

ZUM PORTRÄT HERZOG RUDOLFS IV. VON ÖSTERREICH IM KONTEXT SPÄTMITTELALTERLICHER SEPULKRAKULTUR

Michael Mitterauer

Zu den besonderen Schätzen, die im Wiener Dommuseum zu sehen sind, gehört neben dem Leichentuch Herzog Rudolfs IV. zweifellos auch dessen Porträt. Beide Objekte sind Ausdrucksformen spätmittelalterlicher Sepulkralkultur. Für das Leichentuch Herzog Rudolfs ist dessen orientalische Herkunft eindeutig nachgewiesen. Der Weg, auf dem dieses wertvolle Textil von Täbris über die Seidenstraße nach Konstantinopel und von dort über die alte toskanische Seidenstadt Lucca nach Mailand kam, lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit rekonstruieren. Dass Rudolf dort im Juli 1365 nach seinem unerwarteten Tod in dieses Leichentuch eingenäht wurde, erscheint absolut gesichert. In Wien wurde er dann in diesem Tuch in der von ihm gestifteten Herzogsgruft in St. Stephan bestattet. Der Zusammenhang mit der spezifischen Sepulkralkultur des früh verstorbenen Habsburgers ist in diesem Fall eindeutig (vgl. Austria Forum, Michael Mitterauer, „Das Leichentuch von Rudolf IV.“, „Gräber der Habsburger“ sowie „Rudolf IV. und Cansignorio“).

DIE GRABLEGE ALS KONTEXT

Von der Annahme, dass auch das Porträt Rudolfs IV. in den Kontext dieser spezifischen Sepulkralkultur einzuordnen ist, geht die 2015 vorgelegte Untersuchung von Constanze Huber „Das Porträt Rudolfs IV. im Kontext“ aus. Die Autorin bietet einen umfassenden Überblick über die ältere und neuere Literatur zu dieser Thematik. Es gelingt ihr überzeugend, die Hypothese zu bestätigen, dass das Porträt als integrierender Teil der Grablege anzusehen ist. Es handelt sich um ein Memorialbild mit hohem Wiedererkennungswert. Das Tafelbild wurde noch zu Lebzeiten des Herzogs für den späteren Ort seiner Anbringung im Presbyterium der Stephanskirche geschaffen - wahrscheinlich nach dem frühen Tod und Begräbnis von Rudolfs jüngeren Bruder Herzog Friedrich III. Es fügte sich von vornherein in ein mehrschichtiges Grablege- und Repräsentationskonzept.



Bild 1: Porträt Herzog Rudolfs IV., um 1365; Foto: Wikicommons/public domain

Der Tod des Bruders und Mitregenten war wohl für Rudolf eine tief berührende Erfahrung, die ihm die eigene Endlichkeit bewusst machte. Die 1359 begonnene Herzogsgruft war 1362 schon fertiggestellt. Die Gruft unter dem Presbyterium der Stephanskirche stellte die erste und

unterste Ebene der Grabanlage dar. Über ihr folgte auf einer zweiten Ebene das auch schon von Rudolf für sich und seine Familie begonnene Kenotaph. Dieses Kenotaph wurde in mehreren Schritten erstellt. Tumba, Deckplatte und Liegefiguren passen formal nicht zueinander. Zur ältesten Errichtungsphase gehört wohl die Inschrift, dass die Errichtung dieses Grabdenkmals für die Nachkommen Herzog Albrechts II. und seiner Gattin Johanna von Pfirt, also der Eltern Herzog Rudolfs, gestiftet wurde. Rudolf IV. war damals offenbar selbst noch am Leben. Die Liegefiguren Rudolfs und seiner Gattin Katharina von Böhmen gehören mit Sicherheit einer späteren Gestaltungsphase an. Das Kenotaph stand im Presbyterium neben dem Hauptaltar der Kirche. Die Gottesdienstordnung für die verstorbenen Mitglieder des Herzogshauses wurde schon 1363 in aufwändigen liturgischen Formen festgelegt. Für 1363 ist auch erstmals ein „Altar über dem Herzogsgrab“ belegt. Als Rudolf im Sommer 1365 in Mailand verstarb, wurden die liturgischen Handlungen, die er vorgeschrieben hatte, auf dieser zweiten Ebene bereits vollzogen. Vorgesehen waren dabei viele Kerzen, die wohl auch die dritte Ebene ausleuchteten. Diese dritte Ebene der Grablege umfasste zwei Epitaphen auf der Nordwand des Hauptchors und gemalte Medaillons mit Apostelbildern. In diesem Kontext wurde das Porträt Rudolfs an der Presbyteriumswand angebracht. Zusätzlich zu diesen drei Ebenen des Grabmonuments im Chor von St. Stephan sind auch die verschiedenen Darstellungen des Herzogs und seiner Frau an den Hauptportalen sowie an der Westfassade der Kirche in das Konzept der fürstlichen Grablege einzubeziehen. Die Skulpturen des Herzogs zeigen eine auffallende physiognomische Ähnlichkeit mit dem zentralen Tafelbild im Chor der Kirche.

Die räumliche Anordnung von Texten und Bildern lässt erkennen, dass sie aufeinander bezogen gestaltet wurden. Das erste Epitaph berichtet vom Tod Herzog Friedrichs 1362, das zweite vom Tod Herzog Rudolfs IV. am Sonntag nach dem Jakobsfest, also am 27. Juli, des Jahres 1365. Ob die beiden Apostelbilder im Presbyterium einen spezifischen Bezug zu Lebensdaten des Herzogs haben, muss offenbleiben. Die Wandbilder und das Tafelbild des Herzogs sind jedenfalls in Zusammenhang miteinander entstanden. Ob man daraus auf eine Konzeption schließen darf, die von einer apostelgleichen Stellung des verstorbenen Fürsten ausging, sei dahingestellt. Solche Vorstellungen hatten in der östlichen wie in der westlichen Christenheit eine sehr weit zurückreichende Tradition. Jedenfalls geht es bei der Anbringung des Porträts Rudolfs nahe dem Altar um eine religiöse „memoria“ des Fürsten. Hier wurde

regelmäßig das Messopfer für sein Seelenheil dargebracht. Das Memorialbild Herzog Rudolfs IV. gehört damit in einen liturgischen Kontext und ist wesentliches Element einer religiös zu interpretierenden Sepulkralkultur.

„PORTRÄTHAFTE DARSTELLUNGEN“ ALS VORFORM

In der historischen Forschung ist der Sachverhalt unbestritten, dass das Memorialbild Rudolfs IV. in St. Stephan zu den ältesten Fürstenporträts der europäischen Kunstentwicklung gehört. Dabei wird von einem Porträtbegriff in einem engeren Sinn des Wortes ausgegangen.

„Porträtthafte Darstellungen“ in einem weiteren Verständnis gab es wohl schon zuvor. So wird man etwa beim Grabmonument des ersten habsburgischen Königs Rudolf I., des Urgroßvaters Herzog Rudolfs IV., im Dom zu Speyer von „porträtthafte Zügen“ sprechen dürfen.

„Porträtthafte Darstellungsformen“ haben sich wohl im spätmittelalterlichen Europa sukzessive entwickelt – sicher aus unterschiedlichen Darstellungsformen. Tafelbilder, die sich an der Ebenbildlichkeit mit dem Dargestellten orientieren, sind jedenfalls in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert mit Sicherheit nachzuweisen. Das Porträt Rudolfs IV. in St. Stephan gehört zu ihnen.

