

Vorbemerkung: Im September 2006 wurde von der OLGdW erstmals der Hermann-Knothe-Wissenschaftspreis der Oberlausitz unter dem Thema „Steinerne Zeugen zur Geschichte der Oberlausitz“ ausgelobt. Als Sieger ging im April 2007 der Autor des nachfolgenden Beitrags hervor. Der Preis wird von der OLGdW zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses unter wechselnden Themen jährlich neu ausgelobt. Das Preisgeld stiften die historischen Sechsstädte der Oberlausitz: Bautzen, Görlitz und Zgorzelec, Kamenz, Lauban/Lubań, Löbau und Zittau.

Rex sedet in medio

Das Reliefbild König Rudolfs II. am Bautzener Reichturm

KAI WENZEL

Das Königreich Böhmen umfasste im Mittelalter und der Frühen Neuzeit neben dem böhmischen Kernland auch die Nebenländer Mähren, Schlesien, Ober- und Niederlausitz. Innerhalb dieses Staatsgefüges amtierten die böhmischen Könige in Personalunion als Herzöge und Markgrafen der genannten Regionen, die sie aber nur gelegentlich besuchten und von Statthaltern (Landvögten bzw. Landeshauptmännern) verwalten ließen. Nicht selten blieben die Aufenthalte der Könige in ihren Kronländern auf die nach dem Regierungsantritt durchgeführten Huldigungsreisen beschränkt. Spätestens seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren die abwesenden Herrscher jedoch durch Bildnisse vielerorts zumindest visuell präsent. Gemalte und skulpturale Herrscherporträts finden sich bis heute nicht nur in landesherrlichen Bauten und Rathäusern der größeren Städte des historischen Königreichs Böhmen, sondern auch im öffentlichen Raum.¹ Als ikonische Stellvertreter verschafften sie dem abwesenden Souverän eine potenzielle Allgegenwart in den von ihm beherrschten Ländern. Den lokalen Herrschaftsträgern sollten sie ein Image des amtierenden Königs vermitteln und das überzeitliche Mysterium der zweifachen Natur des königlichen Körpers kommunizieren.

Ein bedeutendes, frühneuzeitliches Herrscherbildnis hat sich in Bautzen erhalten, der früheren landesherrlichen Residenz und dem Verwaltungsmittelpunkt der Oberlausitz. Angebracht am Sockel des Reichturms, einem Bauwerk des spätgotischen inneren Stadtmauerrings, zeigt das Sandsteinrelief die nahezu lebensgroße Figur des

¹ Vgl. dazu KAI WENZEL, Das Bild des abwesenden Königs. Landesherrliche Porträts in den Städten der Oberlausitz, in: LENKA BOBKOVÁ (Hrsg.), *Korunní země v dějinách českého státu*. Bd. III., *Rezidence a správní sídla v zemích české koruny ve 14.–17. století* [Die Kronländer in der Geschichte des böhmischen Staates, Bd. III.: Residenzen und Verwaltungssitze in den Ländern der böhmischen Krone im 14.–17. Jahrhundert], Praha 2007, S. 61–87.



Dieses Werk ist gemeinfrei

Abb. 1: Reliefbildnis Rudolfs II. am Bautzener Reichturm, um 1900
(SLUB Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Foto: Oskar Meister)

Abb. 2: Reliefbildnis Rudolfs II.
am Bautzener Reichenturm,
2005 (Foto: Autor)



Habsburgers Rudolf II. als böhmischen König.² Rudolf ist in frontaler Ansicht thronend dargestellt; er trägt den böhmischen Krönungsornat und ist mit den Insignien seiner Herrschaft – der Wenzelskrone, dem Zepter und der Sphaira – ausgestattet (Abb. 1 und 2).³ Die Dalmatika, die auf die sakralisierende Dimension des Krönungsakts verweist, zeigt ein reiches, sorgfältig ausgeführtes Brokatmuster mit Edelsteinbesätzen. Um den Hals trägt Rudolf deutlich sichtbar die Ordenskollane des Goldenen Vlieses. Das Königsbildnis lässt sich dem Typus der *maiestas* zuordnen – jener Form der Frontaldarstellung eines thronenden Herrschers, die antike Wurzeln hat und zu den häufigsten Modi der Visualisierung eines Souveräns zählt.

Der auf zwei Löwenfüßen ruhende, im Flachrelief ausgeführte Thron erscheint in seinen räumlichen Dimensionen durch starke perspektivische Verkürzungen nur angedeutet. In stilistischer Hinsicht bemerkenswert ist die Kombination von Elementen des gotischen Formvokabulars mit jenen der Renaissancearchitektur, wie etwa die mit

² Geb. 1552, gest. 1612, König von Ungarn 1572–1608, König von Böhmen 1575–1611, deutscher Kaiser 1576–1612.

³ Die Reliefplatte ist aus Sandstein gearbeitet und hat die ungefähren Maße von 2,00 x 1,30 Meter (ohne Rahmen). Bei der jüngsten Restaurierung, die 1994 durchgeführt wurde, sind verschiedene schadhafte bzw. verlorene Teile neu hergestellt worden, wie etwa das Zepter und das Kreuz auf der Sphaira, bei denen es sich aber bereits um neuzeitliche Ergänzungen handelte. Freundlicher Hinweis von Restaurator Uwe Konjen, Bautzen.

muschelförmigen Kalotten verzierten Nischen oder die zierlichen Fialen, die aus der Lehne emporragen. Ein hinter der Königsfigur gespanntes Tuch sowie die Konstruktion über ihrem Kopf deuten den Thronbaldachin an. Von oben schweben zwei nahezu vollplastisch gearbeitete Engel herab, um Rudolf einen Lorbeerkranz auf das Haupt zu legen. Darüber ist in Kapitalien die Inschrift *IN SIGNIA VRBIS BVDISSINENSIS* zu lesen. Zu beiden Seiten der Reliefplatte stehen Wächterfiguren in antikisierenden Rüstungen, die Schilde mit den Wappen des Königreichs Böhmen und der Stadt Bautzen bzw. des Markgraftums Oberlausitz präsentieren.⁴ Von einer anzunehmenden, zumindest partiellen farbigen Fassung bzw. Vergoldung der Figuren und heraldischen Elemente haben sich leider keine Spuren erhalten.⁵

Unter dem Bildwerk waren ursprünglich zwei, an den Betrachter gerichtete lateinische Verse zu lesen: *Rex sedet in medio; ad dextrum leo fervidus adstat; Ad laevum murus / praeminet, ecce, latus. Signa Budissae urbis sunt haec: Rex sceptrum ministrat; Virtutes leo, vim murus adesse notat.*⁶ – „Der König thront in der Mitte, zu seiner Rechten steht der wütende Löwe ihm bei, zu seiner Linken, siehe, ragt breit die Mauer empor. Sie ist das Zeichen der Stadt Budissin: Der König führt das Zepter, der tapfere Löwe und die Mauer mit ihrer Stärke stehen ihm dabei zur Seite.“ Diese heute verlorene Inschrift ist der Schlüssel zum Verständnis des Bildwerks. Sie erhellt nicht nur die Intentionen und die Anspruchshaltung der Auftraggeber, sondern benennt auch zwei zentrale ikonografische Bestandteile, in dem sie vom Löwen, dem böhmischen Wappentier auf der heraldisch rechten Seite des Königs und von der Mauer, dem Wappen der Stadt Bautzen bzw. des Markgraftums Oberlausitz zu seiner Linken spricht. Beide Elemente waren im Original, wie August Böhland schreibt, der sich als erster historiografisch dem Relief Rudolfs II. gewidmet hat, bereits 1831 nicht mehr vorhanden.⁷ Bei einer Restaurierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden sie in Form der heute vorhandenen, zu Füßen der Herolde aufgestellten Wappenschilde ergänzt – wobei die Wappen jedoch in heraldischer Hinsicht seitenverkehrt angebracht wurden.⁸

Seinen heutigen Standort am Sockel des Reichturms erhielt das Relief erst 1839. Zuvor hatte es über der äußeren Durchfahrt des inneren Reichtors seinen Platz,

⁴ Noch um 1900 hielten die beiden Figuren eiserne Hellebarden in den geballten Fäusten, bei denen es sich um moderne Ergänzungen handelte und die inzwischen wieder verloren gegangen sind. Auf erneute Ergänzungen der fehlenden Hände und Hellebarden der Heroldsfiguren wurde bei der jüngsten Restaurierung 1994 verzichtet.

⁵ Was darauf zurückzuführen sein dürfte, dass das Bildwerk in den 1830er Jahren mit einem Ölfarbanstrich versehen wurde, der bei einer späteren Restaurierung wieder entfernt wurde. Angesichts vergleichbarer Werke des 16. Jahrhunderts kann jedoch davon ausgegangen werden, dass das Relief zumindest in den markanten Konturen, Gesichtszügen der Figur und heraldischen Elementen farbig gefasst bzw. vergoldet gewesen sein dürfte.

⁶ CORNELIUS GURLITT, Beschreibende Darstellung der älteren Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. Heft 33, Bautzen (Stadt), Dresden 1909, S. 256; Diese Inschrift ist in verschiedenen handschriftlichen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts im Bautzener Stadtarchiv überliefert (z. B. STA BZ, U III 200, Bd. 8, Bl. 84r.), aus denen sie zuerst AUGUST BÖHLAND, Die merkwürdigsten Schicksale der Oberlausitz und ihrer alten Hauptstadt Budissin nebst einer kleinen Topographie der letztern, Budissin 1831, S. 141 f., wiedergab.

⁷ BÖHLAND (wie Anm. 6), S. 142 schreibt: „Diese Zeichen der Herrschaft oder die Wappen: Löwe und goldene Mauer fehlen indeß schon seit langer Zeit. So wie andere Verzierungen des Bildes, und mögen durch ungeschickte Hand oder im Kriege sein abgebrochen worden.“

⁸ Unsicher bleibt, ob die Wappen auch in der ursprünglichen Anbringung des Reliefs auf den Schilden der beiden Herolde präsentiert wurden. Denkbar wäre, dass sie unmittelbar zu beiden Seiten des Königsthrons montiert gewesen sind. Im Zuge der ersten Restaurierung des Bildwerks durch den Bautzener Steinmetz August Förster in den 1830er Jahren waren den Heroldsfiguren bereits Schilde beigelegt worden, die allerdings noch keine Wappen enthielten.

das in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre abgebrochen wurde. Das Wissen um die Bedeutung des Bildnisses scheint zum Zeitpunkt seiner Translozierung bereits verschüttet gewesen zu sein. Denn in den zwischen 1834 und 1839 geführten Diskussionen des Bautzener Stadtrats, die der Versetzung des Reliefs und einer ersten Restaurierung vorausgingen, wurde es zunächst als Porträt des Kaisers Matthias bezeichnet. Glücklicherweise erkannten die Stadträte, dass das Werk „historischen Wert habe und an einem anderen Platze wiederum angebracht werden müsse.“⁹ Dank dieser frühen Wertschätzung blieb das Bildnis Rudolfs II. bis heute erhalten, wenngleich bei seiner Translozierung die ursprüngliche Versinschrift verloren ging.

Zum Aussehen des Reliefs vor seiner Versetzung haben sich keine aussagekräftigen Bildquellen erhalten. Lediglich auf der Ansicht der Stadt Bautzen, die der Kupferstecher Johann Georg Schreiber 1709 anfertigte, ist die ursprüngliche Position über der äußeren Durchfahrt des Rondells des Reichentors auf schematische Weise erkennbar (Abb. 3). Das innere Reichentor bildete neben dem inneren Luentor den wichtigsten Zugang zum Bautzener Stadtkern. Der aus Böhmen und Schlesien in die Stadt führende Verkehr gelangte über die seit dem frühen 15. Jahrhundert gepflasterte Steinstraße und durch das Reichentor direkt zum Hauptmarkt bzw. ins Burglehenviertel. In der hinter dem Tor gelegenen Reichenstraße wohnten mit dem ratsfähigen Patriziat und den vermögenden Handelsleuten die politischen und wirtschaftlichen Eliten Bautzens.¹⁰ Gleichzeitig war das Tor der Ort, an dem die Landesherren und andere hohe Besucher ihren Einzug in die Stadt hielten. Seine ursprüngliche Platzierung über dieser zeremoniellen Schwelle reiht das Relief in eine typologische Traditionslinie von Herrscherbildnissen an Torbauten ein.¹¹ Gerade in Bautzen hat sich mit der Figur des thronenden böhmisch-ungarischen Königs Matthias Corvinus, die 1486 über der Toreinfahrt der Ortenburg angebracht wurde, eines der herausragendsten mitteleuropäischen Beispiele dieses Typus erhalten.

Die Bautzener Reliefdarstellung Rudolfs II. als König von Böhmen ist in ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte noch nicht eingehender untersucht worden. In der Literatur wird sie überwiegend nur mit knappen Informationen gewürdigt, mit einer – wie sich zeigen wird – unzutreffenden Datierung sowie dem Verweis auf einen Görlitzer Bildhauer, der sich bisher nicht näher identifizieren ließ. Auch zur ursprünglichen Funktion des Reliefs und seiner Stellung innerhalb der Gattung des Herrscherporträts sowie der Ikonografie Rudolfs II. liegen bisher keine Erkenntnisse vor. Diese Forschungslücke soll im Folgenden durch eine erste Analyse des Werks und seine Verortung sowohl in der Kunst der rudolfinischen Epoche als auch innerhalb der oberlausitzischen Landesgeschichte zumindest ansatzweise geschlossen werden.

