

BARBARA EHRT

## Ein zwölfter Kaiser im Huldigungssaal? Eine ikonografische Deutung der spätgotischen Tafelmalereien im Goslarer Rathaus

### Einführung

Im mittelalterlichen Rathaus der ehemals Freien Reichsstadt Goslar befinden sich einzigartige, spätgotische Tafelmalereien, die erst im 19. Jahrhundert zufällig wiederentdeckt 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 wurde bis ins kleinste Detail mit bedeutungsvollen Hinweisen versehen. Auf den Deckenbildern sind vier neutestamentarische Szenen zur Geburt Jesu, zwölf Propheten und die vier Evangelisten dargestellt. Zählt man die acht Goslarer Stadtheiligen, die in den vier Fensterlaibungen installiert sind, zu den Evangelisten hinzu, ergibt sich auch dort die Zahl Zwölf. Diese Zahl wurde in der mittelalterlichen Kunst vielfach verwendet. Die Wandbilder der südlichen, östlichen und nördlichen Raumseiten zeigen im Wechsel zwölf Sibyllen und zehn Kaiser mit Zepter, Reichsapfel und Krone.

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 Mondschelmadonna, die Sibylle Tiburtina und einen elften Kaiser abgebildet. Die Identitäten des Knienden und der Justitia sind bisher nicht eindeutig festgelegt. Nach meiner Ansicht müsste der Kniende im Kontext der Legende jedoch als ein zwölfter Kaiser gedeutet werden. Weil er im Profil eine starke Ähnlichkeit mit dem zur Erbauungszeit des Gebäudes um 1490 amtierenden Habsburger Kaiser Friedrich III. aufweist, vermute ich, dass er diesen auch darstellen soll.<sup>1</sup> Die Westwand soll deshalb einer näheren Betrachtung unterzogen werden und dabei stellt sich 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 finden,<sup>2</sup> obwohl an dem umfangreichen Projekt zahlreiche Künstler und Handwerker beteiligt gewesen sein müssen.



Abb. 1: Westwand des Huldigungssaales

### 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 1449 Eintragungen unterschiedlicher Art.<sup>3</sup> Die Tafelbilder waren jedoch für mehrere Jahrhunderte verschollen, weil der Huldigungssaal zweckentfremdet genutzt worden war und erst seit der Wiederentdeckung im Jahr 1856 gibt es regelmäßige Aufzeichnungen. 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.<sup>4</sup> 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“,<sup>5</sup> doch die konnte bis heute nicht beantwortet werden. Seit der 1960 entstandenen, umfangreichen Dissertation von Dr. 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 Bebekeller mit Engelaltar, einer Marienkapelle im Erdgeschoss und dem Huldigungssaal im ersten Stock. 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 1449 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.“<sup>6</sup> Die insgesamt vierundfünfzig Tafelbilder verarbeiten die Themen Geburt und Wiederkunft Christi, das Weltgericht und das himmlische Jerusalem. Eine sehr kleine Apsis, die in den ehemaligen Turmaufgang an der Ostseite eingefügt wurde,<sup>7</sup> 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 überlebensgroßen, apokalyptischen Himmelskönigin der Westseite gegenüber, ist allerdings wesentlich kleiner geraten. Besonders ungewöhnlich ist die Anzahl von zwölf Sibyllen, in der sixtinischen Kapelle sind nur sieben heidnische Seherinnen abgebildet. 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 [...]“<sup>8</sup>

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 heidnisch-antike Prophetien, die sich auf Ankunft oder Geburt eines mächtigen Erlösers beziehen und zumindest bei den Sibyllen zumeist wörtlich der Schedelischen Weltchronik entnommen sind.<sup>9</sup> 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.“<sup>10</sup> 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 gemalt wurden. In Goslar stehen sie etwas steif, beinahe wie Denkmäler ihrer selbst, im Raum herum. Die Malstile der Goslarer Stadtheiligen in den Fensterlaibungen, der Deckenbilder und der Wandtafeln scheint sich geringfügig voneinander zu unterscheiden, es wäre denkbar, dass die Malereien in drei verschiedenen Phasen erfolgt bzw. zeitversetzt hinzugefügt worden sind.

Die Deckenbilder mit Propheten und Evangelisten öffnen sich über dem Raum wie Fenster in eine himmlische Welt. In vier mittleren Tafeln, von zwölf alttestamentarischen Propheten umgeben, weisen die 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.<sup>11</sup> Die Kreuzigungsfresken der Apsis gehören zwar auch zu diesem Bildprogramm, können aber nur gesehen werden, wenn die zwei Wandtüren geöffnet sind.

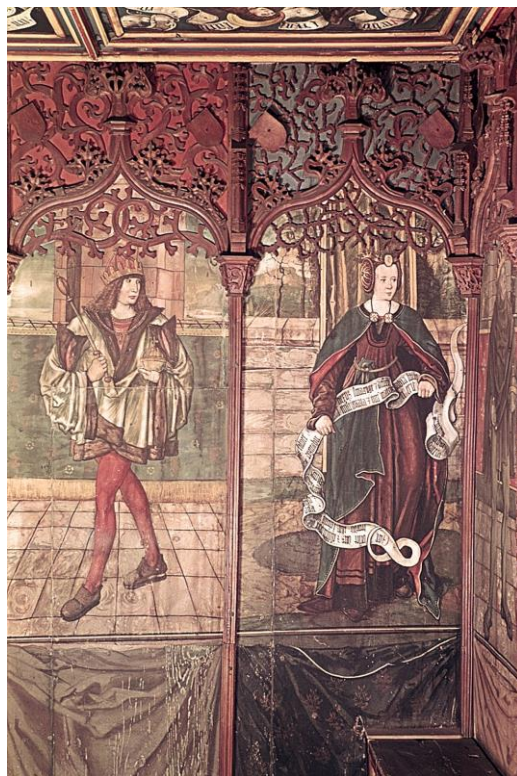


Abb. 2: Kaiser und Sibylle Lybica, nach der Mode gekleidet

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, die den Abschluss eines Wandfeldes zur Decke bilden, gut zur Geltung. Der untere Bereich ist bis zum Boden von aufgemalten, sehr plastisch wirkenden Vorhängen bedeckt, die den Sockel einer Art Bühne, auf denen die Figuren stehen, verhül-

