

Das 17. Jh. setzt diese Entwicklung konstant fort: dem wechselnden Zeitgeschmack angepasst, entstehen diese Produkte in grosser Stückzahl; eine inhaltliche Weiterentwicklung des Bildmotivs selbst ist dabei kaum mehr festzustellen. Kupferstiche und Holzschnitte werden anlässlich von Wahlen und Krönungen in grossen Serien verlegt – dass dabei alte Vorlagen unreflektiert verwendet wurden, überrascht kaum.<sup>50</sup>

Der Niedergang führt noch weiter nach «unten».

Auch dafür Belege aus dem Salzburgerischen, die hier erstmals in diesem Gesamtzusammenhang erwähnt werden:

Im 17. Jh. hat die damals bedeutende Salzburger Hafnerkunst «Kurfürstenöfen» angefertigt: Der Kaiser und durchwegs 6 Kurfürsten (die Situation des konfessionellen Zeitalters wirkt hier sichtlich nach), kraftvoll modelliert hoch zu Ross, werden als beliebte Serie für Kachelöfen verwendet.

Der Zufall hat uns die Model einer derartigen Serie wieder finden lassen; aus anderen vergleichbaren Serien haben sich mehrfach grün glasierte Sätze derartiger Hafnerware erhalten.

Für die inzwischen eingetretene völlige Sinnentleerung zeugt aber der im Kloster Maria Plain bei Salzburg aufgestellte imposante Ofen aus dem späteren 17. Jh.: Er verwendet aus der Serie das Motiv der Kurfürsten in unterschiedlichen Darstellungen auf insgesamt 48 Kacheln, wobei ein Gutteil der Kurfürsten nicht näher bestimmbar sind. Eine Kachel, die das zentrale Motiv des Bildprogramms «Kaiser und Reich», eben den Kaiser, zum Thema hätte, fehlt hingegen völlig. Damit ist gleichsam eine endzeitliche Situation erreicht und bezeichnet. Vom ursprünglichen Bildsinn, vom rechtlichen Gehalt des Motivs «Kaiser und Reich», hat sich nichts mehr erhalten.<sup>51</sup>

\*\*\*

Bis zum Ende des Reiches hat sich die bildhafte Darstellung von Kaiser und Kurfürsten in mehreren Entwicklungsschüben vollzogen:

Am Anfang stehen die Bilddokumente, die die Entwicklung und Konstituierung des Kurkollegs zum Thema hatten. Ihnen ist gemeinsam, dass sie bewusst die Öffentlichkeit suchten oder Rechtstexte von verfassungsrechtlichem Gehalt begleiteten: Der rechtliche Bildsinn ist evident, sie sind Bedeutungsträger. Mit der Institutionalisierung von «Kaiser und Reich» begann die massenhafte Umsetzung dieses Bildprogramms in den unterschiedlichsten Techniken und Anwendungszusammenhängen – der Rechtsgehalt verflacht zusehends und degeneriert teilweise zu einem Ornament des Kunsthandwerks. Öffentlichkeit ist dadurch belanglos geworden.

\*\*\*

Der wiederaufgefundene Rorschacher Kurfürstenfries, der den Anlass zu dieser Gedankenabfolge gegeben hat, ist ein Dokument aus der Zeit der Hochblüte der bildhaften Darstellungen von Kaiser und Kurfürsten. Er soll hier gesondert publiziert und rechtsikonographisch interpretiert werden.

Obwohl die Mariaberger Repräsentationsräume aus dem 16. Jh. durch die Um- und Einbauten der Barockzeit viel von ihrer ursprünglichen Bausubstanz und Ausstattung verloren hatten, blieb genug erhalten, um das Aussergewöhnliche des vormaligen Ausstattungskonzeptes zu erkennen:

Die vermutlich in Temperatechnik auf trockenem Verputz aufgetragenen Grisaillemalereien liessen gleich einen mit dem Formenschatz der Renaissance vertrauten Maler erkennen, den die Kunstgeschichte unter den Scheibenreissern der Region (Luzern, Schaffhausen, Zürich...) vermutet. Noch sind Maler und Auftraggeber unbekannt; ein bei der Sanierung entdecktes rechteckiges Schildchen im Friesverlauf verweist in arabischen Zahlen auf das Entstehungsjahr 1540. Der die Balkendecke des gotischen Saales im Westflügel entlanglaufende, in seiner Mittelpartie zerstörte Fries besteht aus Bildnismedaillons und Renaissancegebinden.<sup>52</sup>

Das eine, noch aus der Bauzeit stammende *Rundbogenportal* ist bekrönt von einer Supraporte mit offensichtlicher Legitimationsfunktion: Die Portaleinfassung wird durch eine saftige Renaissanceornamentik gebildet, zeigt auf Kapitellhöhe einen tubablasenden Putto und ist vom bekrönten und umkränzten Reichswappen überhöht, das von den Schilden des Stiftes (St. Gallen = Bär; Toggenburg = Dogge) flankiert ist. Diese Wappengruppe wird von aussen eingefasst durch zwei steigende Löwen, die Szepter und Reichsapfel tragen. Als Standfläche dient ein seitlich von Balustern abgestützter Architrav; in der links erkennbaren Nische darunter der schon erwähnte Putto. Die Gültigkeit der stift-st.galli-

Sorgfältig gesicherte und massvoll ergänzte Renaissancemalerei im Westkorridor des Obergeschosses von Marienberg mit Supraporte und Kurfürstenfries. Die Abstände der einzelnen Medaillons des Frieses zueinander sind ebenso wie deren Masse weitgehend übereinstimmend. Durchmesser: innen ca. 42 cm, aussen ca. 52 cm. An verwendeter Farbe dominiert Grau in Schattierungen, ergänzt durch Partien mit relativ viel Gold – nur vereinzelt (Zungen der Löwen sowie spärlich im floralen Dekor) Spuren von Rottönen.



schon Rechtspositionen wird mit dem Reich optisch in eine dramatische Beziehung gesetzt.<sup>53</sup>

Unsere weitere und besondere Zuwendung unter Gesichtspunkten der Rechtsikonologie gilt aber den *Bildnismedaillons*, die im Ornamentband des Spiralfrieses oberhalb und rechts des Portals erscheinen. Der ikonographische Befund lässt «Kaiser und Reich» erkennen: Kaiser Karl V. und rechts und links von ihm die drei geistlichen und vier weltlichen Kurfürsten. Zudem ist links des Portals das ins Profil gesetzte vom Kaiser abgewendete Jugendbildnis König Ferdinands, des jüngeren Bruders des Kaisers, in der Art einer Medaille angebracht. Es bildet insofern eine Datierungshilfe, als die Umschrift ihn als «Ferdinandus rex Romanorum» bezeichnet. Seine Wahl zum designierten Nachfolger Karls

V. durch die Kurfürsten war 1531 erfolgt; vorher kann also dieser Fries nicht entstanden sein. Als letztes denkbare Entstehungsjahr ist das im Fries selbst enthaltene Datum 1540 möglich.<sup>54</sup>

Unterhalb der Clipei befinden sich Schriftrollen, die die jeweils dargestellten Personen bezeichnen sollten.