In „porträtthafte Darstellungen“ vorangegangener Zeiten darf man wohl die maßgeblichen Vorformen von „Porträts im engeren Sinn“ sehen, wie sie in der Geschichte der Malerei im 14. Jahrhunderts voll entwickelt begegnen, „Porträtthafte Züge“ können schon in älterer Zeit in verschiedenen Ausdrucksformen begegnen – etwa in der Miniaturmalerei. Dort markieren Stifterbilder diese Entwicklungslinie. Aber auch in der Plastik gibt es vielfache Vorstufen. Grabmonumente boten in besonderer Weise die Voraussetzung, individuelle Züge der dargestellten Persönlichkeit auf lange Dauer zu bewahren. Einen guten Überblick über die Geschichte des Porträts, wie ihn der Artikel „Ritratto“ in der „Enciclopedia dell'Arte Medievale im Wissenschaftsportal „Treccani“ bietet, formuliert diesbezüglich über die „Ritratti funebri“ als eine entscheidende Wurzel des Porträts: „Se si contano anche le figure incise, si giunge per il Medioevo a un corpus di decine di migliaia di esempi e un numero originario di opere nell'ordine di centinaia di migliaia“. Quantitativ gesehen bilden die Grabmonumente also wohl eine wichtige Wurzel der Porträtentwicklung. Andererseits wird in diesem Überblicksartikel auch betont, dass von der Spätantike bis ins ausgehende 11. Jahrhundert die Grabmonumente in der europäischen Kunst keine bildhaften Darstellungen kennen. Dieser Sachverhalt hat

religionsgeschichtliche Ursachen, denen hier nicht im Detail nachgegangen werden kann. Nur so viel: Die Entwicklung bildhafter Darstellungen in der europäischen Kunst hängt ursächlich mit der Lösung theologischer Probleme zusammen, die im Frühmittelalter im Byzantinischen Reich in den Auseinandersetzungen des sogenannten „Bilderstreits“ aufbrachen. Die damals dort gefundenen Lösungen haben die Grabkulturen des Hoch- und Spätmittelalters in Lateineuropa entscheidend beeinflusst – und damit auch die Entstehungsgeschichte des Porträts im Allgemeinen sowie des Fürstenporträts im Speziellen.

DIE ÄLTESTEN FÜRSTENPORTRÄTS: PARIS UND WIEN



Bild 2: König Johann II. der Gute von Frankreich,
Foto: Wikicommons/public domain

Als ältestes Fürstenporträt im engeren Sinn darf das um 1350 entstandene Bild des französischen Königs Johann II. „des Guten“ gelten, das sich heute im Museum des Louvre befindet. Das in Tempera und Gold auf Eichenholz geschaffene Gemälde trägt die Inschrift „Jehan roy de France“. Wenn auch die Entstehungszeit dieses Tafelbilds nur knapp ein Jahrzehnt vor dem Rudolfs IV. von Österreich liegt – es handelt sich hier um das ältere Fürstenporträt. Charakteristiken des Bilds von Herzog Rudolf wie „ältestes bekanntes selbständiges Porträt in Dreiviertelansicht“ oder „erstes (bekanntes) Beispiel für die Porträtmalerei im deutschsprachigen Raum“ können wohl nicht zählen, um einen Altersvorrang des Bildes in Wien vor dem in Paris zu argumentieren. Die Alterskonstellation zwischen den beiden frühen Fürstenporträts ist eindeutig. Für die Frage der Anfänge dieses Porträttypus‘ ist der kleine Altersunterschied allerdings von untergeordneter Bedeutung. König Johann II. von Frankreich (1350-1364) und Herzog Rudolf IV. von Österreich (1358-1365) waren Zeitgenossen. Gleichzeitig wirkende Faktoren mögen zur Entstehung dieses neuen Porträttyps geführt haben. Und diese Faktoren waren im gleichen Milieu hochrangiger fürstlicher Familien wirksam. Beide Herrscher waren durch mehrfache Beziehungen von Bluts- und Heiratsverwandtschaft miteinander verbunden. Rudolfs IV. Ehefrau Katharina von Böhmen gehörte ebenso wie König Johann der Gute zu den Nachkommen in zweiter Generation von Karl von Valois, dem Stammvater der damals regierenden französischen Königsdynastie. Katharinas Tante Bona von Luxemburg war die erste Ehefrau von König Johann. Herzog Rudolfs IV. Onkel, Herzog Rudolf III. von Österreich, war mit Blanka von Frankreich verheiratet, einer Schwester von Karl von Valois, dem Großvater König Johanns II. Vor allem über das böhmische Königshaus der Luxemburger bestanden mehrfache Verwandtschaftskontakte zwischen Habsburgern und Valois. Die Schlüsselfigur in diesem Verwandtschaftsnetz war Kaiser Karl IV., der Schwiegervater Herzog Rudolfs IV. Karl war am französischen Königshof erzogen worden und hatte dort statt seines Taufnamens Wenzel den seines Firmpaten, des französischen Königs Karl IV., erhalten. Es bestanden also damals vielfache Beziehungen zwischen den Fürstenhöfen von Prag, Wien und Paris. Porträthafte Darstellungen von Angehörigen des französischen Königshauses reichen Generationen vor König Johann II. den Guten zurück. In Hinblick auf solche politischen und verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den genannten Fürstenhöfen sollte man die beiden besonders frühen Fürstenporträts

von Johann II. und Rudolf IV. nicht gleichsam „in Konkurrenz“ sehen, sondern in dynastischen und künstlerischen Zusammenhängen sowie allgemeinen Gegebenheiten fürstlicher Begräbniskultur, die Paris und Wien – sicher auch über Prag vermittelt – im 14. Jahrhundert miteinander verbunden haben.

In welchem Kontext das Porträt König Johanns II. von Frankreich um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden ist – darüber wissen wir leider nichts. Irgendein unmittelbarer Zusammenhang mit der Sepulkralkultur des französischen Königshauses lässt sich zunächst nicht erkennen. Die uralte Grablege der französischen Könige in der Abtei St. Denis, in der schon karolingische und merowingische Vorgänger der Kapetinger bestattet waren, wurde im Zuge der Französischen Revolution systematisch geplündert und profaniert. So fehlen wesentliche bildliche und topographische Zeugnisse über die Gesamtstruktur dieser größten und ältesten Fürstengrablege Europas. Ein direkter Vergleich zu den verschiedenen Ebenen der habsburgischen Herzogsgruft in St. Stephan erschiene wegen dieser Verluste schwierig. Der Nachweis eines Zusammenhangs mit der Anbringung eines Fürstenporträts im Kontext eines Grabensembles lässt sich beim Bild König Johanns II. von 1350 jedenfalls nicht erbringen. Ein späteres Bild dieses Herrschers wird 1379 in einer schriftlichen Quelle erwähnt. Es handelt sich um ein Quadriptychon, das Porträts von König Johann von Frankreich, seines Sohnes und Nachfolgers König Karl V., ihres gemeinsamen Verwandten Kaiser Karl IV. sowie König Eduards III. von England miteinander kombiniert. Der Bericht darüber spricht grundsätzlich das Entstehungsmilieu dieses Bildtypus an. Aber beide Bilder stehen in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Begräbnis König Johanns II. 1364.