len. Die farbenprächtigen Protagonisten erinnern in ihren „Baldachinraumzellen“<sup>12</sup> ein wenig an die Schauspieler der spätmittelalterlichen Commedia del Arte.<sup>13</sup> Es wird vermutet, dass in Goslar um 1490 ein geistliches Spiel des Dichters Arnold Immessen aufgeführt wurde, in dem Propheten und Sibyllen abwechselnd ihre Weissagungen verkündet haben.<sup>14</sup> Die einzige erhaltene Abschrift wurde Anfang des 15. Jahrhunderts im Kloster Frankenberg angefertigt.<sup>15</sup> Haben Bühnenbild und Kostüme der Darsteller vielleicht inspirierend auf das Projekt „Huldigungssaal“ eingewirkt?

### **Die Ara-Coeli-Legende im Bildprogramm**

Mit der an der Westwand dargestellten Ara-Coeli-Legende, 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 zum anbrechenden Goldenen Zeitalter verkünden. Die Legende (hier als Hinweis auf das um 1500 mal wieder erwartete Ende der Welt 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 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. Als dem Kaiser daraufhin im Traum die Muttergottes mit dem Kind im Arm erschien, war er so überwältigt, dass er seine Krone ablegte und sich vor der Himmelskönigin auf die Knie warf.

Die Identität des knienden, überlebensgroßen Mannes an der Westwand des Huldigungssaales (die westliche Seite sakraler Gebäude bildete immer einen Schutz zur Abwehr der Finsternis, des Bösen) 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 sollte offensichtlich die Rolle des Kaisers Augustus übernehmen. 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, auch apokalyptisches Weib oder Mondsichelmadonna genannt, wird in der Offenbarung des Johannes im zwölften Kapitel beschrieben und inspirierte zu unzähligen 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 also nicht nur die Ankunft eines himmlischen Erlösers beschrieben, sondern auch die Hoffnung auf einen starken christlichen Segens-

kaiser 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 Lindenholtzbrettern keine guten Lagerbedingungen geboten. Weder in der hannoverschen, noch der preußischen Zeit des 19. und 20. Jahrhunderts oder in der nachfolgenden Ära des Nationalsozialismus wurde erkannt, wie akut gefährdet die Kunstwerke waren. Um den Raum nach der Wiederentdeckung ohne Unterbrechung museal nutzen zu können, wurde stets nur notdürftig repariert und der fortschreitende Verfall teilweise mit drakonischen Maßnahmen bekämpft. Um der Verleihung der Ehrenbürgerwürde an den Reichsbauernführer Darré einen würdigen Rahmen zu geben, behandelte der Konservator Buhmann aus Hannover 1931 die von Holzwürmern stark zerfressenen Wandbretter so gründlich mit Schwefelkohlenstoff, „dass mit dem bisher verwandten Gifte ganz Goslars Bewohnerschaft getötet werden könnte.“<sup>16</sup> 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.“<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> der dramatische Schadensverlauf an den Kunstwerken war damit jedoch nicht beendet.

Feuchtigkeit vor und hinter den Holztafeln, schwankende Temperaturen, Schädlingsbefall und nicht zuletzt die zahlreichen Besucherströme bewirkten weitere Zerstörungen der Bildträger, des Malmaterials und des Baukörpers.<sup>19</sup> Erst 1977 setzte eine umfangreiche, fachgerechte Restaurierung mit gleichzeitiger Schadenskartierung ein, die 2004 ihren Abschluss fand. 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 die eingehende Betrachtungen von Standbildern 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.“<sup>20</sup> „[...] 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.“<sup>21</sup>

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

## Goslar um 1500

Goslar, die freie Reichsstadt am nördlichen Harzrand, verdankt ihre Entstehung dem Erzbergwerk Rammelsberg. Die Zeiten des mittelalterlichen Bergbaus waren geprägt vom wechsellöbigen 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 Thurzo immer wieder von Krakau in den Harz und durch „[...] ihn kam es zu Handelsbeziehungen zwischen den Fuggern und der Stadt Goslar.“<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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 Bergbau<sup>24</sup> und könnten bewirkt haben, dass sich Thurzo 1496 enttäuscht 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.<sup>25</sup>

Zur selben Zeit bekundeten die Herzöge von Braunschweig, in dessen Hoheitsgebiet sich die Freie Reichsstadt befand, ihr Interesse daran, 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 1540 sogar unter Reichsacht gestellt und vom Kaiser verurteilt, als Kriegsentschädigung insgesamt 30.000 Goldgulden Sühngeld 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.<sup>26</sup> Seitdem finden sich wieder Nachrichten über eine immerhin fünfzig bis sechzig Personen zählende jüdische Bewohner-schaft in Goslar, die der Stadt über hundert Jahre fern geblieben war, weil man sie fortwährend bedrängt und diskriminiert hatte.<sup>27</sup>

