

Der Kaiser und sein Grabmal 1517–2017

Neue Forschungen zum Hochgrab Friedrichs III. im Wiener Stephansdom

Herausgegeben von Renate Kohn

unter Mitarbeit von

Sonja Dünnebeil und Gertrud Mras



2017

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

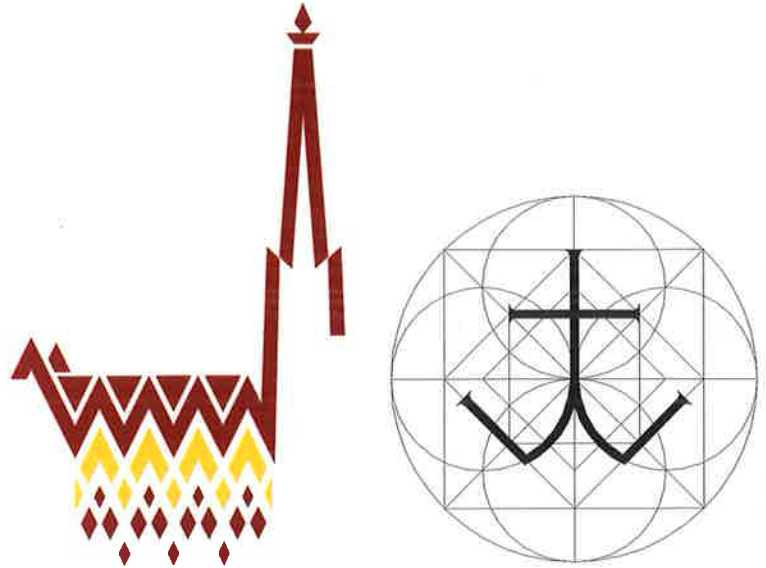
Der vorliegende Band konnte dank der großzügigen Unterstützung folgender Institutionen gedruckt werden:

Metropolitan- und Domkapitel zu St. Stephan

Dombauhütte von St. Stephan

Kirchenmeisteramt von St. Stephan

Fondation pour la protection du patrimoine artisanal, historique et culturel, Lausanne
sowie dank der Spenden der Ordensmitglieder des Ritter-Ordens vom heiligen Georg in Kärnten, auch genannt »von Millstatt«, im Andenken an ihren Ordensgründer Friedrich III.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehrlau-verlag.com

Umschlagabbildung: ÖAW, Institut für Mittelalterforschung, Arbeitsgruppe
Inschriften (Foto: Michael Malina).

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Balto print, Vilnius
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-20640-8

magnificentia – humilitas – new art

THESEN ZUM URSPRÜNGLICHEN KONZEPT VON GRABMAL UND GRABLEGE FRIEDRICHS III.
IN WIENER NEUSTADT SOWIE ZUR ROLLE VON NIKLAS GERHAERT (MIT EINEM ANHANG ÜBER
DIE GRABPLATTE DER BEATRIX LOPI)

Im ›Herbst des Mittelalters‹ galt Magnifizenz als eine wichtige säkulare Tugend¹. Aegidius Romanus erkannte in ihr den legitimen Leitgedanken herrscherlicher Selbstdarstellung. ›Humilitas‹ war stets eine zentrale geistliche Tugend und prägte speziell die Lebensform der Zisterzienser, so wollte es ihr Ordenstheologe Bernhard von Clairvaux². Unter ›neuer Stilk‹ (*new art* im ostfränkischen Frühneuhochdeutsch) fasste in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts der Nürnberger Hans Schuttermayer jene Tendenzen visueller Gestaltung zusammen, die er als wegweisend erlebte. Die Namen *Ruger* (am ehesten ist Rogier van der Weyden gemeint) und *Niclas von Straspurgk* (sicher Niklas Gerhaert) repräsentierten dabei die Bildkünste³. Natürlich war die Vorstellung einer *new art* nicht so tief fundiert wie die anderen der Thesenbildung zugrunde gelegten, doch scheinen die Inhalte auch in Albrecht Dürers Familienüberlieferung auf und in dem, was über seine Gesellenwanderung bekannt ist: In Nürnberg und wohl generell im südöstlichen Mitteleuropa des letzten Jahrhundertdrittels dürfte Konsens über eine Leitbildfunktion geherrscht haben, die ›den großen Künstlern‹ in den Niederlanden (*in Nederland*) und den am Oberrhein tätigen Meistern zukam⁴ – Meistern, die ihrerseits teils aus den Niederlanden stammten (so Niklas Gerhaert), teils in ihren Werken wie Musterschüler der berühmten Niederländer auftraten (so Martin Schongauer, der wirklich als ein Schüler des Rogier van der Weyden in die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts einging)⁵.

* Für Hinweise sei gedankt: Tim Juckes, Cornelia Plieger, Carmen Rob-Santer (alle Universität Wien) und Philipp Stastny (Dombauhütte zu St. Stephan). Alex Nemeč sei gedankt für die Rekonstruktionszeichnungen Abb. 8 und 10. Für die Aufnahme und Bearbeitung der Fotografien in Abb. 4 und 5 geht Dank an Karl Pani, Armin Plankensteiner und René Steyer.

1 Werner PARAVICINI, Die zwölf »Magnificences« Karls des Kühnen, in: Formen und Funktionen öffentlicher Kommunikation im Mittelalter, hg. v. Gerd ALTHOFF (Vorträge und Forschungen, 51) Stuttgart 2001, 319–395, hier 377–379. – AEGIDIUS ROMANUS, De regimine principum libri III, Rom 1556, fol. 68v.

2 Jens RÜFFER, Orbis Cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im 12. Jahrhundert (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 6) Berlin 1999, 28–30 und passim.

3 August ESSENWEIN, Hans Schuttermayers Fialenbüchlein, in: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 28 (1881) 65–78 (zitiert nach Wikisource https://de.wikisource.org/wiki/Hans_Schuttermayers_Fialenbüchlein, zuletzt besucht am 5. 2. 2017): *Vnd hab solichs auß mir selber nit erfunden. sunder von vil andern grossen berumbten maisteren. Als die Junckhern von Prage. Maister Ruger. Niclas von Straspurgk. Der dan am mainsten die new art an das licht gepracht mitsamt vil andern genomen.* – Die Identifizierung nach Max BACH, Die Junker von Prag, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901) 115–123, hier 119, und Karel CHYTL, O junkerech Pražských, Prag 1903, 6f. – Diese Vorschläge blieben nicht unwiderrprochen, bieten aber die bis heute einzige kohärente Lesung.

4 Michael ROTH, Albrecht Dürer und Straßburg, in: Der frühe Dürer. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24. Mai–2. September 2012, hg. v. Daniel HESS/Thomas ESER, Nürnberg 2012, 39–51. – Die Zitate nach Dürers Familienchronik: Albrecht DÜRER, Schriften und Briefe, hg. v. Ernst ULLMANN, Leipzig 1978, 47: *Der Vater sei lang in Nederland gewest bei den großen Künstlern.*

5 Michael WOLFONS, Das Elsaß und die Niederlande. Zur Rezeption der altniederländischen Malerei in der Zeit Schongauers, in: Le beau Martin. Études et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991, hg. v. Albert CHÂTELET, Colmar 1991, 127–131.

DER STEIN

Wie ›Magnificentia‹ und ›Humilitas‹ aufeinandertreffen konnten, erfuhren Leo von Rožmital und seine Begleiter, als sie im Sommer 1467 die Gelegenheit hatten, das Neukloster in Wiener Neustadt und damit ein Zisterzienserkloster zu besuchen⁶:

*Cum Neustadii essemus, deducti sumus in Monasterium novum, quod Caesar sibi ad sepulturam extrui curaverat, jamque eo tempore sepulchrum praeparatum erat. Lapis, quo sepulchrum claudi debebat, mille et centum aureis constare dicebatur*⁷

(Während wir in Neustadt waren, hat man uns ins Neukloster geführt, das der Kaiser zu seiner Grablege bestimmt hatte und wo zu dieser Zeit schon das Grab vorbereitet war. Wie man uns sagte, belaufen sich die Kosten für den Stein, der das Grab decken soll, auf 1.100 Gulden.)

Einer der Mönche dürfte das Geleit gegeben haben. Indem er den Herren aus Böhmen den vorbestimmten Grabplatz zeigte, wies er auf eine Demonstration der ›Humilitas‹ des Kaisers hin, wie sie zisterziensischen Vorstellungen entgegenkam. Sich die eigene Sterblichkeit vor Augen zu halten, war laut Bernhard das probate Mittel gegen Hochmut⁸. Im Zusammenhang mit dem Grab wurde den Herren aber auch eine hohe Summe für dessen künftige Gestaltung genannt und so die kaiserliche ›Magnificentia‹ adressiert.

Lapis, quo sepulchrum claudi debebat: Verstehen lassen sich diese Worte entweder figurativ für ›Grabmak. Oder sie bezeichnen wirklich einen einzigen sehr teuren Steinblock und vielleicht wirklich nur den Block ohne seine bildnerische Bearbeitung⁹. Zwei Umstände (ver)führen zu dieser Überlegung: Erstens, der Block, der dann wirklich über Friedrichs Leichnam zu liegen kam, ist der vielleicht größte Monolith, der bis dahin aus den Brüchen um Salzburg auf Reisen gegangen war, daneben ein besonders schöner, kristallin gemasertes Stein, der sich vom handelsüblichen Rotmarmor abhob. Er muss spektakulär teuer gewesen sein – gleich ob roh oder bearbeitet. Und zweitens: Um jene Zeit, als die Herren aus Böhmen das Kloster besuchten und über die Kosten des Steins in Staunen versetzt werden sollten, hatte Friedrich den von ihm ausersehenen Bildhauer noch immer nicht in seinen Dienst nehmen können und demnach war – unbeschene der bereits bekannten Kosten für den *lapis* – vieles an der Gestalt des Monuments offen. Niklas Gerhaert scheint sich über Jahre taub gestellt zu haben; der Kaiser musste die Straßburger Behörden einschalten, damit sie den Künstler in Bewegung setzten¹⁰.