TENDENZEN DER INDIVIDUALISIERUNG

Trotzdem lassen sich in einer weit ausholenden Betrachtung zwischen dem Bild Johanns des Guten und allgemeinen Traditionen der Sepulkralkultur des französischen Königshauses im Mittelalter Verbindungslinien rekonstruieren. Julius von Schlosser hat dafür in seiner 1911 erstmals veröffentlichten großen Studie über die Totenmaske „Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch“ entscheidende Informationen zusammengestellt. Für seine Argumentation wesentlich ist seine Analyse des Grabmals der 1271 verstorbenen Königin Isabella von Frankreich in Cosenza in Kalabrien. Isabella hatte ihren Gatten Philipp IV. auf dem Kreuzzug ihres

Schwiegervaters König Ludwig IX. des Heiligen begleitet. Auf dem Rückweg war sie in Süditalien überraschend verstorben. Ihr endgültiges Grab sollte sie in St. Denis erhalten, und zwar mit direktem Abbild ihres Gesichts zum Zeitpunkt ihres Todes. In Cosenza wurden die verweslichen Teile ihres Körpers von den Knochen gelöst und nur diese weiter mitgenommen. Vom Kopf der Königin machte man einen Abguss. Dem in der Kathedrale von Cosenza aufgestellten Grabmal wurde diese veristische Form zugrunde gelegt, in St. Denis dann dem endgültigen Denkmal eine idealisierte Kopfform. Schlosser stellt die beiden Bilder einander gegenüber. Das unmittelbar nach der Totenmaske gestaltete Bild zeigt einen viel stärker individualisierten Gesichtsausdruck.

Mit Totenmasken dürfte bei der Schaffung der Grabmonumente in St. Denis damals schon allgemein gearbeitet worden sein. Schlosser verweist diesbezüglich auf schriftliche Belege dafür bei König Philipp VI. und seiner Gattin Johanna von Bourbon, den Eltern König Johanns des Guten von 1350. Beim Tod von dessen Sohn Karl V. wird 1414 die Abnahme von dessen Totenmaske durch dessen Maler und Kammerdiener erwähnt. Auch späterhin ist diese verantwortungsvolle Aufgabe häufig von Hofmalern ausgeübt worden. Die Totenmaske diente dabei nicht für ein Totenbild als Gemälde, sondern als Skulptur. Für das Begräbnis des Königs oder der Königin wurde eine provisorische Nachbildung geschaffen, die sogenannte „effigies“. In England sind solche „funeral effigies“ seit König Eduard III. (gestorben 1327) bzw. Königin Anna (gestorben 1394) erhalten. Sie gelten als Spezifikum der englischen Sepulkralkultur. In Frankreich sind sie deutlich früher belegt. In St. Denis wurden sie allerdings während der Französischen Revolution gänzlich vernichtet. Diese „effigies“ stellen eine porträthafte Bildform dar, die sowohl zur zweidimensionalen Porträtform - also dem Grabporträt im engeren Sinne – als auch zur dreidimensionalen Form der Grabskulptur vermitteln konnte. In den großen westeuropäischen Fürstengrablegern von St. Denis und Westminster dominierten die letzteren.

Aber warum wollte man bereits im ausgehenden 13. Jahrhundert den verstorbenen Fürsten oder die Fürstin auf dem jeweiligen Grabmal möglichst „naturgetreu“ in physiognomischer Übereinstimmung mit ihren letzten Lebenstagen sehen? Es gibt einen theoretischen Ansatz, der die Gründe im theologischen bzw. religiös-liturgischen Bereich sucht. Hans Körner hat in seinen „Grabmonumenten des Mittelalters“ auf Papst Klemens IV. (1265-1268) als Schlüsselfigur verwiesen. Es ging um „die letzten Dinge“. Auf dem Konzil von Lyon 1274 wurde theologisch die

Fegefeuerlehre fixiert. 1267 hatte Papst Klemens IV. dem byzantinischen Kaiser Michael VIII. ein Bekenntnis zur Fegefeuerlehre abgerungen. Die traditionelle Vorstellung der Ostkirche über den Ort der Verstorbenen war das nicht. Insgesamt hatte sich erst im Hochmittelalter in der Westkirche die Vorstellung eines Partikulargerichts über jeden Menschen unmittelbar nach seinem Tod gegenüber der Dominanz des „Jüngsten Gerichts“ am Ende der Zeiten durchgesetzt. Die Zwischenzeit von Tod und Endgericht überbrückte nun das Fegefeuer. Das Grabmal Papst Klemens IV. in der Dominikanerkirche von Viterbo steht in der Entwicklung der mittelalterlichen Sepulkralkultur für diesen Wandel. Es zeigt den Papst als aufgebahrten Leichnam. Die Darstellung ist veristisch und individualisierend. Das ist ein neues Element in der Geschichte der Papstgräber, das sich nicht rein kunsthistorisch-stilgeschichtlich erklären lässt. Der theologische Hintergrund muss als maßgeblicher Faktor mitbedacht werden. Und das Grabmal des Papstes als Oberhaupt der römischen Kirche war auch nicht ein beliebiges Fürstengrab wie jedes andere. Es steht für die Richtung einer neuen Sepulkralkultur, die in Lateineuropa damals wirksam wurde.

Der erste deutsche König, in dessen Grabbild eindeutig individualisierende Züge erkennbar sind, war Rudolf I., gestorben 1291, der Urgroßvater von Herzog Rudolf IV. In der um 1310 abgefassten Reimchronik des steirischen Ministerialen Otacher aus der Geul wird berichtet: Der Meister, der das Grabbild des Königs zu erstellen hatte, sei stets gleich ans Werk gegangen, wenn er irgendein Gebrechen an der Gestalt des Königs bemerkte. Jede Runzel in dessen Gesicht habe er sofort ergänzt. Dazu sei er dann vom Elsass extra zur vorbereiteten Grablege im Dom zu Speyer gereist. Der alternde König sollte bei seinem zu erwartenden Tod richtig wiedergegeben sein. Eine alternative Methode wäre die Abnahme einer Totenmaske gewesen. In der französischen Königsdynastie ging man damals schon längst diesen Weg.

Ein gewisser zeitlicher Vorrang in der Entstehung von Fürstenporträts in Paris gegenüber Wien lässt sich auf Grund des sakralen Charakters des französischen Königtums vermuten. 1297 wurde König Ludwig IX. (1214 -1270) von Papst Bonifaz VIII. heiliggesprochen. In der Darstellung kirchlicher Heiliger bestanden in der Malerei der Zeit gegenüber Personen, die nicht kirchlich als heilig verehrt werden konnten, wesentliche Unterschiede. Deutlich wird das in Stifterbildern: Zumindest in der Größe der dargestellten Personen kommt die Differenz ihres

kirchlichen Status anschaulich zum Ausdruck. Mit seiner Kanonisation im Jahr 1297 war König Ludwig IX. ein Heiliger der katholischen Kirche und damit grundsätzlich sein Bild dem von anderen Heiligen gleichgestellt. Ob in Frankreich auch andere Bedingungen eines sakralen Charakters des Königtums für die Entwicklung porträthafter Darstellungen von Bedeutung waren, bedürfte einer speziellen Untersuchung. Krönungsbilder treten in Frankreich sehr früh auf. Österreichische Herzöge konnten sich im 14. Jahrhundert keinesfalls auf solche kirchlichen Weiheformen berufen.