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 verarmte seitdem kontinuierlich. Nun betrieben die Herzöge von Braunschweig den Abbau und die Verhüttung Rammelsberger Erze und entzogen der Stadt damit den wichtigsten Wirtschaftszweig. Parallel zu diesen Vorgängen machten sich die Einflüsse der neuen Glaubenslehre Luthers bemerkbar und führten ebenfalls zu gravierenden Veränderungen. Die von weiten Teilen der Bewohnerschaft Goslars geforderte Einführung der Reformation brachte den Rat in große Bedrängnis und musste um 1530 vollzogen werden. Die nun erforderliche Umstrukturierung von Kirchen, Kapellen, Klöstern, Stiftsgütern, Hospitälern verwaltungsrechtlich durchzusetzen muss nicht nur sehr strapaziös gewesen sein, durch die Hinwendung zur Neuen Lehre verlor die Stadt Goslar auch das Wohlwollen ihres Schutzherrn, des Kaisers, und indem sich der Rat (jedenfalls anfangs) gegen die Einführung der Reformation stellte, das Wohlwollen der Bevölkerung. Es soll in Goslar vielfach zu Zerstörungen von sakralen Kunstwerken gekommen sein. 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 Kirchenbehörde<sup>28</sup> und die Sitzungen des Gremiums fanden in der umgebauten Sakristei der Marktkirche statt.<sup>29</sup>



## **Preußische Nationaldenkmäler in Goslar – Kaiserpfalz und Huldigungssaal**

Die kunsthistorische Einordnung des knienden Mannes nach der Wiederentdeckung des Huldigungssaales im Jahr 1856 erfolgte in Zeiten politischer Umstrukturierungen. Seit der Besetzung des Königreiches Hannover durch preußische Truppen im Jahr 1866 war Goslar eine preußische Stadt und vom politischen *Geschmäcke* der jeweils Herrschenden blieben auch die Künste nicht verschont. Während die Tafelbilder des Huldigungssaales über ein Jahrhundert im Fokus kunsthistorischen Interesses standen, fand das Lebenswerk des Malers Wislicenus, der im Auftrag des preußischen Kultusministeriums fast zwanzig Jahre damit beschäftigt war, einen Wandbilderzyklus zur deutsch-preußischen Geschichte al fresco an die Wände der Goslarer Kaiserpfalz zu malen, kaum Beachtung.<sup>30</sup> Der im Auftrag des preußischen Kultusministeriums entstandene Wandbilderzyklus zur deutschen Geschichte in der Kaiserpfalz thematisiert die Auferstehung von Kaiser Friedrich I. (Barbarossa). Der Kyffhäuser-Sage nach sollte er nach tausendjährigem Schlaf von Raben, den altgermanischen Symbolfiguren, angekündigt wiederkehren, um ein neues Friedensreich zu errichten. Mit diesem Bildzyklus in der Goslarer Pfalz machte der Nachfolger Friedrichs des Großen, der preußische Kaiser Wilhelm I., seinen Herrschaftsansprüche geltend. In dem bis in die Neuzeit zur Zementierung von Macht gern angenommenen Zusammenspiel von göttlichen Vorhersagen und Naturereignissen spielen auch die Sibyllen eine wichtige Rolle. Auch die fantastisch-realistischen Gemälde von Wislicenus, einem glühenden Verehrer des Reichskanzlers Bismarck, enthalten Anspielungen auf die Weltkaisertumsprophetien. Dabei konnte der Düsseldorfer Kunstprofessor nicht auf den seit der Reformation vom Thron gestoßen Marienkult zugreifen und musste den Bilderzyklus der Pfalz von päpstlich-sakralen Inhalten lösen. Dennoch stehen Huldigungssaal und Kaiserpfalz in einer ähnlichen Tradition. Im Kaiserhaus transponiert die Kyffhäusersage vergangene und gegenwärtige Erwartungen auf eine staatstragende Monarchie und im Ratssaal bringt die Ara Coeli Legende um den römischer Kaiser Augustus die Hoffnung auf ein endzeitliches, goldenes Friedensreich zum Ausdruck.



Abb. 3a: Der Kniende



Abb. 3b: Staatsporträt Kaiser Friedrich III. von  
H. Burgkmair d. Ä.

### Politische Hintergründe?

Konform zur Herrschaft des Königreichs Hannover hatte der Hildesheimer Archivar Dr. Kratz noch in den 1850er Jahren unbekümmert behauptet, in dem Knienden den Habsburger Kaiser Maximilian I. in der Figur des Kaisers Augustus Octavian zu erkennen, obwohl das Profil des Knienden wenig Ähnlichkeit mit dessen Konterfei aufweist. Inzwischen war Goslar zu einer preußischen Vorzeigestadt geworden, die Entdeckung eines zweiten Erzlagers am Rammelsberg sorgte für Aufsehen und spätestens nach Ausbruch des Preußisch-Österreichischen Krieges, zu dem der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen im Jahr 1866 den Armeebefehl gegeben hatte, mochte dem preußischen Königshaus ein Habsburger Kaiser im historischen Goslarer Rathaus gar nicht gefallen haben. Als der Kronprinz im Jahr 1875 mit seinem Vater, nun Kaiser Wilhelm von Preußen, zu einem Besuch in die kaiserliche Garnisonsstadt Goslar kam,<sup>31</sup> wird man die kunstinteressierten Monarchen auch in den Huldigungssaal geführt haben. Seitdem ließ der vermutlich um Loyalität bemühte preußische Historiker Wolff die Hypo-

these seines hannoverschen Kollegen fallen und schrieb in einem Kunstband, Dr. Kratz (der zufällige Wiederentdecker) habe „[...] in dieser knienden Figur den Goslarischen Bürgermeister Johann Papen erblickt.“<sup>32</sup> Seitdem wird der Kniende übereinstimmend als Bürgerlicher (Stifter) oder Bürgermeister (Papen) bezeichnet<sup>33</sup> und das hat sich bis heute nicht geändert.