Nachdem die Historiografie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den Kaiser und böhmisch-ungarischen König Rudolf II. wie auch die Hofkunst des rudolfinischen Zeitalters als Zeichen des Niedergangs und Verfalls diskreditiert hatte, ist in den ver-

⁹ Stadtarchiv Bautzen (STA BZ), Neues Archiv, V. VIII. f. 1/b, Acten die Niederreißung des Rondells, ingleichen des Hauses und der Mauern an dem hiesigen inneren Reichenthore betreffend, Bl. 26r-v.

¹⁰ Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadtgestalt und Sozialtopografie der Stadt Bautzen siehe ROCHUS SCHRAMMEK, Verkehrs- und Baugeschichte der Stadt Bautzen, Bautzen 1984, S. 84–127.

¹¹ ULRICH SCHÜTTE, Stadttor und Hausschwelle. Zur rituellen Bedeutung architektonischer Grenzen in der frühen Neuzeit, in: WERNER PARAVICINI (Hrsg.), Zeremoniell und Raum (Residenzenforschung 6), Sigmaringen 1997, S. 305–324.

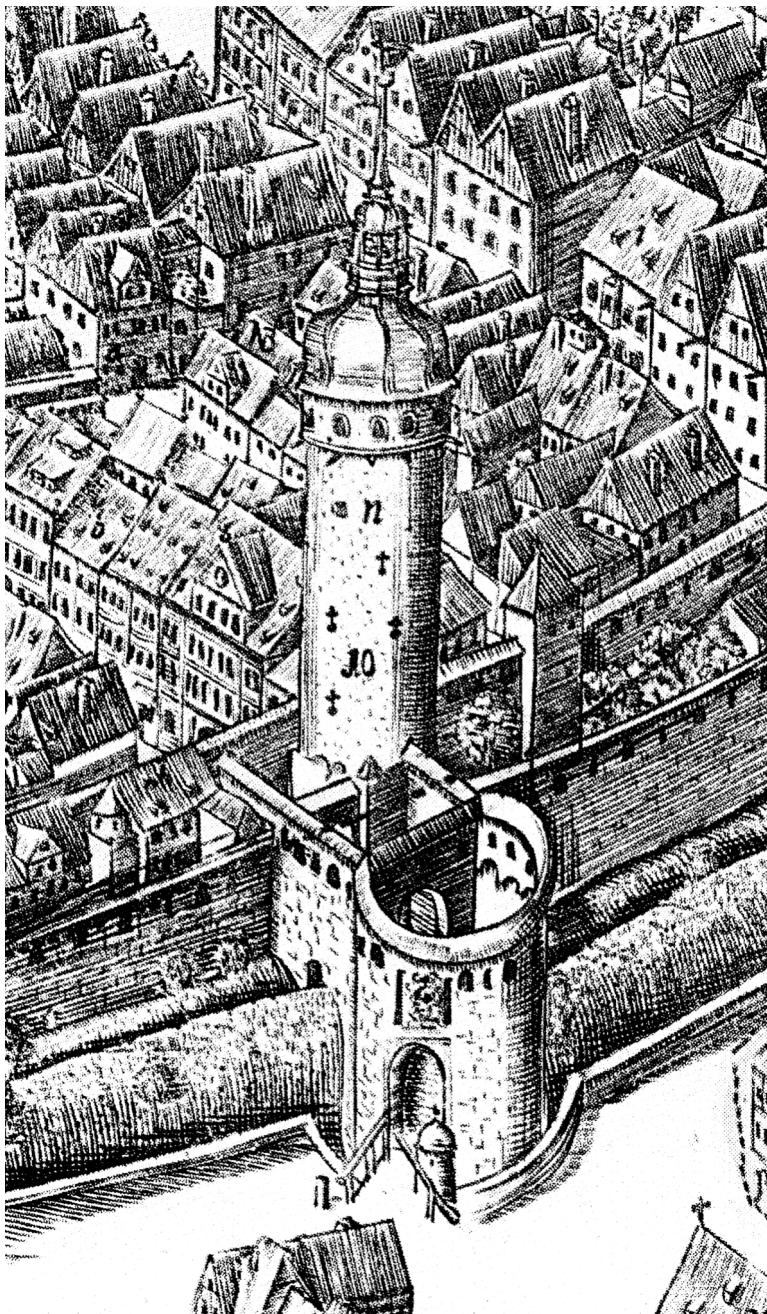


Abb. 3: Das innere Reichtentor, Ausschnitt aus der Stichansicht der Stadt Bautzen von Johann Georg Schreiber, 1709 (aus: Hartmut TRAUZETTEL (Red.), *Bautzen. Erneuerung der westlichen Kernstadt*, Berlin/München 1992, S. 41.)

gangenen Jahrzehnten eine kritische Neubewertung dieser Epoche der europäischen Geschichte vorgenommen worden.¹² Heute hat die Kunst am Prager Hof Rudolfs II. und in seinem Umfeld einen ihr gebührenden zentralen Platz in der frühneuzeitlichen europäischen Kunstgeschichte. Ihre wegweisenden Leistungen für die bildenden Künste, die Architektur und das Sammlungswesen der Neuzeit sind allgemein anerkannt und zu einem internationalen Forschungsfeld avanciert. Ins Blickfeld sind dabei auch die Rezeptionen der rudolfininischen Hofkunst in den verschiedenen Regionen Mitteleuropas – etwa im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg, im Kurfürstentum Sachsen oder in den schlesischen Herzogtümern – gekommen.¹³ Innerhalb dieses komparativ ausgerichteten Forschungsfelds bildet die Kunst- und Architekturgeschichte des böhmischen Kronlands Oberlausitz im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert noch überwiegend ein Forschungsdesiderat, das auf eine Neubewertung und Einordnung in den zeitgleichen europäischen Kontext wartet.

In politischer und kultureller Hinsicht war die Regierungszeit Rudolfs II. als König von Böhmen (1575–1611) eine entscheidende Epoche für die Entwicklung der Oberlausitz, was sich in der Kunst und Architektur der Region unmittelbar widerspiegelt. Die weitgehende Überwindung der Strafmaßnahmen des Pönfalls führte in den Sechsstädten seit den 1560er Jahren zu einer lebhaften Neubauphase. So wurden die Rathäuser in Bautzen, Görlitz, Löbau und Zittau in dieser Zeit erweitert und im Inneren neu gestaltet. Die sich emanzipierenden lutherischen Gemeinden ließen ihre Stadtpfarrkirchen erstmals nach der Reformation neu ausstatten und wichtige kommunale Nutzbauten wie das von Rudolf II. privilegierte Zittauer Gymnasium oder das Bautzener Gewandhaus wurden großzügig umgebaut. Aus den verschiedenen Regionen Mitteleuropas zogen Bauleute, Maler und Bildhauer in die Oberlausitz, da sie hier eine lukrative Auftragslage vorfanden.¹⁴ Eine nicht unbedeutende Rolle spielte dabei sicher, dass mit der Verlegung der kaiserlichen Residenz von Wien nach Prag im Jahr 1583 die Oberlausitz in unmittelbare Nähe zum politischen und kulturellen Zentrum des Reichs gerückt war. Von der habsburgischen Hofkunst in Prag empfing die Kunstproduktion in der Region wesentliche Impulse, die in zahlreichen bis heute erhaltenen

¹² Als wichtige Werke zur Neubewertung der Herrscherpersönlichkeit Rudolfs II. sind vor allem zu nennen: ROBERT J. W. EVANS, *Rudolf II. and his World. A Study in Intellectual History 1576–1612*, Oxford 1973, S. 66; JOSEF JANÁČEK, *Rudolf II a jeho doba* [Rudolf II. und seine Zeit], Praha 1987; Zentrale Arbeiten zur rudolfininischen Hofkunst sind: THOMAS DaCOSTA KAUFMANN, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago 1988; Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., 2 Bde. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Freren 1988; ELIŠKA FUČÍKOVÁ / BEKET BUKOVINSKÁ / IVAN MUCHKA, *Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Prag 1988; ELIŠKA FUČÍKOVÁ u. a. (Hrsg.): *Rudolf II. und Prag. Kaiserlicher Hof und Residenzstadt als kulturelles und geistiges Zentrum Mitteleuropas*, Ausst.-Kat. Prager Burg, Prag/London/Milan 1997; LUBOMÍR KONEČNÝ / BEKET BUKOVINSKÁ / IVAN MUCHKA (Hrsg.), *Rudolf II, Prague and the World*, Prague 1998.

¹³ Mit weiterführender Literatur: WERNER SCHADE, *Prag und Dresden um 1600*, in: ELIŠKA FUČÍKOVÁ (Hrsg.), *Prag um 1600*. Bd. 2, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren 1988, S. 261–266; SILKE GATENBRÖCKER, *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600*, Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1998; PIOTR OSZCZANOWSKI, *Im Glanz des rudolfininischen Prags*, in: ANDRZEJ NIEDZIELENKO / VIT VLAS, *Schlesien. Die Perle in der Krone Böhmens. Drei Blütezeiten der gegenseitigen Kunstbeziehungen*, Ausst.-Kat. Muzeum Miedzi Legnica, Národní galerie Praha, Praha 2006, S. 155–169.

¹⁴ Neben den Aufträgen aus den Sechsstädten und ihrer unmittelbaren Umgebung, waren in der Oberlausitz ansässige Künstler auch im benachbarten Nordböhmen tätig: KAI WENZEL, *Die Meister aus Görlitz und Zittau. Künstlerische Verbindungen zwischen Böhmen und der Oberlausitz im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: LENKA BOBKOVÁ / JANA KONVIČNÁ (Hrsg.), *Korunní země v dějinách českého státu. Bd. II, Společně a rozdílně. Česká koruna v životě a vědomí jejích obyvatel ve 14.–16. století* [Die Kronländer in der Geschichte des tschechischen Staates, Bd. II.: Gemeinsam und verschieden. Die böhmische Krone im Leben und Bewusstsein ihrer Bewohner 14.–16. Jahrhundert], Praha 2005, S. 375–406.

Artefakten feststellbar sind.¹⁵ Tatsächlich wird man die Regierungszeit Rudolfs II., in der das hier zur Diskussion stehende Bautzener Relief entstand, in kunsthistorischer Hinsicht zu den Blütezeiten der Oberlausitz rechnen können.

Die Huldigungsreise Rudolfs II. – Ein Fürstentreffen in Bautzen

Rudolf II. hatte 1577, zwei Jahre nach seiner Krönung zum böhmischen König und ein Jahr nach der Kaiserkrönung, die Oberlausitz besucht, um in Bautzen die Huldigung der Stände entgegenzunehmen und ihnen auf einem Landtag ihre Privilegien zu bestätigen. Über den glanzvollen Herrscherbesuch, der sich zu einem regelrechten Gipfeltreffen mitteleuropäischer Potentaten entwickeln sollte, haben sich zwei Berichte erhalten. Zum einen handelt es sich um Schilderungen, die vermutlich auf heute verlorenen städtischen Annalen basieren und in der handschriftlichen Chronik des Bautzener Oberamtskanzlers Johann Gottlob Platz aus dem Jahr 1698 überliefert sind. Zum anderen sind es die Berichte des päpstlichen Nuntius Giovanni Delfino, der aus Bautzen mehrere Briefe an den Kardinal und vatikanischen Staatssekretär Tolomeo Gallio nach Rom abschickte, in denen er den Besuch Rudolfs II. in der Oberlausitz schilderte.¹⁶

Bereits drei Tage vor Ankunft des Herrschers waren Kurfürst August von Sachsen mit seiner Gemahlin Anna sowie Kurfürst Johann Georg von Brandenburg in der Stadt eingetroffen, um den Kaiser dort zu begrüßen.¹⁷ Während der sächsische Landesherr im Wohnhaus des Bürgers Hans Schönberg am Marktplatz Quartier nahm, stieg der brandenburgische Kurfürst bei Salomon Eichler in der Reichenstraße ab. Am Abend des 2. Mai 1577 traf Rudolf in Bautzen ein, begleitet von seinen Brüdern, den Erzherzögen Matthias und Maximilian sowie vom päpstlichen Nuntius Giovanni Delfino, vom Gesandten der Republik Venedig, Giovanni Michele, und dem umfangreichen Hofstaat. Einem bereits bei früheren Herrscherbesuchen gearbeiteten Zeremoniell folgend waren die Vertreter der oberlausitzischen Landstände ihrem König bis Baschütz entgegengeritten, um ihn von dort bis zur Stadtgrenze zu geleiten.¹⁸ Am äußeren Reichentor empfing der Bautzener Rat den Herrscher, dem der Stadtsyndikus Bernhard Buchner die Schlüssel zu den Stadttoren überreichte.¹⁹ Um

¹⁵ Vgl. Kai Wenzel/Marius Winzeler, Kunst und Architektur in der Oberlausitz 1526 bis 1635, in: Joachim Bahlcke/Volker Dudeck (Hrsg.), *Welt – Macht – Geist. Das Haus Habsburg und die Oberlausitz*. Ausst.-Kat. Städtische Museen Zittau, Görlitz/Zittau 2002, S. 129–152, hier S. 131 f.

¹⁶ STA BZ, U III 200, Bd. 7, Anno 1577, Bl. 564r, 570r; Alexander Koller (Bearb.), *Nuntiaturberichte aus Deutschland. Dritte Abteilung 1572–1585*. Bd. 9: *Nuntiatoren des Giovanni Delfino und des Bartolomeo Portia (1577–1578)*, Tübingen 2003, S. 119, 130–138; Zur historischen Bewertung der Schreiben des Nuntius siehe: Alexander Koller, *Die Sorge um die „vigna inculta et abandonata“*. Die römische Kurie und die Lausitzen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Joachim Bahlcke (Hrsg.), *Die Oberlausitz im frühneuzeitlichen Mitteleuropa. Beziehungen – Strukturen – Prozesse (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte 30)*, Stuttgart 2007, S. 152–173, hier S. 160–163.