Die Kunstgeschichte verweist darauf, dass die plastisch durchgezeichneten Köpfe in Dreiviertelansicht oder Profil durchwegs porträthafter Charakter haben und, mit Ausnahmen, auf den in ihrer Mitte frontal dargestellten Kaiser ausgerichtet sind: Von den geistlichen Kurfürsten wendet sich der mittlere, der Erzbischof von Trier, vom Kaiser ab; auch König Ferdinand ist abgewendet dargestellt. Das soll hier unkommentiert vermerkt werden.

Die Vermutung liegt nahe, dass sich für alle dargestellten Personen der Künstler zeitgenössischer Vorlagen bedient hat, die bislang nicht eruiert werden konnten. Sie können sich in der dem Porträt zugeneigten Dürer-Nachfolge genauso finden wie unter Kleinmeistern. Ebensogut wie Stiche können aber auch Schamünzen als Vorlage gedient haben; an gedruckte Kalenderblätter ist gleichfalls zu denken. Die Rechtsgeschichte kann bis jetzt der kunstgeschichtlichen Analyse ohne Einschränkungen folgen. Sie stimmt auch der Feststellung zu, dass diese Grisaillemalereien eine zugleich «...dekorative und programmatische Aufgabe...» zu erfüllen hatten.<sup>55</sup>

Letztere ist aus der spezifisch *St. Gallischen Geschichte* ableitbar, die dem Zeitpunkt vor der Anfertigung dieser Wandmalereien zuvorliegt:



250

Entstehung, Entwicklung und Ausgestaltung von Marienberg ist nur so erklärbar.<sup>56</sup> Letztlich verdankt Marienberg seine Gründung den Bemühungen von Fürstabt Ulrich Rösch (1463–1491), die stiftischen Rechte nach einer Verfallszeit unter seinen Vorgängern wieder herzustellen. Zudem konnte er 1468 die Grafschaft Toggenburg erwerben: Der Abt von St.Gallen ist demzufolge der länderreichste Fürst in der Eidgenossenschaft. Abt Ulrich hatte ein geschlossenes Territorium geschaffen – ein echtes Fürstentum – und alle wesentlichen Grundlagen für den St.Galler Prälatenstaat bis zu seinem Untergang

im napoleonischen Zeitalter. Nur die Neugestaltung des Verhältnisses von Kloster und Stadt St.Gallen konnte er nicht nach seinem Willen gestalten; das spezielle Condominium, das sich im frühen 15. Jh. entwickelt hatte, verfiel zusehends: Die Stadt vermochte einen eigentümlichen Stadtstaat zu etablieren, der die äbtische Herrschaft vielfältig durchwucherte. Röschs Bestrebungen waren auf die volle Hoheit über das gesamte fürstäbtische Gebiet ohne jede Beschränkung und Machtteilung ausgerichtet, was zum Konflikt mit der erkennbar nach einem Territorium strebenden Stadt führen musste.

Vor Abt Ulrich schien der fortschreitende Niedergang der Fürstabtei zugunsten der aufstrebenden Stadt St.Gallen unabwendbar – das Stift drohte der territorialen Umklammerung durch die Stadt innerhalb der identen Stadtmauern, die die beiden verfeindeten St.Gallen umschloss, zu erliegen. Ulrich Rösch fasste den kühnen, politisch raffinierten Entschluss, das Gallusstift nach Rorschach zu verlegen, um es aus dem Würgegriff der Stadt zu befreien. Dabei ging er planmässig vor und suchte die erforderlichen Zustimmungen:

Eine Supraporte bekrönt das Portal (lichte Höhe 196 cm, Breite 74 cm). Die Dekoration befindet sich in vorzüglichem Zustand; auf der rechten Portalseite sind allerdings erhebliche Verluste erkennbar. Die optische Mitte bildet das Reichswappen; der Doppeladler ist mit dem Orden vom Goldenen Vlies geschmückt und mit der gleichen Krone geziert, die auch in seinem Medaillon Kaiser Karl V. trägt. Die von zwei steigenden Löwen getragenen Attribute – Schwert und Reichsapfel – verweisen gleichfalls auf die Königsgewalt. Das Naheverhältnis des Gallusstiftes zum Reich, das hier bildhaft dargestellt wurde, wird durch die dem Reichsadler zugekehrten Wappen verdeutlicht – St.Gallen und Toggenburg. Der Figurenfries verläuft gleichsam hinter der Supraporte: links in einem Medaillon Ferdinand I., als bereits durch die Kurfürsten zum Nachfolger seines Bruders gewählter Rex Romanorum im Halbprofil mit dem Orden vom Goldenen Vlies. Rechts der Erzbischof von Köln. Links in einer Nische hat sich ein tubablasender Putto erhalten.

Anfangs 1483 stimmten alle Konventualen mit grosser Begeisterung diesem Plan zu. Als im Mai 1483 die Ermächtigung von Papst Sixtus VI. zum Klosterneubau in Rorschach eintraf, war das kanonische Hindernis beseitigt, dass ein Abt nicht Vorsteher zweier Klöster sein könne. Auch Vertretern der alten Landschaft, des Rheintals und Toggenburgs, wurde die Klosterverlegung angezeigt. Damit das bisher kleine Seedorf Rorschach als zukünftiges Zentrum einer fürstlichen Verwaltung entsprechend aufgewertet werde, erlangte Abt Ulrich von dem in Konstanz weilenden Kaiser Friedrich III. 1485 wertvolle Privilegien – die Kloster- und Marktverlegung nach Rorschach wurde vom Kaiser gefördert und das Unternehmen unter seinen besonderen Schutz gestellt. Abt Ulrich hatte somit von höchster kirchlicher und weltlicher Autorität Zustimmung zur Verlegung des Gallusstiftes in einen Klosterneubau in Rorschach eingeholt. Jetzt schritt er zur Ausführung: Am 21.3.1487 erfolgte die Grundsteinlegung. Der Bau gedieh rasch; im Juli 1489 wurde die vorläufige Kapelle konsekriert.