Weder die ins Auge fallende Ähnlichkeit mit Kaiser Friedrich III. ist bisher thematisiert worden, noch die fatale Namensgleichheit zwischen dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm (dem späteren Kaiser Friedrich III. von Preußen) und dem mittelalterlichen Habsburger Friedrich III. Wie schon erwähnt, sind an den kaiserlichen Namen Friedrich bis in die Neuzeit große Erwartungen geknüpft worden und man erwartete die Ankunft des „Goldenen Zeitalters“ mit einem friedensreichen Weltkaiser, der den römischen Weltfrieden wiederherstellen sollte, wie er unter Augustus verkündet worden war. In diese Tradition hatte sich auch der Stauferkaiser Friedrich II. gestellt.<sup>34</sup> All das könnte motivierend gewirkt haben, die Identität des Knienden zu verwischen.

### **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.“<sup>35</sup> Das am reichsten bebilderte Buch des 15. Jahrhunderts ist in Erwartung des nahen 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, Reißer, Zeichner, Maler, Formschneider, Schreiber, Übersetzer, Korrektoren und viel Hilfspersonal waren unermüdlich am Werk und im Sommer 1493 konnte die lateinische Fassung fertiggestellt werden.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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 Buches<sup>38</sup> 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 Sprachbänderole 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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 hat.

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, denn niemand vermochte zu sagen, ob man nach dem Jüngsten Gericht seinen Platz im Himmel oder in der Hölle finden würde.<sup>41</sup> Die in den Endzeitvisionen der Offenbarung des Johannes beschriebene Wiederkunft Christi, das Jüngste Gericht und das Erscheinen des Antichristen bildeten somit den alsbald erwarteten 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 als Grundmuster verwendet worden, sie unterscheiden sich nur durch Bildunterschriften oder eine abweichende Farbgebung voneinander. So wurde es auch bei den unzähligen, aufgelisteten 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 ersten lateinischen und der deutschen Ausgabe 1493. In der lateinischen Erstausgabe, die für die Goslarer Sibyllen vermutlich als Vorlage benutzt wurde, konnte sein Tod darum nicht mehr erwähnt werden, doch beide Ausgaben widmen ihm und seiner Biographie mehrere Seiten. Friedrich III. galt auch als Förderer der Buchkunst<sup>42</sup> und es ist naheliegend, dass ihm die Herausgeber der Chronik auch 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 kunsthistorischen 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) noch amtierenden Friedrich III.<sup>43</sup> Der Habsburger trug den Zusatz „Semper Augustus“ und soll der „[...] humanste Herrscher aus dem Hause Habsburg [...]“<sup>44</sup> 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 [...]“<sup>45</sup> Im Umkehrschluss könnte das bedeuten, dass auch 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 offiziellen Staatsporträt von Hans Burgkmair d. Ä. (1468) bringt das zum Ausdruck. Das Gemälde zeigt den Habsburger, der als letzter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches noch 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 Doppel-

adler fehlt. Der gelassen lächelnde Kaiser trägt einen Brokatmantel mit sehr breitem Zobelpelzkragen und die Kette des Kannenordens. Auch der Kniende 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. Dieser Stoff war schon seit der Zeit Karls des Großen ein Privileg hoher Würdenträger des Staates und der Kirche.<sup>46</sup> Adel und Klerus wollten sich von den Ständen des Bürgertums abgrenzen, die mit zunehmendem Wohlstand die Bekleidung der herrschenden Klasse imitierten. Dieser Unart begegnete man mit strengen Kleiderordnungen und selbst eine Freie Reichsstadt wird kaum gewagt haben, eine Raumkunst zu gestalten, die einen Bürgermeister in der Rolle des Imperators Augustus zeigt. Strenge ideelle Erwartungen hätten eine solche künstlerische Frivolität als schweren Frevel geahndet! Verstöße gegen Anweisungen der Obrigkeit wurden strengstens geahndet und gepaart mit der damals weit verbreiteten, aber gläubische Furcht vor dem Zorn Gottes kam es dazu, dass man im Jahre 1505 in Hof „[...] der fremden Kleidung zweier heimkehrender junger Bürger die Schuld am Ausbruch der Pest gegeben [hat].“<sup>47</sup> Die mit Zukunftsängsten und Hoffnungen beladene bildliche Darstellung eines Segenskaisers, der in der Endzeit die Geschicke von Himmel und Erde lenken soll, stellte hohe Anforderungen an die Planer des Huldigungssaales. Nicht einmal König Maximilian I. hätte vor 1508, also vor seiner Krönung zum Kaiser, als kniender Imperator abgebildet werden dürfen. Erst seit dem Krönungsakt, der seine Gottesnähe beweisen sollte, sind die Porträts von Maximilian I. mit dem Zusatz „Augustus Octavian“ versehen worden. Mit einem „letzten Kaiser“ würde die von der Sibylle Tiburtina aufgeführte Herrscherfolge und damit auch gesamte Geschichte enden,<sup>48</sup> wie sollte da ein einfacher 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 anstatt einer Krone vor der Muttergottes. Einfache Bürger hatten den Kopf zu entblößen. 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 Bürgermeisterkette verwiesen, die er um den Hals trägt. In seinem Buch „Die Amtskette des Bürgermeisters“ weist Gunter Stemmler nach, dass Bürgermeisterketten im Mittelalter noch nicht bekannt waren.<sup>49</sup> Außerdem sind auf zeitge-

nössischen Gemälden der italienischen Renaissance häufig Schmuckketten zu sehen, die von reichen Männern als Zierde getragen wurden.