¹⁷ Diesen Zeitpunkt der Ankunft vermerkt Giovanni Delfino. Der Bericht in der Platzschen Chronik hingegen schildert, dass die beiden Kurfürsten erst am Abend des 2. Mai in Bautzen eingetroffen seien und in den genannten Häusern Quartier genommen hätten. Die Besitzerangaben zu diesen beiden Häusern lassen sich anhand der im Bautzener Stadtarchiv erhaltenen Geschossbücher verifizieren. STA BZ, *Geschossbücher 1576/1577*, MF Nr. 09.

¹⁸ Berichte über frühere Herrschereinzüge in Bautzen haben sich zu Georg von Podiebrad, Ferdinand I. und Maximilian II. erhalten. Eine vergleichende Untersuchung des ihnen zugrunde liegenden Protokolls steht jedoch noch aus.

¹⁹ STA BZ, U III 200, Bd. 7, Anno 1577, Bl. 1r; Richard Reymann, *Geschichte der Stadt Bautzen*, Bautzen 1902, S. 56 f.

dem landesherrlichen Einzug einen festlichen Rahmen zu geben, waren die Türme mit Fackeln beleuchtet worden und in der Reichenstraße, die Rudolf mit seinem Gefolge durchritt, hatte sich die Bürgerschaft zum Ehrensallut aufgestellt. Nachdem der König und seine Begleiter in der Petrikirche das *Te Deum* gehört hatten, begab sich Rudolf in sein Residenzschloss, die Ortenburg, während seine beiden Brüder in den Gebäuden des Kollegiatstifts St. Petri Quartier nahmen. Zur Unterbringung der zahlreichen Hofangehörigen, wofür die Ortenburg nicht genügend Platz bot, waren 240 Häuser ausgewählt worden.²⁰ Geht man davon aus, dass in der inneren Stadt dafür zu diesem Zeitpunkt etwa 400 geeignete Häuser zur Verfügung standen, dann erhält man eine Vorstellung von der Omnipräsenz dieses Ereignisses im städtischen Alltag.²¹

Zum Zeitpunkt des Herrscherbesuchs war die nachreformatorisch-konfessionelle Situation in der Oberlausitz weitgehend festgelegt. In Bautzen gestaltete sie sich nicht ohne Spannungen zwischen der evangelischen Bürgerschaft und den katholischen Stiftsherren, die die Kollegiatstiftskirche St. Petri simultan nutzten. So schrieb der päpstliche Nuntius, dass das *Te Deum* am Tag des Herrschereinzugs „con molte oratione et infinito dispiacere di quelli che havevan fatta ogn’opera et sforzo, acciò che si tralasciasse questa cerimonia“ gesungen worden sei.²² Weiter schreibt er, dass Rudolf sich zunächst geweigert habe, das von der lutherischen Stadtgemeinde genutzte Langhaus zu durchqueren, um in den katholischen Chorraum zu gelangen. Erst als seine Begleiter zu bedenken gaben, dass dies einen ernsthaften Verstoß gegen das Protokoll bedeute, ließ sich der Landesherr dazu bewegen, nahm seinen Hut aber erst im katholischen Teil der Petrikirche ab.²³ Für Giovanni Delfino bedeutete der Kompromiss des Simultaneums eine „disordine insopportabile“, eine unerträgliche Unordnung, und er nutzte die Gelegenheit, am 4. Mai im katholischen Teil des Gotteshauses, das er wiederum als „assai grande et bella“ lobte, selbst einige Firmungen vorzunehmen.²⁴

Die Tage des Herrscherbesuchs waren angefüllt mit den Huldigungsakten der oberlausitzischen Stände, den Privilegienbestätigungen und der Bearbeitung der an den Kaiser gerichteten Propositionen, die sich vor allem mit ständepolitischen und konfessionellen Fragen beschäftigten. An den Mittagen und Abenden luden sich die anwesenden Potentaten gegenseitig zu festlichen Banketten in ihre Quartiere ein. Erst am Morgen des 6. Mai reisten die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg wieder aus

²⁰ KOLLER 2003 (wie Anm. 16), S. 119; Zur räumlichen Situation in der Ortenburg, die zwischen 1483 und 1490 weitgehend neu errichtet worden war, siehe: KAI WENZEL, Der spätgotische Neubau der Bautzener Ortenburg, in: TOMASZ TORBUS (Hrsg.), Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft (Studia Jagellonica Lipsiensia 3), Ostfildern 2006, S. 85–102.

²¹ Das Bautzener Geschossbuch für 1577 verzeichnet etwa 370 Häuser, die der städtischen Abgabepflicht unterstanden. Darin enthalten sind jedoch nicht die adeligen Häuser am Burglehn sowie die Häuser, die unter der Jurisdiktion des Kollegiatstifts St. Petri standen und als mögliche Quartiere für Hofangehörige ebenfalls in Frage kommen.

²² „mit großer Andacht und zum Verdruss derer, die alles daran gesetzt hatten, dass diese Zeremonie ausgelassen werde“, KOLLER 2003 (wie Anm. 16), S. 119.

²³ KOLLER 2007 (wie Anm. 16), S. 161.

²⁴ STA BZ, U III 200, Bd. 7, Anno 1577, Bl. 570r.; KOLLER 2003 (wie Anm. 16), S. 133; Am 9. Mai besuchte er das Zisterzienserinnenkloster St. Marienstern, wo er etwa 400 Untertanen die Firmung erteilt haben soll. Danach reiste Giovanni Delfino zusammen mit dem kaiserlichen Obersthofmeister Adam von Dietrichstein für ein paar Tage nach Dresden, wo er am Hof Kurfürst Augusts ehrenvoll empfangen wurde. Während seines Aufenthalts in der kurfürstlich-sächsischen Residenz berichtete Delfino vor allem über konfessionspolitische Fragen nach Rom, wie z. B. über die Vertreibung der Kryptocalvinisten aus Sachsen.

Bautzen ab. Am darauffolgenden Tag kam etwas verspätet noch Joachim Friedrich von Brandenburg, der evangelische Administrator des Erzbistums Magdeburg in die Stadt, um den Kaiser zu treffen. Nach einer Woche verließ Rudolf II. mit seinem Gefolge am Morgen des 9. Mai seine Oberlausitzer Residenz wieder, um nach einem Aufenthalt in Sorau (Żary) über Görlitz und Lauban (Lubań) nach Schlesien weiterzureisen.

Arbeit am Körper des Königs – Zur Entstehung des Bautzener Reliefs

Die ereignisreiche Woche im Mai 1577 dürfte den Bautzenern noch lange in lebhafter Erinnerung geblieben sein. Doch war sie auch der Anlass für die Entstehung des Herrscherbildnisses über dem inneren Reichentor? Die Stadtgeschichtsschreibung hat die Anbringung des Reliefs bisher in enger Verbindung mit dem Aufenthalt Rudolfs II. in Bautzen gesehen. Dabei gingen die Meinungen auseinander, ob das Bildwerk bereits vor dem Einzug des Königs über der zeremoniellen Schwelle angebracht wurde, um sie zu einer Ehrenpforte aufzuwerten, oder ob es erst nach seiner Abreise zum Gedächtnis an das bedeutende Ereignis entstanden sei.²⁵ So schrieb August Böhland 1831: „Im Jahr der Huldigung und Anwesenheit Rudolphs in Budissin, 1577, setzte man ihm zu Ehren sein Bildniß über das Reichenthor.“²⁶ Dass es sich bei dieser Entstehungsgeschichte nur um eine Vermutung handelte, gab Böhland freilich nicht an. Seine Interpretation wurde von der Bautzener Stadthistoriografie folgenreich tradiert.

Der Bautzener Chronist Richard Reymann baute diese Hypothese weiter aus. Nach seiner Meinung habe der Bautzener Rat das Bildnis Rudolfs II. „zum Andenken an die Anwesenheit desselben in Bautzen [...] noch in demselben Jahre von Meister Martin Michael aus Görlitz fertigen und deshalb an dem inneren Reichenthor anbringen [lassen], weil Rudolph, von Löbau kommend, durch dieses Thor seinen Huldigungseinzug in Bautzen gehalten hatte.“²⁷ Zwar enthält die Interpretation Reymanns in Hinblick auf den Meister, wie auch auf den Einzug des Königs durch das Reichentor eine Reihe zutreffender Informationen. Bei der Datierung des Bildwerks irrte er aber genauso wie eine Reihe von Autoren vor und nach ihm.

An einem derart frühen Entstehungszeitpunkt des Reliefs, zwei Jahre nach der Krönung Rudolfs zum böhmischen König und ein Jahr nach der Kaiserwahl, müssen schon aus kostümgeschichtlichen Gründen Zweifel angemeldet werden. Denn die Herrscherfigur trägt, wie bereits angemerkt wurde, deutlich sichtbar die Ordenskollane des Goldenen Vlieses um den Hals. Diese war Rudolf jedoch erst 1585 durch den spanischen König Philipp II. verliehen worden.²⁸ Näheren Aufschluss über den tatsächlichen Entstehungszeitpunkt des Bildnisses vermögen verschiedene handschriftliche

²⁵ GURLITT (wie Anm. 6), S. 256; FRIEDRICH REICHEL, Bautzen, Leipzig 1961, S. 43; EBERHARD SCHMITT, Bautzens Stadtbefestigungen, Bautzen 1996, S. 44; WENZEL/WINZELER (wie Anm. 15), S. 147.

²⁶ BÖHLAND (wie Anm. 6), S. 141.

²⁷ REYMANN (wie Anm. 19), S. 754.

²⁸ EVANS (wie Anm. 12), S. 66; KARL VOCELKA, Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612), Wien 1981, S. 140–146.

Chroniken zu geben, die im Bautzener Stadtarchiv aufbewahrt werden. Diese leider bisher nur unzureichend ausgewerteten Quellen besitzen für die frühneuzeitliche Geschichte der Stadt Bautzen ihren besonderen Wert, da sie in Abschriften Angaben aus kommunalen Beständen (Ratsannalen, Briefbücher, Ratsrechnungen etc.) überliefern, die durch die häufigen Stadtbrände im Original überwiegend verloren gegangen sind. So verzeichnet die Chronik des Johann Gottlob Platz für das Jahr 1593: „in diesem Jahr ist Kayserl. Mayst. Bildnüs sambt dem Stadt-Wappen über dem Reichen-Thor alhier, so von Martin Michaelis von Görlitz außgehauen, auffgerichtet und auffgesetzt worden.“²⁹ Wie der Text weiter berichtet, fanden im gleichen Jahr umfangreiche Umbau- und Instandsetzungsarbeiten an Reichtor und -turm statt. Im Zuge dieser im Herbst 1593 abgeschlossenen Erneuerung der Toranlage, nicht aber im Zusammenhang des Herrscherbesuchs 1577, wurde das Relief über der äußeren Durchfahrt angebracht.³⁰

Auch die Frage nach dem ausführenden Bildhauer lässt sich ausgehend von dieser neuen zeitlichen Einordnung beantworten. In der Literatur, wie auch in den Chronikmanuskripten wird durchgehend ein Martin Michael aus Görlitz genannt.³¹ Bestand bei der bisherigen Datierung ins Jahr 1577 das Problem, dass sich in den Görlitzer Quellen kein Bildhauer mit diesem Namen nachweisen ließ, so kann der Bautzener Überlieferung nun ein Meister zugeordnet werden. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei „Martin Michael“ um den „bildhauer und schnitzer“ Jacob Michael, der aus dem elsässischen Straßburg stammend 1593 in Görlitz eingebürgert worden war, jedoch bereits zwei Jahre später in der Neißestadt verstarb.³² Aus seiner kurzen Wirkungszeit in der Oberlausitz haben sich nur wenige Arbeiten erhalten. Überliefert ist, dass er 1595 mehrere Figuren und Werkstücke für den Ausbau eines Treppenturms an der Westseite der Peterskirche herstellte.³³ In seiner Werkstatt bildete er den aus Freiberg – zu dieser Zeit ein Zentrum der Bildhauerei mit überregionaler Ausstrahlung – stammenden Gesellen Melchior Kunze (Kuntze) aus, was für die Anerkennung des zugezogenen Meisters spricht.³⁴ Das Bautzener Relief ist momentan das einzige Zeugnis, an dem die künstlerischen Fähigkeiten Jacob Michaels überprüfbar werden. Es weist ihn als einen

²⁹ STA BZ, U III 200, Bd. 8, Bl. 84r.; Die Datierung auf das Jahr 1593 lässt sich auch in der handschriftlichen Stadtchronik U III 158 finden, die auf das Jahr 1679 datiert wird.

³⁰ Zur Erinnerung an die Bauarbeiten wurde in den Turmknopf eine Urkunde eingelegt, deren Text in der Chronik Klahre-Wahren wiedergegeben ist: STA BZ, U III 188, Chronik Klahre-Wahren, Bl. 137r-v. Im gleichen Jahr wurde in der Reichenstraße ein neuer Röhrkasten aufgestellt, der mit den Reichsinsignien verziert war.

³¹ STA BZ, U III 200, Bd. 8, Bl. 84r.; BÖHLAND (wie Anm. 6), S. 141.

³² ERICH WENTSCHER, Die ältesten Görlitzer Bürgerrechtslisten 1379–1600, Görlitz 1928, S. 176. Die Umstände seines Todes, die Christian Schäffer in seiner handschriftlichen Chronik der Stadt Görlitz überliefert, sind mysteriös. Michael sei im Keller seines Wohnhauses, das in der Nähe des Franziskanerklosters lag, „darinnen er einsam gewesen und gearbeitet, wie man füngab, einen Schatz zu graben, etwan von einem grausen oder schrecken so ihn ankommen des Morgens todt gefunden worden.“ Ratsarchiv Görlitz (RA GR), CHRISTIAN SCHÄFFER, Geschichte der Stadt Görlitz, Bd. 5: 1550–1599, S. 803.