Wenige Tage danach kam es zur Reaktion der Stadt St.Gallen auf die bevorstehende Aussiedlung des Gallusstiftes – zum *Klosterbruch*.

Es war nicht zu übersehen gewesen, dass das gedrungene, wuchtige Geviert mit den imposanten Ausmassen von 78/60 Metern mehr einer befestigten Wehranlage denn einer Propstei gleich – auffällig fehlte auch die spirituelle Mitte jeder klösterlichen Anlage, eine Kirche. Angesichts dieses wehrhaften Klosterbaus zögerten Rat und Bürgerschaft von St.Gallen nicht lange – sie schritten zur Gewalttat. Im Bündnis mit 1200 Appenzellern und 600 Rheintalern fielen 350 St.Galler Bürger am 28. Juli 1489 über das fast fertiggestellte Marienberg her und zerstörten und plünderten das Bauwerk Abt Ulrichs gründlich.

Als im Jänner 1490 die eidgenössischen Schirmorte militärisch zugunsten des Abtes intervenierten, zerbrach die Allianz gegen Abt Ulrich. Im anschliessenden Friedensvertrag musste die Stadt dem Stift zugestehen, Stiftsbauten aufzuführen, wo immer es wolle. In seinen letzten Lebensjahren stellte Abt Ulrich das verwüstete Marienberg weitgehend wieder her; den Abschluss der Arbeiten erlebte er aber nicht mehr.

Unter seinen Nachfolgern wurde der Plan einer Klosterverlegung oder der Unterbringung einer Propstei nicht weiter verfolgt – an Marienberg wurde weitergebaut, wie es für eine Statthaltereie, den zeitweiligen Aufenthaltsort des Fürstabtes oder rekonvaleszenten Konventualen, erforderlich war. Ein eigener Kirchenbau überbrachte sich; eine Kapelle genügte. Marienberg – weiterhin «Kloster» genannt – blieb bis ans Ende der fürstäbtischen Zeit (1798) Statthaltereie. Im

frühen 16. Jh. kam es zu einer prachtvollen künstlerischen Ausstattung von Marienberg, die allerdings durch den Bildersturm von 1529 schwer in Mitleidenschaft gezogen worden ist. In der langen Regierungszeit von Abt Diethelm Blarer von Wartensee (1530–1564) erfolgte endlich jene qualitätsvolle Ausgestaltung des Westtraktes, in dem sich der Kurfürstenfries befindet, der den besonderen Gegenstand dieser Untersuchung bildet, dessen Entstehungsgeschichte aber noch immer ungeschrieben ist.

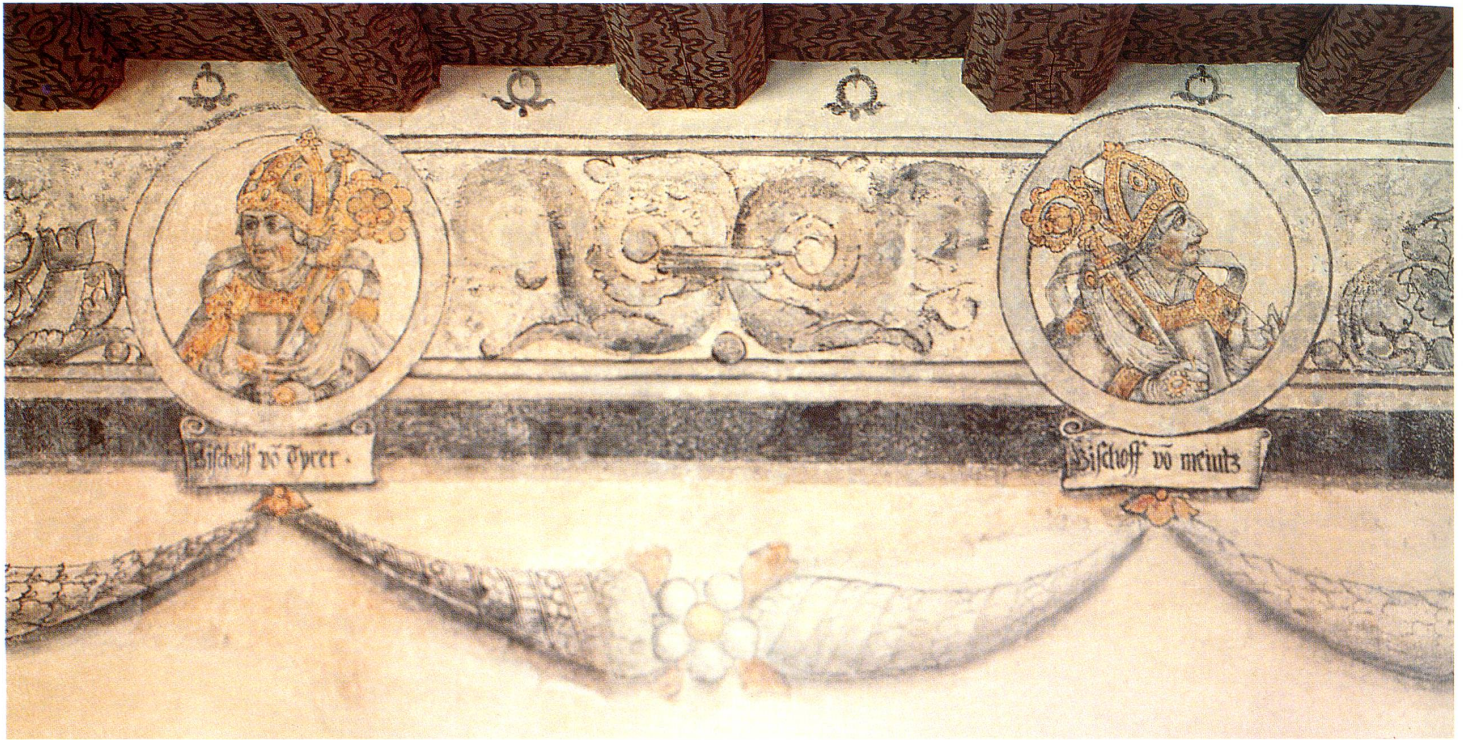
Nach der Krise der kirchlichen Territorialherrschaft an der Wende vom 15. zum 16. Jh. und den reformatorischen Unruhen kam es im frühen 16. Jh. zu einer Konsolidierung des katholischen Glaubens genauso wie der fürstäbtlichen Macht. Stift Marienberg, in seiner Entstehung und Baugeschichte ein Monument des Selbstbehauptungswillens der geistlichen Landesherrschaft, wurde zum Träger eines programmatischen Bilderfrieses: Er hatte gleichsam – in einem Festsaal angebracht, war auch qualifizierte Öffentlichkeit gegeben – eine Legitimationsfunktion für fürstäbtische Rechtspositionen zu erfüllen:

Die St.Galler Äbte betonten die Ableitung ihrer weltlichen Herrschaft von Kaiser und Reich, die in diesem Fries ins Bild gerückt wurden. Das Naheverhältnis des Abtstaates zum Reich<sup>57</sup> wurde zudem durch die Gestaltung der Malerei oberhalb des Rundbogenportals ausgedrückt: Schildhalter auch für die st.gallischen Schilde (St.Gallen und Toggenburg) sind nicht wie üblich die Patrone Gallus und Otmar, «...sondern zwei Löwen als königliche Tiere par excellence mit Szepter und Reichsapfel...»<sup>58</sup> Anderes deutet den Kurfürstenfries von Marienberg so, dass unter Abt Diethelm Blarer «...nun bewusst sitftsanktgallische Reichspolitik verbildlicht...» werden sollte. Ja, er schliesst nicht aus, dass im Bereich der verlorengegangenen Malereien noch «...weitere Motive fürstäbtischer Reichsgesinnung dargestellt waren».<sup>59</sup>

Kann die Rechtsgeschichte dem vorstehend Ausgeführten beitreten, so muss sie zu der bisher erfolgten Auflösung des ikonographischen Programmes der Bildnismedaillons im Ornamentband rechts des Rundbogenportals einige Ergänzungen und auch Richtigstellungen anbringen. Zudem sind Auffälligkeiten zu berichten, die bisher noch nicht beachtet wurden.<sup>60</sup>

Ausgegangen soll dabei von dem werden, was zweifelsfrei feststeht: Das sind die vier Medaillons heraldisch rechts des Rundbogenportals: In der Abfolge von links nach rechts (frontal gesehen) sind das die Erzbischöfe von Köln, Trier und Mainz; das vierte Medaillon enthält Karl V.

Die drei geistlichen Kurfürsten werden durch gut lesbare Namen in den Schriftrollen unter-



halb der Porträts bezeichnet; ebenso der Kaiser. Der Kaiser ist sichtlich thronend dargestellt; er trägt die gleiche Krone wie die, mit der das Reichswappen auf der Supraporte bekrönt ist. In den Händen hält Karl V. noch Reichsapfel und Szepter. Die geistlichen Kurfürsten sind alle mit bischöflichem Ornat bekleidet und tragen auch einen Bischofsstab. Die sonst üblichen Attribute für die Erzämter der geistlichen Kurfürsten sind in Rorschach nicht zu erkennen. Auffällig – es sei noch einmal festgehalten –, dass sich von allen Kurfürsten allein der Erzbischof von Trier nicht dem Kaiser zuwendet.

In der Abfolge nach dem Medaillon mit dem Kaiser ist ein völlig leerer Clipeus im Fries verblieben: Weder die Bildfläche noch die Schriftrolle lassen nur Spuren des ursprünglich dort Vorhandenen erkennen.

Daran schließt ein Medaillon, dessen Schriftrolle zwar noch Überreste des Namenszuges erkennen lässt – bisher sind sie aber noch nicht lesbar. Der hier dargestellte Kurfürst trägt eine Krone und hält ein Attribut des Erzamtes – einen Schlüssel – in seinen Händen. Im vorletzten Medaillon des Zyklus ist nach der Beschriftung, die hier gut lesbar ist, der Markgraf von Brandenburg dargestellt; er trägt den Kurhut und Attribute des Erzamtes, die als Schlüssel und Tücher erkennbar sind.

Die Schriftrolle des letzten Clipeus enthält wiederum nicht einmal Spuren des vormals dort enthaltenen Namenszuges. Der hier Porträtierte trägt einen Kurhut und hält ein Symbol eines Erzamtes – ein Schwert – in Händen.

Anderes hat diesen Zustand richtig berichtet, wenn er die Abfolge der vier weltlichen Kurfürsten so auflistet: «Zerstört – unleserlich – «Markgraf von Brandenburg» – unleserlich».<sup>61</sup>

Übersehen wurde aber bisher, dass hier einige Auffälligkeiten festzustellen sind: Da ist einmal darauf hinzuweisen, dass sich bei den bildhaften Darstellungen des Kurkollegs ein Anordnungsschema durchgesetzt hat, das der Sitz-, Stimm- und Prozessionsordnung, wie sie die Goldene Bulle zur Vermeidung von Streitigkeiten vorgesehen hatte, entspricht. Zahlreiche zum Vergleich heranzuziehende Bildquellen, vor allem aus dem frühen 16. Jh., belegen als etablierte Abfolge:

Böhmen	Sachsen
Pfalz	Brandenburg

Gleichfalls in der Goldenen Bulle war der Canon der Erzämter festgelegt worden:

Böhmen	= Erzmundschenk
Pfalz	= Erztruchsess
Sachsen	= Erzmarschall
Brandenburg	= Erzkämmerer