HEILIGENBILD UND FÜRSTENBILD: NEAPEL



Bild 3: Simone Martini, der heilige Ludwig von Toulouse krönt seinen Bruder König Robert I. den Weisen von Neapel, Foto: Wikicommons/public domain

Eine interessante Beziehung zwischen Fürstenbild und Sepulkralkultur ergibt sich im 14. Jahrhundert bei der Königsdynastie der Anjou in Neapel. Über ihren Ahnherren König Karl I. von Sizilien (1226-1285, König ab 1266), den jüngsten Bruder König Ludwigs IX. des Heiligen von Frankreich, entstammte die Fürstenfamilie von Neapel dem französischen Königshaus der Kapetinger. Robert I. der Weise, König ab 1309, ein Enkel Karls I. versuchte, eine dauerhafte Grablege der Familie in seiner Residenzstadt Neapel zu begründen. Hinsichtlich der Verankerung der Dynastie in einem neuen Herrschaftsgebiet war die Situation nicht unähnlich der Kaiser Karls IV. in Prag oder Herzog Rudolfs IV. in Wien. König Roberts erster Versuch betraf die in französischer Kathedralgotik umgestaltete Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore, deren Chor noch zu Lebzeiten des heiligen Franziskus zu bauen begonnen worden war. Hier in San Lorenzo Maggiore steht das großartige Baldachingrab von König Roberts Schwiegertochter Katharina von Österreich, der 1323 kinderlos verstorbenen ersten Gattin seines Sohns, Herzog Karl von Kalabrien. Katharina hatte eine bewegte Lebensgeschichte hinter sich. Sie war die Tochter des deutschen Königs Albrecht I. Nach dessen Ermordung 1308, wollten sie ihre Brüder - nach verschiedenen anderen prominenten Kandidaten – mit Albrechts Nachfolger Heinrich von Luxemburg verheiraten, der inzwischen zum König gewählt und als Heinrich VII. zum Kaiser gekrönt worden war. Als zukünftige Gattin des Kaisers wurde Katharina nach Italien geschickt. Heinrich VII. verstarb jedoch in der Toskana, bevor es zur Begegnung mit der ihm zgedachten Braut kam. Diese wurde nun 1316 mit Karl von Kalabrien, dem Sohn von König Robert von Neapel vermählt. Sie verstarb nach wenigen Ehejahren und wurde in San Lorenzo Maggiore beigesetzt. Hier wurde ihr ein monumentales Grabdenkmal errichtet. Den Auftrag für die Errichtung dieses Grabmals erhielt ein bedeutender Künstler aus Siena: Tino da Camaino. Dieser hatte schon zuvor einen neuen Grabmalstypus entwickelt, bei dem der Verstorbene nicht liegend als „gisant“ dargestellt wurde, sondern thronend - ein Motiv, das sich in der Folgezeit in Neapel durchsetzte. Seinen ursprünglichen Plan einer Familiengrablege in San Lorenzo Maggiore revidierte König Robert später. Er wählte für sich, seine Gattin und seine Nachkommen das Kloster des weiblichen Zweigs der Franziskanerordens in Neapel aus, nämlich Santa Chiara. Hier entstand dann eine der künstlerisch bedeutsamsten Grablegen des spätmittelalterlichen Italien. Allerdings wurden auch weiterhin noch

Angehörige des Königshauses in San Lorenzo Maggiore bestattet. Für San Lorenzo Maggiore gab Robert bereits 1317 ein Bild in Auftrag, das große Berühmtheit erlangen sollte und die Malereientwicklung stark beeinflusste. Den Auftrag erhielt ein anderer bedeutender Künstler aus Siena, nämlich Simone Martini. Das Thema des Bildes war: „Der heilige Ludwig von Toulouse krönt König Robert von Anjou zum König“.

Die Darstellung Simone Martinis ist eigenartig. Die Hauptfigur des Bildes stellt einen neuen heiligen Ludwig dar, nämlich den älteren Bruder König Roberts, der zu dessen Gunsten auf die Krone von Neapel verzichtet hatte. Ludwig ist nicht als einfacher Franziskanermönch abgebildet, als der er gestorben war, sondern als Erzbischof von Toulouse. Diese hohe hierarchische Position war ihm aufgenötigt worden. So trägt er auf Simone Martinis Bild die Mitra und den Bischofsstab. Über der Mitra sieht man eine von zwei Engeln getragene Krone. Es ist die Krone des ewigen Lebens, vielleicht sogar die Märtyrerkrone, die sich Ludwig nach der Meinung von Zeitgenossen durch sein Leben verdient hatte. Als kanonisiertem Heiligen der katholischen Kirche stand ihm diese Darstellung zu. Die Heiligsprechung wurde im Jahr 1317 vollzogen – im gleichen Jahr, in dem König Robert den Auftrag an Simone Martini vergab. Der nunmehr heilige Ludwig gibt im Bild seinerseits eine Krone an König Robert – nämlich die Krone von Neapel, auf die er zu Gunsten des Bruders verzichtet hatte. Robert ist deutlich kleiner dargestellt als sein Bruder – so wie es sich im Verhältnis zwischen einem Lebenden gegenüber dem von ihm als Heiligen verehrten Bruder geziemt. Robert hat im Bild von Simone Martini eindeutig porträtartige Züge. Das zeigt ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Darstellungen des Königs. In diesem Sinne einer bewusst angestrebten Ähnlichkeit darf man wohl auch bei diesem Bild schon von einem „Fürstenporträt“ sprechen – allerdings in Kombination mit einem Heiligenbild. Es ist deutlich älter als die beiden von Kunsthistorikern als früheste Fürstenporträts eingestuft Bilder König Johanns II. von Frankreich und Herzog Rudolfs IV. von Österreich.

VOTIVBILD UND KRÖNUNGSBILD

Das berühmte Bild Simone Martinis steht typologisch in zwei unterschiedlichen Bildtraditionen. Einerseits ist es ein Stifterbild. König Robert hat zum Bau der Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore in Neapel wesentlich beigetragen. Dort wollte er ursprünglich eine Familiengruft einrichten. Die Entscheidung für diese Kirche hing wohl auch damit zusammen, dass sein Bruder Ludwig hier zum Priester

geweiht worden war. Im Grabmal für die erste Frau seines Thronerben, Katharina von Österreich, kommt dieser Plan zum Ausdruck. Das Bild Simone Martinis für die „memoria“ der Herrscherfamilie korrespondiert mit dieser ersten Grabkonzeption. Andererseits ist Martinis Bild typologisch in die Tradition der Krönungsbilder einzuordnen. Auf Bildern normannischer Könige von Sizilien krönt Christus selbst den Herrscher. Auf dem Bild Simone Martinis tritt nun ein Heiliger als Krönender an die Stelle Christi – und dieser Heilige ist noch dazu der eben erst kanonisierte Bruder des Fürsten. Das macht die Szene außergewöhnlich. Trotzdem – es wäre zu kurz gegriffen, sie bloß als politische Legitimation der Anjou-Dynastie zu deuten. Sie entspricht durchaus überkommenen religiösen Bildtraditionen.