³³ ALFRED ZOBEL, Beiträge zur Geschichte der Peterskirche in Görlitz in den Jahren 1498–1624, in: NLM 108 (1932), S. 1–86, hier S. 29; STEFAN BÜRGER/MARIUS WINZELER, Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz. Architektur und Kunst, Dössel 2006, 103 f.; zur eventuellen früheren Tätigkeit Jacob Michaels in Straßburg liegen momentan noch keine Erkenntnisse vor.

³⁴ ZOBEL (wie Anm. 33), S. 28 f.; Melchior Kunze war 1596 an der Ausbesserung des romanischen Westportals der Görlitzer Peterskirche beteiligt. WENZEL/WINZELER (wie Anm. 15), S. 147. Später ließ sich Kunze in Meißen nieder, schuf 1612 die Kanzel in Cannewitz bei Grimma und zwischen 1613–1615 die qualitätvolle Kanzel der Stadtkirche im niederlausitzischen Finsterwalde; WALTER HENTSCHEL, Melchior Kuntze, in: HANS VOLLMER (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 120.

routinierten Gestalter aus, der die Herausforderungen der Bildaufgabe in technischer wie in inhaltlicher Hinsicht souverän bewältigte.

Das Wissen um die spätere Entstehung des Denkmals ist aber nicht nur für die Klärung der Meisterfrage von Interesse. Es fordert auch dazu heraus, über die Funktion des Bildwerks und die damit verbundenen Intentionen des Bautzener Rats neu nachzudenken. Mag das Erlebnis des Herrscherbesuchs von 1577 bei den Ratsmitgliedern auch noch lange nachgewirkt haben, unmittelbarer Anlass für die Entstehung des Königsbildes über dem inneren Reichtor ist es nicht gewesen. Was aber bewog die Bautzener Stadtregierung dazu, fast anderthalb Jahrzehnte nach der Huldigungsreise Rudolfs II. dessen Bildnis an so prominenter Stelle im öffentlichen Raum anbringen zu lassen? Bevor dieser Frage nachgegangen wird, soll ein Exkurs zur Geschichte des Herrscherporträts die Bedeutung der Bildgattung in Erinnerung rufen.

Das Bildnis des Herrschers zählte im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zu den wichtigsten künstlerischen Aufgaben und war per se ein Kommunikationsmittel. Im höfischen Bereich hatte es Funktionen der Memoria, der dynastischen Verbindungsbahnung, der symbolischen Huldigung und des diplomatischen Verkehrs zu erfüllen.³⁵ Mit Louis Marin gesprochen, konstituierte das Porträt des Königs maßgeblich ein Dispositiv der Repräsentation, dessen Wirkung im Effekt und der Macht bestand, eine dauerhafte Präsenz am Ort der Absenz und des Todes sowie eine Institutions-, Autorisations- und Legitimationsmacht zu erzeugen.³⁶ Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, sollte das Herrscherporträt nicht nur die mimetische Wiedergabe der Physiognomie eines Individuums sein. Es repräsentierte den Körper des Königs vielmehr als ein genau kalkuliertes Konstrukt: „[Der] wirkliche Herrscher ist immer mehr als der dargestellte Mensch, nämlich die individuelle Erscheinung des Wesens der Herrschaft überhaupt oder die Verwirklichung des Begriffs von Herrschaft.“³⁷

Grundlegend für das Verständnis der Funktionsweise des Herrscherbildnisses sind die Imaginationen von der Korporalität des Staates und seines Oberhauptes in der politischen Theorie der Zeit, wie sie Ernst H. Kantorowicz in seinem einflussreichen Werk „The King's Two Bodies“ beschrieben hat.³⁸ Kantorowicz hat zwei Ebenen der politisch-metaphorischen Körperhaftigkeit unterschieden: Zum einen bildete sich im

³⁵ Siehe dazu u. a. ADOLF REINLE, Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich/München, S. 66–112; JÖRG JOCHEN BERNIS, „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: JUTTA HELD (Hrsg.), Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Berlin 1983, S. 44–65; HUBERT WINKLER, Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg, Wien 1993; FRIEDRICH POLLEROS, Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniellardarstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell, in: JÖRG JOCHEN BERNIS/THOMAS RAHN (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 1995, S. 382–409; MARTIN WARNEKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 21996, S. 270–284; ELISABETH VON HAGENOW, Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis. Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: KLAUS BUSSMANN/HEINZ SCHILLING (Hrsg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa. Bd. 2,1, München 1998, S. 60–68; FRIEDRICH POLLEROS, Kaiser, König, Landesfürst. Habsburgische „Dreifaltigkeit“ im Porträt, in: ANDREAS BEYER (Red.), Bildnis, Fürst und Territorium (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 2), München 2000, S. 189–218; JUTTA GÖTZMANN, Kaiserliche Legitimation im Bildnis, in: HEINZ SCHILLING/WERNER HEUN/JUTTA GÖTZMANN (Hrsg.), Heiliges Römisches Reich deutscher Nation 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten 1495 bis 1806. Essays, Dresden 2006, S. 257–271.

³⁶ LOUIS MARIN, Das Porträt des Königs, Berlin 2005 (zuerst frz. 1981), S. 12.

³⁷ WOLFGANG SCHILD, Das Portrait des gerechten Herrschers, in: ANDREAS KÖSTLER/ERNST SEIDL (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 65–84, hier S. 65.

³⁸ ERNST H[ARTWIG] KANTOROWICZ, The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957.

Hochmittelalter die Vorstellung heraus, der Staat sei als ein Körper zu betrachten, der aus einem herrschaftlichen Haupt und verschiedenen herrschaftstragenden Gliedern bestehe.³⁹ Dieser *corpus fictum* formiert das korporative Staatswesen. Gleichzeitig entwickelte sich eine komplexe Theorie zur physischen Gestalt des Oberhauptes dieses Staatskörpers. Von Staatstheoretikern und Humanisten in ganz Europa wurde der Souverän als aus zwei Körpern bestehend beschrieben: aus einem natürlichen, sterblichen (*corpus naturale*) und einem politischen Amtskörper (*corpus politicum*), der unsterblich ist. Diese zwei Körper fallen in der Person des Herrschers zusammen, der in dieser dualen Physiologie als Haupt an der Spitze des Staatskörpers steht. Kantorowicz vielfach rezipierte Erkenntnis vom doppelten Körper des Königs ist Dreh- und Angelpunkt für den Übergang von einer Herrschaftskonzeption, die sich in der Person manifestiert, von der sie ausgeübt wird, hin zu einer nichtpersonalisierten Macht, zu der ihr Inhaber aufgrund eines zeitlich begrenzten kollektiven Mandats gelangt.⁴⁰

Wie ließen sich die komplexen Konzepte des Staats- und Königskörpers visualisieren? Für das Herrscherbildnis hatten sich bereits seit der römischen Antike feste Codes und Formeln herausgebildet, die im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa tradiert und durch eine eng mit Astrologie, Temperamentenlehre und Physiognomik verbundene Porträttheorie weiter ausdifferenziert wurden.⁴¹ Die verbreitetste Würdeformel blieb über Jahrhunderte zweifellos die *maiestas*, die sakralisierende Abbildung des thronenden Herrschers, ausgezeichnet durch die Insignien seiner Macht. Dieser in seinem Aufbau über Jahrhunderte unveränderte Bildnistypus, der als Siegelbild juristische Funktion besitzen konnte, repräsentierte gleichzeitig die *aeternitas* des Königtums, das Prinzip des *rex qui nunquam moritur*, das nach Kantorowicz hauptsächlich auf drei Faktoren beruhte: der Fortdauer der Dynastie, dem korporativen Charakter der Krone und der Unsterblichkeit der Königswürde. Der unvergängliche politische Körper des Königs konnte durch dynastische Traditionen für lange Zeit innerhalb eines Herrscherhauses weitergegeben werden. Von dieser Kontinuität des Hauptes war die Kontinuität einer staatlichen Korporation, wie sie das Königreich Böhmen darstellte, weitgehend abhängig. Eine Unvollständigkeit des Staatskörpers, also seine Kopfflosigkeit, bzw. die Existenz konkurrierender Häupter hätte zur Handlungsunfähigkeit geführt – ein Problem, dass sich innerhalb des böhmischen Staatsverbands mehr als einmal zeigte.

An den Höfen beschäftigten sich Spezialisten mit der Generierung des Herrscherporträts. Maler, Bildhauer, Grafiker und Prosopografen arbeiteten gemeinsam an der anspruchsvollen Aufgabe, das Abbild des Souveräns so zu gestalten, dass es sowohl

³⁹ Vgl. auch RICHARD SENETT, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt am Main 1997, S. 31.

⁴⁰ ROBERTO DELLE DONNE, Nachwort, in: WOLFGANG ERNST/ CORNELIA VISMANN (Hrsg.), *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998, S. 151–173, hier S. 158; MARIN (wie Anm. 36), S. 26, schlägt in Fortschreibung der Theorie Kantorowicz für das Zeitalter des „klassischen“ Absolutismus vor, den Körper des Königs nur noch als einen einzigen Körper zu verstehen, der jedoch drei Körper in sich vereinigt: einen historischen physischen, einen juristischen politischen und einen sakramentalen semiotischen Körper.

⁴¹ ULRICH REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997; Zu den Darstellungsformeln des mittelalterlichen Herrscherporträts siehe u. a.: PERCY ERNST SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190*, Leipzig 1928 (Neuaufgabe München 1983); DERS., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum dreizehnten Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart 1954.

dessen Ansprüchen genügen konnte als auch in Hinblick auf die angestrebte Omni-präsenz für eine Verbreitung in möglichst großer Stückzahl geeignet war. In den Hofwerkstätten gemalte, skulptierte und seit dem frühen 16. Jahrhundert auch in hohen Auflagen gedruckte Porträts ermöglichten dem König eine symbolische Allgegenwart innerhalb des von ihm beherrschten Territoriums und dienten der Kommunikation zwischen dem Landesherrn und einem lokalen, herrschaftstragenden Publikum. Entsprechende Sorgfalt wurde der Ausarbeitung dieser Bilder gewidmet, die das ‚Image‘ des Herrschers festigen und verbreiten sollten.⁴²

Nach diesen Prinzipien ließ auch Rudolf II. sein Porträt erarbeiten und verbreiten. Zahlreiche Maler in den Prager Hofwerkstätten wie Giuseppe Arcimboldo, Hans von Aachen oder Joseph Heintz d. Ä. waren mit der Produktion des ‚Images‘ des deutschen Kaisers und böhmisch-ungarischen Königs beschäftigt. Nach ihren Vorlagen schufen Graphiker wie Martino Rota oder Aegidius Sadeler Kupferstiche, die in ganz Europa verbreitet wurden.⁴³ Neben zahlreichen gemalten und gedruckten Porträts Rudolfs II. sind skulpturale Darstellungen dieses Herrschers eher selten. Zu den bekanntesten zählt die heute im Kunsthistorischen Museum Wien aufbewahrte Büste, die der Hofbildhauer Adriaen de Vries 1603 als Gegenstück zu einer Porträtbüste Kaiser Karls V. fertigte.⁴⁴ Doch war dieses Werk für die abgeschlossene Welt der herrschaftlichen Sammlung bestimmt. Ob öffentliche, skulpturale Monumente Rudolfs II., wie zum Beispiel ein Reiterstandbild, von Seiten des Hofes überhaupt je in Planung waren, ist bis heute unklar. Ein vom Bildhauer Giovanni Bologna geschaffenes Miniatur-Reiterbildnis Rudolfs II., das als Geschenk des Florentiner Medici-Hofs um 1595 in seine Prager Kunstkammer gelangte, war wohl nicht als Modell für eine monumentale Ausführung gedacht.⁴⁵ Es scheint, als würde sich die Aussage des Kunsthistorikers Lars Olof Larsson bewahrheiten, der sich ausführlich mit den medialen Repräsentationen Rudolfs II. beschäftigt hat: „Ein öffentliches Denkmal Rudolfs II. hat es nicht gegeben.“⁴⁶ Dem entgegen vermag das von der Forschung zur Kunst und Kultur der rudolfischen Epoche bisher übersehene Bautzener Relief für sich zu beanspruchen, das einzige öffentliche, monumentale Bildwerk des bedeutenden Herrschers zu sein. Innerhalb der Ikonografie Rudolfs II. und seiner Porträtdarstellungen kommt ihm daher eine besondere Bedeutung zu. Bemerkenswert ist zusätzlich, dass das Werk nicht im Auftrag des Herrschers oder eines alliierten Hofes entstand, sondern unter der Ägide der Bautzener Stadtregierung als lokalem Herrschaftsträger.

⁴² ‚Image‘ meint hier mit Andreas Köstler „die Ganzheit verschiedener Informationen, Vorstellungen und Wertungen“, die durch ein Porträt transportiert werden und die neben der individuellen Abbildhaftigkeit die kommunikative Funktion dieser Bildgattung ausmacht. ANDREAS KÖSTLER, *Das Portrait. Individuum und Image*, in: KÖSTLER/SEIDL (wie Anm. 37), S. 9–14, hier S. 14; WARNKE (wie Anm. 35), S. 274 f.

⁴³ Zu den Porträts Rudolfs II. siehe: LARS OLOF LARSSON, *Bildnisse Kaiser Rudolfs II.*, in: FUČÍKOVÁ (wie Anm. 13), S. 161–170; DERS., *Die Porträts Kaiser Rudolfs II.*, in: FUČÍKOVÁ 1997 (wie Anm. 12), S. 122–129.

⁴⁴ LARS OLOF LARSSON, *Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II.* in: *Prag um 1600* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 127–138, hier S. 133.