6 Die Argumente, die zeigen, dass nur das Neukloster gemeint sein kann (und nicht etwa die Georgskapelle der Burg) hat gültig zusammengestellt: Heinrich Alois MAYER, Zur Frage, in welcher der Kirchen Wiener Neustadts Kaiser Friedrich III. begraben werden wollte, in: Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich NF 46 (1975) 4–7. – Ergänzend: Stefanie MENKE, *Kaiser Friedrichs loblich gedechtnus* – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt, Diss. Osnabrück 2011. (<http://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012120710521>, zuletzt besucht am 5. 2. 2017)

7 Des böhmischen Herrn Leo's von Rožmital Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465–1467. Beschrieben von zweien seiner Begleiter. Itineris a Leone de Rosmital nobili Bohemo annis 1465–1467 per Germaniam, Angliam, Franciam, Hispaniam, Portugalliam atque Italiam confecti, Commentarii coevi duo, hg. v. Johann Andreas SCHMELLER (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 7) Stuttgart 1844, 134.

8 *Nascimur, morimur: ideoque nascimur morituri, quia prius morimur nascituri*; aus: »De gradibus humilitatis et superbiae II, X, 30«, zitiert nach: Sancti Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis Opera Omnia, hg. v. Jean MABILLON, Bd. I/i, Paris 1839, 1305.

9 Vgl. Wolfgang HILGER, Das Grabdenkmal Kaiserin Eleonores von Portugal in der Neuklosterkirche von Wiener Neustadt, in: König und Kanzlist, Kaiser und Papst. Friedrich III. und Enea Silvio Piccolomini in Wiener Neustadt, hgg. v. Franz FUCHS/Paul-Joachim HEINIG/Martin WAGENDORFER (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters. Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii 32), Wien/Weimar/Köln 2013, 205–213, hier 210: Anders als insinuiert wird, sagt der Text nicht, der Stein habe bereits an Ort und Stelle gelegen.

10 Quellen zu Niklas Gerhaert werden nach der von Christof Metzger verantworteten und kommentierten Edition im Katalog der Frankfurt–Straßburger Ausstellung zitiert. Dort finden sich auch Angaben zu abweichenden Lesungen oder Interpre-

Friedrichs doppelte Grundentscheidung für einen übergroßen Marmormonolithen einerseits und den brillanten Niklas Gerhaert andererseits war eine Entscheidung natürlich aus Magnifizenz: Der führende Bildhauer der *new art* wird auf den größten und schönsten Stein angesetzt. Das Konzept war aber in sich unabh- gestimmt. Der ausersehene Bildhauer hatte nämlich mit an Si- cherheit grenzender Wahrscheinlichkeit noch nie mit Salzburger Marmor zu tun gehabt. Der Werkstoff wurde allein im Donau- raum verarbeitet, wo der Strom und seine Nebenflüsse ihn trans- porttechnisch verfügbar machten. Damit warteten auf den Bild- hauer technische Probleme, die für ihn kaum einschätzbar waren. Sie betrafen die große Härte und strukturelle Unberechenbarkeit des Materials¹¹. Darüber hinaus gab es Probleme gestalterischer Natur: In den Jahrzehnten um 1400 hatte sich eine erstaunlich einheitliche Vorstellung herausgebildet, wie ein Rotmarmor-Monument auszusehen habe – nämlich nicht wie ein klassisches gotisches Gisant-Grabmal: Das Gisant-Monument stellt das Bild des Ver- storbenen als eine auf die Platte gelegte Rundfigur aus¹². Das Grabmal des Erzbischofs Jakob von Sierck in Trier¹³ († 1456), jenes Werk, durch das sich Niklas dem Kaiser als fürstlicher Bildhauer wohl empfohlen hat, war ein solches Monument: Das plastische Grabbild gewinnt hier Präsenz als ein im Realraum physisch vorhandener Körper.

Demgegenüber ist das Bild des Verstorbenen beim Rotmarmor-Monument als Basrelief in die Platte vertieft und damit integral ein Teil der Platte¹⁴. Zu den frühen Exemplaren gehört das Grab- mal Heinrichs IV. von Ortenburg († 1395) in Passau¹⁵ (Abb. 1). Die Bildhauerarbeit suggeriert einen quasi-szenischen Bildauftritt des Verstorbenen in einem dem Stein abgerungenen fiktionalen Relief- raum¹⁶. Hochrangige Beispiele sind daneben die Platte für Aribo, den Gründer der Abtei Seeon (mit den Jahreszahlen 1395 und 1400), und die für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland († 1397) in Straubing. Dessen Gestalt löst sich in energischer Wendung halb aus dem Stein, halb scheint sie im gesprenkelten Stoff der Platte aufzugehen¹⁷. Von besonderem Interesse ist aber die Grab-



Abb. 1: Passau, Ortenburgkapelle beim Dom, Grabmal Heinrichs IV. von Ortenburg († 1395)

tationen: Christof METZGER, Leben und Werk Niclaus Gerhaerts. Quellen und Inschriften, in: Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters, Ausstellungskatalog Liebieghaus-Skulpturensammlung, Frankfurt a. M., 27. Oktober 2011–4. März 2012, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg 30. März–8. Juli 2012, hg. v. Stefan ROLLER, Petersberg 2011, 187–197, hier 191f., Q 10.

11 Vgl. den Beitrag von Philipp Stastny in diesem Band.

12 Michael Viktor SCHWARZ, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2002, 144–148.

13 Stefan ROLLER/Bodo BUCZYNSKI, Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck (1398/99–1456), in: Ausstellungskatalog Niclaus Gerhaert (wie Anm. 10), Kat.-Nr. 1. – Die Inschriften der Stadt Trier I (bis 1500), ges. u. bearb. v. Rüdiger FUCHS (Die Deutschen Inschriften 70, Mainzer Reihe 10), Wiesbaden 2006, Kat.-Nr. 272, Abb. 164–169.

14 Vincent MAYR, Studien zur Sepulkralplastik in Rotmarmor im bayerisch-österreichischen Raum 1360–1460, Diss. Mün- chen 1972, 5. – Vgl. auch Alois KIESLINGER, Geist im Stein. Zur Geschichte einer spätgotischen Gesteinsmode, in: Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur 7, Heft 58/59 (1962) 15–20.

15 Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662, red. v. Christine STEININGER unter Mitarb. v. Franz A. BORNSCHLEGEL, Egon BOSHOFF, Arnim EICH, Josef ENGELBERGER, Ramona EPP, Werner HECHBERGER, Friedrich Ulf ROEHRER-ERTL, auf Grund v. Vorarb. v. Klaus Ulrich HÖGG (Die Deutschen Inschriften 67, Münchener Reihe 10) Wies- baden 2006, Kat.-Nr. 111, Abb. 60.

16 Friedrich KOBLER, Figurale Grabdenkmäler von 1360 bis 1440 und zeitgleiche Skulpturen am Passauer Dom, in: Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau, 12.–14. März 2007, hgg. v. Michael HAUCK/Herbert W. WURSTER, Passau 2009, 231–247, hier 233–34. Die von Kobler vorgeschlagene stilistische Zuordnung scheint mir schwach begründet.

17 Vincent MAYR, Das Grabmal des Stifters von Kloster Seeon, in: Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur 22 (1977) 15–18. – Rainer Alexander GIMMEL, Meisterwerke spätgotischer Sepulkralplastik. Studien zu den Tumbengrabmälern für Herzog Albrecht II. von Straubing-Holland in der Karmeliten-



Abb. 2: Stiftskirche Rein, Grabplatte Herzog Ernst des Eisernen († 1424)

platte Ernst des Eisernen († 1424), Friedrichs Vater, im Zisterzienserstift Rein¹⁸ (Abb. 2). Auch hier wird szenisch argumentiert: Die ausladenden Gebärden der Arme und die Aktion der Engel schaffen eine Art Bildraum für die Gestalt im Harnisch, deren Erscheinen ästhetisch gleichwohl an das geäderte Steinmaterial gebunden bleibt.

Das war es offenbar, was dem Auftraggeber unabhängig vom Bildhauer aus lokaler (d.h. donauländischer) Tradition vorschwebte: ein farbiger Bildstein – Schönheit des Marmors und Erscheinen des Bildes gleichermaßen als Thema. Wie wir wissen, ist Niklas Gerhaert mit dieser Aufgabenstellung fertig geworden: Viele Kritiker – darunter Lilli Fischel und Theodor Müller – sagen glanzvoll¹⁹, andere – unter ihnen Wilhelm Pinder, Otto Wertheimer und Kurt Bauch – sagen, ohne seine künstlerischen Stärken wirklich ausspielen zu können²⁰. In der Tat gab es wenig in Niklas' angestammtem Repertoire, was sich ohne Umstände verwenden ließ. Zwar scheinen die sicheren Werke des Bildhauers in Straßburg und Trier durchweg ohne Farbfassung und also wie die Platte Friedrichs steinsichtig konzipiert gewesen zu sein²¹. Aber wo es ihm der poröse, lichtabsorbierende Sandstein möglich machte, das Material der Aufmerksamkeit des Betrachters zu entziehen und eine Entstofflichung des Bildes eintreten zu lassen, behauptet sich der lichtreflektierende Marmor unumgänglich als ein Phänomen eigenen Rechts. Und mag das sogenannte Busnang-Epitaph in Straßburg ein Grenzgang zwischen Relief und Freiplastik sein, wie ihn Niklas bei Friedrichs Grabmal ähnlich wagemutig unternahm²² (die kapellenartige Architektur der Nische und die figürlichen Teile bestehen auch beim Epitaph aus einem einzigen

tiefen Block)²³, so verdeutlicht der Vergleich der beim Epitaph grundparallelen, beim Kaisergrab aus der Tiefe sich entfaltenden Aktion, dass die Gestaltung der Platte einen konzeptionellen Neuansatz erfordert hatte. Jedenfalls: Das Resultat transzendiert die donauländische Tradition. Der Dualismus von Materialpräsenz und dem Hervortreten des Bildes aus dem Stein ist auf die Spitze getrieben

kirche in Straubing und für Pfalzgraf Aribio I. von Bayern in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche Seon, in: Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung 106 (2005) 55–378.

18 Vincent MAYR, Zum Einflussbereich der spätgotischen Grabmalkunst Salzburgs, in: Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur 24 (1979) 10–15. – Brigitta LAURO, Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007, 87f.

19 Lilli FISCHEL, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944, 101. – Theodor MÜLLER, Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain. 1400–1500 (The Pelican History of Art Z25), Harmondsworth 1966, 82.

