

DAS PROJEKT KAISER MAXIMILIANS FÜR SEIN GRABMAL

Einleitung/Überblick

Maximilian beschäftigte die meisten bedeutenden Literaten, Künstler und Gießereien im süddeutschen Raum für seine Projekte. Es ging ihm nicht darum, seinen Hof mit Luxus zu umgeben. An Zeremonien sparte er, wo er konnte. Die Kaiserkrönung fiel überhaupt aus. Die Exequien waren nach zeitgenössischem Urteil so erbärmlich, daß selbst ein Heide hätte Mitleid haben müssen. Maximilian wollte den Ruhm seiner Person und seines Geschlechts zu sichern. Ein ganzer Stab von Humanisten war angestellt, um eine Genealogie für das Haus Habsburg zu erstellen, die Alter und Würde der Habsburger aufwerten und durch ihre weiten Verzweigungen die Ansprüche auf viele Länder rechtfertigen sollte. Maximilian kam wohl als erster Potentat auf die Idee, die neuen Drucktechniken zu nutzen, um sich an ein breites Publikum zu wenden. In Büchern und Illustrationsfolgen sollten die Genealogie und das Leben des Kaisers publiziert werden. Zahlreiche namhafte Künstler, Dürer, Altdorfer, Burgkmaier u.a., arbeiteten zusammen an wahrhaft megalomanen Holzschnitt-Serien, um die Würde des Kaisers zu feiern: dem «Triumphzug», der eine Länge von fast 100 m erreichen sollte, und der «Ehrenpforte», die sich ursprünglich aus 192 Holzschnitten zusammensetzt. Den Höhepunkt der Sorge um den Nachruhm bilden die Vorkerhungen, die Maximilian für sein Grabmal traf¹.

¹ Auswahl aus der Literatur zum Grabmal Kaiser Maximilians I. (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* = *Jb. AH KH*): D. Ritter von Schönherr, «Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck». In: *Jb. AH KH XI*, 1890, 140-286. V. Oberhammer, *Die Bronzestandbilder des Maximiliansgrabmals in der Hofkirche zu Innsbruck*. Innsbruck/Wien/München 1935. K. Oettinger, «Die Grabmalkonzeptionen Kaiser Maximilians I». In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstgeschichte XIX*, 1965, 170-183. Ders., *Die Bildhauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal*. Nürnberg 1966. V. Oberhammer, «Das Grabmal des Kaisers». In: *Maximilian I. in Innsbruck*. Kat.Ausstlg. Innsbruck 1969, 107-112. L. Madersbacher, «Das Maximiliansgrabmal». In: *Ruhm und Sinnlichkeit. Innsbrucker Bronzeguß 1500-1650. Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand*. Kat. Ausstlg. Innsbruck 1996, 124-139. «Il sepolcro di Massimiliano I». In: *Hispania – Austria. I re cattolici Massimiliano I e gli inizi della casa d’Austria in Spagna*. Kat.Ausstlg. Innsbruck 1992, 342-354. P. Schmid, «Sterben – Tod – Leichenbegängnis Kaiser Maximilians I». In: *Der Tod des Mächtigen*.

Maximilian plante sein Grabmal selbst, er begann mit der Ausführung und hinterließ Verfügungen über dessen Vollendung nach seinem Tod (1519). Bis sein Grabmal vollendet sei, ordnete er als eine Zwischenlösung an, in der Kirche der Hofburg zu Wiener Neustadt beigesetzt zu werden und die fertigen Teile des Grabmals dort aufzustellen. Die Arbeiten an der Ausführung des Grabmals gingen bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts weiter. Trotz der eindeutigen Testamentsverfügung war zunächst unklar, wo man es aufstellen wollte. 1528 wurde überlegt, wie es sich in Wiener Neustadt oder im Stephansdom in Wien arrangieren ließ. 1553-63 stiftete sein Enkel Ferdinand die Hofkirche in Innsbruck, um es dort einzurichten. In der Innsbrucker Hofkirche stehen viele von den unter Maximilian ausgeführten Teilen und weitere Teile, die nach Maximilians Willen ausgeführt wurden, aber im Ganzen hielt sich Ferdinand nicht an die Pläne Maximilians. Es wurde nicht alles vollendet, was der Kaiser wollte; wichtige Teile, die zu seiner Zeit schon vollendet waren, wurden nicht integriert, andererseits kam der gewaltige Kenotaph hinzu. Überdies steht das Grabmal nicht dort, wo es nach Maximilians Willen stehen sollte und wo er auch begraben sein wollte.