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.“<sup>50</sup> 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 d. Ä. als auch sein Vater gehört. Letzterem wird das verlorene Porträt Friedrich III. von 1468 zugesprochen. Zwischen den Malerwerkstätten bestand ein reger Austausch und Kopien und Skizzen wichtiger Gemälde stellten einen wertvollen Schatz in der Ausrüstung eines Künstlers dar, man wird sie auch bei der Ausmalung des Huldigungssaales verwendet haben. Das „Abkupfern“, das Verwenden von geistigem Eigentum anderer Künstler, war bis zur rechtlichen Verankerung des Urheberrechtes ein gebräuchliches Mittel.



Abb. 4a: Holzschnitt von H. Burgkmair, Abb. 4b: Deckenbild Huldigungssaal, Prophet Habakuk

### **Exkurs: Wer war der Maler? Eine Spurensuche**

Nicht nur Dürer, sondern auch andere berühmte Namen dürfen genannt werden, wenn man die Herkunft der Bildinhalte im Huldigungssaal ergründen will. Es war für Handwerker, und als solche wurden auch die bildenden Künstler betrachtet, im Mittelalter üblich, kreuz und quer durch Europa zu reisen. Man suchte die „großen Meister der Kunst“ auf, um ihre Bilder zu kopieren und von ihnen zu lernen. Auf diese Weise gelangten die Bildideen berühmter Maler der Spätgotik und Renaissance als Skizzen von Italien über Deutschland hinauf in die Niederlande oder kehrten als Entwurf für ein späteres Porträt oder eine Landschaft in die Heimatstädte der Maler zurück. Mit stilkritischen Vergleichen lassen sich oft verblüffende Ähnlichkeiten des Bildaufbaus, der Motive oder der Technik feststellen, denn die damaligen Künstler waren geniale Kopisten. Der aus der Nähe von Frankfurt am Main stammende Hans Memling verließ seine Heimatstadt und ließ sich im flämischen Brügge nieder. Unter dem Einfluss seines Lehrmeisters Rogier van der Weyden entwickelte Memling einen Malstil, den viele Künstler nachahmten. Auch die niederländischen Meister Rogier van der Weyden und Jan van Eyck sind wegweisend für die Kunst des Spätmittelalters gewesen. Und noch ein weiterer Name sei genannt: Martin Schongauer, der Lehrer von Hans Burgkmair d.Ä., dessen Porträt für eine mögliche Identifikation des Knienden mit Kaiser Friedrich III. herangezogen wurde. Schongauer war durch seine Kupferstiche berühmt und hat in seinen Bildern die Werke von Rogier van der Weyden und Jan van Eyck verarbeitet. Der junge Dürer beabsichtigte, bei Schongauer zu lernen, traf ihn jedoch nicht mehr lebend an. Als Fünfzigjähriger Mann schrieb Dürer während seiner Reise durch die Niederlande und Flandern Tagebuch und schildert dort eindrucksvoll die zahllosen Begegnungen mit Kunst und Architektur blühender Handelsstädte wie Brügge und Antwerpen. Er unternahm diese ausgedehnte „Bildungsreise“ nicht nur, um seine Fähigkeiten kontinuierlich zu verbessern, sondern auch, um Kaiser Karl V. um die Weitergewährung seiner Pension zu bitten. Schließlich musste ein Künstler den Lebensunterhalt für sich und seine Familie bestreiten. Obwohl Dürer als hochgeschätzter „Profi“ landesweit verehrt wurde, waren er und seine Frau darauf angewiesen, Drucke auf Märkten und Messen zu verkaufen. Auch die Grafiken von Hans Schäufelein gehörten zu ihrem Sortiment. Schäufelein hatte sich 1503 mit Hans Baldung Grien als Schüler zu Dürer in die Werkstatt begeben und den Meister häufig kopiert. Es ist also nicht verwunderlich, dass nicht nur in Schäufeleins Zeichnungen „Ecce homo“ und „Kreuzigung“ Ähnlichkeiten mit den Wandfresken in der Apsis der Goslarer Ratskapelle zu erkennen sind, sondern auch in Dürers um 1497 angefertigter Holzschnittserie „Die große Passion“. Die wiederum enthält Motive aus Kupferstichen von Martin Schongauer.