20 Wilhelm PINDER, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 2. Bd. (Handbuch der Kunstwissenschaft 27) Potsdam 1929, 358: »Bei alledem keine innerliche Steigerung. Der Sierck ist tiefer und reiner.« – Otto WERTHEIMER, Nicolaus Gerhaert: Seine Kunst und seine Wirkung (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1929) Berlin 1929, 49: »... die warmen Worte für die Erscheinung der Gesamtform wollen sich nicht einstellen.« Kurt BAUCH, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin/New York 1976, 278f.: »... sinkt seine Porträtkunst herab in das spätgotische Kunsthandwerk ...«

21 Sicher sind bekanntlich nur das Sierck-Grabmal, das Kanzlei-Portal, das sogenannte Busnang-Epitaph und das Baden-Badener Kreuzifix. Auf die Angaben zu diesen Werken im Ausstellungskatalog Niclaus Gerhaert (wie Anm 10) Kat.-Nr. 1–4 stützt sich meine Feststellung.

22 Für den Zusammenhang hat mir Artur Rosenauer die Augen geöffnet.

23 Roland RECHT, Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525), Straßburg 1987, 342.

und gewinnt eine neue Qualität. Unhinterfragt blieb indes die Vorgabe: die ›in‹ der Platte statt auf der Platte, im ›Relief-Raum‹ statt im Realraum plazierte Figur. Das direkte Vorbild, auf das der Patron den Bildhauer wohl explizit festgelegt hatte, dürfte die Platte Ernst des Eisernen gewesen sein. Das lässt sich etwa an der Präsentation der Wappen ablesen. Hier wie dort erscheinen sie als quasi auf die obere Schicht der Darstellung gelegt.

Wenn Friedrichs Stein in einem Punkt von der donauländischen Tradition des Rotmarmorgrabmals abweicht, dann in der immensen Dicke. Die übrigen Platten sind 20 bis 30 cm dick, die Wiener 60 cm. Das Relief ist tiefer als bei den anderen, und der Stein scheint darüber hinaus noch dicker als es die Relieftiefe erfordert, eher schon Quader als Platte. Er besitzt auch kein nach innen gezogenes Profil an der Unterkante, wie es zum Deckel einer Tumba gehört. Der Friedrich-Stein schließt unten mit einer vortretenden geraden Leiste ab. Wenn gotische Architekturformen überhaupt Züge einer Sprache haben, dann bedeutet diese Leiste: Sockel, Fuß, Grundplatte, das, was auf dem Boden steht. Entsprechend hat man sich bei der Nutzung des Steins als Deckplatte der Tumba in der Stephanskirche bemüht, dieses Formdetail und seinen funktionalen Zusammenhang zu überspielen und die Leiste als Element einer komplexen Profilverfolge erscheinen zu lassen (Abb. 3). Es hat großen Aufwand erfordert, den Stein über den Zierrat des untergelegten Gesimses zu heben²⁴ – und trotzdem bleibt eine ästhetisch befremdliche Stelle.

Dafür, dass der Stein auf dem ebenen Boden lag, spricht auch die Ausarbeitung des Reliefs. Wer die Platte von der begehbaren Brüstung aus betrachtet, sieht neben dem Dargestellten viel Technik. So fällt ins Auge, wie wenig die Wappen hinterarbeitet sind. Unter den Schilden liegen dicke Steinpackungen. Das ändert sich, sobald man photographisch eine Position des Besucherauges simuliert, wie sie hätte, wer vor der auf den Boden gelegten Platte stünde (Abb. 4, 5): Das Auge oder die Linse befindet sich ca. 160 cm über der Unterkante der Platte. Die Steinpolster hinter den Wappen verschwinden und die Schilde wirken, als würden sie frei über dem Grund schweben. Auch wird der in der Tiefe des Steins mit großem Arbeitsaufwand architektonisch instrumentierte Reliefgrund sichtbar. Die Figur kommt frei und tritt nun mit mächtigem Schritt aus dem Kapellenraum des Grundes heraus.

Der *lapis*, von dem 1467 gesagt wurde, er sollte Friedrichs Grab decken, von dem man in Neustadt einen Preis von 1.100 Gulden wusste und der – fraglich noch wo – auf den zögernden (ein Scheitern unter den Augen der Reichselite fürchtenden) Niklas Gerhaert wartete, war also wohl wirklich der Rohling der Wiener Platte. Und am ehesten war der Stein dazu bestimmt, auf den nackten Boden gelegt zu werden und so das Grab des Kaisers zu bedecken (oder ein Bedecken zu evozieren) – in dieser Verwendung trotz der hohen Kosten wiederum ein Signal der Humilitas²⁵.



Abb. 3: Wien, Stephanskirche, Grabmal Friedrichs III.: Die Platte auf der Tumba aufliegend

²⁴ Philipp Stastny war so freundlich, mir die technische Seite zu erklären.

²⁵ Es ist verführerisch, hier mit dem Bild vom Grabmal Friedrichs III. zu argumentieren, das in den rechten Seitenturm der Ehrenpforte Kaiser Maximilians eingefügt ist, oder mit dem ganz ähnlichen Bild vom Grabmal Maximilians, das in einigen Ausgaben dort über dem rechten Durchgang erscheint (›Grufblatt‹ – ursprünglich für den ›Weißkunig‹), siehe Tafeln XLIV, XLV. Sicher beziehen sich die Monumente in ihrer Gestalt auf den Friedrich-Stein, aber weder ist klar, in welchem Zustand die Urheber ihn gesehen haben, noch sind seine kritischen Details klar genug wiedergegeben. Für die Geschichte des Grabmals vor 1500 ist aus den beiden Holzschnitten nicht viel zu gewinnen. Zur Ehrenpforte: Thomas Ulrich SCHAUERTE, Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers (Kunstwissenschaftliche Studien 95) München/Berlin 2001.



Abb. 4: Niklas Gerhaert, Grabplatte Friedrichs III.: Simulation einer Ansicht der Platte flach auf dem Boden liegend



Abb. 5: Niklas Gerhaert, Grabplatte Friedrichs III.: Simulation einer Ansicht der Platte flach auf dem Boden liegend

DER ORT

Sepulcrum praeparatum erat (so das andere den böhmischen Herren mitgeteilte Faktum): Innerhalb des Neuklosters kommt nur der Chor der Kirche in Frage – damals noch ohne den raumteilenden Hochaltar von 1698, dafür insgesamt durch einen Lettner abgetrennt; eine *clausura ante chorum posita* kommt 1457 in einer Urkunde vor²⁶. Über diese Schranke hinweg ins Langhaus grüßten die oberen Bilderreihen des Friedrichsretabels oder auch Wiener Neustädter Retabels, das im Chorhaupt seinen Platz hatte (und 1884 an die Wiener Stephanskirche verkauft wurde). Auch damals hatte man es schon mit einem hohen lichten Raum zu tun, der sich vom niedrigen und dämmrigen Langhaus abhob, eine Inszenierung, die auf von Friedrich veranlasste Baumaßnahmen zurückgeht²⁷.

Der Chor einer Zisterzienserkirche ist ein so spiritueller wie exklusiver Grabplatz. Neben Bischöfen sind nur Kaiser und Könige in den Kirchen der Zisterzienser zugelassen. Wenn Äbte Ausnahmen machten, wurde dies sehr kritisch registriert²⁸. Im Neukloster-Chor gab es bei dem Besuch der böhmischen Herren bereits drei Bestattungen von Kindern des Kaiserpaares (Christoph † 1455, Helena † 1462, Johann † 1467)²⁹. Die Beisetzung des kleinen Herzogs Johann war im Februar, das heißt wenige

26 Die Urkunden des Neuklosters zu Wiener Neustadt, bearb. v. Heinrich MAYER (Fontes Rerum Austriacarum. Österreichische Geschichtsquellen, 2. Abt., Diplomataria et Acta 86) Wien 1986, Nr. 89.

27 Adolf HÖGGERL, 500 Jahre Stift Neukloster 1444–1944. Kurze Darstellung der Geschichte des Neuklosters in Wiener Neustadt, verbunden mit einem Führer zu den Kunstdenkmälern der Abtei, Wiener Neustadt 1946, 14–17, 32–34. – Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich südlich der Donau, Teil 2, bearb. von Peter AICHINGER-ROSENBERGER/Evelyn BENESCH/Kurt BLEICHER/Sibylle GRÜN/Renate HOLZSCHUH-HOFER/Wolfgang HUBER/Harbert KARNER/Katharina PACKPFEIFER/Anna PIUK/Gabriele RUSSWURM-BIRÓ/Otmar RYCHLIK/Agnes SZENDEY/Franz Peter WANEK, Horn/Wien 2003, 2616, 2618. – Allerdings trifft es nicht zu, dass das Langhaus ursprünglich eine basilikale Struktur besaß. Die Begehung des Dachbodens zeigt, dass vor dem Umbau schon eine Halle bestanden hat, aber eine, die in der Höhe dem Chor entsprach. – Heike Maria SCHNEIDER, Der Orden der Dominikaner in Wiener Neustadt: Eine geschichtliche und bauliche Untersuchung des Neuklosters, (ungedr.) Diplomarb. Wien 2008 (leider nicht mehr als eine Beschreibung des Befundes). – Vgl. den Beitrag von Stefanie Menke in diesem Band.

28 Jackie HALL/Shelagh SNEDDON/Nadine SOHR, Table of Legislation Concerning the Burial of Laity and Other Patrons in Cistercian Abbeys, in: *Sepulturae Cistercienses Burial, Memorial and Patronage in Medieval Cistercian Monasteries*, hg. v. Jackie HALL/Christine KRATZKE (Citeaux: Commentarii Cistercienses 56) Forges-Chimay 2005, 373–416.

29 LAURO, Grabstätten (wie Anm. 18) 95. – Die Inschriften der Stadt Wiener Neustadt, ges. u. bearb. v. Renate KOHN (Die deutschen Inschriften 48, Wiener Reihe 3, Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich 2) Wien 1998, Kat.-Nrr. 75, 86, 97. – Siehe auch Abb. 6 im Beitrag von Stefanie Menke in diesem Band.