Projekt Grabmal: Rekonstruktion

Wir behandeln hier die Konzeption Maximilians, die wohl spätestens ab ca. 1508 feststand und bis zum Tod des Kaisers verbindlich blieb. Zunächst versuchen wir, sie so weit wie möglich zu rekonstruieren. Wichtig ist mir dabei, eine Gesamtvorstellung von der geplanten Anlage zu vermitteln, auch wenn viele einzelne Fragen letztlich offen bleiben.

Maximilian wollte, daß eine eigene Kirche für sein Begräbnis errichtet werde. Sie sollte auf einem, wie es hieß², «sehr hohem Berg» über dem St. Wolfgangsee im Salzkammergut errichtet werden, dem Falkenstein, der gut 2 km nordwestlich der Pilgerkirche des Hl. Wolfgang senkrecht aus dem

Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher. Paderborn 1997, 185-215. B. Lauro, *Der Grablegungsplan Kaiser Maximilians I. im Salzkammergut.* Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 1998. E. Scheicher, «Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche». In: *Osterreichische Kunsttopographie XLVII* (Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten). Wien 1986, 359-425. Dies., «Kaiser Maximilian plant sein Grabmal». In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien I*, 1999, 81-117. In den folgenden Anmerkungen wird nachgewiesen, wo die benutzten Quellen publiziert sind, damit leicht geprüft werden kann, wie plausibel die hier vertretenen Thesen sind. Alle diese Quellen sind mehrfach in der Literatur zum Maximiliansgrab zitiert. Elisabeth Scheicher hat mit ihren klar durchdachten Forschungen ein Fundament für meine Studien geschaffen. Ihrem Andenken sei der vorliegende Beitrag gewidmet.

² J. K. F. Knaake, «Christoph Scheuerl's Geschichtsbuch der Christenheit von 1511 bis 1521». In: *Jahrbücher des deutschen Reichs und der deutschen Kirche im Zeitalter der Reformation I*, 1872, 126.

Wolfgangsee aufsteigt (Abb. 1-2)³. Es ist unbekannt, was den Kaiser ausgerechnet mit diesem Ort verband, obwohl er ihn erst 1506 von Bayern gewonnen hatte. Ich habe mir den Falkenstein angesehen, und dabei zeigte sich, daß bei ihm die Stätten liegen, an denen der Hl. Wolfgang seine berühmten Wunder vollbrachte und an denen deshalb die Pilgerstraße zu seiner Kirche entlangführte. Die Grabeskirche wäre auf der Landseite buchstäblich umgeben gewesen von den Gedenkstätten des Hl. Wolfgang⁴. Der Kaiser wußte das, denn er hat den Ort mehrfach besucht. Diese enge topographische Verbindung ist durch keinerlei besondere Verehrung für den Hl. Wolfgang bei den Habsburgern begründet, und auch in der Grabeskirche war kein besonderer Bezug zu ihm geplant. Der Hl. Wolfgang war zu Beginn des 16. Jahrhunderts einer populärsten Heiligen in Deutschland und besonders auch in den Habsburgischen Stammländern, die einst zu dessen Diözese Regensburg gehörten. Die Wallfahrt zum Hl. Wolfgang gehörte zu den am meisten besuchten in ganz Europa⁵. Es ist überliefert, daß sich Maximilian bei einem Besuch in St. Wolfgang eigens danach erkundigte, wie viele Pilger kämen⁶. Vielleicht wollte er nur den Strom der Pilger nutzen, um seinem Grabmal breite Popularität zu verschaffen. Diese Art von Öffentlichkeitsarbeit paßte zu Maximilians Ausnutzung der modernen Drucktechniken, um Breitenwirkung zu erzielen. Sogar das Projekt für sein Grabmal wollte er in einem Buch publizieren⁷.

Über dem Falkenstein sollte eine Wehrkirche («welche zu der wer wie ein gschlos verordnet wird») mit Wohngebäuden für einen Stab von Leuten, die

³ Hans Herzheimers «*Neue Zeitung*» zum Tod Kaiser Maximilians I., 1519. H. Dornik-Eger, *Albrecht Dürer und die Druckgraphik für Kaiser Maximilian I.* Kat. Ausstlg. Wien 1971 (Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst VI), 34. Zur Glaubwürdigkeit des Zeugnisses: W. Brauneis, «Stift Mondsee und das Grabmalprojekt für Kaiser Maximilian I». In: *Das Mondseeland. Geschichte und Kultur*. Linz 1971, 73. Die alte Bezeichnung des Felsens entsprach der heutigen. Das zeigt etwa ein Plan des Wolfgangsees von ca. 1597 im Salzburger Landesarchiv (Karten und Risse I 26). W. Brauneis, «Das Kaisergrab auf dem Bürgelstein im Wolfgangland». In: *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines CXXI*, 1976, Abb. 4. J. Dörflinger, «Oberösterreich im Kartenbild». In: *1000 Jahre Oberösterreich*. Kat. Ausstlg. Wels 1983, 255-275.