⁴⁵ LARS OLOF LARSSON, *Reiterbildnis Rudolfs II.*, in: *Prag um 1600* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 139; zum Projekt eines Reiterdenkmals für Rudolf II. siehe auch: DERS., *Adriaen de Vries*, München/Wien 1967, S. 42–44; DERS., *An Equestrian Statuette in the University of Kansas Museum of Art and other Equestrian Portraits of Emperor Rudolf II.*, in: *The Register of the Museum of Art, Kansas City 4* (1976), S. 5–16.

⁴⁶ LARSSON, *Die Porträts* (wie Anm. 43), S. 127.

Abb. 4: Bartholomäus Spranger (zugeschr.), Titelmminiatur des Privilegienbuchs der Stadt Wels, 1582 (aus: Ernst Diez, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 28/3 (1909), S. 93–151, hier S. 108)



In seiner Komposition hat das Bautzener Relief eine interessante Parallele in einem Werk, das unmittelbar aus dem Umkreis der rudolfinischen Hofwerkstätten stammt: Eine 1582 entstandene Titelmminiatur im Privilegienbuch der oberösterreichischen Stadt Wels zeigt Rudolf als Kaiser im Krönungsornat und mit den Insignien seiner Herrschaft unter einem Baldachin thronend. Wie beim Bautzener Relief tragen auch in der Welser Miniatur zwei Engel einen Lorbeerkranz heran, um den Souverän damit zu krönen (Abb. 4).⁴⁷ Die Miniatur wird dem kaiserlichen Hofmaler Bartholomäus Spranger zugeschrieben.⁴⁸ In der weiterführenden Programmatik geht ihre Komposition jedoch deutlich über das Bautzener Relief hinaus. So zeigt das Welser Bild Rudolf II. umgeben von den Personifikationen der vier Kardinaltugenden, die als nahezu obligatorische Referenten eines bestimmten Herrschaftsstils auftreten.

Angesichts der kompositorischen Parallelen zwischen der Miniatur im Welser Privilegienbuch und dem Bautzener Relief könnte man im ersten Moment an eine ge-

⁴⁷ Zur Entstehungsgeschichte des Welser Privilegienbuchs: GILBERT TRATHNIGG, *Das Freiheitenbuch der Stadt Wels*, in: *Jahrbuch des Musealvereins Wels* 9 (1962/63), S. 112–146.

⁴⁸ ERNST DIEZ, *Der Hofmaler Bartholomäus Spranger*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 28/3 (1909), S. 93–151, hier S. 112f.; MICHAEL HENNING, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“*, Essen 1987, S. 51.



Abb. 5: Sogenanntes großes Siegel der Stadt Bautzen, um 1400 (aus: Paul BRUGER, *Goldschmiede und Goldschmiedearbeiten im alten Bautzen*, in: *Bautzener Geschichtshefte* 16 (1938), S. 34–75, Abb. 12)

meinsame kompositorische Vorlage aus dem Umfeld der landesherrlichen Hofwerkstätten denken. Als Grundlage für den Aufbau der Bautzener Darstellung diente jedoch wahrscheinlich ein im ausgehenden 14. Jahrhundert entstandenes Stadtsiegel. Es zeigt den unter einer in aufwändigen gotischen Formen gestalteten Baldachinarchitektur thronenden böhmischen König und verweist so auf das unmittelbare Untertänigkeitsverhältnis der Stadt (Abb. 5). Zu beiden Seiten der Herrscherfigur sind die Wappen des Königreichs Böhmen und der Stadt Bautzen bzw. des Markgraftums Oberlausitz zu sehen, zu seiner Rechten der Löwe und zu seiner Linken die Mauer, neben denen jeweils ein Spangenhelm mit aufgerichtetem Adlerflug liegt.⁴⁹ Das mit der Umschrift *Secretum civitatis Budissin[ensis]* versehene Siegel, das Hermann Knothe erstmals auf einer Urkunde vom 6. August 1415 nachweisen konnte, war in den darauffolgenden drei Jahrhunderten als sogenanntes größeres Stadtsiegel in Gebrauch. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert diente es mehrfach als Vorlage für künstlerische Repräsentationen der Stadt Bautzen. So bildete es auch den Ausgangspunkt für ein mit *Insignia urbis budissinensis* bezeichnetes Gemälde, das der aus dem mittelböhmischen Schlan (Slaný) zugewanderte Maler Matthäus Crocinus 1647 für die Ausstattung des Bautzener Rathauses malte (Abb. 6).⁵⁰ Das heute im Bautzener Stadtmuseum aufbewahrte Bild zeigt eine Anordnung der beiden Wappen, wie sie auch für die ursprüngliche Komposition des Reliefs vorstellbar ist. Erweitert um zwei zu beiden Seiten der Königsfigur stehende schildhaltende Assistenzfiguren, fand sich das Siegelbild auch als Deckelbekrönung an zwei im Verlauf des 17. Jahrhunderts gefertigten Pokalen aus dem Bautzener Ratsschatz.⁵¹

Um die miniaturisierte Königsfigur des Siegelbildes in großem Format umsetzen zu können und ihr die Physiognomie des regierenden Landesherrn zu verleihen, zo-

⁴⁹ Zu diesem Siegel siehe: HERMANN KNOTHE, Das Landeswappen der Oberlausitz, in: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte* 3 (1882), S. 97–117, hier S. 113 f.; WALTER VON BOETTICHER, Die ältesten Siegel der Stadt Bautzen nebst einigen Bemerkungen über das Bautzener Wappen, in: *Vierteljahrsschrift für Wappenkunde* 21 (1893), S. 331–334; PAUL BRUGER, *Goldschmiede und Goldschmiedearbeiten im alten Bautzen*, in: *Bautzener Geschichtshefte* 16 (1938), S. 34–75, hier S. 48; Das Siegel findet sich noch 1789 unter einem Vertrag zwischen dem Stadtrat und dem Domkapitel St. Petri: Bistumsarchiv Dresden-Meißen, Loc. 4665, unpag. (1789 Mai 4).

⁵⁰ Öl auf Leinwand, 84,5 x 99 cm, Stadtmuseum Bautzen, Inv.-Nr. 15672; PAUL BRUGER, Michael Sporer, Mattheus Crocinus, Sigismund Heinrich Kauderbach und andere Bautzener Maler bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts, in: *Bautzener Geschichtshefte* 1 (1915), S. 28–63, hier S 41; zu Matthäus Crocinus siehe auch: WENZEL (wie Anm. 14), S. 390 f.

⁵¹ Die Pokale gehören zu den Kriegsverlusten des Bautzener Stadtmuseums. GURLITT (wie Anm. 6), S. 215–218.



Abb. 6: Matthäus Crocinus, *Insignia Civitatis Budissinensis*, Gemälde aus dem Bautzener Rathauses, 1647, Stadtmuseum Bautzen, Inv.-Nr. 15672 (Stadtmuseum Bautzen, Foto: Autor)

gen der Bildhauer Jacob Michael bzw. seine sicherlich an der Konzeption beteiligten Auftraggeber eine weitere Bildquelle heran. Es handelt sich dabei um einen 1575 vom Hofmaler Martino Rota geschaffenen Kupferstich, der Rudolf II. als böhmischen König im Krönungsornat zeigt und in einer Inschrift seinen Titel nennt (Abb. 7). Dieser Stich war unmittelbar im Zusammenhang mit der Prager Krönung Rudolfs entstanden und verbreitet worden. Jacob Michael übernahm aus der Porträtgrafik minutiös die Physiognomie des Herrschers, gestaltete den Krönungsmantel der Königsfigur mit einem ähnlich feinen Brokatmuster und adaptierte sogar einen der im Kupferstich am Mantelsaum dargestellten vierpassförmigen Edelsteinbesätze. Genauere Informationen zur künstlerischen Ausführung des Bildwerks bzw. zur Arbeitsweise Jacob Michaels haben sich leider nicht überliefert. Daher kann nur spekuliert werden, ob der Bildhauer sich für die Herstellung in Bautzen aufhielt oder ob das Bildwerk in seiner Görlitzer Werkstatt entstand und dann nach Bautzen transportiert wurde.

Die Abhängigkeit des Bautzener Reliefs von einer Stichvorlage aus den Hofwerkstätten ist durchaus charakteristisch für die Produktion und Rezeption von Herrscherporträts in der Frühen Neuzeit. Von Stadträten in Auftrag gegebene Herrscherbildnisse basierten zwangsläufig auf Werken der Hofmaler oder „Conterfetter“, deren Aufgabe –

Abb. 7: Martino Rota, Rudolf II. als König von Böhmen, Kupferstich, 1575 (aus: Henri ZERNER [Hrsg.], *The Illustrated Bartsch. Bd. 33, Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York 1979, S. 102)



wie bereits angedeutet – darin bestand, ein den gültigen Normvorstellungen und Bildnisstandards folgendes Konterfei ihres Herrn zu produzieren. Sie arbeiteten dabei *cum privilegia maiestatis*, wodurch das Porträtmonopol unter der Kontrolle des Herrschers blieb und ausschließlich ein sanktioniertes Image verbreitet wurde.⁵² „Das Bestreben, ein zufallsfreies, verbindliches Gesicht zu bekommen, hat“, wie Martin Warnke feststellt, „die Tendenz gefördert, die Herstellung der Herrscherbildnisse möglichst zu konzentrieren.“⁵³ Vor allem Porträts, die Rechtskraft besitzen sollten, wie Münz- und Siegelbilder, wurden dabei von Seiten des Souveräns und seiner Berater einer strengen Zensur unterworfen.⁵⁴

Herrscherporträts an Torbauten – Zur Typologie des Bautzener Reliefs

Die Anbringung des Bildes eines thronenden Königs über der zeremoniellen Schwelle einer Tordurchfahrt hat eine lange Tradition.⁵⁵ Bereits in der römischen Antike finden sich Hinweise auf Cäsaren-Porträts über Stadtzugängen.⁵⁶ Daran anknüpfend, ließ Kaiser Friedrich II. Barbarossa um 1235 sein bekanntes Bildnis über der Durchfahrt des Brückentors im süditalienischen Capua anbringen. Das heute nur noch in modernen Rekonstruktionen fassbare Ensemble zeigte den thronenden Kaiser mit den Insignien seiner Macht. Ein halbes Jahrhundert älter ist die Darstellung des böhmischen Königs Vladislav, das ursprünglich am Kleinseitner Brückenturm der Prager Judithbrücke, dem Vorgängerbau der heutigen Karlsbrücke, seinen Platz hatte. Dieser örtlichen Bild-

⁵² VOCELKA (wie Anm. 28), S. 69f.; WARNKE (wie Anm. 35), S. 270–284.

⁵³ Ebd., S. 275.

⁵⁴ REINLE (wie Anm. 35), S. 106–109; So ließ sich beispielsweise Maximilian I. die Probeschläge für neue Münzen zur Kontrolle zusenden und nach der Kritik seines Abbildes die Prägestempel verbessern: WINKLER, Bildnis und Gebrauch, S. 4f.; Auch für Rudolf II. ist überliefert, dass er sich sein Münzbildnis vor der Serienprägung vorlegen ließ und auf Aktualisierungen dieses Porträts achtete: VOCELKA (wie Anm. 28), S. 40–42.

⁵⁵ REINLE (wie Anm. 35), S. 250–268.

⁵⁶ Vgl. MARIA RADNOTI-ALFÖLDI, Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen (Kulturgeschichte der antiken Welt 81), Mainz 1999.

tradition folgend ließ Kaiser Karl IV. um 1375 sein Porträt sowie das seines Sohnes Wenzel IV. als König von Böhmen am neu errichteten Altstädter Brückenturm in Prag anbringen. Das prototypische Figurenensemble bindet beide Herrscher in ein komplexes ikonografisches System ein, das nahezu die gesamte östliche Turmfassade überspannt und die Herrschaftslegitimation der Luxemburger als deutsche Kaiser und böhmische Könige untermauern sollte.⁵⁷

Ein weiteres herausragendes spätmittelalterliches Bildwerk dieser Art findet sich in Bautzen: die Figur des thronenden böhmisch-ungarischen Königs Matthias Corvinus am Torturm der Ortenburg (Abb. 8). Es ist gewissermaßen als typologischer Vorläufer des Reliefs Rudolfs II. anzusehen, auch wenn es für dessen unmittelbare Gestaltung weniger vorbildhaft war. Der Bautzener Stadtrat mag von der etwa einhundert Jahre früher und durch landesherrliche Initiative entstandenen Königsfigur die Anregung für die Platzierung des Bildnisses Rudolfs II. erhalten haben. Es sei daher gestattet, an dieser Stelle kurz auf die Ikonografie des Bautzener Bildnisses des Matthias Corvinus einzugehen.

Über der Tordurchfahrt der Ortenburg und zwischen den Fenstern der Schlosskapelle St. Georg thront unter einem Baldachin die vollrunde Sandsteinfigur des Königs als *rex armatus*, ausgestattet mit den Herrschaftsinsignien, die von zwei Engeln herangezogen werden. Das aufwändige Rahmenwerk, das den Schrein einfasst, entspricht in seinem Aufbau antiken Säulenordnungen, wurde jedoch in spätgotischem Formenvokabular ausgeführt.⁵⁸ In zwei Friesen oberhalb und unterhalb der Figur geben Inschriften die Titulatur des dargestellten Herrschers und das Entstehungsjahr des Monuments an. Seit den Forschungen Walter Biehls wird das Werk dem Bildhauer Briccus Gauske zugeschrieben, der quellenmäßig in Görlitz, Breslau (Wrocław) und Kuttenberg (Kutná Hora) nachweisbar ist.⁵⁹ Auf die kompositorische Verwandtschaft des Bautzener Bildnisses des Matthias Corvinus mit dem großen corvinischen Majestätssiegel wurde in der Forschung wiederholt hingewiesen.⁶⁰ Wie im Fall des Reliefs Rudolfs II. zeigen sowohl das corvinische Majestätssiegel als auch das Bildwerk über dem Tor der Ortenburg den thronenden Herrscher in der Würdeformel der *maiestas*, in

⁵⁷ RUDOLF CHADRABA, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.* [Der Altstädter Brückenturm und die Triumphsymbolik in der Kunst Karls IV.], Praha 1971; JAROMÍR HOMOLKA, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: ANTON LEGNER (Hrsg.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Bd. 2, Köln 1978, S. 607-618, hier S. 616 f.; ALBERT KUTAL, *Gotické sochařství* [Gotische Skulptur und Plastik], in: RUDOLF CHADRABA (Red.), *Dějiny českého výtvarného umění*. Bd. 1,1: *Od počátku do konce středověku* [Geschichte der tschechischen bildenden Kunst. Bd. 1,1: Vom Beginn bis zum Ende des Mittelalters], Praha 1984, S. 216-283, hier S. 249 f.