Simone Martini hat 1317 den heiligen Ludwig von Toulouse keineswegs zum ersten Mal gemalt. Schon zuvor stellte er ihn in seinem Freskenzyklus in der St. Martinskapelle in der Unterkirche von San Francesco in Assisi dar, an dem er späterhin noch weiterarbeitete. Der ins Bild gebrachte Stifter ist hier der Kardinal Gentile de Montefiore als Auftraggeber. In die Anfänge des Freskenzyklus gehören Darstellungen des heiligen Franziskus selbst, der Franziskanerheiligen Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse sowie der heiligen Klara als weiblichem Gegenstück zum heiligen Franziskus. Nach dem Aufenthalt in Neapel bei König Robert folgten in Assisi weitere Heilige als Freskenmotiv, die mit dem Haus Anjou-Neapel in verwandtschaftlicher Beziehung standen: der heilige König Ludwig von Frankreich, erneut der heilige Ludwig von Toulouse und vor allem auch die Heilige Elisabeth von Thüringen, die wie die Mutter König Roberts aus dem ungarischen Königshaus der Arpaden stammte. Es ist eine ganze „heilige Sippe“ aus europäischen Fürstenhäusern, die von Simone Martini damals im Umfeld des heiligen Franziskus in dessen Grabeskirche versammelt wurde. Das Krönungsbild von Neapel schlägt die Brücke zwischen den Heiligenbildern fürstlicher Verwandter und dem frühen Porträtbild König Roberts des Weisen von Neapel.

Die Verehrung heiliger Verwandter durch Kirchenstifter in Formen der Sepulkralkultur lässt Verbindungen zwischen Neapel und Wien herstellen. Blanka von Frankreich, die erste Gattin Herzog Rudolfs III. von Österreich, hat nach dem Tod ihres Kindes aus ihrer Mitgift als Königstochter die große St. Ludwigskapelle in der Wiener Minoritenkirche gestiftet. Diese wurde zunächst ihrem kürzlich heiliggesprochenen Großvater König Ludwig IX. geweiht. Bald danach

nahm man aber eine Änderung des Patronats vor. Die Kapelle wurde nun einem anderen Verwandten Blankas, dem Franziskanerheiligen Ludwig von Toulouse geweiht, der auch erst kürzlich kanonisiert worden war. Als Zubau zur Minoritenkirche – also ebenfalls einer Franziskanerkirche - lag dieser Wechsel nahe. Herzogin Blanka wurde in dieser Kapelle begraben. Sie erhielt ein prunkvolles Hochgrab nach französischem Vorbild. In ähnlicher Weise wurde hier Elisabeth von Aragon bestattet, die Witwe von Blankas Schwager König Friedrich dem Schönen. Sie war es, die ihre habsburgische Schwägerin Katharina nach Italien vermittelt hatte – zunächst als Braut Kaiser Heinrichs VII., dann vielleicht auch als Ehefrau für Herzog Karl von Kalabrien, den Sohn König Roberts von Neapel. Herzog Rudolf IV. von Österreich, Katharinas Neffe, war durch die beiden in der Minoritenkirche begrabenen Fürstinnen Blanka und Elisabeth, die Ehefrauen seiner beiden Onkel, Herzog Rudolf III., der König von Böhmen und Titularkönig von Polen gewesen war, sowie des deutschen Königs Friedrich III. des Schönen, mit den führenden Königshäusern Europas versippt und durch seinen Großvater, König Albrecht I. sowie seinen Urgroßvater Rudolf von Habsburg selbst königlicher Abstammung. Er heiratete Katharina von Böhmen, die Tochter Kaiser Karls IV. Mit der Sepulkralkultur, die er für St. Stephan plante, stellte er königliche Ansprüche. In diesem Kontext ist sein Porträt zu sehen, das ihn mit einer königlichen Krone darstellt. Es war offenkundig schon von vornherein in das Gesamtkonzept seiner Grabanlage eingeplant.

Renate Kohn hat 2015 in einer umfassenden und grundlegenden Studie „Eine Fürstengrablege im Wiener Stephansdom“ den Gedanken herausgearbeitet, dass der Anspruch auf königliche Würde in der von Rudolf geplanten Grabanlage auf allen Ebenen zum Ausdruck kommt. In der der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Gruft wurde die über dem für Rudolfs Sarg vorgesehenen Platz eine Skulptur der „Hand Gottes“ angebracht, die eine traditionsreiche Darstellungsform des Gottesgnadentums war. Auch Inschriften in der Gruft deuten in diese Richtung. In den oberen Ebenen der Grabanlage, die der Repräsentation nach außen diente – am Kenotaph und am Tafelbild an der Wand des Chors – ist die Zackenkrone primäre Ausdrucksform des Anspruchs auf königliche Würde, also jenes Insigne, das zu tragen ihm von Reichsoberhaupt ausdrücklich verboten war.

Rudolf ist nach dem Bericht einer annalistischen Quelle schon zu Beginn seiner Herrschaft 1358 „wie ein König“ aufgetreten. Als Ehegatte von

Katharina, der Tochter Karls IV., durfte er sich, solange dieser ohne männlichen Erben war, berechnete Hoffnung zumindest auf die böhmische Krone machen – späterhin auch auf die deutsche. Sein Schwiegervater bemühte sich, durch Verhandlungen mit den Kurfürsten eine zukünftige Wahl des österreichischen Herzogs zu seinem Nachfolger auszuschließen. Durch die Gestaltung seiner Grabanlage konnte Rudolf ungestört im Ausbau seiner Fürstenkirche den Anspruch auf königliche Würde aufrechterhalten.

FÜRSTENBILDER IM BYZANTINISCHEN KULTURKREIS

PALERMO UND KONSTANTINOPEL , BOIANA UND GRACANICA



Bild 4: Christus krönt König Roger II. von Sizilien, Mosaik in der Martorana-Kirche von Palermo, Foto: Wikicommons/public domain

Als Krönungsbild eines neapolitanischen Königs führt das 1317 geschaffene Tafelbild Simone Martinis mit den porträthaften Zügen König Roberts des Weisen in die Tradition des byzantinischen Kulturkreises zurück. Zu seinen Vorbildern mag u. a. das berühmte Mosaik in der Martoranakirche in Palermo gedient haben, das die „Krönung König Rogers II. von Sizilien durch Jesus Christus“ zum Thema hat. Die Kirche „Santa Maria dell’Ammiraglio wurde 1143 von Georg von Antiochien, dem Großadmiral des Königs errichtet, der hier selbst in einem Dedikationsbild zu Füßen der heiligen Maria dargestellt ist. Das Motiv des durch Jesus Christus gekrönten Herrschers hat in der byzantinischen Kirche eine weit zurückreichende Tradition. Dieses Bildthema repräsentiert den legitimen Herrscher vor der Öffentlichkeit. Als Beispiel dafür sei auf das Mosaikbild von Kaiserin Zoe und ihrem Gatten, Kaiser Konstantin IX. Monomachos (1042-1055), in der Hagia Sophia in Konstantinopel hingewiesen. Kaiserbilder als Mosaik haben in der byzantinischen Ikonographie eine bedeutende Vergangenheit. Auf italienischem Boden sind in diesem Zusammenhang etwa die Bilder Kaiser Justinians I. (527-565) und seiner Gattin Theodora in San Vitale in Ravenna zu nennen, denen porträthafte Züge zugeschrieben werden. San Vitale liegt in Ravenna unmittelbar benachbart dem Mausoleum der Galla Placidia, der Grabstätte der Tochter Kaiser Theodosius des Großen, das von ihr in den Jahren 425-430 erbaut wurde. Mehr oder minder vermittelt ergeben sich im byzantinischen Kulturkreis immer wieder Zusammenhänge zwischen Sepulkralkultur und Herrscherbildern.