Monate vor dem Besuch, erfolgt. Die flachen, nur mit Inschriften und Wappen gekennzeichneten Platten sind nicht mehr in situ erhalten, sondern heute rechts an die Rückwand der ehemaligen Sediliennische montiert. Aber ihre Position lässt sich nach dem Stich bei Marquart Herrgott zuverlässig rekonstruieren³⁰. Die 1698 in den Langchor eingezogene Scherwand, die den Aufbau des barocken Hochaltars hinterfängt, nahm – so zeigt es Herrgotts Grundriss – auf die drei Grabstätten Rücksicht (Abb. 6). Sie lagen in geringem Abstand mittig vor dem ursprünglichen Hochaltar, der etwas von der Ostwand abgerückt frei im Polygon gestanden haben muss³¹. An den Langwänden westlich der drei Platten war das Chorgestühl aufgestellt. Das entspricht nicht nur dem Usus, sondern ist auch an den Details der Architektur ablesbar: Damit sie nicht mit dem Gestühl in Konflikt kamen, sind die Dienste an den Langwänden – anders als im Polygon – nicht auf den Boden herabgeführt, sondern ruhen auf schönen Konsolen. Hier zwischen den Sitzreihen war der optimale Ort für die Aufmerksamkeit und damit die Memoria durch den zum Chorgebet und zur Messe sich versammelnden Konvent und somit der gegebene Ort für das Kaisergrab, und zwar nicht allzu weit im Osten, damit das Monument die Wege zwischen Gestühl und Hochaltar nicht beeinträchtigte. Weil sie die Wege der Zelebranten nicht stören dürfen, sind die Grabmäler der Kinder flache Platten³². Und sie sind nicht nur um dem Hochaltar nahe zu sein so weit nach Osten geschoben, sondern auch um dem Ort der (zukünftigen) Ruhestätte des Vaters auszuweichen.

Einige Wochen nach dem Besuch der böhmischen Herren (am 3. September 1467) starb Kaiserin Eleonore. Ihrem 1465 schriftlich festgehaltenen Wunsch gemäß fand auch sie im Neukloster die letzte Ruhe³³. Laut Jakob Mennel wurde sie *im chor des closters Cistertzer Ordens zu der Newenstatt Saltzburger bystumbs neben dem sacramenthus loblich vnnd eerlich bestattet*³⁴. Der Konnex von Grab und Sakramentshaus ist in einer Zisterzienserkirche nicht einmalig: 1494 wurde der Salemer Abt Johannes Stantenat unter dem Sakramentshaus seiner Klosterkirche begraben. Oder anders gesagt: Über dem Grab wurde ein neues Sakramentshaus errichtet. Ein anderes Beispiel gibt der Kölner Erzbischof Hermann von Hessen, der laut seinem 1508 aufgezeichneten Testament *in humili et non elevato sepulcro* gegenüber dem aus seinem Erbe zu errichtenden prächtigen Sakramentshaus des Doms ruhen wollte³⁵. Wie die allermeisten Sakramentshäuser in den von der katholischen Reform betroffenen Gebieten ist das im Neukloster nicht erhalten, doch lässt sich immerhin so viel sagen: Es war sicher kein filigraner Turm, sondern eine Wandnische, die evangelienseitig nahe dem Hochaltar quasi als Gegenstück zur Sediliennische in Erscheinung trat³⁶. Und hier treffen die Besucher heute auf ein Ensemble, das Eleonores Grab markieren will. Es besteht erstens aus der an der Wand aufgerichteten berühmten Reliefplatte und zweitens (fast unbeachtet) aus einer undekorierten Bodenplatte, gleich-

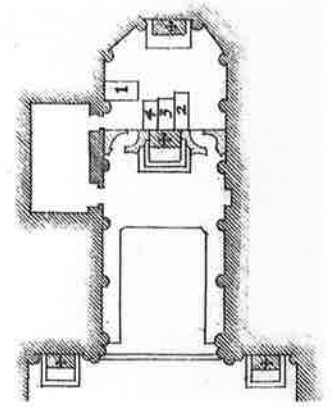


Abb. 6: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche, Grundriss des Chors im Zustand des 18. Jahrhunderts nach Marquart Herrgott (1 = Position der Grabplatte Eleonores, 2,3,4 = Position der Grabplatten der Kinder)

30 Marquart HERRGOTT, *Taphographia Principum Austriae, in qua Marchionum, Ducum, Archiducumque Austriae, utriusque sexus, monumenta funerea, omnis generis, pleraque typis aeneis expressa, proferuntur. Opus in duas partes tributum, quod est Monumentorum Augustae Domus Austriacae tomus IV. et ultimus. Post mortem RR. PP. Marquardi Herrgott et Rusteni Heer, ... restituit novis accessionibus auxit, et ad haec usque tempora deduxit Martinus GERBERTUS, St. Blasien 1772, Tab. XXIX.*

31 Joseph BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924, 1. Bd., 407f. – Der Breite des Altars in der Zeichnung liegt die Breite der Predella des Wiener Neustädter Altars in der Wiener Stephanskirche zugrunde.

32 ›Flache‹ Grabplatten schreiben die Statuten der Zisterzienser nicht für Kirchenbestattungen vor, wie man häufig liest, aber für Bestattungen in Kreuzgängen: HALL/SNEDDON/SOHR, *Table of Legislation* (wie Anm. 28).

33 Auf den entsprechenden Eintrag im Nekrolog des Neuklosters wies hin: MAYER, *Frage* (wie Anm. 6) 6.

34 ÖNB Wien, Codex 3077***: Jakob MENNEL, *De claribus mulieribus domus Habsburgicae liber germanicus*, fol. 202v; zitiert nach Antonia ZIERL, *Kaiserin Eleonore und ihr Kreis: Eine Biographie (1436–1467)*, (ungedr.) Diss. Wien 1966, 158.

35 Achim TIMMERMANN, *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*, Turnhout 2009, 11, 142–144 mit weiteren Beispielen.

36 Der Bauzeit des Chores entspricht eine fassadenartige Nische wie in Nürnberg, St. Sebald. – TIMMERMANN, *Presence* (wie Anm. 35) 44–47. – Die evangelienseitige Positionierung ist bei Sakramentshäusern die Regel. Eine entsprechende Wandnische gegenüber der Sediliennische zeigen die gängigen Grundrisse, die wohl auf älteren Bauaufnahmen fußen. Die Nische verschwand, weil man sie 1841 nutzte, um in ihr die figürliche Grabplatte aufzustellen (s.u.); die um die Platte herum verbliebene Öffnung wurde dann offenbar vermauert.



Abb. 7: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche, Grabplatz der Kaiserin Eleonore im Chor

falls aus Rotmarmor (Abb. 7). Die stehende Platte gehört zu den bei Niklas Gerhaert in Auftrag gegeben *ettlich Grabstain* – offensichtlich ein verschlanktes Pendant zum *lapis* des Kaisers³⁷. Sie entstand also in der Zeit unmittelbar nach 1467. Die zweite, die glatte Bodenplatte, dürfte jener Stein sein, den Maximilian 1504 über die Gruft seiner Mutter legen ließ: Jedenfalls kündigte er eine solche Maßnahme in einem Schreiben an den kaiserlichen Rat Melchior von Maßmünster an³⁸. Bevor die erste Platte 1841 an der Wand aufgerichtet wurde, lag sie pultartig aufgebockt und in der Regel unter Klappläden verborgen quer – befremdlicherweise quer auch zur Kirchenachse³⁹ – über der zweiten. Das ist die Situation, die schon Herrgotts Grundriss festhält (Abb. 6). Aufgrund der Schräglage erscheint dort die tatsächlich 274 cm lange Platte (als Nr. 1 eingetragen) nicht länger als die nur 139 cm lange des kleinen Herzogs Johann (Nr. 2).

Die in einem illustrierten Manuskript aus dem Jahr 1837 dokumentierten Läden gehörten dem 18. Jahrhundert an – mindestens in ihrer Bemalung⁴⁰ –, weisen aber auf einen spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Grabmaltypus zurück, der in der Forschung zunehmend Beachtung findet. Gemeint ist die unter Bodenniveau verlegte Bildplatte, die mit einem hölzernen Deckel oder eben mit Läden begehbar gemacht ist⁴¹. Ein aufschlussreiches Beispiel ist das Denkmal für den Mainzer Erzbischof Konrad von Daun († 1434), das quasi unsichtbar im Mittelschiff des Mainzer Domes lag. Neben der 1804 gehobenen und an einen Pfeiler gestellten Platte mit der dramatisch aufgefassten Relieffigur ist auch das Testament des Prälaten erhalten. An normalen Tagen, so verfügte Daun, sollte der Deckel geschlossen sein, an seinem Todestag, dem jeweils darauf folgenden siebten und dreißigsten Tag aber soll man ihn öffnen und vier Leuchter um die Grube stellen⁴². Das Ganze wirkt weniger ungewöhnlich, wenn

- 37 Othmar RYCHLIK, Der Grabstein der Kaiserin Eleonore in der Neuklosterkirche zu Wiener Neustadt. Ein Werk nach dem Entwurf des Nicolaus Gerhaerts von Leiden, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien* NF 52 (1981) 182–199.
- 38 Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien, hg. v. Heinrich ZIMMERMAN unter Mitwirkung v. Joseph von FIEDLER und Johann PEUCKERT, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1,2 (1883) I–LXXVIII, Reg.-Nr. 232. Vgl. MENKE, Grablegeprojekt (wie Anm. 6) 212: Die Autorin geht davon aus, der von Maximilian gemeinte Stein sei mit der Bildplatte der Kaiserin identisch, die demnach bis 1504 eingelagert gewesen sein müsste. Übrigens ist die rote Fläche vor der Sediliennische, die sich den Kindergräbern zuordnet und die der Besucher als Gegenstück wahrnimmt, keine Steinplatte, sondern rot gefärbter Estrich.
- 39 Ein Argument mehr gegen die Vorstellung, das Arrangement könnte ursprünglich gewesen sein: Es gibt bzw. gab zwar pultartige Grabmäler aus dem 15. Jahrhundert (z.B. in Lilienfeld), sogar solche mit Rotmarmorplatten (Passau, Berchtesgaden), aber sie sind entlang der Kirchenachse ausgerichtet. Im Übrigen findet sich (laut RYCHLIK, Grabstein [wie Anm. 37] 189f.) im Totenbuch des Neuklosters von 1737 die Nachricht, Auftraggeber des Pultmonuments sei der besonders tatkräftige Abt Benedikt Hell (1729–46) gewesen.
- 40 Johann Nepomuk Franciscus de Paula FRONNER, *Monumenta Novae Civitatis Austriae: eorumdemque inscriptiones tum in arce Caesarea, tum in templis, claustris, aedificiis, in coemeterio*, 4 Bde., Wiener Neustadt 1837–1838, ND [Wiener Neustadt] 1990, 4. Bd., 26, 28.
- 41 Hans KÖRNER, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, 185–188. – Johannes TRIPPS, Das Kenotaph des Bischofs Hildeward im Rahmen der Inszenierung von Stiftergrabmälern im 13. und 14. Jahrhundert, in: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, hg. v. Hartmut KROHM/Holger KUNDE (Schriftenreihe der vereinigten Domstifte zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4–5) 3. Bd., Petersberg 2012, 98–111.
- 42 Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650, ges. und bearb. v. Fritz Viktor ARENS auf Grund

man sich klarmacht, dass auch die oberirdischen Bildgrabmäler an Tagen, an denen man sie liturgisch nicht nutzte, in der Regel verhüllt oder verpackt waren. Das Enthüllen besaß quasi rituellen Charakter und gehörte zur liturgischen Ingebrauchnahme der Monumente. Die versenkten Grabmäler hatten den zusätzlichen Vorteil, frequentierte Orte besetzen zu können, ohne dort den Alltagsbetrieb zu stören.