Ziehen wir nun Dürers „Anbetung der Könige“ zu einem Vergleich mit einem Deckenbild im Huldigungssaal heran. Der Bildaufbau, die Haltung der Könige, die als Geschenk überreichten Gegenstände und besonders der dunkelhäutige König am rechten Bildrand weisen Übereinstimmungen auf, die sich im Vergleich mit themengleichen Werken anderer Maler nicht finden lassen. Nicht so abwegig, wie es im ersten Moment scheint, sind Vergleiche mit einem Gemälde des spanischen Malers Fernando Gallego. Auf seinem Bild „Segnender Christus“, das bis 1902 Jan van Eyck zugeschrieben wurde, erinnern die Hintergrundmotive, Brokatvorhänge und Säulen, an die des Wandbildes in Goslar mit dem Knienden. Wir wissen, dass sich van Eyck um 1430 in Spanien aufhielt und Gallego kann also Bilder des Niederländers gesehen und Ideen von ihm übernommen haben. Eine wechselseitige Beeinflussung der blühenden Kunstszene hat damals in ganz Europa stattgefunden und das ist auch in den Bildern des Huldigungssaales zu erkennen. Dieser kleine, vielleicht etwas verwirrende Exkurs, soll verdeutlichen, wie schwer es ist, die ungeklärte Bildherkunft im Huldigungssaal aufzudecken. Vermutlich sind die Tafelbilder in verschiedenen Perioden von mehreren Werkstätten mit einem großen Ensemble von Mitarbeitern vor Ort oder anderswo angefertigt worden.



Abb. 5: Gerichtsszenen im Layenspiegel von 1509

## **Segenskaiser und Weltenrichter**

Ein schmaler Brokatvorhang mit Granatapfelmotiv hängt hinter dem Knienden im Huldigungssaal und erinnert an Darstellungen von überdachten Holzkonstruktionen aus der Schedelschen Weltchronik und aus dem 1509 entstandenen Rechtsbuch „Layenspiegel“. Abgebildet sind Szenen aus der Rechtsprechung. Stellen die improvisierten Konstruktionen Gerichtslauben dar, die den Immunitätsbereich eines weltlich-geistlichen Richters kennzeichnen, der nach altgermanischem Recht unter freiem Himmel Recht sprechen musste, um heimlichen Absprachen vorzubeugen? Die Gerichtslauben und 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 [...]“?<sup>51</sup> Stehen Mauern und Vorhänge in der Bildsprache des Mittelalters für Grenzen, die die göttliche Welt von der irdischen trennen? Fließen hier weltliches Recht und biblische Gerichtsbarkeit zusammen und sagen etwas über die Bestimmung des Raumes aus? Deutet der Umstand, dass die Kaiser stehend abgebildet sind, auf ein Unterwegs-Sein in eine andere Sphäre hin? Sind die entspannt sitzend abgebildeten Propheten und Evangelisten auf den Deckenbildern schon in der himmlischen Stadt Jerusalem angekommen, die im Mittelalter die göttliche Welt symbolisierte?

## **Ein Luxemburger in Goslar?**

Ein weiterer Grund, den Knienden für Kaiser Friedrich III. zu halten, ist der ihm im Uhrzeigersinn folgende Herrscher mit Zepter und Reichsapfel. Es könnte sich um seinen Vorgänger, den böhmisch-luxemburgischen Kaiser Sigismund, handeln. Das Gesicht mit dem langen, blonden Bart ähnelt dem Porträt des Kaisers, das 1433 von einem italienischen 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. Betrachtet man die anderen Regenten, ergeben sich weitere Übereinstimmungen, die in meinem Beitrag im Goslarer Bergkalender 2014 erläutert sind.<sup>52</sup>

## **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 gehängt und der Text der Sprachbänderole ist im Gegensatz zu den anderen Figuren nicht in Latein, 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, von dem auch Juden Gebrauch machen durften. Für Juden existierten im mittelalterlichen Recht zahlreiche diskriminierende Sonderbestimmungen, die auch im Gesetzeswerk des Layenspiegels von 1509 ganze Kapitel füllen.<sup>53</sup>

Die Zuordnung der Figur fällt schwer. Wegen des Rechtsspruches auf der Textbänderole 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 unbedeckten Füße fällt; auch ihn umgibt ein Spruchband.“<sup>54</sup> 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“<sup>55</sup> beschrieben.



Abb. 6: Justitia oder Synagoga?

Die Sibylle Libyca verkündet im Huldigungssaal: „Siehe der Tag wird kommen, und der Herr wird die Dichte der Dunkelheit erleuchten, und der Knoten der Synagoga wird gelöst werden [...]“<sup>56</sup> 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.“<sup>57</sup>

Anfeindungen gegen die Goslarer Juden sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermutlich eher selten vom Goslarer Rat ausgegangen, der sich auch 1448 der notwendigerweise einflussreichen Finanzkraft jüdischer Geschäftsleute bedient hatte, um das Sühnegeld in Höhe von 30.000 Goldgulden aufzubringen. Es ist schwer einzuschätzen, ob Bild und Text der angeblichen Justitia einen letzten Rest von Wohlwollen oder eine offene Diskriminierung zum Ausdruck bringen sollen. Immer vorausgesetzt, die Person im gelben Gewand sollte überhaupt eine jüdische Symbolfigur darstellen, wäre jedoch denkbar, dass der Goslarer Rat aus Dankbarkeit über die finanzielle Hilfe der Juden schon im 16. Jahrhundert Veränderungen an der Malerei vornehmen ließ, um eine eindeutige Zuordnung zu erschweren. Aufgrund der unsicheren Quellenlage ist nicht auszuschließen, dass die Tafelbilder in verschiedenen Phasen entstanden, eingebaut und sogar nachträglich verändert worden sind.