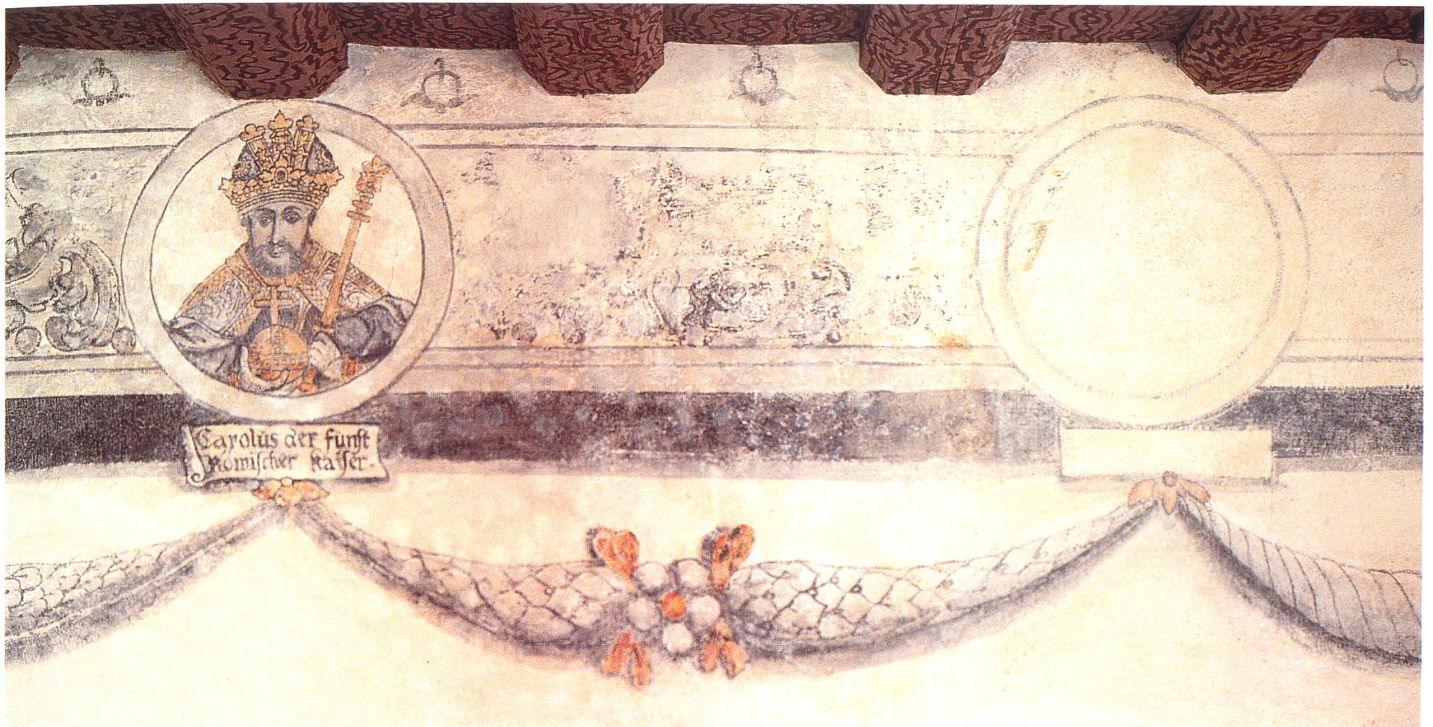
Zur Bezeichnung der jeweiligen Kurfürsten wurde (durchwegs in Verbindung mit der schon erwähnten Aufreihung) entweder das Wappen des Kurstaates, eine schriftliche Bezeichnung oder besonders gerne auch ein Attribut des entsprechenden Erzamtes verwendet. Bei manchen bildhaften Darstellungen begegnen uns diese Möglichkeiten der Benennung in unterschiedlicher Kombination. Selten – wie in Überlingen – werden alle drei kumulativ verwendet.

Im frühen 16. Jh., aus dem heraus die Rorschacher Darstellungen zu deuten sind, ist auch der Canon der Attribute für die Erzämter schon lang entfaltet:

Böhmen	= Erzmundschenk, wird mit Pokal, Becher bezeichnet
Pfalz	= Erztruchsess, trägt eine Schlüssel und Tücher
Sachsen	= trägt als Erzmarschall ein Schwert
Brandenburg	= als Reichserzkämmerer hat er einen Schlüssel

Bei den weltlichen Kurfürsten geben auch noch Gewandung und Kopfbedeckung Hinweise für die Bildexegese: Als einziger König im Kurkolleg trägt der Kurfürst von Böhmen fast immer eine Krone.

Wenn man davon ausgeht, dass der Maler des Kurfürstenfrieses in Rorschach nicht Kurfürsten



An den Erzbischof von Köln anschliessend der als einziger Wahlfürst vom Kaiser abgewendete Erzbischof von Trier; dann der von Mainz. Als einziger frontal dargestellt: Kaiser Karl V. mit Krone, Szepter und Reichsapfel. Rechts anschliessend der völlig devastierte Clipeus: Es fehlen Beschriftung und ursprüngliches Bildmotiv zur Gänze.

als solche darstellen wollte – dagegen spricht auch der porträtartige Charakter der Darstellungen – sondern aus einem uns noch nicht bekannten Anlass (vielleicht im Anschluss an die Wahl Ferdinands zum römischen König – und damit zum designierten Nachfolger seines Bruders Karl V.) diese Medaillons anfertigte, so gibt dieser Fries im Bereich der weltlichen Kurfürsten einige Rätsel auf:

Auf eine einfache Formel gebracht, muss man die Feststellung treffen: Hier passt einiges nicht zusammen!

Vergleicht man die erkennbaren Einzelheiten mit dem vorstehend aufgelisteten ikonographischen Programm sowie mit der etablierten Reihenfolge der Kurfürsten in bildhaften Darstellungen, so ergibt sich für Rorschach:

Das erste Medaillon enthält keinerlei schriftliche oder bildliche Hinweise mehr – ist vorerst also völlig unbestimmbar.

Das zweite Medaillon zeigt einen Kurfürsten mit Krone – als vermutlicher König von Böhmen (die Schrift ist nicht lesbar) ist er hier an einer unüblichen Stelle aufgereiht und trägt mit dem Schlüssel ein Attribut, das dem Markgrafen von Brandenburg zuzuordnen ist.

Das dritte Medaillon bezeichnet zwar den Dargestellten als Markgrafen von Brandenburg – als solcher wurde er aber fast ausnahmslos als

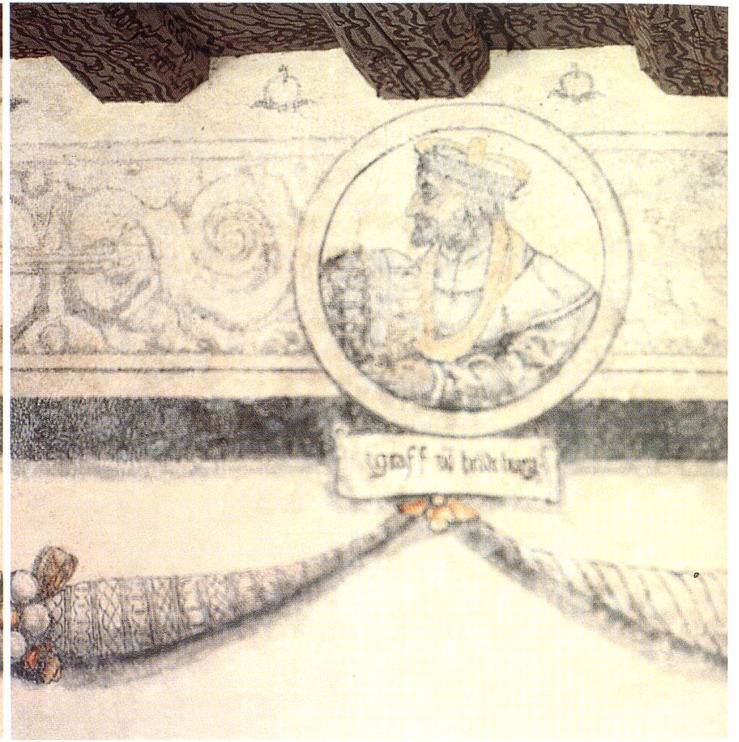
vierter Kurfürst gereiht. Zudem hält er hier mit Schlüssel und Tuch die Attribute in Händen, die den Pfalzgrafen bei Rhein als Truchsess ausweisen.