Da Eleonores Pultmonument entstanden ist nicht lange nachdem in den Jahren nach 1698 der neue Hochaltar und die Trennwand im Chor errichtet worden waren, liegt folgende Annahme nahe: Vorher hat sich die Platte dort befunden, wo dieser Hochaltar jetzt steht, und sie wurde von ihm verdrängt. Dies schuf Gelegenheit, die Bildplatte und die an sie geknüpften Riten mit Eleonores eigentlichem Grabplatz zu vereinigen, der durch Maximilians Stein gekennzeichnet war. Dass dieser Stein wirklich das Grab bedeckte, hatte man auf kaiserlichen Befehl 1668 verifiziert⁴³. Anders als vorher war man nun nicht mehr im Zweifel darüber, dass hier die Kaiserin bestattet war.

Im vorbarocken Zustand der Kirche – zwischen 1473 (s.u.) und 1698 – so sei postuliert, hat es westlich anschließend an die Kindergräber im Boden der Kirche ein auf- und zuklappbares Kenotaph für die Kaiserin gegeben. Unsere zeichnerische Rekonstruktion der Situation zeigt nur die steinernen Teile im Chor ohne das, was wie das Retabel und das Gestühl aus Holz war, also auch ohne den Deckel der Platte (Abb. 8). Als Tiefe der Grube für das Kenotaph wurden 30 cm angenommen: Um ungefähr so viel war die Grabplatte des Mainzer Erzbischofs Adolf II. von Nassau († 1475) abgesenkt, die in analoger Position in der Kirche der Zisterzienserabtei Eberbach im Rheingau lag. Eine 1632 angefertigte Zeichnung der Platte trägt folgende Beschriftung: ... ist gesenckt 1,5 Schue in die Erdt, mit einem höltzin Deckel zugedeckt, im Chor vor dem hohen Altar⁴⁴.

Die hier angenommene Koexistenz einer – jedenfalls bis 1504 – nicht oder nur diskret markierten Gruft vor dem Sakramentshaus und eines versenkten, aber rituell aktivierbaren Epitaphs einige Meter südwestlich davon ›in medio ecclesiae‹ (wie man die axiale Position im Mittelalter beschrieb) ist irregulär⁴⁵. Die Situation kann aber so verstanden werden, dass das eine Element des Ensembles auf die Spiritualität der Kaiserin reagiert – konkret auf den Wunsch, nahe beim ›Corpus Christi‹ zu ruhen. Einer solchen Haltung scheint das als Einzelblatt erhaltene Kanonbild eines von Eleonore gestifteten Missales verpflichtet (Abb. 9): Statt wie üblich die Kreuzigung zeigt es die Kreuzabnahme und damit ein ›Corpus Christi‹, das in die physische Reichweite der als Stifterfigurchen präsent gemachten

der Vorarbeiten v. Konrad F. BAUER (Die Deutschen Inschriften 2, Heidelberger Reihe 2) Stuttgart 1958, Kat.-Nr. 124. – Gisela KNIFFLER, Die Grabdenkmäler der Mainzer Erzbischöfe vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert, Untersuchungen zur Geschichte, zur Plastik und zur Ornamentik (Dissertationen zur Kunstgeschichte 7) Köln/Wien 1978, 47f.

43 FRÖNNER, Monumenta (wie Anm. 40) 51.

44 Wolfgang BEEH, Zum Typus des Grabmals von Erzbischof Adolf II. in Kloster Eberbach, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 10 (1970) 11–20, hier Abb. 9. – Ähnlich tief ist die Bildplatte des Jan Zrínský von Serin († 1612) in der Benediktinischkapelle der Zisterzienserkirche von Hohenfurth (Vyšší Brod) abgesenkt. Auf dieses m.W. einzige erhaltene Exemplar eines versenkten Grabmals wies mich Andreas Zajic hin. Abbildung in: Milan HLINOMAZ, Das Zisterzienserstift in Hohenfurth (Vyšší Brod), o.O., o.J., unpaginiert.

45 Vergleichbar wären immerhin Bestattung und Kenotaph des Freisinger Bischofs Johannes Grünwalder († 1452): das Grab vor den Stufen zum Chor des Freisinger Doms, eine Tumba vor der Thomaskapelle. Andreas ZAJIC, »Zu ewiger Gedächtnis aufgerichtet«: Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsbd. 45) Wien/München 2004, 99 mit Anm. 75. – Vergleichbar wäre auch die Grab- und Memorialanlage der Erzbischöfe Adolf I. († 1390) und Johann († 1418) von Nassau im Mainzer Dom: die Gräber unter einer flachen Bildplatte im Mittelschiff, an den Pfeilern Denkmäler mit den plastischen Bildern der Verstorbenen. – Wilhelm MAIER, Grab beim Grabe Christi. Die Memoria des Mainzer Erzbischofs Johann von Nassau, in: Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Wilhelm MAIER/Wolfgang SCHMID/Michael Viktor SCHWARZ, Berlin 2000, 231–258. – Vergleichbar sind auch die beiden Grabplatten des Hans Rosenberger († 1510) in der Stadtkirche von Schwabach: der eine (ursprünglich) auf dem Grab in der Annakapelle, der andere vor dem Sakramentshaus an der Chorwand. – Kurt PILZ, Die Stadtkirche St. Johannes und St. Martinus in Schwabach, Schwabach 1979, 97f. – Auf das letzte Beispiel wies mich Tim Juckes hin. Die historischen Hintergründe der Fälle sind jeweils verschieden, doch haben sie gemeinsam, dass es zusätzlich zum Grab im selben Kirchenraum noch einen zweiten Ort des liturgischen Gedenkens gibt.

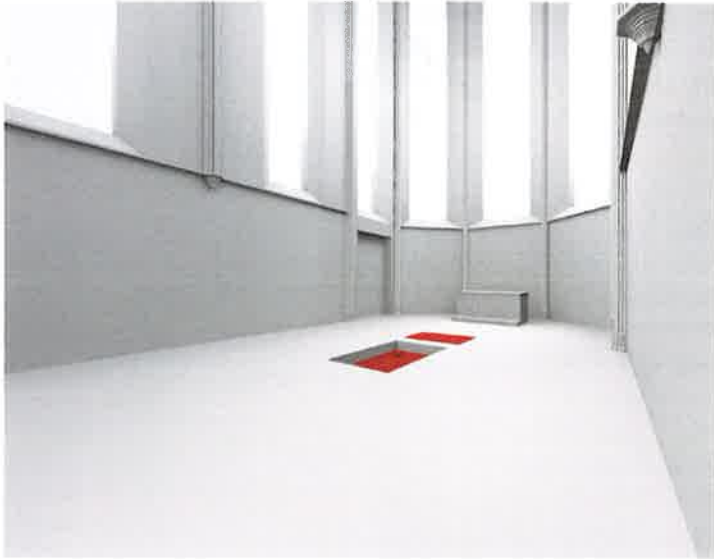
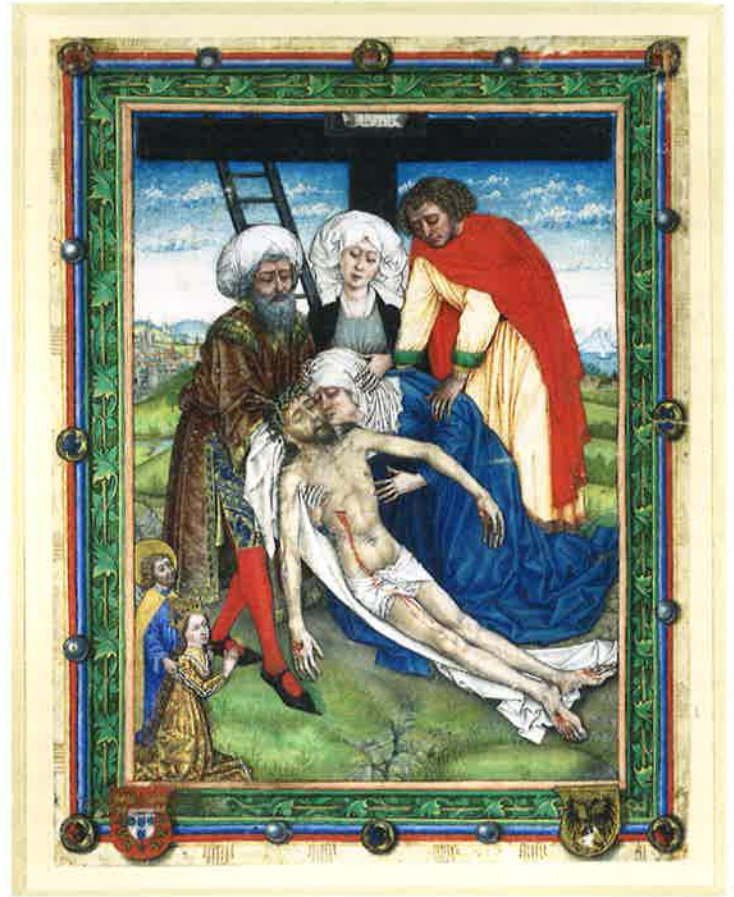


Abb. 8: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche, Zustand des Chores 1473
(Rekonstruktion Michael Viktor Schwarz, Zeichnung Alexander Nemeč)

Abb. 9: Kanonbild eines von Eleonore gestifteten Missales (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 3996)



Kaiserin quasi herabgelassen wird. Zugleich dokumentiert das Blatt – Kopie eines Wiener Buchmachers nach einer Vorlage des Rogier van der Weyden – einen aufschlussreichen Versuch mehr, *new art* an den Kaiserhof zu holen, diesmal nicht durch die Berufung eines niederländisch-oberrheinischen Künstlers, sondern durch die Reproduktion einer niederländischen Bilderfindung⁴⁶.