⁵⁸ Zur stilgeschichtlichen Würdigung: HELLMUT LORENZ, *Spätgotik und Renaissance in Mitteleuropa. Ein „Stil zwischen den Stilen“*, in: EVELIN WETTER (Hrsg.), *Die Länder der böhmischen Krone zur Zeit der Jagiellonenkönige. Kunst, Kultur, Geschichte* (Studia Jagellonica Lipsiensia 2), Ostfildern 2004, S. 31-47, hier S. 33.

⁵⁹ WALTER BIEHL, *Der Meister des Bautzener Corvinus-Denkmal*, in: *Forschungen und Fortschritte* 25 (1949), S. 176-179; Gegen diese Zuschreibung hat sich jüngst Szilárd Papp ausgesprochen: DERS., *Das Denkmal des Königs Matthias Corvinus und die St. Georgskapelle in der Bautzener Ortenburg*, in: TORBUS (wie Anm. 20), *Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz während der Jagiellonenherrschaft*, S. 103-114, hier S. 107.

⁶⁰ BIEHL (wie Anm. 59), S. 177; JOLÁN BALOGH, *Bautzen, Burg Ortenburg, Torturm*, in: GOTTFRIED STANGLER u. a. (Red.), *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541. Ausst.-Kat. Schallaburg 1982*, Wien 1982, S. 205 f.; SZILÁRD PAPP, *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480-1515* [Die Bautätigkeit des königlichen Hofes in Ungarn 1480-1515], Budapest 2005, S. 111-125, 278-281 (dt. Zus.); DERS., *Das Denkmal des Königs Matthias Corvinus und die St. Georgskapelle in der Bautzener Ortenburg*, S. 103-114.



Abb. 8: Bildnis des böhmisch-ungarischen Königs Matthias Corvinus am Torturm der Ortenburg, 1486 (Foto: Autor)

der Matthias als böhmisch-ungarischer König zum Beispiel auch auf dem bekannten Holzschnitt in der „Chronica Hungarorum“ des Jan Thuroczy von 1488 erscheint.⁶¹

Die Frage der Mimesis geht beim Darstellungstypus der *maiestas* fließend von individualisierenden zu allegorisierenden Motiven über, denn die Physiognomie der Figur sollte auf den Herrschaftsstil des repräsentierten Souveräns verweisen und das bereits angesprochene Mysterium des zweifachen Körpers des Königs visualisieren.⁶² Gerade die Bautzener Effigie des Matthias Corvinus ist dafür ein interessantes Beispiel. Wie Martin Warnke schreibt, hatte die an den Höfen entstandene Bildnistheorie bereits seit dem Spätmittelalter für die Aufgabe des Herrscherporträts, die rhetorische Technik der *dissimulatio*, der bewussten physiologischen Unkenntlichmachung im Sinne einer allegorisierenden Aufwertung, angewendet.⁶³ Für das Bautzener „Corvinus-Denkmal“ finden sich dafür konkrete Hinweise in seiner überlieferten Entstehungsgeschichte:

⁶¹ JOLÁN BALOGH, Holzschnitt-Bildnisse des Königs Matthias in den Ausgaben der Thuróczy-Chronik, in: STANGLER (wie Anm. 60), S. 207 f.

⁶² Vgl. allgemein REISSER (wie Anm. 41).

⁶³ WARNKE (wie Anm. 35), S. 271.

Landvogt Georg von Stein, der die Ausführung des Monuments vor Ort überwachte, soll dreimal mit dem Kopf der Königsfigur nach Ofen (Buda) gereist sein, um die Genauigkeit des Abbildes zu überprüfen. Tatsächlich wurde die Büste des Königs separat aus einer anderen Sandsteinart gearbeitet und an den Körper angedübelt.⁶⁴ Will man der erstmals in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fassbaren Überlieferung zur Entstehung des Königskopfs Glauben schenken,⁶⁵ dann dürfte es dem Landvogt vor allem um die korrekte Ausführung eines physiognomischen Codes des Herrschers gegangen sein. Matthias Corvinus erscheint in den Porträts, die aus der Zeit seines Kriegszugs gegen Kaiser Friedrich III. überliefert sind, mit löwenhaftem Antlitz. Diese Stilisierung des Abgebildeten durch weit aufgerissene Augen, eine markante Profillinie und eine mähenartige Haarpracht sollte ihm das Image eines durch die Tugend der *fortitudo* erhöhten siegreichen, gerechten Herrschers verleihen, der sich durch kriegerischen Mut, aber auch durch Nachsichtigkeit gegenüber seinen Feinden auszeichnet.⁶⁶ Die Bildnisformel des leoninen Herrschers, die sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Anlehnung an schriftliche Überlieferungen zur Physiognomie Alexanders des Großen herausbildete, dürfte durch am Hofe des ungarischen Königs tätige Künstler und Humanisten aus Italien vermittelt worden sein, wo die Lehren der Physiognomik und Charakterologie zur gleichen Zeit in zahlreichen Traktaten diskutiert wurden.⁶⁷ So beschreibt der am corvinischen Hof tätige Humanist Antonio Bonfini in seiner nach 1488 entstandenen panegyrischen Geschichte Ungarns die Physiognomie des Königs mit leoninen Zügen: „Matthias war von Leib etwas lang / zimlich schoen / adelich von angesicht / hochtragendts gemuets / vnd rotlecht / hatte schoene gelbe haar / hupsche augbrawen / schwartze Augen / seine Nasen gab ihm eine besondere zierde / das aussehen frey vnd uffrichtig / er zwintzert nimmer mit den augen / sondern hielt sie offen / wie dann die Loewen zu thun pflegen. [...] Der halß vnd das kien waren etwas laenglecht vnd ein weit maul.“⁶⁸

Durch die Verwendung derartiger, der Physiognomik und Temperamentenlehre entlehnter Allegoresen wurden Herrscherporträts zu Zeichensystemen in einem Kom-

⁶⁴ BIEHL (wie Anm. 59), S. 177.

⁶⁵ Die Geschichte von der dreifachen Reise des Landvogts Georg von Stein findet sich erstmals bei Christoph Manlius, dessen um 1568 entstandenes Werk jedoch erst im frühen 18. Jahrhundert publiziert wurde: CHRISTOPHORUS MANLIUS, *Commentarium Rerum Lusaticarum Libri VII*, in: CHRISTOPH GOTTFRIED HOFFMANN, *Scriptores Rerum Lusaticarum*, Lipsiae/Budissae 1719, S. 99–468, hier S. 394; Diese Überlieferung ist an verschiedener Stelle von der Forschung rezipiert worden, u.a. von JOSEF MACEK, *Jagellonský věk v českých zemích 1471–1526* [Das jagiellonische Zeitalter in den böhmischen Ländern 1471–1526], Praha 2001, S. 267.

⁶⁶ Ausführlich zu leoninen Bildnistypen und deren kunsttheoretischen Grundlagen: PETER MELLER, *Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits*, in: MILLARD MEISS u. a. (Hrsg.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Bd. 2*, Princeton 1963, S. 53–69; KATHARINA ANDRES, *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts* (Europäische Hochschulschriften 341), Frankfurt am Main u. a., S. 131–150; PIERS D. G. BRITTON, *The Signs of Faces. Leonardo on Physiognomic Science and the 'Four Universal States of Man'*, in: *Renaissance Studies* 16 (2002), S. 143–162.

⁶⁷ Der Typus des leoninen Herrschers findet sich auch bei anderen Darstellungen des Matthias Corvinus, etwa bei einer Miniatur im Marlianus-Kodex von 1487 bzw. bei dem bekannten, um 1485–1490 entstandenen Budapester Marmorrelief. JOLÁN BALOGH, *Miniaturen nach der zweiten Medaille des Königs*, in: STANGLER (wie Anm. 60), S. 199; ÉVA SZMODIS-ESZLÁRY, *Bildnis des Königs Matthias Corvinus*, in: STANGLER (wie Anm. 60), S. 203 f.

⁶⁸ Zit. nach. JÖRG K. HOENSCH, *Matthias Corvinus. Diplomat, Feldherr und Mäzen*, Graz/Wien/Köln 1998, S. 196.

munikationsprozess, dessen Codes auf einem seit der Antike zunehmend „standardisierten Repertoire an signifikanten Formen, Chiffren und Formeln beruhten.“⁶⁹

Das Bildnis Rudolfs II. erscheint in seiner Konzeption und künstlerischen Ausführung gegenüber der etwa 100 Jahre älteren Darstellung des Matthias Corvinus weitaus zurückhaltender, was aber in nicht geringem Maße der fragmentarischen Erhaltung geschuldet sein dürfte. Es zeigt den thronenden Herrscher in der zu dieser Zeit gültigen, vom Hofe propagierten Bildnisformel. Da das Relief im Gegensatz zur Figur des Matthias Corvinus ursprünglich keine Titulatur besaß, kam der Genauigkeit der Physiognomie in besonderem Maße die Funktion eines Kommunikationsmittels zu. Denn nur sie erlaubte es, den Dargestellten nicht bloß allgemein als einen böhmischen Landesherrn, sondern als König Rudolf II. zu identifizieren. Das Prinzip des doppelten Körpers des Königs wurde im Fall des Reliefs ganz konkret realisiert: Es zeigt nicht nur – wie etwa das als Anregung verwendete Siegelbild – eine Repräsentation des Amtskörpers des böhmischen Königs, sondern gleichzeitig sein natürliches Pendant durch eine über ihre charakteristische Physiognomie identifizierbare Person. 100 Jahre nach der Entstehung des „Corvinus-Denkmal“ hatte die mediale Innovation der Druckgrafik dabei den entscheidenden Vorteil, dass die Physiognomie des Herrschers nicht mehr auf zeitaufwändigen Reisen überprüft werden musste. Die bildtheoretischen Ansprüche an das Herrscherporträt waren in seiner seriellen, von den Hofwerkstätten erarbeiteten Vorlage bereits berücksichtigt. Lediglich das Kleinod des Goldenen Vlieses war aktualisierend zu ergänzen, da es dem Herrscher in der Zeit zwischen der Entstehung des Kupferstichs und des Bautzener Reliefs verliehen worden war.

Überlegungen zu den Intentionen der Auftraggeber

Mit den bereits geschilderten Aspekten der Entstehung des Reliefs Rudolfs II. und seiner typologischen Einordnung ist die Frage nach seiner ursprünglichen Funktion und den Intentionen der Auftraggeber eng verbunden. Da es nicht aus Anlass der Huldigungsreise Rudolfs 1577 bzw. zur Erinnerung an dieses glanzvolle Ereignis entstanden ist, müssen die politischen Ereignisse des Jahres 1593 in den Blick genommen werden, die den Bautzener Rat veranlasst haben könnten, ein solches Bildwerk zu stiften. Die ursprünglich unter dem Bildnis angebrachte Inschrift kann dabei als ein wichtiger Schlüssel dienen.

Ihr erster Vers *Rex sedet in medio* bezieht sich unmissverständlich auf die Bedeutung des Königs für das frühneuzeitliche Staatsgebilde. Der Souverän ist in jeder Beziehung und an jedem Ort des von ihm beherrschten Territoriums als eine zentrale Institution anzusehen. In einer Stadt wie Bautzen enthielt dieser Verweis fast schon eine selbstlegitimierende Dimension. Denn die Stadt als juristische Körperschaft unterstrich durch das an exponierter Stelle im öffentlichen Raum angebrachte Herrscherbildnis, das den König symbolisch in die Mitte der *communitas* rückte, ihren Immediatstatus, den der

⁶⁹ LUCA GIULIANI, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986, S. 55.

Herrscher als oberster Stadtherr durch Privilegien absicherte und der ihr innerhalb des ständischen Systems, vor allem gegenüber dem Adel, eine gewichtige politische Stellung verschaffte. Die Verwendung eines älteren Stadtsiegels als Kompositionsvorlage, in dem königliche und städtische Repräsentationsformeln zusammenfallen, kann dabei als eine bewusste Strategie der stets nach politischer Vormachtstellung in der Region strebenden Kommune verstanden werden, die das Spannungsverhältnis einer in Einheit gebrachten städtischen und landesherrlichen *repraesentatio* bewusst ausnutzt.

Der zweite Teil der Inschrift, *ad dextrum Leo fervidus adstat; Ad laevum Murus praeminet, ecce, latus / Signa Budissae Urbis sunt haec*, konkretisiert die im Bildwerk enthaltene landespolitische Konfiguration. In einer ihrer politischen Bedeutung entsprechenden Hierarchie erscheinen die heraldischen Elemente des Königreichs und seines untergeordneten Kronlands bzw. der immediaten Stadt zu beiden Seiten der Königsfigur: zu ihrer Rechten der doppelschwänzige, weiße Löwe auf rotem Grund als Zeichen des Königreichs Böhmen, zu ihrer Linken die goldene Mauer auf blauem Grund als Zeichen des Markgraftums Oberlausitz bzw. seines politischen Zentrums, der Stadt Bautzen.