Das vierte Medaillon lässt auch keinen Schriftzug erkennen; der Dargestellte hält ein Schwert in seinen Händen, das ihn als Reichsmarschall und damit Herzog von Sachsen ausweist – als solcher sollte er aber üblicherweise an der dritten Stelle anzutreffen sein.

Wollte man dieses Verwirrspiel fiktiv fortsetzen, müsste der Kurfürst im ersten Medaillon den Becher des Reichsmundschenken halten, einen Kurhut wie die Kurfürsten Nr. 3 und Nr. 4 tragen und könnte mit einer der drei noch verfügbaren Bezeichnungen (nur Brandenburg ist schon vergeben) benannt sein. Da derartige Kombinationen an Betrachtung des unübersehbaren Defizits an konkreten Fakten bestimmt nicht geeignet sind, die sich hier stellenden mehreren Fragen zu beantworten, scheint nur ein Weg zielführend, um wenigstens die Frage beantworten zu können: Wer waren die vier weltlichen in Rorschach dargestellten Kurfürsten?

Sollte es mit kunstgeschichtlicher Hilfestellung noch möglich sein, die dem Maler von Rorschach zur Verfügung stehenden Vorlagen auffindig zu machen, dann liessen sich wenigstens die Kurfürsten in den Medaillons 2–4 identifi-





zieren. Welcher Kurfürst einmal an der ersten Stelle im Fries der weltlichen Reihe figurierte, ergäbe sich dann schlüssig.

Keine Antwort scheint im Moment erkennbar, warum hier anscheinend von der sonst um diese Zeit üblichen Reihenfolge (und das nur bei den weltlichen Kurfürsten) abgegangen wurde und warum die Zuordnung der Erzämtersymbole nach scheinbar willkürlichen Kriterien erfolgt ist.

Zusammenfassend und abschliessend lässt sich feststellen, dass wir zwar sehr gut über die politischen Prämissen für die Anfertigung des Rorschacher Kurfürstenfrieses Bescheid wissen, dass aber insgesamt bei der Exegese dieser bildhaften Darstellung von «Kaiser und Reich» neben wenigen gesicherten Erkenntnissen eine Reihe von Fragen vorerst – zum Teil wohl immer – unbeantwortet bleiben müssen.

In bezug auf den Zeitpunkt der Herstellung dieser Malerei gibt sie insofern eine geschichtliche Wirklichkeit wieder, als sie festhält und ausdrückt, dass mit der Wahl Ferdinands zum römischen König das Reichsoberhaupt gleichsam durch zwei Monarchen vorgestellt wird: durch Karl V. als Kaiser und Ferdinand als designierten Nachfolger. Die Ähnlichkeit zu Überlingen ist auffällig wie auch bei der programmatischen Konzeption der Supraporte.<sup>62</sup>

Elemente des Quaternionensystems scheinen erkennbar – ob die Lücken bei der Quaternione der vier weltlichen Kurfürsten jemals zu schliessen sind, lässt sich nicht abschätzen.

Noch weniger – das soll auch nicht Anliegen dieser Auseinandersetzung mit dem Kurfürstenmotiv sein – scheint die Frage beantwortbar, mit welchen Motiven die weiteren Bildnismedaillons in dem unter der Balkendecke verlaufenden Spiralrankenfries versehen waren. Ein Männer- und ein Frauenkopf sind noch erkennbar; gegenüber auf der Fensterseite befinden sich Fragmente eines dekorativen Bandes mit Medaillons. In dem genau Karl V. gegenüberliegenden befindet sich ein mit «Soloman» bezeichnetes Porträt – denkbar Sultan Suleimann (1520–1566), mit dem Karl V. sich nach Jahren kriegerischer Konflikte 1533 auf einen Frieden einigte.

Von den Kurfürsten ausgehend, liessen sich analog zu zeitgleichen Darstellungen noch Motive aus dem Umfeld der guten Helden und Heldinnen, der Propheten und Philosophen vermuten. Beim feststellbaren fast gänzlichen Verlust der seinerzeitigen Ausmalung in diesem Bereich ist es aber nicht weiter sinnhaft, derartige Fragen zu thematisieren. Am ehesten scheint es denkbar, dass bei der weiten Verbreitung des Kurfürstenmotivs durch Druckgraphiken die Vorlagen des Rorschacher Malers noch aufgefunden werden.

An den leeren Clipeus anschliessend ein Medaillon, dessen Schriftrolle bisher nicht lesbare Überreste einer vormaligen Bezeichnung erkennen lässt. Der dargestellte Kurfürst trägt eine Krone und als Erzämterattribut einen Schlüssel.

Im vorletzten Medaillon der Kurfürstenreihe soll nach der gut lesbaren Bezeichnung der Markgraf von Brandenburg dargestellt sein. Er trägt einen Kurhut und in seinen Händen Schlüssel und Tücher – die Erzämterattribute, die üblicherweise dem Reichstruchsess zugeordnet werden.

Die Schriftrolle des letzten Clipeus rechts enthält nicht einmal mehr vage Überreste der vormaligen Beschriftung. Der hier Dargestellte trägt einen Kurhut sowie als Symbol eines Erzämtes ein Schwert.