Ein wichtiger Entwicklungsstrang zwischen Fürstenbildern und dynastischen Grablegen führt über den christlichen Balkanraum zu Zentren im mittelalterlichen Bulgarien und Serbien. Es ist viel zu wenig bekannt, dass in dieser Region das porträthafte Fürstenbild schon im frühen 14. Jahrhundert eine bedeutsame Blüte erlebt hat – allerdings nicht als Tafelbild, sondern als Fresko wie dann gleichzeitig durch Simone Martini in Assisi. In Anschluss an byzantinische Kaiserbilder finden sich im Hoch- und Spätmittelalter im byzantinisch-slawischen Kulturkreis Südosteuropas porträthafte Darstellungen von Fürsten als Kirchenstiftern. Ein bedeutendes Beispiel dafür ist die Kirche von Boiana im gleichnamigen Stadtteil von Sofia, die 1979 in das Weltkulturerbe der UNESCO aufgenommen wurde.



Bilder 5 und 6:

Der Sebastokrator Kaloyan und seine Frau Desislawa , Foto: Wikicommons/public domain - Zar Konstantin und seine Frau Irina in der Boyana-Kirche in Sofia, Foto: Wikicommons/public domain

Ihre besondere Bedeutung verdankt diese Kirche ihren Fresken von 1259. Als einzigartig gelten die Darstellungen des Sebastokrators Kalojan und seiner Frau Desislawa als Stifterpaar der Kirche sowie die des damaligen Zaren Konstantin Tich Asen und seiner Frau Irina Im Narthex. Um die Kirche herum liegt ein altes Gräberfeld.

Im serbischsprachigen Raum begegnen besonders wichtige Fürstenbilder mit porträthaften Zügen in Gračanica – heute im Kosovo gelegen. Seit 2006 zählt auch diese Kirche zum UNESCO-Weltkulturerbe. Die Stifterporträts von Gračanica betreffen Stefan Uroš II. Milutin, König von Raszien, der Küstenländer und „aller Serben“ (1282- 1321). König Milutin war ein Sohn von König Stefan Uroš I. und seiner Frau Helene von Anjou – einer Verwandten des neapolitanischen Königshauses. König Milutin hatte als Kirchenstifter und Kunstmäzen große Bedeutung. Seine wichtigsten Kirchenstiftungen waren das Kloster Gračanica am Amselfeld und das erneuerte Serbenkloster Chilandar am Berg Athos. Zwei Stifterbilder in Gračanica , wo Milutin ursprünglich bestattet werden wollte, betreffen einerseits den König mit seiner fünften Frau Simonida, der „purpurborenen“ Tochter des byzantinischen Kaisers Andronikos II. und der Jolanda von Montferrat, die dem serbischen Königshaus der Nemanjiden den Anspruch auf die

byzantinische Kaiserkrone vermittelte, andererseits Milutin und seine Mutter Helene, die – obwohl ihrer Abstammung nach Katholikin – in der Serbisch-Orthodoxen Kirche als Heilige verehrt wird. Eine Ikone mit ihrem Bild befindet sich im Vatikan. Sie wurde in dem von ihr gegründeten Kloster Gradac bestattet. Die Klosterkirche von Gračanica kann als Hauptwerk des serbisch-byzantinischen Stils angesehen werden, ihre Fresken als Spitzenleistungen der so genannten „Paläologischen Renaissance“. Neben den beiden porträthaften Stifterbildern ist vor allem die große Krönungskomposition zu nennen, die vom Kreuzgewölbe bis zum Kirchenboden reicht. Sie wird in Anklang an das biblische Motiv der „Wurzel Jesse“ als „Rebe der Nemanjiden“ bezeichnet. Vom Christus Pantokrator verläuft im Bild ein Strahl göttlicher Gnade zu einem segnenden Christus und über zwei Botenengel zum Herrscherpaar Milutin und Simonida, dem die „Kronen des Lebens“ verliehen werden. Die Parallelen zu dem wenige Jahre zuvor entstandenen Krönungsbild Simone Martinis in Neapel sind unverkennbar.





Bilder 7, 8 und 9: König Stefan Uroš II. Milutin (Foto: Wikicommons/public domain) und seine Frau, Königin Simonida Paläologa (Foto: Wikicommons/public domain), Fresken in der Klosterkirche von Gračanica sowie König Milutin im gemalten Stammbaum der Nemanjiden (Foto: Wikicommons/public domain)

In der auf byzantinische Wurzeln zurückgehenden Porträtkunst in den Balkanländern ergeben sich viele Gemeinsamkeiten zwischen Fürstenbild und Sepulkralkultur. Die Porträtkunst bzw. die Tendenz zu porträthaften Darstellungen erreichte hier bereits im frühen 14. Jahrhundert einen besonderen Höhepunkt. Die Altersbildnisse König Milutins in Gračanica von etwa 1321 sind dafür ein hervorragendes Beispiel. Bei Stifterbildern war damals hier allgemein eine physiognomische Übereinstimmung angestrebt. Stifterbilder stehen in dieser Region mit der Sepulkralkultur oft in enger Verbindung. Es begegnen relativ häufig Grabbilder, die noch zu Lebzeiten des Stifters geschaffen wurden. Die Memorialkultur beinhaltet genauso wie im Westen den Anspruch des Stifters auf Fürbitte. Deren liturgische Gestaltung unterscheidet sich allerdings. In Serbien steht etwa die ahnenbezogene Form des Totenmahls im Vordergrund. Unterschiedlich sind in West- und Ostkirche vor allem die künstlerischen Ausdrucksformen porträthafter Darstellungen. Dominant ist im slawisch-

byzantinischen Kulturraum dabei das Fresko. Grabplastik hingegen fehlt. Das entspricht voll den Unterschieden ostkirchlicher und westkirchlicher Bildtradition. Von der byzantinischen Ikone führt allerdings auch ein Kontinuitätszusammenhang zum Fürstenporträt als Tafelbild. Heiligenbild und Fürstenbild können auf dieser Basis zusammenfallen. Das zeigt etwa eine Ikone, die den Großžupan Stefan Nemanja (1113-1200), den Stammvater der Nemanjidendynastie, mit seinem Sohn, dem Erzbischof Sava zeigt – beide mit dem für Heilige charakteristischen Nimbus.