Der letzte Abschnitt liefert schließlich die Erklärung, wie diese drei Einheiten miteinander interagieren: *Rex sceptrum ministrat; Virtutes Leo, vim Murus adesse notat*. Der König führt das Zepter und regiert das ihm anvertraute Territorium, der Löwe als Zeichen der Tapferkeit kündigt ihm Heldentaten an, während die Mauer ihm Macht und Tatkraft verleiht. Das Verständnis dieser letzten Zeile kann auf ein überzeitliches Verhältnis zwischen dem Landesherrn und den von ihm regierten Ländern bezogen werden, spielt aber gleichzeitig auf die konkrete politische Situation des Jahres 1593 an. Das prägende Ereignis dieses Jahres war sicherlich der neu aufflammende Krieg gegen die Osmanen.⁷⁰ In den 1580er Jahren hatte Rudolf II. noch versucht, den Frieden mit dem Osmanischen Reich durch regelmäßige Geschenke und diplomatische Gesandtschaften zu erhalten und zu erneuern. Mit einer solchen kaiserlichen Gesandtschaft war 1587 auch ein Adliger aus der Oberlausitz, Hans von Nostitz auf Tzschocha, nach Konstantinopel gereist.⁷¹ Nach Grenzscharmützeln 1592 und 1593 brach der Krieg in Ungarn jedoch wieder offen aus.

Die unmittelbare Verbindung zwischen dem tagespolitischen Geschehen des „Türkenkriegs“ und der Errichtung des Herrscherbildes in Bautzen, unterstreicht auch eine Urkunde, die der Rat im Oktober 1593 nach Abschluss der Erneuerungsarbeiten in die Spitze des Reichenturms einlegen ließ.⁷² In diesem Text wird Rudolf II. dezidiert als siegreicher Truppenführer gerühmt, der seine politischen und militärischen Führungs-

⁷⁰ Vgl. allgemein JAN PAUL NIEDERKORN, Die europäischen Mächte und der „lange Türkenkrieg“ Kaiser Rudolfs II. (1593–1606) (Archiv für österreichische Geschichte 135), Wien 1993.

⁷¹ VOCELKA (wie Anm. 28), S. 222 f.; Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um jenen Hans von Nostitz aus dem Haupthaus Tzschocha, der 1596 im Rahmen einer Erteilung das Gut Seifersdorf erhielt und damit eine neue Hauptlinie begründete, die später vor allem südwestlich von Lauban ansässig war. WALTER VON BOETTICHER, Geschichte des Oberlausitzischen Adels und seiner Güter 1635–1815, Bd. 2, Oberlößnitz 1913, S. 310.

⁷² STA BZ, U III 188, Chronik Klahre-Wahren, Bl. 137r-v; Ein ähnliches Motiv war auch in einer 1593/94 entstandenen Reihe von Herrscherporträts festzustellen, die ursprünglich im Görlitzer Rathaus angebracht war, seit 1945 jedoch als verschollen gilt. Rudolf II., der die Folge der Königsbildnisse abschloss, wurde in einem, unter seinem Konterfei angebrachten Vers als siegreicher Kämpfer gegen die Türken gepriesen. Zu dieser Reihe siehe: LUDWIG FEYERABEND, Die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum, Görlitz 1912, S. 30 f.; DERS., Führer durch die Oberlausitzer Gedenkhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum, Görlitz 1910, S. 26–33; CARL WALLIS, Inschriften der Stadt Görlitz, Görlitz 1911/12, S. 36–48.

qualitäten im Kampf gegen die Osmanen unter Beweis stelle und mit der Schlacht von Sissek im Juni 1593 auch zu einem ersten Erfolg geführt habe. Diese Schlacht sollte jedoch einen dreizehnjährigen Krieg an der Ostgrenze des Habsburgerreichs auslösen, für dessen Fortsetzung der Kaiser und König dauerhaft auf die Unterstützung der Reichsstände angewiesen war.⁷³ Die Frage der Landesdefension wurde in dieser Situation für die Reichsstände im Allgemeinen und die Stände in den Ländern der Böhmisches Krone im Besonderen zum Prüfstein ihrer Integrität und Loyalität gegenüber Rudolf II.⁷⁴

Mit regelmäßigen Patenten forderte der Landesherr ab 1592 zu finanziellen und militärischen Beihilfen auf. Die oberlausitzischen Stände kamen diesen Aufforderungen bereits im ersten Kriegsjahr nach: 1593 rüsteten sie 80 Reiter sowie Fußtruppen aus und lieferten Pulver an die kaiserliche Armee.⁷⁵ Die tatkräftige Unterstützung, die die Mauer dem Herrscher im Vers ankündigt, wurde von den Sechsstädten und den Landständen tatsächlich geleistet. Den Kampf gegen die Osmanen hatten sie aber nicht nur durch Truppenkontingente zu unterstützen. Um die finanziellen Belastungen der regelmäßigen „Türkensteuer“ gegenüber der Bevölkerung durchsetzen zu können, mussten die lokalen Herrschaftsträger versuchen, mit propagandistischen Mitteln eine breite Akzeptanz gegenüber den landesherrlichen Forderungen herzustellen. So veröffentlichte Landvogt Hans von Schleinitz zur gleichen Zeit, als der Bautzener Rat das Bildnis Rudolfs II. im Stadtraum anbringen ließ, ein kaiserliches Patent, in dem den Untertanen befohlen wurde, „alle Üppigkeit und tãntze“ einzustellen und zweimal täglich sich in den Kirchen zu versammeln „und allda das gebeth wieder den Türcken [zu] handeln.“⁷⁶

Vor diesem Hintergrund kann das Porträtrelief über dem Bautzener Reichentor als ein öffentliches Treuebekenntnis der Stadt Bautzen gegenüber ihrem böhmischen Landesherrn verstanden werden, der durch seine Kriegsführung als *miles christianus* der Region „Schutz und Schirm“ garantierte. Dieser huldvollen Geste entsprechen die beiden Engel, die dem König einen Lorbeerkranz, das traditionelle Symbol für die Ehrung des siegreichen Feldherrn, aufs Haupt legen. Gleichzeitig verwies das Bildnis nicht ohne Stolz auf die finanzielle und militärische Hilfe, die die Stadt Bautzen und die Stände der Oberlausitz ihrem Landesherrn zukommen ließen. Um diese langfristig zu sichern, sollte das öffentliche Bildnis des lorbeerbekränzten Königs innerhalb der Stadtbevölkerung die Bereitschaft zur weiteren Unterstützung seiner militärischen Operationen gegen die Osmanen erhöhen, was für die Bautzener vor allem ständig steigende Steuerbelastungen bedeutete. Dass das Bildzeichen eine solche Wirkung nicht dauerhaft hervorzurufen vermochte, sollte sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts herausstellen: Angesichts der ständig wachsenden Kriegsausgaben machte sich auch bei den Ständen der Oberlausitz

⁷³ ALFRED H. LOEBL, Das Reitergefecht bei Sissek vom 22. Juni 1593, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsschreibung, Ergänzungsband 9 (1915), S. 767–787.

⁷⁴ Zur Problematik der Landesdefension in den Ländern der Böhmisches Krone als wesentlichem Faktor für Ständetum und Staatsbildung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts siehe JOACHIM BAHLCKE, Regionalismus und Staatsintegration im Widerstreit. Die Länder der Böhmisches Krone im ersten Jahrhundert der Habsburgerherrschaft (1526–1619) (Schriften des Bundesinstituts für ostdeutsche Kultur und Geschichte 3), München 1994, S. 85–107.

⁷⁵ NORBERT KERSKEN, Die Oberlausitz und die Türkenkriege, in: BAHLCKE/DUDECK (wie Anm. 15), S. 111–120, hier 115; HAGEN SCHULZ, Bautzen zwischen Reformation, Pönfall und Dreißigjährigem Krieg. Zur Geschichte der Stadt im 16. und frühen 17. Jahrhundert, in: HANS-PETER HESSE/GÜNTHER WARTENBERG (Hrsg.), Caspar Peucer (1525–1602). Wissenschaft, Glaube und Politik im konfessionellen Zeitalter, Leipzig 2004, S. 189–236, hier S. 198–201.

⁷⁶ RA GR, CHRISTIAN Schäffer, Geschichte der Stadt Görlitz, Bd. 5, 1550–1599, S. 791; KERSKEN (wie Anm. 75), S. 115; Zu den medialen Funktionen kaiserlicher Patente siehe auch VOCELKA (wie Anm. 28), S. 21 f.

eine zunehmende Unzufriedenheit mit der Herrschaft des böhmischen Landesherrn bemerkbar.⁷⁷ Sie führte im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zur offenen Opposition gegenüber Rudolfs Nachfolgern Matthias und Ferdinand II.

Das Bildnis eines toleranten Herrschers? – Die ‚Wiederentdeckung‘ des Reliefs in den 1830er Jahren

Seinen Platz über der Durchfahrt des inneren Reichentors behielt das Relief bis in die 1830er Jahre, als in der Bautzener Stadtregierung wie auch in Teilen der Bürgerschaft Stimmen laut wurden, die den Abriss der Toranlage forderten. Vor allem aus verkehrstechnischen Gründen wurde das große Rondell und seine fünf versetzten Durchfahrten zunehmend als ein Hindernis statt als ein nützlicher militärischer Schutz angesehen.⁷⁸ Gleichzeitig hatte die Kommune im Zuge des Neubaus der unmittelbar benachbarten Bürgerschule damit begonnen, den inneren Befestigungsring abzubauen und an seiner Stelle nach dem Vorbild von Städten wie Leipzig oder Prag eine moderne Promenade anzulegen.

Seit 1834 wurde in der Stadtregierung über das Für und Wider des Abrisses des inneren Reichentors diskutiert. Ging es dabei vorrangig um die Kosten, die die notwendigen Bauarbeiten verursachen würden, so war von Beginn an auch der Erhalt des Reliefbildnisses Rudolfs II. Gegenstand der Debatten, die sich dank der im Bautzener Stadtarchiv überlieferten Protokolle und Schreiben minutiös nachvollziehen lassen.⁷⁹ Sie sollten schließlich zur Translozierung und Neuverankerung des Kunstwerks in der städtischen *Memoria* führen. August Benjamin Gottfried Holtsch, der Vorsitzende der Bautzener Kammereideputation, der sich im März 1834 als erster zu dieser Frage äußerte, konnte „den Wunsch nicht verschweigen [...], daß das Bild des Kaisers Mathias erhalten und wo möglich an ein anderes öffentliches Gebäude angebracht [werden solle].“⁸⁰ Wie bereits eingangs bemerkt, hielten die Verwaltungsbeamten den im Relief abgebildeten König zu diesem Zeitpunkt noch für Matthias, Rudolfs Bruder und Nachfolger auf dem böhmischen Thron. Erst ab 1836 erscheint plötzlich in den überlieferten Akten die korrekte Identifizierung.

Zur treibenden Kraft hinter der Erhaltung des Reliefs wurde Stadtrat Johann Traugott Zwiefel. Mehrfach betonte er in Gutachten und Stellungnahmen, dass das Königsbild „eine Kunstreliquie der Vorzeit [sei], welche gewiß jedenfalls vorsorgliche Beachtung verdient.“⁸¹ Auf seine Anregung hin erteilte die Kammereideputation dem Maurermeister Gustav Seydler, der den Abbruch des Reichentors ausführte, im Juni

⁷⁷ DANIEL FICKENSCHER, Die Oberlausitzer Stände und ihre politischen Beziehungen zu Böhmen während der Habsburgerherrschaft (1526–1635), in: LARS-ARNE DANNENBERG/MATTHIAS HERRMANN/ARNOLD KLAFFENBÖCK (Hrsg.), Böhmen – Oberlausitz – Tschechien. Aspekte einer Nachbarschaft (NLM Beiheft 4), Görlitz/Zittau 2006, S. 89–108, hier S. 105–107.

⁷⁸ Zu den verschiedenen Ursachen, die zum Abriss der Toranlage führten: FELIX WILHELM, Die mittelalterlichen Befestigungsanlagen der Stadt Bautzen und die Gründe für ihren teilweisen Abbruch (Beiträge zur Geschichte der Stadt Bautzen 1), Bautzen 1928, S. 17 f.

⁷⁹ STA BZ, Neues Archiv, V. VIII. f. 1/b, Acten die Niederreißung des Rondells, ingleichen des Hauses und der Mauern an dem hiesigen inneren Reichenthore betreffend.

⁸⁰ Ebd., Bl. 7v–8r.

⁸¹ Ebd., Bl. 14r.