#### Anmerkungen

- 1 Dazu mehrere Beiträge und weiterführende Angaben in: Marienberg Rorschach, Festschrift aus Anlass der Restaurierung 1969–1978, Hg. Amt für Kulturpflege des Kantons St.Gallen, Rorschach 1978. Dazu auch Walter LENDI, Marienberg Rorschach. Denkwürdige Restaurierung einer bedeutenden Kultur- und Bildungsstätte, in: Rorschacher Neujahrsblatt 1977, Rorschach 1977, S. 3f.; Albert BAYER, Vorbereitung und Durchführung der Restaurationsarbeiten am Marienberg, in: Rorschacher Neujahrsblatt 1977, S. 41 ff.
- 2 Bernhard ANDERES, Neuentdeckte Wandmalereien auf Marienberg in Rorschach, in: Rorschacher Neujahrsblatt 1973, 63. Jg., Rorschach 1973, S. 23–29. Unverändert abgedruckt wurde dieser Beitrag von Anderes in der oben Anm. 1. erwähnten Festschrift, S. 81–88 (Zitate nach dieser Publikation). Von ANDERES auch: Rorschach. Ehemaliges Kloster Marienberg, heute kantonales Lehrerseminar, Hg. Amt für Kulturpflege des Kantons St.Gallen (Schweizerischer Kunstführer, Serie 32, Nr. 320), St.Gallen, 1982.
- 3 ANDERES, oben Anm. 2, Zitate S. 24 u. 26.
- 4 Peter PUTZER, Reichssymbolik auf Marienberg/Kanton St.Gallen. Anmerkungen zum Kurfürstenfries auf Marienberg in Rorschach, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, Bd. 15 (= Festgabe für Nikolaus Grass zum 80. Geburtstag), Hg. Louis Carlen, Zürich 1993, S. 251 ff.
- 5 Paul HOFFMANN, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums von den Anfängen bis zum Ende des Hl. Römischen Reichs (13.–18. Jahrhun-

- dert), (Bonner Historische Forschungen, Bd. 47), Bonn 1982, Zitat S. 87.
- 6 Armin WOLF, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums. Kritische Bemerkungen und Ergänzungen zum gleichnamigen Buch von Paul Hoffmann, in: Rheinische Vierteljahresblätter, Jg. 50, 1986, Bonn 1986, S. 316 ff. Das auf eine Dissertation aus 1975 zurückgehende Buch Hoffmanns kann seiner Ansicht nach aber nicht als eine befriedigende Behandlung des an sich faszinierenden, aber schweren Themas angesehen werden. Auch an anderer Stelle verweist Wolf darauf, dass diese Dissertation «...nur höchst kritisch...» zu verwenden ist: Armin WOLF, Von den Königswählern zum Kurfürstenkolleg. Bilddenkmale als unerkannte Dokumente der Verfassungsgeschichte, in: Wahlen und Wählen im Mittelalter, Hg. Reinhard SCHNEIDER u. Harald ZIMMERMANN. (= Vorträge und Forschungen 37), Sigmaringen 1990, S. 15–78. Zitat S. 16.
- 7 Die monarchische Verfassung des mittelalterlichen deutschen Staates verband Kriterien des Erb- und Wahlrechts zu einer ganz spezifischen Mischform, als deren für uns relevanter Faktor das Kurkolleg als der Kreis der Königswähler sich entfaltet hat. Die Wahl der Kurfürsten kreierte den deutschen König; die römische Kaiserwürde bedurfte bis zur Annahme des Titels «erwählter römischer Kaiser» durch Maximilian I. 1508 der Krönung durch den Papst. Zu Königtum und Kaisertum vgl. Hermann CONRAD, Deutsche Rechtsgeschichte, Bd. I, Frühzeit und Mittelalter, Karlsruhe 19622, S. 213 ff.; Bd. II., Neuzeit bis 1806, Stuttgart 1966, S. 66 ff. Zum Königswahlrecht

- des deutschen Staates insbes. auch Wolf, Anm. 8, S. 87 ff.
- 8 Zuletzt Armin WOLF, König für einen Tag: Konrad von Teck, Gewählt, ermordet (?) und vergessen, Schriftenreihe des Stadtarchivs Kirchheim unter Teck, Bd. 17, Kirchheim unter Teck 1993.
- 9 Zu den Figurenscheiben mit den Darstellungen der Belehungsakte anlässlich der Wahl von Otmar Kunz zum Abt von St.Gallen (1565–1577) vgl. Louis SPECKER, Führer durch das Glasgemälde-Kabinett des Historischen Museums St.Gallen (=Museumsbrief 65/66), St.Gallen 1989, S. 23f., sowie die angeführte ältere Literatur. Siehe auch HOFFMANN, a.a.O., Kat. Nr. 147 mit Literatur.
- 10 Artur SALIGER beklagt das in: Kunsthistorische Aspekte zum Grabmal Kaiser Friedrich III. im Wiener Stephansdom, in: Wiener Geschichtsblätter, Jg. 48, 1993, Heft 3, S. 129 ff.
- 11 Dazu Peter PUTZER, Kaiser und Reich. Der Kurfürstenfries des Jakob Russ als Dokument der Verfassungsgeschichte, in: Der Überlinger Rathaussaal (Kunst am See, Bd. 25), Hg. Landratsamt Bodenseekreis, Friedrichshafen 1993, S. 20 ff. Dazu einlässlicher soeben Peter PUTZER, Kaiser und Reich als ein Motiv bildhafter Darstellung, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, Bd. 17, Zürich 1995, im Druck.
- 12 Hier wird vor allem auf die oben Anm. 6. angeführten Arbeiten von Armin Wolf verwiesen.
- 13 WOLF, Die bildlichen Darstellungen..., oben Anm. 6., S. 323.
- 14 Trotz der eingangs angemeldeten Vorbehalte gegenüber der Arbeit von HOFFMANN, vgl. oben insbes. Anm. 6., liefert diese doch eine Reihe von Informationen, die auch diesen Ausführungen zugrundeliegen. Vgl. auch Detailnachweise bei Putzer, Kaiser und Reich als ein Motiv..., oben Anm. 11.
- 15 Für das Folgende ist die Anlehnung an WOLF, oben Anm. 6., grundlegend.
- 16 WOLF, Von den Königswählern..., oben Anm. 6., S. 78.
- 17 WOLF, oben Anm. 8, S. 115.
- 18 HOFFMANN, a.a.O., S. 28ff., Abb. 1 u. 2.; WOLF, Von den Königswählern... oben Anm. 6., S. 17ff., Abb. 2 u. 3.
- 19 HOFFMANN, a.a.O., S. 33ff., Abb. 3, 4, 6, 7 u. 8.; WOLF, a.a.O., S. 26ff., Abb. 4, 5, 6 u. 7.
- 20 WOLF, a.a.O., S. 33ff., Abb. 1.
- 21 HOFFMANN, a.a.O., S. 36ff., Abb. 9 u. 10.; WOLF, a.a.O., S. 36ff., Abb. 8.
- 22 WOLF, a.a.O., S. 38ff., Abb. 9–13.
- 23 HOFFMANN, a.a.O., S. 33ff., Abb. 5; WOLF, a.a.O., S. 43ff., Abb. 14.
- 24 HOFFMANN, a.a.O., S. 38ff., Abb. 11.; WOLF, a.a.O., S. 46ff., Abb. 15–17.
- 25 HOFFMANN, a.a.O., S. 41 ff.; WOLF, a.a.O., S. 49ff., Abb. 20.
- 26 HOFFMANN, a.a.O., 44ff., Abb. 12.; WOLF, a.a.O., S. 51ff., Abb. 18 u. 19.
- 27 So WOLF, a.a.O., S. 74.; HOFFMANN a.a.O., S. 58 ff. WOLF, Die bildlichen Darstellungen..., oben Anm. 6, S. 323f.
- 28 Armin WOLF, Das «Kaiserliche Rechtsbuch» Karls IV. (sogenannte Goldene Bulle), in: IUS COMMUNE 2, 1969, S. 1–132, insbes. S. 14 ff.