Bild 10: Ikone des serbischen Großžupans Stefan Nemanja und seines Sohnes, des heiligen Sava, Foto: Wikicommons/public domain

Inwieweit Formen ostkirchlicher und westkirchlicher Sepulkralkultur in porträthaften Darstellungen in Wechselwirkung standen, die durch Verwandtschaftsbindungen bewirkt wurden, lässt sich schwer feststellen. Solche Bindungen bestanden in stärkerem Masse, als man in Hinblick auf Konfessionsunterschiede von katholischen und orthodoxen Fürstenfamilien vermuten würde. Die serbischen Nemanjiden waren mit den ungarischen Königshäusern der Arpaden und der Anjou mehrfach verschwägert – und diese wiederum ihrerseits mit den Habsburgern. Herzog Rudolfs IV. Großtante Clementia und seine Tante Katharina hatten nach Neapel geheiratet und wurden dort begraben. Herzog Rudolf selbst heiratete Katharina von Böhmen, die zweitälteste Tochter Kaiser Karls IV. Deren ältere Schwester Margarete war seit 1344 die Gattin König Ludwigs I. des Großen von Ungarn aus dem Hause Anjou. Sie verstarb jedoch schon vier Jahre später und wurde vermutlich in der Grablege der ungarischen Könige in der Krönungskirche St. Stephan in Stuhlweißenburg bestattet. Diese traditionsreiche Grablege wurde mehrfach Opfer der Türkenkriege in der frühen Neuzeit. Über die spätmittelalterliche Sepulkralkultur der ungarischen Könige ist wenig an Aussagen möglich. So besteht für einen direkten Vergleich mit der habsburgischen Grablege in St. Stephan in Wien keine geeignete Grundlage. In indirekter Form erscheint ein solcher Vergleich möglich – allerdings mit einer zeitlichen Distanz von einem halben Jahrhundert und vermittelt über Neapel.

1414 begann Königin Johanna II. von Neapel in der Kirche San Giovanni in Carbonara mit der Errichtung eines aufwändigen Grabmonuments zur „memoria“ an ihren kürzlich verstorbenen Bruder König Ladislaus und zur Ehre der ganzen Dynastie von Anjou-Durazzo. Ladislaus war durch seinen nach dem gleichnamigen heiligen König von Ungarn des 11. Jahrhunderts gewählten Taufnamen schon von Geburt an zum König von Ungarn vorherbestimmt. 1403 wurde er auch tatsächlich im dalmatinischen Zadar zum König von Ungarn und Kroatien gekrönt und zwar als Gegenkönig zu Kaiser Sigismund, den Sohn Kaiser Karls IV. und der Maria von Ungarn, die den Thronanspruch einer anderen Linie des Hauses Anjou auf die Stephanskronen einbrachte. Ladislaus musste sich zurückziehen, konnte aber sein Königreich Neapel auf der Apenninenhalbinsel ausweiten. Neben dem Titel eines Königs von Ungarn führte er auch den eines Königs von Jerusalem – letztlich ebenso ohne reale Grundlage.

EINE EXTREMFORM DES AUGEHENDEN MITTELALTERS

In seiner Gestaltung erscheint das Grabmal von König Ladislaus als eine besonders hybride Form spätmittelalterlicher Sepulkralkultur. Es wurde in der schon bestehenden Kirche von San Giovanni in Carbonara errichtet. Das Grabmonument erreicht als geschlossener Block eine Höhe von 18 Metern. Es ist mit seinen Darstellungen in der Horizontale auf vier Ebenen, in der Vertikale auf fünf Streifen verteilt. In Relation zur Größe der Grabeskirche wirkt es dominant. Es füllt den gesamten Chorraum und überwölbt den Altar. Im Mittelpunkt des Monuments sind die thronenden Figuren von Ladislaus und seiner Schwester Johanna platziert, die das Monument gestiftet hat. Ladislaus wird in seinem Grabmonument mehrfach dargestellt – stets als Skulptur, nirgendwo als Tafelbild. An der Spitze steht ein Reiterstandbild des Herrschers. Eine Gruft als Basis der Grabanlage ist nicht gegeben. In der formalen Gestaltung schließt das Monument an verschiedene italienische Fürstengrabmäler des Spätmittelalters an. Die thronenden Gestalten im Mittelpunkt sind neapolitanische Tradition, wie sie von Tino da Camaino begründet wurde. Das Reiterstandbild weist auf Gestaltungsformen im Norden der Halbinsel – vor allem auf die Fürstengräber der della Scala in Verona, aber auch auf Mailand. Der Baumeister der Anlage stammte aus Florenz. Eine Vielfalt von Traditionen italienischer Sepulkralkultur des ausgehenden Mittelalters erscheint in der Grabanlage für König Ladislaus gebündelt. Von der Grablege Herzog Rudolfs IV., wie sie ein halbes Jahrhundert zuvor in der Stephanskirche in Wien geschaffen wurde, unterscheidet sich die von San Giovanni in Carbonara nicht nur in äußerlichen Stilformen, sondern vor allem in Strukturelementen. Über die liturgischen Formen, in denen die „memoria“ von Herrscher und Dynastie hier gefeiert wurden, wissen wir leider nichts. Die von Königin Johanna II. in San Giovanni in Carbonara für ihren Bruder Ladislaus errichtete Grablege ist eine der zahlreichen für Angehörige der alten Königsdynastie der Kapetinger im Mittelalter geschaffenen Sepulkralanlagen. Genealogisch gehen die Könige von Neapel auf das Haus des Hugo Capet zurück. Von der am Beginn dieser Dynastienfolge stehenden Grablege in der Abteikirche von Saint Denis unterscheidet sie sich aber grundsätzlich: Einerseits die Jahrhunderte übergreifende Generationenfolge der Hauptlinie des Königshauses, in der die „memoria“ weitergegeben wird – im Namengut, im Wappen, vor allem aber auch in spezifischen Formen der Grabanlage, andererseits das hybride und eklektizistische Grabmonument, das eigentlich nur den Abschluss eines de facto schon aussterbenden Fürstenhauses darstellt.



Bild 11: Grabmal König Ladislaus von Neapel in der Kirche San Giovanni in Carbonara Foto: Wikicommons/public domain

In diesem Sinn ist die Grablege von San Giovanni in Carbonara eher Denkmal für ein Fürstenhaus der Vergangenheit als ein Familiengrab für Lebende und deren Nachkommen.

Aus dem Königshaus der Kapetinger sind viele lang- und viele kurzlebige Dynastien mit ihrer je eigenen Grablege hervorgegangen, die die Sepulkralkultur der Vorfahren fortsetzten, aber auch in neuen Begräbnisorten Neues hinzufügten. Von den vielen Zweigen der Kapetinger wurde auf die Anjou-Neapel mit ihren Darstellungen thronender Fürsten eingegangen. Die im „Herbst des Mittelalters“ von Jan Huizinga angesprochene Grabkultur der Herzoge von Burgund aus kapetingischer Wurzel in der Kartause von Champmol bei Dijon mit Meisterwerken niederländischer Kunst wäre hier ebenso zu nennen wie viele andere. Verglichen mit der langen Kontinuität der Königsgräber von St. Denis war die von Herzog Rudolf IV. in Wien begründete

Sepulkralkultur eine eher kurzlebige – allerdings von ganz besonderer Eigenart.