Das andere Element des Memorial-Ensembles, die Bildplatte in ihrer angenommenen Platzierung, reagiert demgegenüber auf die Gesamtplanung der Familiengrablege, wobei der schon feststehende Ort des Kaisergrabes die entscheidende Vorgabe geliefert haben muss. Die Inschrift von Eleonores Platte sagt, bei ihrem Ableben habe die *Gemahlin des göttlichen Kaisers* und *Tochter des Königs von Portugal* den kaiserlichen Palast gegen *haec urna* vertauscht⁴⁷. Wortwörtlich aufgefasst behauptet der Satz eine Identität von Grab und Platte und widerspricht der These, die Platte habe in der Kirchenachse gelegen. Doch will, wer den Begriff *urna* wählt, kaum eine ganz schlichte Lektüre. Und *hic, haec, hoc* kann einerseits im Mittellatein als ein »fast bedeutungsloser Artikel« verstanden werden⁴⁸, andererseits im Sinn von »gegenwärtig«. Der Text mag also so zu lesen sein: Die Kaiserin hat den Palast gegen »die Aschenurne«⁴⁹

46 Karl-Georg PFÄNDTNER, Die Handschriften des Lehrbüchermeisters. In memoriam Gerhard SCHMIDT (1924–2010) (Codices Manuscripti Supplementum 4) Purkersdorf 2011, 144f. – Artur ROSENAUER, Zu einer niederländischen Beweinungskomposition und ihren Reflexen in der österreichischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1969) 156–166.

47 Die Inschriften der Stadt Wiener Neustadt, ges. u. bearb. v. Renate KOHN (Die deutschen Inschriften 48, Wiener Reihe 3, Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich, Teil 2), Wien 1998, Kat.-Nr. 98.

48 Mittellateinisches Glossar, hgg. v. Edwin HABEL/Friedrich GRÖBEL, Paderborn 1989, 175.

49 So übersetzt Moritz WERTNER, Zur Familiengeschichte der Habsburger, in: Ungarische Rundschau für historische und soziale Wissenschaften 4 (1915) 179–186, bes. 184.

oder gegen »die jetzige Aschenuerne« eingetauscht – und diese muss nicht ein von der Platte verschlossener Hohlraum sein. Sicher aber spricht die thematisierte Fallhöhe zwischen Palast und Urne von Humilitas. Gemeinsam mit der hier angenommenen Verlegung der Platte unter Bodenniveau entsteht eine Spannung zur marmornen Magnifizienz des Bildes der strahlenden Kaiserin mit den Insignien ihrer Herrscherwürde und ihrer holden Weiblichkeit, den bodenlang getragenen Haaren⁵⁰.

Und so denke ich mir den Memorialraum als ganzen projektiert: Das Kaisermonument im (von Osten gezählt) zweiten oder dritten Joch des Langchores zwischen den Chorstühlen, eine übermächtige, aber einfach auf den Boden gelegte Platte, deren Bildprogramm, Wappen und Inschriften vom Gestühl aus gut abzulesen waren (Abb. 10). In der von der liturgischen Nutzung her kritischen Zone zwischen diesem Monument und dem Hochaltar dann zunächst das Epitaph der Kaiserin – versenkt unter Klappen⁵¹. Deren Bemalung oder Einlegearbeit mag die Inschriften der Platte wiederholt und die Angaben ergänzt haben, wie es die Läden des 18. Jahrhunderts taten⁵². Davor schließlich die flachen Kindergrabplatten, in der Positionierung begünstigt vielleicht entsprechend dem Christuswort (Mt 19, 14): »Lasset die Kindlein zu mir kommen.« Das Ganze nach Osten quasi abgeschlossen durch das Friedrichsretabel, das auf dem Hochaltar stand. An den Werktagen und den Sonn- und Feiertagen zeigte der doppelte Flügelaltar einmal eine kleinere, einmal eine größere Versammlung von Heiligenbildern. An den Hochfesten und an den für die Zisterzienser besonders wichtigen Marienfesten machte der Schrein mit der Trinität den Weihetitel der Kirche und mit Maria die Ordenspatronin bildlich gegenwärtig⁵³.

Dass der Stein, als er im Sommer 1479 in Neustadt eintraf, gleich an den Ort seiner Bestimmung gelegt und nicht eingelagert werden sollte, wird durch den Grad plausibel, in dem die Inschrift ausgeführt und nicht ausgeführt ist. An drei Seiten der Platte verläuft nach außen gerichtet die »Intitulatio« des Kaisers und endet mit: OBI(IT) · AN(N)O · D(OMI)NI · MCCCC. Für den Nachtrag der Minderzahl des exakten Jahres ist Platz freigelassen. Völlig leer blieb die Schräge an der Kopfseite des Steins. Auf dem Rand der Platte Ernst des Eisernen, die auf einer Tumba evangelienseitig nahe dem Hochaltar der Kirche von Rein lag, steht an dieser Stelle das Gebet für die Seelenruhe des Verstorbenen: *Requiescat in sancta pace* (Abb. 2). Es sind jene Worte, welche die Reiner Mönche von ihrem Gestühl aus sahen und wohl innerlich oder sprechend nachvollziehen sollten⁵⁴.

Anders als die Jahresangabe hätte man diese Formel bei der kaiserlichen Platte in einem Zug mit der Intitulatio ausführen können. An einem Denkmal, das den Ort *zukünftiger* Grabesruhe kennzeichnen sollte, wäre der Text aber irreführend und unangebracht gewesen. Der Stein dürfte also

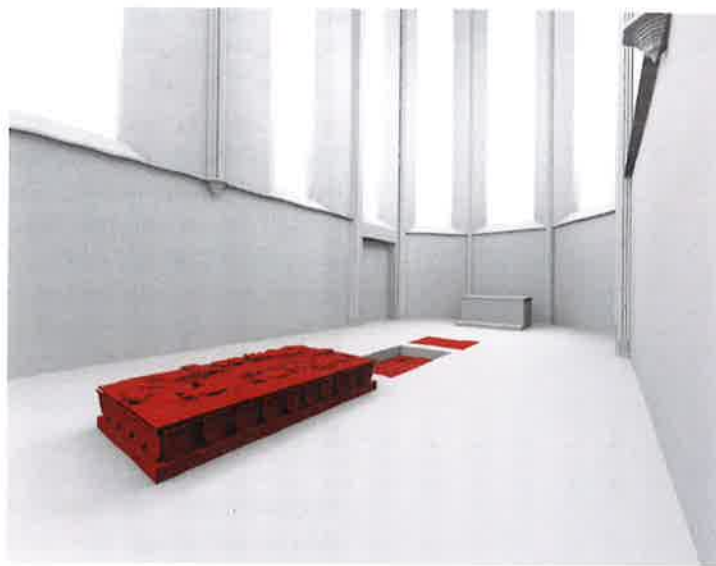


Abb. 10: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche, Zustand des Chores 1479 (Rekonstruktion Michael Viktor Schwarz, Zeichnung Alexander Nemeč)

50 Vgl. Albert MÜLLER, Leonores Haar. Geschlechtsspezifische Differenzen im Kontext von Sterben und Tod am Beispiel der Leonore von Portugal, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hg. v. Lothar KOLMER, Paderborn/München/Zürich 1997, 165–184, hier 179–182.

51 Vgl. MENKE, Grablegeprojekt (wie Anm. 6) 309f.: Die Platten sollen zu Seiten der Kindergräber gelegen haben, eine Anordnung, die keiner bekannten Topologie eines Mausoleumschors entspricht. Beide Platten – auch der dafür denkbar ungeeignete Stein des Kaisers – könnten laut Menke ebenerdig im Boden verlegt gewesen sein, was laut Menke bedeutet hätte, dass die Darstellungen gegenüber dem Bodenniveau versenkt gewesen wären und eine Abdeckung erfordern hätten.

52 DI 48 (Stadt Wiener Neustadt, wie Anm. 47) Kat.-Nr. 98.

53 Vgl. Ingrid FLOR, Ikonographische Überlegungen zu den Malereien des Wiener Neustädter Retabels in St. Stephan in Wien, in: *Der Wiener Neustädter Altar und der »Friedrichs-Meister«*. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1999, 7–32.

54 Die Gestalt der Platte zeigt, wie die Tumba mit ihrer rechten Seite an die Wand gerückt gewesen sein muss. Vgl. LAURO, Grabstätten (wie Anm. 18) 84–88.

vierzehn Jahre lang als Memento Mori im Mönchschor des Neuklosters gelegen und seiner liturgischen Aktivierung als Grabmal entgegengesehen haben: der Ankunft des toten Kaisers, dem Nachtrag des Todesjahres, der Hinzufügung der Gebetsanleitung. Mit dieser Wartestellung war es dann im Sommer 1493 in anderer Weise als erwartet vorbei. Der Monolith wurde aus dem Neukloster wieder abtransportiert und in die Stephanskirche nach Wien überführt⁵⁵. Hier fungierte er nun als das Herzstück in immer weiter ausufernden Planungen zu einem von Humilitas-Bekennnissen weitgehend freien Prunkgrab. Was 1513 oder gar 1517 schließlich vollendet wurde, stand wohl auch nicht mehr für Friedrichs, sondern für Maximilians, seines Sohnes, Magnifizenz und nicht länger für *new art*, sondern war ein Werk im Wesentlichen *auff deutschen sitten* – im Gegensatz zu den damals schon gefragten Arbeiten im Renaissancestil (*auff welsch sitten*)⁵⁶.