Abb. 7: Ara Coeli Legende in Schedelchronik

## Zusammenfassung

Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts besaß die Stadt noch kein eigenes Rathaus, der Magistrat tagte in Gildehäusern, die Rechtsprechung fand in Gerichtslauben<sup>58</sup> statt, die vielleicht den im Layenspiegel abgebildeten Konstruktionen ähnelten. Der an einen Altarraum erinnernde, apokalyptische Bildzyklus lässt vermuten, dass der Huldigungssaal sowohl als Ratskapelle als auch als festlicher Ratssaal gedient haben könnte. Darauf weist auch die Wandgestaltung hin, die dem Chorgestühl sakraler Räume ähnelt.<sup>59</sup> Ob allerdings die jetzt im Huldigungssaal vorhandenen Bänke als Sitzgelegenheiten gedient haben, erscheint mir eher unwahrscheinlich, denn sie verdecken nicht nur den unteren Teil der Wandbilder, sondern sind auch ohne Lehne sehr unbequem. Es darf wohl ausgeschlossen werden, dass die Ratsherren sich an die Eitemperabilder angelehnt haben.

Die kurze Inbetriebnahme der mit zahlreichen Marienbildern ausgestatteten Ratsstube muss in vorreformatorische Zeiten gefallen sein und hat vermutlich im Zuge der umstrukturierenden Maßnahmen zur Einführung der Reformation in Goslar ein Ende gefunden. Die Abbildung der Muttergottes war plötzlich verpönt und viele Inhalte von Sakralkunst auch in Goslar heftig umstritten, Zerstörungen fanden statt.<sup>60</sup> Schon im Jahr 1523 wurde im Beinhaus, also zwei Stockwerke unter dem Huldigungssaal die erste Lutheranerin begraben<sup>61</sup> und als man ihn 1865 wiederentdeckte, war die Tür zur benachbarten, feuerfesten Gewölbekammer (die heute den Besuchern des Saales als "Guckloch" dient) vermauert.<sup>62</sup> Möglich, dass der Rat der Stadt Goslar um 1500 ganz bewusst einige künstlerische Kostbarkeiten vor missbräuchlicher Verwendung oder Zerstörung schützen wollte, denn als Ratskapelle einer reformierten Stadt eignete sich der Huldigungssaal voller Marienbilder nun nicht mehr.

Der Kniende blickt gefasst, beinahe wehmütig, nach oben, sein Blick ist auf den Propheten Sacharja gerichtet, dessen Banderole (übersetzt) verkündet: „Siehe ich komme und werde in eurer Mitte wohnen.“<sup>63</sup> Als frommer Büsser hat der vermutete zwölfte Kaiser 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.“<sup>64</sup> Das scheinen auch die zwei Kaiser an der Nordwand des Raumes zu spüren, die me-

lancholisch 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 halbgöttlichen Runde soll ein Bürgermeister gekniet 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 Friedrich III., sind die am längsten amtierenden Herrscher ihrer Zeit gewesen und das war mittelalterlichen Gelehrten durchaus bekannt.<sup>65</sup> Glaubte man, dass mit Kaiser Augustus 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 sehr vitalen Mannes<sup>66</sup> unerwartet und plötzlich eingetreten?

Vor diesem Hintergrund erscheint der Huldigungssaal mit seinem in die himmlische Welt hinüberweisenden Bildprogramm 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.“<sup>67</sup> Mit diesen Worten ist das gesamte spätmittelalterliche Bildprogramm des Huldigungssaales umschrieben.

Barbara Ehrt studierte Erziehungswissenschaften und Kunst. Als Autorin historischer Romane ist sie Mitglied im Freien Deutschen Autorenverband (FDA) und Verein deutscher Schriftsteller (VS).

[www.barbara-l-ehrt.de](http://www.barbara-l-ehrt.de)

## Literatur:

- Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer*, Augsburg 1999
- Thomas Blisniewski, "Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur", in: *Kölner Museums-Bulletin* 3/2005
- Bernd Bünsche, *Das Goschhof-Retabel in Schleswig*, Kiel 2005
- Barbara Ehrhart, "Der zwölfte Kaiser", in: *Goslarer Bergkalender* 2014, Goslar 2014
- Barbara Ehrhart, "Der zwölfte Kaiser", in: *Unser Harz* 4/5 (2014), Clausthal-Zellerfeld 2014
- Hansgeorg Engelke u.a., *Ja, steckt an in Gottes Namen!*, Goslar 2010
- Stephan Füssel, *Das Buch der Chroniken*, Köln 2013
- Erhardt Fuglsang, *Der Bordesholmer 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 und K. van der Ploeg, *Wandmalerei in Niedersachsen (Katalogband)*, 2001
- Christoph Gutmann und Volker Schadach, *Kaiserpfalz Goslar*, Goslar 2002
- Richard Landau, *Geschichte der jüdischen Ärzte*, 1895, Digitalreprint der UB Frankfurt/M. 2013
- 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*, Berlin 1993
- Schedelsche Weltchronik*, Köln 2013
- Senfkornbibel nach Luther*, Stuttgart 1984
- Gunter Stemmler, *Die Amtskette des Bürgermeisters*, Frankfurt/M. 2002
- Wolfger Stumphe, *Sibyllendarstellung im Italien der frühen Neuzeit*, Diss. Trier 2005
- Ulrich Tengler, *Layen Spiegel*, Augsburg 1509 (Bayrische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek)
- Emil Waldmann, *Die Malerei der Renaissance*, Hamburg-Bahrenfeld 1938
- Kirsten Weinig, *Der Huldigungssaal im Goslarer Rathaus*, Goslar 1999/2000
- Carl Wolff, A. von Behr und U. Hölscher, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover*, Goslar/Hannover 1901