Ein Tafelbild eines Fürsten als Mittelpunkt einer mehrstufig aufgebauten Grabanlage gab es zu seiner Zeit nirgendwo in der gesamten Christenheit. Porträthaft gestaltete Fürstenbilder – vor allem als Mosaik und als Fresko – wurden allerdings schon zuvor in Südosteuropa geschaffen und erreichten in der „Paläologischen Renaissance“ künstlerische Höhepunkte. Dass auf Vorbilder aus dieser Region zurückgegriffen worden wäre, lässt sich allerdings für das Konzept Rudolfs IV. nicht nachweisen. Für die Gestaltung des Fürstenbilds ist viel eher an oberitalienische Einflüsse zu denken – vor allem von Verona und Padua (vgl. Austria Forum, Michael Mitterauer, „Wer malte das Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich?“). Die Positionierung eines Tafelbilds im Zentrum der Grablege fand in St. Stephan keine Fortsetzung, auch nicht in einer anderen habsburgischen Grabeskirche. Ebenso fehlt diese Struktur in den Grablegen anderer europäischer Dynastien des Mittelalters. Die Konzeption Rudolfs IV. erscheint diesbezüglich einmalig.

ZUR EIGENART DES RUDOLFSGRABS UND SEINES PORTÄTS

In St. Stephan sind verschiedene Darstellungen des Stifters von vornherein miteinander kombiniert. Neben der zweidimensionalen des zentralen Tafelbilds stehen dreidimensionale – vor allem am Kenotaph und an den Hauptportalen. Bei allen ist Porträtähnlichkeit angestrebt. Wie diese zustande gekommen ist, erscheint als eine offene Frage. Hinweise auf Verwendung einer Totenmaske gibt es für das Grab Rudolfs IV. nicht. Solche Formen, Porträtähnlichkeit zu erreichen, sind für westeuropäische Sepulkralkulturen charakteristisch - für die französische in St. Denis und ihr folgend für die englische in Westminster. Das Nebeneinander von zweidimensionalen und dreidimensionalen Grabbildern ist hier durchaus möglich. Beispielfhaft sei in diesem Zusammenhang auf das frühe „Westminster Porträt“ von König Richard II. von etwa 1390 verwiesen, der übrigens über seine Gattin Anna von Böhmen mit Rudolf IV. verschwägert war. Es ist dasselbe fürstliche Milieu, in dem diese Bildformen entstanden sind.

St. Stephan ist nicht wie viele Grabeskirchen von Fürstendynastien des Mittelalters als Grabeskirche entstanden. Die Kirche war zunächst schlicht Pfarrkirche. Erst der Ausbau der Stadt, die inzwischen landesfürstliche Residenz geworden war, hat den Ausbau der Pfarrkirche

bewirkt und den zur Grabeskirche ermöglicht. Diese Sekundärfunktion war allerdings so stark, dass die Sepulkralkultur vielfältige Elemente des Neubaus durchdrang. Der Plan, die Kirche zur Bischofskirche zu machen, war damals offenkundig schon gegeben. Deutlich unterscheidet sich St. Stephan dadurch von den älteren Grabeskirchen der Habsburger, bei denen es sich durchgehend um Klosterkirchen handelte. St. Stephan erhielt hingegen von vornherein ein Domkapitel, das die aufwändigen liturgischen Aufgaben der neuen Grabeskirche erfüllen konnte. Das Porträt des Herzogs, das an der Chorwand des Presbyteriums direkt oberhalb der Herzogsgruft aufgehängt wurde, blickt auf den zur Memorialliturgie verpflichteten Domklerus hinunter. Man kann die Wendung des Bildes zum Dreiviertelporträt auch mit dieser spezifischen Blickrichtung erklären.

Die Grabanlage Herzog Rudolfs IV. hat in vieler Hinsicht Elemente des Familiengrabs. Obwohl er allein auf dem zentralen Grabporträt abgebildet ist, tritt er in der Grabplastik sowohl am Kenotaph als auch an den Kirchenportalen ziemlich durchgehend zusammen mit seiner Frau Katharina auf – vermittelt durch die Wappen auch mit den Eltern des Fürstenpaares. Die Umschrift am Kenotaph widmet die gesamte Anlage den Nachkommen seines Vaters Herzog Albrechts II. und seiner Mutter Johanna von Pfirt. Die Särge in der Gruft zeigen, dass diese Konzeption als Familiengrablege einige Generationen lang durchgehalten wurde. Die Struktur der Grablege wurde allerdings nach einem Jahrhundert von seinem Großneffen Kaiser Friedrich III. radikal durchbrochen – ausgerechnet jenem Verwandten, der sonst das ambitionierte Programm Rudolfs IV. fortsetzte – etwa durch die Bestätigung des Privilegium maius oder die Erhebung von St. Stephan zur Bischofskirche. 1463 gab Friedrich den Auftrag, für ihn ein monumentales Hochgrab im Chorbereich von St. Stephan zu errichten. Das Kenotaph Herzog Rudolfs musste deshalb vom Hauptschiff in das nördliche Seitenschiff verlagert werden. Auch der Abgang zur Gruft wurde verändert. Was Friedrich in St. Stephan plante war in mancher Hinsicht das genaue Gegenteil von Rudolfs Familiengrablege. Das monumentale Kaisergrab wurde als aufwändiges Monument für seine persönliche „memoria“ errichtet. Nirgendwo gab es einen Hinweis auf seine schon verstorbene Gattin oder seine Kinder. Nirgendwo wurde die Vergangenheit oder die Zukunft der Dynastie angesprochen. Eine solche Sepulkralkultur findet sich erst in der nächsten Generation. Friedrichs Sohn Maximilian hat sein letztlich erst von seinem Enkel Ferdinand I. in der Hofkirche von Innsbruck realisiertes Programm von Grabfiguren in voller Breite

angelegt. Alle Verwandten kommen vor: die Kinder, die Schwester und die Eltern, vor allem viele reale und fiktive Vorfahren in männlicher und in weiblicher Linie, die Heiligen der Dynastie und schließlich sogar römische Imperatoren, deren Bilder man von Kaisermünzen zu kennen glaubte. In seiner extremen Komplexität steht das Maximiliansgrab in seiner figuralen Gestaltung dem Rudolfsgrab näher als das Hochgrab Kaiser Friedrichs III. in St. Stephan.

LITERATUR

- Barbara Schedl, St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200-1500), Wien 2018
- Constanze Huber, Das Porträt Rudolfs IV. im Kontext, Wien 2015
- Eva Bruckner, Formen der Herrschaftsrepräsentation und der Selbstdarstellung habsburgischer Fürsten im Spätmittelalter 1365-1496, Wien 2009
- Hermann Fillitz, Zum Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, in: Florens Deuchler (Hg.), Von Angesicht zu Angesicht, Bern 1983, S. 99-103
- Renate Kohn, Eine Fürstengrablege im Wiener Stephansdom, in: Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde 59, 2013, S. 555-602
- Marco Bogade, Kaiser Karl IV. – Ikonographie und Ikonologie, Stuttgart 2005
- Hans Körner, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997
- Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen 29, Wien 1911. S. 171-258, Neudruck: Berlin 1993
- Moritz Siebert, Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance, Baden-Baden 2017
- Peter Seiler, La reformazione gotica della magnificenza signorile. Commiteza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento all metà del Trecento
- Kurt Bauch, Das mittelalterliche Grabbild. Mittelalterliche Grabbilder des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1976
- Tanja Michalsky, Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000
- Svetozar Radojicic, Frühe Ikonen: Ikonen aus Jugoslawien vom 13. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, in: derselbe, Serbian Medieval Art, Belgrad 1970
- Frank Kämpfer, Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Großen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis, Recklinghausen 2078
- Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990