DIE WERKSTATT

Niklas Gerhaert war 1473 in Wiener Neustadt verstorben – sechs Jahre bevor der Stein des Kaisers dort eintraf. Dieser kam auf der Donau nach Wien und wurde mit Hilfe einer aus Krems angeforderten Kanonenlafette weitertransportiert⁵⁷, nachdem man (wie es auch 1493 geschehen sollte) die Brücken verstärkt hatte⁵⁸. Wenn Niklas wirklich der Meister des Steins war und die Dokumente einschließlich seiner überlieferten Wiener Neustädter Grabinschrift nicht trügen (*Maister Niclas von Leiten, der Kayser Fridrichs grabstein gehau(e)n hatt*)⁵⁹, dann geht aus dieser Abfolge der Ereignisse hervor, dass er nicht hier an der Platte gearbeitet hat, sondern irgendwo zwischen dem Steinbruch in Hallein und der Lände in Wien. In Frage als Sitz der Werkstatt kommen entlang des Wasserwegs die Städte Salzburg, Passau, Linz und Krems. Für Salzburg spricht erstens, dass Friedrich ein Jahr vor Lieferung der Platte eine Zahlung an einen Salzburger Steinmetzen veranlasste *zu notdurften unserr grabstein*⁶⁰. Bei ihm könnte der fertige Stein eingelagert gewesen sein. Zweitens entstand in Salzburg zeitgleich die rotmarmorne Wappenplatte des Siegmund von Spaur, die 1472 vollendet war und bald dessen Grab in der westlich vor die Neuklosterkirche gebauten Barbarakapelle deckte⁶¹. Drittens sei an das rotmarmorne Taufbecken der Wiener Stephanskirche erinnert: Wenige Jahre nachdem die Kaisergrabplatte durch die Stadt transportiert worden war, wurde es in Salzburg in Auftrag gegeben, wobei man vorher eine Visierung aus Nürnberg hatte kommen lassen, deren figürliches Repertoire

55 Auf die Schriftquelle, die belegt, dass der nach Wien zu transportierende Stein sich im Neukloster befand, hat hingewiesen: MAYER, Frage (wie Anm. 6) 5. Dokumentiert ist auch der Transport selbst. Eine genaue Auswertung der Dokumente bei: MENKE, Grablegeprojekt (wie Anm. 6) 338–341. In Abwehr anderer Auffassungen stellt Menkes Rekonstruktion der Ereignisse sicher, dass man kein vierteiliges Denkmal, sondern nur den *grabstain* (mit zwei Gespannen zu vier Pferden) sowie eine *degk* ... über das *grab* (mit einem Pferd) transportiert hat. Fraglich bleibt, ob die *degk* ein hölzernes Objekt war, wie Menke meint, oder nicht doch eine Textile. Eine solche war später über das Grabmal in St. Stephan gebreitet, worauf auch Menke hinweist.

56 *Vil schöner Pild hab ich geschnitten/Kunstlich auff welsch und deutschen sitten*, sagt um 1530/40 rückblickend ein fiktiver Bildhauer in der Bildunterschrift zu einem Holzschnitt des Nürnberger Bildhauers und Stechers Peter Flötner. Zitiert nach Michael BAXANDALL, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen, München 1984, 144.

57 Stadtarchiv Krems, Urkunde Nr. 440. Die beste Wiedergabe des Textes wohl bei Richard PERGER, Neues zum Kunstschaffen unter dem Passauer Bischof Ulrich von Nußdorf (1451–1479), in: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde 41 (1999) 75–80, hier 77.

58 Die Demontage der Verstärkungen und deren Bestimmung ist klar dokumentiert: WStLA Wien, Kammeramtsrechnung 1/43, fol. 54v. Textauszug bei PERGER, Neues zum Kunstschaffen (wie Anm. 57) 78.

59 METZGER, Leben (wie Anm. 10) 193f., Q 15. – DI 48 (Stadt Wiener Neustadt, wie Anm. 47) Kat.-Nr. 111.

60 HHStA Wien, Hs. B 53, 2. Bd., fol. 651r, Nr. 1534. Zitiert nach PERGER, Neues zum Kunstschaffen (wie Anm. 57) 78.

61 DI 48 (Stadt Wiener Neustadt, wie Anm. 47) Kat.-Nr. 107. Dass die Platte ein Salzburger Produkt ist, macht die Motivik wahrscheinlich: Karl Friedrich LEONHARDT, Spätgotische Grabmäler des Salzachgebietes: Ein Beitrag zur Geschichte der Altbayerischen Plastik, Leipzig 1913, 32.

ihrerseits auf Graphiken von Martin Schongauer beruhte⁶². Demnach war der mit der Bildhauerarbeit betraute Salzburger Steinmetz Ulrich Auer in den Augen der Wiener ein Techniker, auf den man zurückgriff, um *new art* in Rotmarmor zu realisieren. Ähnliche Überlegungen könnten Niklas den Plan eingegeben haben, in Salzburg Unterstützung zu suchen und dort zu arbeiten.

Hingegen spricht für Passau, dass Friedrich 1469 den Passauer Bischof Ulrich von Nußdorf anwies, Niklas Gerhaert 200 Gulden für geleistete und noch zu leistende Arbeit auszuzahlen⁶³. Als Reichskanzler und Kammerrichter pendelte Ulrich von Amts wegen zwischen Passau und Wiener Neustadt und war deshalb der geeignete Funktionsträger, wenn es darum ging, Geld aus der kaiserlichen Residenz an seinen Bischofssitz zu transferieren⁶⁴. Vor allem spricht für Passau, dass dort eine aktive Dombauhütte mit den Geräten für große Lasten und eine lange Tradition der Rotmarmorverarbeitung existierten: Was im Dombezirk der von Bränden heimgesuchten Stadt an mittelalterlichen Grabmälern überlebt hat, ist von hohem Rang und besteht ganz überwiegend aus rotem Marmor⁶⁵. Vielleicht waren die Bedingungen für jemanden, der kunsttechnologische Hilfestellung brauchte, in Passau sogar günstiger als in Salzburg.

So wenig wie der Stein für den Kaiser scheint der für die Kaiserin in Wiener Neustadt entstanden zu sein. Hier sind es nicht Urkunden, sondern ist es ein technischer Befund, der dagegen spricht. Als die Platte 1966 kurzfristig aus der Wand gelöst wurde, zeigte sich, dass die Rückseite konvex gewölbt ist⁶⁶. Dieser Befund bestätigt, dass sie nicht eine Gruft decken, sondern in den Boden gebettet liegen sollte. Vor allem aber führt die Frage weiter, wie und wann die Bauchung zustande kam und welchem Zweck sie diente: Offenbar wurde der Stein dort verdünnt, wo die Relieftiefe es erlaubte, nämlich zum Rand hin. Wäre das vor seiner künstlerischen Bearbeitung geschehen, hätte man den Spielraum des Bildhauers eingengt und ihm auch die Möglichkeit genommen, Fehlschläge zu korrigieren oder Materialfehlern auszuweichen. Die Maßnahme diente also am ehesten dazu, das Transportgewicht der ganz oder weitgehend ausgearbeiteten Skulptur zu reduzieren.

Niklas Gerhaert dürfte im August oder September 1467 aus Straßburg in Neustadt angekommen sein. Ob er die Kaiserin noch lebend angetroffen hat, wäre interessant zu wissen, wird sich aber nicht entscheiden lassen und ist auch nicht unbedingt von großer Relevanz für den Auftrag. So oder so sind Eleonores Züge auf der Platte mehr am Klischee des Heiligen- oder Madonnenbildes orientiert als an den neuzeitlichen Vorstellungen von Porträtähnlichkeit, wie sie demgegenüber für den Kopf Friedrichs auf seiner Platte und für viele andere Bildnisse des häufig porträtierten Kaisers Gültigkeit besaßen⁶⁷; die Frage der Ähnlichkeit war in der Porträtkunst fast durchgängig eine Gender-Frage. In den folgenden Tagen, Wochen oder Monaten muss die Gestalt der Denkmäler anhand von Zeichnungen und/oder Modellen in Wiener Neustadt ausgehandelt worden sein. Dazu gehörte sicher, dass der Bildhauer Kloster Rein aufsuchte und die Platte Ernst des Eisernen in Augenschein nahm. Um auf dieser Grundlage dann die bildhauerische Arbeit zu tun, reiste Niklas wieder nach Westen – den Marmorblöcken entgegen. Er traf an einem Ort mit ihnen zusammen, wo gute Bedingungen für einen Künstler herrschten, dem das Material und seine Bearbeitung als Basrelief Neuland waren. Wenn ihn sechs Jahre später der Tod doch in Neustadt ereilte, so geschah dies am ehesten bei Gelegen-

62 Karl OETTINGER, *Das Taufwerk von St. Stephan in Wien*, Wien 1949, 47–49.

63 METZGER, *Leben* (wie Anm. 10) 192, Q 13.

64 Dass die Summe zur Auszahlung in Wiener Neustadt bestimmt war, wie Richard Perger annimmt, scheint mir also nicht zwingend: PERGER, *Neues zum Kunstschaffen* (wie Anm. 57) 77.

65 KOBLER, *Grabdenkmäler* (wie Anm. 16).

66 RYCHLIK, *Grabstein* (wie Anm. 37) 191. – Photographien scheinen nicht zu existieren. Für Unterstützung bei der Recherche danke ich Friedrich Dahm und Brigitte Kukla.

67 Gerhard SCHMIDT, *Bildnisse eines Schwierigen: Beiträge zur Ikonographie Kaiser Friedrichs III.*, in: *Festschrift für Hermann FILLITZ zum 70. Geburtstag = Aachener Kunstblätter* 60 (1994) 347–358. – Gerhard SCHMIDT, *Porträt oder Typus. Zur Frage der Ähnlichkeit in den Darstellungen Kaiser Friedrichs III.*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Museums Wien* 8/9 (2006/07) 10–59.



Abb. 11: Wiener Neustadt, Neuklosterkirche, Grabplatte der Beatrix Lopi († 1452)

heit der Auslieferung der Platte Eleonores⁶⁸. Der Transport dieses Steins ist plausibel als Generalprobe zum Transport des ungefähr doppelt so schweren Monolithen für den Kaiser, wie wiederum Niklas' Tod ein plausibler Grund dafür ist, dass sich dieser zweite Transport um weitere sechs Jahre verzögerte.

ANHANG : DAS GRABMAL DER BEATRIX LOPI

Kaum vereinbar mit der Annahme, Niklas habe in Salzburg oder Passau gearbeitet, wären ein von ihm im Wiener Raum hinterlassenes Oeuvre oder eine dort durch ihn geprägte Schule von Bildhauern. Doch steht neben mancher Zuschreibung, die in diese Richtung weist⁶⁹, schon ein Vorschlag von Roland Recht: Laut ihm hat Niklas' Berufung durch den Kaiser den Zuzug anderer oberrheinischer Künstler zur Folge gehabt, die vorher in Straßburg schon von Niklas und seinen Werken geprägt worden waren – eine These, für die sich sowohl urkundliche als auch stilistische Evidenz geltend machen lässt⁷⁰. Was auf den ersten Blick nach der (freilich disparaten) Hinterlassenschaft eines Meisters oder einer Werkstatt aussieht, kann demnach auch als Ausbeute eines am Hof zentrierten, aber in die Breite wirkenden Bemühens um Teilhabe an der *new art* gelesen werden – ähnlich wie es auf dem Feld der Malerei war, für das Otto Pächt die Situation 1929 wie folgt beschrieb: »In mannigfaltigen Filiationen« habe der aktuelle niederländische Stil Österreich erreicht⁷¹.