- 29 Adolf LAUFS, Erzämter, in: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte, Bd. I, Berlin 1971, Sp. 1011–1015.
- 30 Dazu PUTZER, in: Der Überlinger Rathaussaal..., vgl. oben Anm. 11, S. 25.
- 31 PUTZER, in: Reichssymbolik auf Marienberg..., oben Anm. 4, S. 262f.
- 32 PUTZER in: Der Überlinger Rathaussaal..., oben Anm. 11, S. 24f.
- 33 Die Gegenüber- oder Nebeneinanderstellung von Kaiser und Kurfürsten mit den «neun Helden» berichtet mit viel Bildmaterial Robert L. WYSS, Die neun Helden. Eine ikonographische Studie. in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 17, Basel 1957, S. 73ff., insbes. S. 86 ff.
- 34 Dazu PUTZER, Kaiser und Reich als ein Motiv..., oben Anm. 11, mehrfach; zu Überlingen: Der Überlinger Rathaussaal..., oben Anm. 11.
- 35 H. BOOCKMANN, Einleitung zu Bilderatlas (Handbuch der deutschen Geschichte, 5. Bd.; neu hrsg. L. JUST, bearb. H. JANKUHN, H. BOOKMANN und W. TREUE), Frankfurt 1968, S. 30.
- 36 Dazu PUTZER, Kaiser und Reich als ein Motiv..., oben Anm. 11; WOLF, Die bildlichen Darstellungen des Kurfürstenkollegiums..., oben Anm. 6.
- 37 Ludwig VOLKMANN, Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Russ und die Darstellung der Deutschen Reichsstände, Berlin 1934, S. 11.
- 38 Dazu PUTZER, in: Der Überlinger Rathaussaal..., oben Anm. 11, S. 20ff., Guntram BRUMMER, a.a.O., 500 Jahre Überlinger Rathaussaal, verweist S. 70 darauf, dass die bildliche Darstellung der Quaternionentheorie durch Russ nicht nur die bedeutsamste, sondern auch die einzige vollplastische ist.
- 39 Edmund E. STENGEL, Die Quaternionen der deutschen Reichsverfassung, in ZSRG, GA 74, 1957, S. 256 ff.
- 40 E. GRITZNER, Heraldik in Meisters Grundriss der Geschichtswissenschaft I, Abt. 4, S. 60. Auch Julius v. FICKER, Vom Reichsfürstenstande I, 1861, S. 215, hatte wie auch andere das Quaternionensystem als «Spielerei» bezeichnet.
- 41 Zitat nach VOLKMANN, oben Anm. 37, S. 42.
- 42 Dazu PUTZER, in: Der Überlinger Rathaussaal..., oben Anm. 11, S. 21f.
- 43 HOFFMANN, a.a.O., S. 56f.
- 44 Dazu noch unten 49.
- 45 PUTZER, Kaiser und Reich als ein Motiv..., oben Anm. 11.
- 46 Unten S. 87ff.
- 47 Vgl. oben Anm. 9.
- 48 Friederike ZAISBERGER, Der Rittersaal im Schloss Goldegg. Salzburger Land, Salzburg 1981.
- 49 Unten S. 85.
- 50 PUTZER, Kaiser und Reich als ein Motiv..., oben Anm. 11.
- 51 Peter PUTZER, «Kaiser und Reich» als Motiv der Salzburger Barockkeramik, in: Salzburger Volkskultur, Jg. 19, Heft 1, Salzburg 1995.
- 52 Zur kunstgeschichtlichen Wertung vgl. Anderes, oben Anm. 2. Mehrfach auch PUTZER, Anm. 4.
- 53 Die Parallelität zur Supraporte im Überlinger Rathaussaal ist augenfällig: Rechtssymbole des Reiches werden mit solchen der territorialen Staatsgewalt in ein Gefüge gebracht. Dazu mehrfach (auch qualitativvolles Bildmaterial) in: Der Überlinger Rathaussaal, oben Anm. 11.
- 54 Dazu und zum folgenden Putzer, Reichssymbolik auf Marienberg..., oben Anm. 4.
- 55 ANDERES, Neuentdeckte Wandmalereien..., oben Anm. 2, S. 82.
- 56 Diese geraffte Darstellung der für die Entstehung des Kurfürstenfrieses relevanten Phase der St.Galler Geschichte nach PUTZER, Reichssymbolik auf Marienberg, oben Anm. 4, S. 256ff.
- 57 Das Kurfürstenmotiv als Zeichen für ein Naheverhältnis zum Reich wurde auffallend geschätzt von den Reichsstädten und den Prälatenstaaten; dort finden sich die meisten bildhaften Darstellungen. Dazu Hoffmann, oben Anm. 5, S. 85f; WOLF, Die bildlichen Darstellungen..., Anm. 6, S. 323f. Der Verbreitung dieses Motivs – der Kaiser umgeben von den Kurfürsten – war die Flut von Frühdrucken, die im letzten Drittel des 15. Jh. einsetzte, äusserst förderlich. So Wolf, a.a.O.; man kann geradezu von einer «Kurfürstenpropaganda» sprechen.
- 58 ANDERES, Neuentdeckte Wandmalereien..., oben Anm. 2, S. 84.
- 59 ANDERES, a.a.O.
- 60 Das Weitere nach PUTZER, Reichssymbolik auf Marienberg..., oben Anm. 4, S. 260ff.
- 61 ANDERES, Neuentdeckte Wandmalereien..., oben Anm. 2, S. 82.
- 62 PUTZER, in: Der Überlinger Rathaussaal, oben Anm. 11, S. 26ff.