### **Digitale Quellen:**

- Neithard Bulst, *Zum Problem städtischer und territorialer Kleider-, Aufwands- und Luxusgesetzgebung in Deutschland*, 1988 [URL: urn:nbn:de:0070-pub-17845423 ]
- Vincenzo Colli, S. Lepsius und T. Wetzstein, *Rechtsprechung in der mittelalterlichen Stadt*, Forschungsbericht, Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte: 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
- Mithoff, Hector Wilh. H. [Hrsg.] *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte: eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung* - Hannover, 1-3.1849-62 [URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ank/0115>]
- Christiane Schrickler, *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](http://www.zi.fotothek.org)]
- Abb. 3a: Der Kniende im Huldigungssaal, 1943/45 Foto: Rudolf Leon, [URL: [www.zi.fotothek.org](http://www.zi.fotothek.org)]
- Abb. 3b: Kaiser Friedrich III. (1415-1493) von Hans Burgkmair d. Ä. (?), nach einem verlorenen gegangenen Original von 1468 (GG 4398), Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 4a: Holzschnitt von H. Burgkmair, 1516 [URL: <http://www.zeno.org/nid/20003912213>]
- Abb. 4b: Deckenbild Huldigungssaal, Foto: Rudolf Leon, 1943/45 [URL: <http://www.zi.fotothek.org/>]
- Abb. 5: Ulrich Tengler, Layen Spiegel, 1509, Digitalisierte Online-Fassung, Münchner Digitalisierungszentrums der Bayrischen Staatsbibliothek, 2014 [URL: [www.daten.digitale-sammlungen.de](http://www.daten.digitale-sammlungen.de)]

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](http://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/>]

---

<sup>1</sup> Ehrh 2013, S. 123.

<sup>2</sup> Goldberg 1960, S. 79–94.

<sup>3</sup> Ebd., S. 83 ff.

<sup>4</sup> Goslarsche Zeitung, 18.06.1862.

<sup>5</sup> Goldberg 1960, S. 10 ff.

<sup>6</sup> Ebd., S. 81.

<sup>7</sup> Goldberg 1960, S. 89.

<sup>8</sup> Bünsche 2005, S. 212.

<sup>9</sup> Magin 1997, o. S.

<sup>10</sup> Goldberg 1960, S. 68.

<sup>11</sup> Gadesmann 1994, S. 63.

<sup>12</sup> Goldberg 1960, S. 49.

<sup>13</sup> Riha 1993, S. 52–59.

<sup>14</sup> Magin 1997, o. S.

<sup>15</sup> Elschenbroich 1974, S. 163.

<sup>16</sup> Goslarsche Zeitung, 19.02.1931.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Goslarsche Zeitung, 16.02.1951.

<sup>19</sup> Gadesmann 1994, S. 60 f.

<sup>20</sup> Magin o. J., o. S.

<sup>21</sup> Stumphe 2005, S. 155 u. 172.

<sup>22</sup> Ursula Schmidt 1970, S. 102.

<sup>23</sup> Günter Ogger 2003, o. S.

<sup>24</sup> Ursula Schmidt 1970, S. 102.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Gottschalk 1999, S. 273.

<sup>27</sup> Lange 1994, S. 41ff.

<sup>28</sup> Griep 1995, S. 33ff.

<sup>29</sup> Goslarer Chronik 1999, S. 277f.

<sup>30</sup> Gutmann 2002, S. 68.

<sup>31</sup> Ebd., S. 40.

<sup>32</sup> Wolff 1901, S. 276ff.

<sup>33</sup> Grote u.a. 2001, S. 87; Müller-Grote 1891, S. 47; Weinig 1999/2000, S. 9; Goldberg 1960, S. 65.

<sup>34</sup> Mähl 1965, S. 213ff.

<sup>35</sup> Magin o. J., o. S.

<sup>36</sup> Füssel 2013, S. 16.

<sup>37</sup> Ebd., S. 71.

- 
- <sup>38</sup> Schedelsche Weltchronik 2013, Blatt IIr.  
<sup>39</sup> Anzelewsky 1999, S. 28.  
<sup>40</sup> Füssel 2013, S. 20f. u. 40.  
<sup>41</sup> Schedelchronik 2013, Blatt XCV; Füssel 2013, S. 74.  
<sup>42</sup> Mannsbart 2008, S.27.  
<sup>43</sup> Ehrt 2014, S. 123.  
<sup>44</sup> Richard Landau 1895, S. 104.  
<sup>45</sup> E-Mail Albertina Wien, 2013.  
<sup>46</sup> Schrickler 2002, S. 4.  
<sup>47</sup> Neithard Bulst 1988, S. 40.  
<sup>48</sup> Goldberg 1960, S. 73.  
<sup>49</sup> Stemmler 2002.  
<sup>50</sup> Goldberg 1960, S. 102–104.  
<sup>51</sup> Lutherbibel 1984, S. 278.  
<sup>52</sup> Ehrt 2013, S. 123.  
<sup>53</sup> Layenspiegel 1509, o. S.  
<sup>54</sup> Magin o. J., o. S.  
<sup>55</sup> Goldberg 1960, S. 20.  
<sup>56</sup> Magin 1997, o. S.  
<sup>57</sup> Colli 2007, o. S.  
<sup>58</sup> Griep 1989, S. 11.  
<sup>59</sup> Goldberg 1960, S. 39ff.  
<sup>60</sup> Griep 1957.  
<sup>61</sup> Mithoff 1849, S. 33.  
<sup>62</sup> Ebd.  
<sup>63</sup> Magin o. J., o. S.  
<sup>64</sup> Stumphe 2005, S. 156.  
<sup>65</sup> Mannsbart 2008: S. 29.  
<sup>66</sup> Ebd.  
<sup>67</sup> Fuglsang 1959, o. S.