Ein aufschlussreiches Beispiel für eine solche Filiation auf dem Gebiet der Skulptur, das gleichzeitig das Bild von der kaiserlichen Grablege im Neukloster abrundet, ist eine Grabplatte aus Sandstein⁷² (Abb. 11). Über die Verstorbene weiß man nur, was die Inschrift sagt: Am 9. April 1453 sei die edle Jungfrau Beatrix Lopi aus Portugal verstorben, DO(M)ICELLA (Dienerin, Ehrenfräulein, Kammerjungfer) der Kaiserin Eleonora, H(IC) SEP(V)L-(TA)⁷³. Diese Worte erscheinen in einer Frühhumanistischen Ka-

68 Dies steht natürlich in Widerspruch zu dem Dokument Q 14 (METZGER, Leben [wie Anm. 10] 192f.), das sagt, 1472 habe ein *Niclas Steinmecz* einen Weinberg bei Wiener Neustadt besessen. Allerdings galt die Identifizierung des Genannten mit Niklas Gerhaert immer als unsicher. Dass der häufige Vorname und die Berufsangabe allein nicht ausreichen, um diesen Meister biographisch dingfest zu machen, hat sich bei anderer Gelegenheit erwiesen: Brigitte SCHLIEWEN, *Mayster*

Niclas Staynmezc. Zu den Bauabrechnungen des Göttweiger Cellarers Erhard zwischen 1470 und 1475, in: *Kunstchronik* 53 (2000) 183–188 und dann Brigitte SCHLIEWEN, Nachtrag zu »*Mayster Niclas Staynmezc*«, in: *Kunstchronik* 53 (2000) 447. – Auch müsste Niklas in der Neustädter Urkundenüberlieferung zu greifen sein, wenn er jahrelang dort gelebt hätte, so jedenfalls: Wolfgang M. SCHMID, *Nikolaus Gerhard in Passau*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1938/39) 18–35, hier 22.

69 Z.B. im Ausstellungskatalog *Niclaus Gerhaert* (wie Anm. 10) Kat.-Nr. 16, 19, 20.

70 RECHT, *Nicolas de Leyde* (wie Anm. 22) 303f.

71 OTTO PÄCHT, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, 18.

72 Vgl. den Beitrag von Ulrich Söding in diesem Band.

73 DI 48 (Stadt Wiener Neustadt, wie Anm. 47) Kat.-Nr. 66.

pitalis⁷⁴, die der elaborierten Schrift an den Marmorplatten von Kaiser und Kaiserin so nahesteht, dass ein Zeitabstand von fünfzehn oder mehr Jahren nicht spontan einleuchtet. Ebenso verweisen der simpel gestufte flache Rand der Lopi-Platte und die Art, wie der Wappenschild abgelegt ist, auf Eleonores Stein und über diesen zurück auf den des Kaisers. Wie Eleonores Denkmal als eine Art Reduktionsform von Friedrichs Monolith, so tritt das Denkmal ihrer DOMICELLA als eine zurückgenommene Version von Eleonores Platte in Erscheinung. Auch die Verwendung war wohl entsprechend. Ausweislich der ungeglätteten Kanten haben wir es neuerlich mit keinem Tumbendeckel zu tun und so wenig wie Eleonores Platte ist der Lopi-Stein abgenutzt. Wahrscheinlich war also auch er – durch einen Verschluss geschützt – im Boden versenkt.

Vermutlich lag er im Hallenraum der Neuklosterkirche; dort steht er heute an der Südwand⁷⁵. Anders als es sich bei Zisterzienserkirchen in der Frühzeit des Ordens verstand war das Wiener Neustädter Langhaus nicht Klausurbereich der Konversen (Laienmönche); Besucher(innen) hatten hier während der Messe Zutritt⁷⁶. Eine im spätmittelalterlichen Zustand konservierte Zisterzienserkirche ist die des Klosters Maulbronn. Dort stehen bzw. standen im Langhaus mindestens drei Altäre: vor dem Lettner der Kreuzaltar und unter Ziborien relativ weit im Westen (also wohl westlich des nicht mehr »in situ« erhaltenen Gestühls der Konversen) zwei weitere Mensen, die der Reformation zum Opfer gefallen sind. Der eine dieser Altäre war dem Wappen am Baldachin nach eine bürgerliche Stiftung, der andere diente ausweislich der Dekoration des Baldachins dem Totengedenken⁷⁷. Vor einem solchen Kultort mögen die Platte und die sterbliche Hülle der Beatrix Lopi ihren Platz gehabt haben.

Wer den Stein nach dem angegebenen Todesjahr datiert, wird versuchen, ihn stilistisch an die laut Inschrift im selben Jahr 1453 entstandenen Skulpturen der Wappenwand in der Burg von Wiener Neustadt anzuschließen⁷⁸. Damit kommen wir in die Generation und ins Umfeld des Wiener Bildhauers Jakob Kaschauer. Dessen zum Zentrierten, Geschlossenen, Schweren und Ernsten neigende Form markiert jenen Standard spätgotischer Kunstübung⁷⁹, der trotz aller Qualität im letzten Drittel des Jahrhunderts ästhetisch verbraucht war und gegen den die *new art* aufgeboten wurde. Die zierlich biegsame Gestalt des Hoffräuleins lässt sich dieser älteren Stilsschicht schwerlich zuordnen. Nicht von ungefähr wurde also auch eine Zuschreibung an Niklas Gerhaert versucht⁸⁰. Parallelen liegen auf der Hand: Wie die Figuren von Kaiser und Kaiserin ist die der Beatrix Lopi aktiviert – allerdings in anderer Form. Das Heraustreten aus dem Stein wird vor allem mittels einer Drehung nach links evoziert.



Abb. 12: Martin Schongauer, Törichte Jungfrau, Kupferstich (Art Institute Chicago, Bequest of Mrs. Potter Palmer, Jr.)

74 Vgl. den Beitrag von Walter Koch in diesem Band.

75 Diese Position ist seit 1837 gesichert: FRONNER, Monumenta (wie Anm. 40) 84.

76 MAYER, Urkunden (wie Anm. 26) Nr. 89: 1457 wird die Anwesenheit explizit von Frauen im Langhaus vor dem Lettner erlaubt.

77 Ulrich KNAPP, Das Kloster Maulbronn. Geschichte und Baugeschichte, Stuttgart 1997, 155–157.

78 Karl GARZAROLLI-THURNLACKH, Jakob Kaschauer und seiner Werkstatt Wappenwand der Georgskapelle in Wiener Neustadt, in: Belvedere 13–15 (1938–43) 148–154, hier 152.

79 Gemeint ist das, was Wilhelm Pinder »dunkle Zeit« nennt: PINDER, Plastik (wie Anm. 20) 243–354.

80 Joseph MAYER, Geschichte von Wiener Neustadt, 4 Bde., Wiener Neustadt 1924–1928, 2. Bd., 452, Anm. 1.

Diese Maßnahme trägt der geringen Relieftiefe Rechnung, doch erbringt die Wendung kein echtes Äquivalent zu einer räumlichen Darstellung. Dass das Relief so ausschließlich in der Fläche gedacht ist, weckt daneben Zweifel, ob das Konzept überhaupt von einem Bildhauer stammt.

Die Wendung, die bewegliche Erscheinung, das jugendlich füllige Gesicht mit den geschwungenen Lidern und die Draperieformen finden sich in der Stichserie der klugen und törichten Jungfrauen von Martin Schongauer (Abb. 12). Bei aller Verwandtschaft kommt aber keines dieser zehn in den Jahren vor 1483 entstandenen Blätter⁸¹ als direkte Vorlage für die Gestalt der Lopi in Frage. Anders als es etwa beim Taufstein von St. Stephan der Fall ist, reproduziert der Entwurf nicht Schongauers Drucke. Vielmehr scheinen dem Künstler die Gestaltungsweisen des Colmarer Meisters so vertraut, dass er sie gemäß den eigenen Aufgaben und Vorstellungen flexibel weiterentwickeln konnte. Wie wenig durch Vorlagen bestimmt die Erfindung war, lässt sich an der von Beatrix Lopi getragenen Mode ablesen, die weder aus Schongauerstichen, noch aus anderen mitteleuropäischen Bildern übernommen ist: das steife Mieder, die ausgepolsterten Ärmel, die zu einer Art Haube aufgebundene Frisur, deren Volumen die Haarfülle der Kaiserin erreicht, aber bescheiden verborgen wird. Obwohl als Skulptur mit semiprofessionellen Zügen belastet und alles andere als perfekt gelungen, leistete die Bildplatte doch einiges: Zum einen fand mit Hilfe Schongauerscher Stilelemente eine am Kaiserhof lebendige Erinnerung an das portugiesische Fräulein zu einer anmutigen Form, zum anderen erhielt das Grab eine soziale Stellung, indem der Entwurf direkt an Niklas Gerhaerts Konzept für die Neustädter Grabmäler und das bei diesen Monumenten gepflegte Spiel mit Gesten von Magnifizienz und Humilitas anknüpfte.

Es ist interessant zu wissen, dass die Familien Schongauer und Gerhaert verschwägert waren: Niklas' Tochter Appolonia war mit Martins Bruder Jörg verheiratet; in ihrem Baseler Heim sollten sie 1492 den jungen Dürer auf seiner Gesellenfahrt beherbergen⁸². Ein Künstler, der sich mental in der Umgebung Martin Schongauers und organisatorisch im Umfeld von Niklas Gerhaert bewegte und in Form eines Auftrags davon profitierte, ist demnach als Person gut vorstellbar. Damit eröffnet uns das Werk einen ergänzenden Einblick in die Rezeption der *new art*: Wo die Protagonisten als ausführende Künstler nicht verfügbar waren, und solange in Gestalt der Pilgram und Tichter, der Michael und Friedrich Pacher, der Riemenschneider und Veit Stoß noch keine lokal verankerte zweite Generation der *new art* herangewachsen war⁸³, sollten die Kunsthistoriker damit rechnen, dass Modernität improvisierend verwirklicht wurde und man den Resultaten mit einer Zuschreibung an den einen oder den anderen bekannten Meister nicht gerecht wird.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1–8, 10, 11: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 9: Staatliche Museen zu Berlin; 12: Art Institute Chicago

81 Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). Ausstellungskatalog Unterlinden Museum Colmar, 13. September–1. Dezember 1991, Colmar 1991, 45–54. Datierung: Max LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 5. Bd., Wien 1925, 307.

82 METZGER, Leben (wie Anm. 10) 197, Q 27–30.

83 Gemeint ist jene Kohorte von Künstlern, mit der Baxandall die »linewood sculpture of Renaissance Germany« beginnen lässt: BAXANDALL, Kunst (wie Anm. 56).