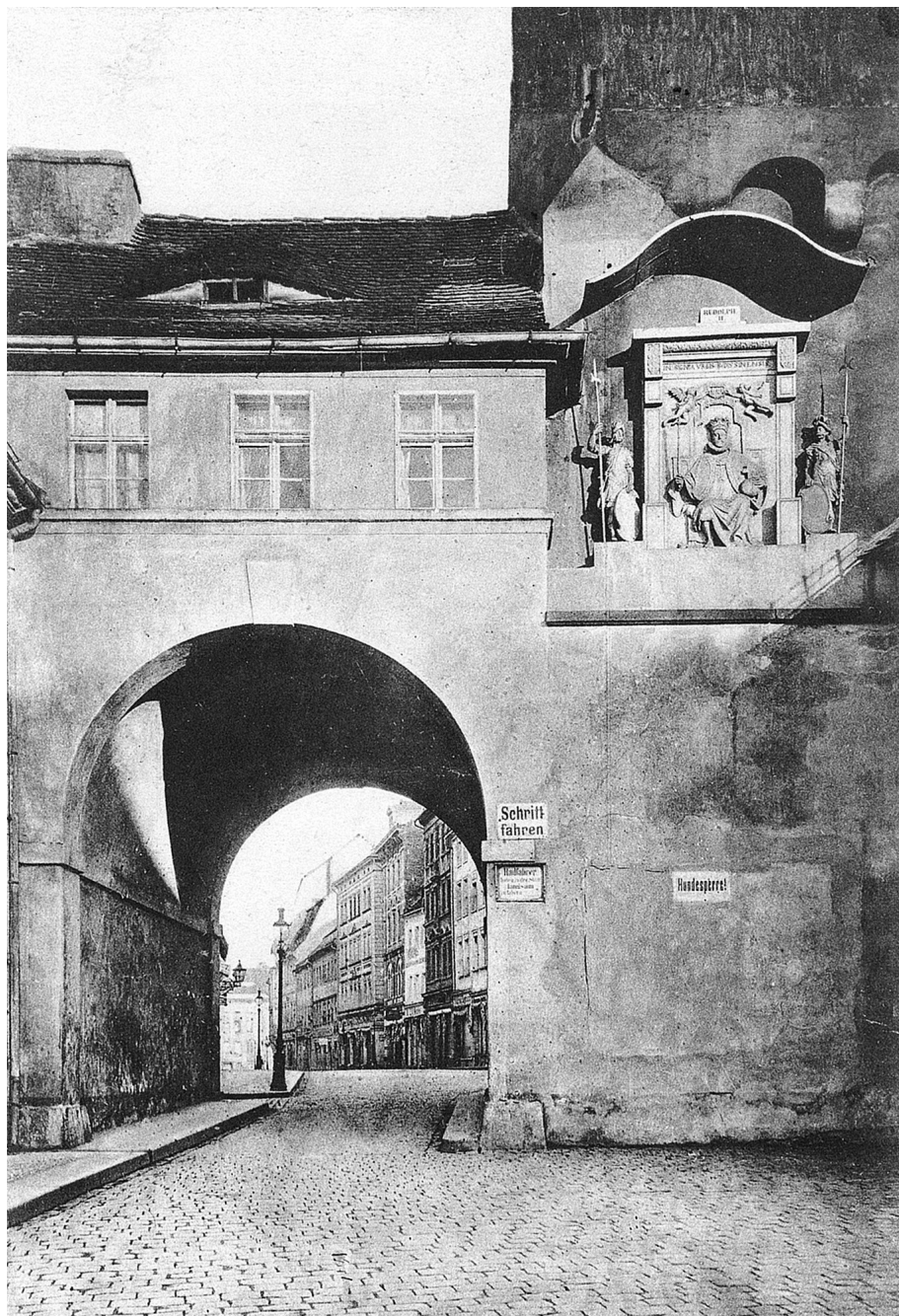


Abb. 9: Situation des Reichentors bis zum Abbruch des letzten Torbogens in den 1960er Jahren, um 1900 (Postkarte Brück & Sohn, Meißen, Sammlung Kai Wenzel)

1836 den Auftrag, das Bildnis Rudolfs II. „mit Sorgfalt auszubereiten“ und der Verwaltung zu übergeben, die es zunächst auf dem städtischen Zimmerhof einlagerte. Gleichzeitig mit den Abbrucharbeiten begann man, nach einem möglichen neuen Standort für das Relief zu suchen, „[da] die Wiederaufstellung dieses Steingebildes ein Wunsch ist, welcher von eben soviel einheimisch lebenden als bereits verstorbenen, ja dem Vernehmen nach selbst von dem König [Friedrich August II. von Sachsen] bey dessen letzten Anwesenheit ausgesprochen und zu erkennen gegeben worden ist“, wie Stadtrat Zwiefel in einem Schreiben an die Bautzener Stadträte im August 1837 bemerkte.⁸²

Den entscheidenden Vorschlag für einen neuen Standort des Reliefs brachte der Maler und Zeichenlehrer Friedrich von Gersheim im Oktober 1837 in die Diskussion ein, der auf Anregung des Stadtrats Johann Gottlieb Oelsner das Kunstwerk begutachtet hatte.⁸³ Gersheim sprach sich dafür aus, das Relief nicht an einem anderen öffentlichen Gebäude in der Stadt anzubringen, sondern am Sockel des Reichturms „weil es eigentlich zum Thurme mit gehöre, indem dieser ein Theil von dem abgebrochenen Thore wäre.“⁸⁴ (Abb. 9) Einen künstlerischen Wert vermochte der von den ästhetischen Diskursen des frühen 19. Jahrhunderts geprägte Maler dem Bildwerk allerdings nicht zuzusprechen, „aber wohl einen antiquarischen und darum dürfe die Aufstellung des Bildes um so weniger unterlassen werden, weil es der Stadt gehöre und seine Vernichtung harte Missbilligung finden dürfte.“⁸⁵ In Hinblick auf die möglichst gering zu haltenden Kosten schlug Gersheim vor, nur die notwendigsten Restaurierungen an dem Relief vorzunehmen. Mit diesen Arbeiten, die der Maler beaufsichtigen sollte, wurde der Bautzener Bildhauer August Förster betraut.

Im Juni 1839 stellte Förster in einer Sitzung der Kämmeredeputation sein Restaurierungskonzept für das Reliefbildnis vor: Das Werk sollte einen neuen, steinernen Rahmen erhalten, in den der Bildhauer die ursprünglichen Inschriften integrieren wollte. Für die beiden flankierenden Heroldsfiguren sah er Ergänzungen der Wappenschilde, fehlender Gliedmaßen und neuer Sockel vor. Alle Teile sollten darüber hinaus mit einem Ölfarbenanstrich versehen werden. Sein Konzept visualisierte Förster mit einer Zeichnung, die sich ebenfalls im Bautzener Stadtarchiv erhalten hat (Abb. 10).⁸⁶ Für die Restaurierungsgeschichte des Kunstwerks wie für die Restaurierungspraxis im frühen 19. Jahrhundert im Allgemeinen stellt diese Zeichnung eine wertvolle Quelle dar: Der Bildhauer erfasste die noch vorhandenen Originalteile des Bildwerks, markierte durch Schraffuren die notwendigen Ergänzungen und kalkulierte gleichzeitig die zu erwartenden Kosten für eine gründliche Instandsetzung. Damit das Wissen um den abgebildeten Herrscher wieder stärker ins öffentliche Bewusstsein rücken sollte, wurde über dem Relief zusätzlich die Inschrift „Rudolf d. Ilte.“ angebracht.

Nach einem ergänzenden Gutachten Gersheims sprach sich die Kämmeredeputation am 18. Juni 1839 „für eine gründliche Reparatur“ des Bildwerks aus. Diese Sitzung

⁸² Ebd., Bl. 96v–97r; Der sächsische König Friedrich August II. hatte Bautzen am 5. Oktober 1836 besucht. REYMANN (wie Anm. 19), S. 181 f.

⁸³ Friedrich von Gersheim war zu dieser Zeit Zeichenlehrer an der Prenztelschen Stiftsschule in Bautzen. Mehrere seiner Gemälde befinden sich im Stadtmuseum Bautzen, so etwa die Ansicht des Wendischen Tors aus dem Jahr 1833 (Öl auf Leinwand, 102 x 85 cm, Inv.-Nr. R 4970). Genauere Studien zu seiner Person und seinem Werk stehen noch aus.

⁸⁴ Ebd., Bl. 128r.

⁸⁵ Ebd., Bl. 128r.

⁸⁶ Ebd., Bl. 174r.



Abb. 10: August Förster, Bestandsaufnahme und Restaurierungskonzept für das Relief Rudolfs II., Bleistift auf Papier, 1839, Stadtarchiv Bautzen, Rep. V., Sect. VIII.f.1b, Bl. 174.

der kommunalen Finanzverwalter ist noch aus einem weiteren Grund von Bedeutung für die ‚Wiederentdeckung‘ des Reliefs Rudolfs II. Denn erstmals kam es auch zu einer Diskussion um die historischen Zusammenhänge und die Bedeutung dieses Kunstwerks. Vermutlich in Anschluss an die Ausführungen August Böhlands in seiner erst wenige Jahre zuvor erschienenen Geschichte der Oberlausitz und der Stadt Bautzen bildete sich in der Sitzung zunächst die Meinung heraus, dass das Relief „1577 nach der Huldigung des Kaisers Rudolph, zu welcher er sich ziemlich 8 Tage in Budissin aufgehalten hat, nämlich vom 1. Mai bis zum 9. Mai 1577, angefertigt worden sey.“⁸⁷ Es handle sich also um ein Denkmal der Residenzfunktion der Stadt Bautzen und erinnere an die prachtvollen Ereignisse der landesherrlichen Huldigungsreisen.

Daneben wurde aber noch eine zweite Interpretation vorgetragen: „Die Deputation glaubt sich für eine gründliche Reparatur aussprechen zu müssen, weil der Mann den das Bild vorstellen soll, den Dank der protestantischen Lausitz verdient, der er, ob schon gezwungen, am 11. July 1609 den bezeichneten Majestätsbrief ertheilte, welcher den Protestanten dergl. Religionsausübung gestattet.“ Denn dieser Majestätsbrief sei „noch heute wegen des Verhältnisses zwischen Protestanten und Katholischen in der Lausitz“ lehrreich und „verdient wegen der schönen Grundsätze der Duldung hoch in Ehren gehalten zu werden.“⁸⁸ Die Stadträte spekulierten sogar darüber, ob nicht der Majestätsbrief der eigentliche Anlass für die Entstehung des Bautzener Denkmals gewesen sei und das Relief damit als ein konfessionsgeschichtliches Monument verstanden werden müsse.

Der rudolfinische Majestätsbrief von 1609 – ein wichtiges Zeugnis konfessioneller Toleranz im frühneuzeitlichen Königreich Böhmen, das den Protestanten Religionsfreiheit und das Recht des Kirchen- und Schulbaus zusicherte – war den Kämmererbeamten, wie sie selbst zu Protokoll gaben, aus dem sogenannten „Collectionswerk“ bekannt, einer mehrbändigen Sammlung landesherrlicher Privilegien, Rechte und Verordnungen, die die Oberlausitz allgemein betrafen.⁸⁹ Die Stadträte irrten freilich, wenn sie dem Majestätsbrief eine bis in die Gegenwart spürbare Wirksamkeit für die oberlausitzische Religionsgeschichte zusprachen. Denn die Prager Hofkanzlei hatte dieses Dokument im Juli 1609 lediglich für die Protestanten im böhmischen Kernland und in einer zweiten Fassung für die schlesischen Protestanten ausgestellt. Die konfessionellen Verhältnisse in der Oberlausitz regelte das königliche Privileg nicht.⁹⁰ Nichts-

⁸⁷ Ebd., 175v–176r.

⁸⁸ Ebd., Bl. 175v. Bemerkenswert ist, dass Förster vorsah, die ursprüngliche Tafel mit der lateinischen Inschrift („alte Schrift Römisch“) in ihrer vermutlich originalen Rollwerkkartusche wieder unter dem Bildwerk anzubringen. Man kann also davon ausgehen, dass die Tafel beim Abbruch des Tors noch vorhanden war, mit abgenommen und auf dem städtischen Zimmerhof eingelagert worden war. Warum die Inschrift, die ja die eigentliche Bedeutung des Reliefs erhellt, letztlich doch nicht wieder angebracht wurde, bleibt unklar.

⁸⁹ Ebd., Bl. 175r.; Collection derer den Statum des Marggraffthums Ober-Lausitz [...] betreffende Sachen [...]. Bd. 2, Budißin 1771, S. 1117–1122.

⁹⁰ Das unterschlägt übrigens auch BÖHLAND (wie Anm. 6), S. 140, der den rudolfinischen Majestätsbrief mit in die Ereignisse der oberlausitzischen Landesgeschichte einreicht. Auf die Rezeptionsgeschichte dieses Dokuments durch die oberlausitzische Historiografie und mögliche Umdeutungen kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Hingewiesen sei lediglich darauf, dass die Stände der Oberlausitz 1610 einen eigenen Majestätsbrief zur Regelung der konfessionellen Fragen in der Region von Rudolf II. zwar gefordert, diesen aber nicht erhalten hatten. Ein Jahr später konnten sie von König Matthias nur eine „Assecuration des freyen Exercitii Religionis Augustanae Confessionis“ erhalten, die aber nicht die rechtliche Bedeutung des rudolfinischen Majestätsbriefs besaß. Collection derer den Statum des Marggraffthums Ober-Lausitz, Bd. 2, S. 1123 f.; HER-

destotrotz bleibt diese zweite Argumentation der Kämmereibeamten für den Erhalt des Bildwerkes sehr bemerkenswert. Entgegen einer sich in jenen Jahren herausbilden- den äußerst negativen Sichtweise der Geschichtsschreibung auf Rudolf II., die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts anhalten sollte, erschien ihnen dieser König als Beispiel eines toleranten Herrschers und Garant des konfessionellen Nebeneinanders in der Region – ein Narrativ, dass seiner Zeit voraus war, den Weg in die Historiografie aber nicht gefunden hat.*

* Für die freundliche Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Textes möchte ich mich herzlich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Archivverbunds Bautzen sowie bei Herrn Dipl.-Museologen Hagen Schulz vom Stadtmuseum Bautzen bedanken.

MANN KNOTHE, Die Bemühungen der Oberlausitz um einen Majestätsbrief 1609–1611, in: NLM 56 (1880), S. 96–117; KARLHEINZ BLASCHKE/SIEGFRIED SEIFERT, Reformation und Konfessionalisierung in der Oberlausitz, in: BAHLCKE/DUDECK (wie Anm. 15), S. 121–128, hier S. 123 f.; FICKENSCHER (wie Anm. 77), S. 107.