⁴ Unter diesen Umständen ist vielleicht auch die Nachricht, der Kaiser habe «ad S. Wolfgangum claustra et alia edificia erigere» wollen, auf den Falkenstein zu beziehen, denn für das Kloster St. Wolfgang wird sie sonst nicht bestätigt. A. Horowitz, «Zur Geschichte des Humanismus in den Alpenländern. III. Leonhard Schilling von Hallstadt». In: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Phil. Hist. Cl. CXIV, 1887, 814.

⁵ P. Pfarl/R. Zinnhobler, *Der Hl. Wolfgang, Leben, Legende, Kult*. Linz 1975. J. Neuhardt, *Wallfahrten im Erzbistum Salzburg*. München 1982. *Salzburgs Wallfahrten in Kult und Brauch*. Kat. Ausstlg. Salzburg Salzburg 1986. *Der heilige Wolfgang und Oberösterreich*. Linz 1994.

⁶ Brauneis 1976, 18.

⁷ Gedenkbuch 1508-15, fol. 120b. *Jb. AH KH V*, 1887, Reg. 4023.

das Grab betreuen, errichtet werden⁸. Bei der Ortsbesichtigung war nur eine Stelle zu erkennen, die für einen ansehnlichen Bau geeignet wäre: ein Felsplateau von ca. 40 x 40 m Ausdehnung direkt über der höchsten Erhebung des Abhangs, der senkrecht aus dem See ragt. Wenn die Kirche wie üblich geostet sein sollte, so hätte sie parallel zum Abhang gestanden, der Chor hätte in Richtung des Ortes St. Wolfgang gezeigt. Sie kann nicht viel größer als diejenige der Wiener Hofburg geplant gewesen sein, dafür fehlt der Platz. Viel kleiner kann sie auch nicht gewesen sein, dafür sollte ihre Ausstattung zu groß werden. Es gab einen eigenhändigen Plan des Kaisers für die Kirche, aber er ist verloren⁹. Immerhin ist eine Zeichnung erhalten, die der Hofmaler Jörg Kölderer für die Ausmalung des Chores anfertigte (1512) (Abb. 3)¹⁰. Was die Architektur betrifft, so erkennt man, daß sie mit ihren Kandelabersäulen und ihrem komplexen Gewölbe dem allerneuesten Stil der Architektur all'antica aufnimmt, der sich erst seit einigen wenigen Jahren nördlich der Alpen ausbreitete. Zudem fällt auf, daß keine Fenster vorgesehen sind, nicht einmal kleine Scharten wie in romanischen Kirchen. Sonst waren damals für einen solchen Chor besonders große Fenster typisch, die mit farblosen oder wenig kolorierten Glas geschlossen sind, sodaß der Raum hell erleuchtet wird, und dieser Effekt wurde seinerzeit ausdrücklich gerühmt als Zeichen des modernen Stils. Die Geschlossenheit und Dunkelheit, die Maximilian stattdessen beabsichtigte, verband sich wohl mit den Gedanken an die wehrhafte Gestalt der Kirche und an ein Mausoleum. Als «Grab» bezeichnete der Kaiser denn auch manchmal die geplante Kirche.

Was die Wandmalerei betrifft, die Kölderer dargestellt, so folgt sie einem Programm, das Maximilian selbst aufschreiben ließ¹¹. In den seitlichen Bogenfeldern sind Hospize dargestellt, links solche, die Maximilian stiftete, rechts Hospize des St. Georgsordens. Der St. Georgsorden sollte das Grab betreuen. In der Mitte sind Ritter vom St. Georgsorden und ihre christlichen Tugenden dargestellt sowie eine Andacht von Vertretern der Stände, die Andacht eines Pilgers und ein Pilger für sich. Ein sonderbarer Zug der Bilder besteht darin, daß sie zweimal Pilger, deutlich ausgezeichnet durch ihre typischen Attribute, wiedergeben. Das erklärt sich vielleicht durch die Verbindung mit der Wallfahrt zum Hl. Wolfgang.

⁸ Testament Maximilians von 1514, 116ff. K. Schmid, «'Andacht und Stift'. Zur Grabmalplanung Kaiser Maximilians I». In: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. München 1984, 774.

⁹ H. Günther, «Kaiser Maximilian I. zeichnet den Plan für sein Mausoleum». In: *Akten des Kongresses Il principe architetto*, Mantua 1999, 175-193.

¹⁰ Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Inv. Nr. AD 40. Erstmals 1968 im Kunsthandel bekannt geworden. *Maximilian in Innsbruck*. Kat. Ausstlg. Innsbruck 1969, Kat. Nr. 251.

¹¹ K. Giehlow, «Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilians I». In: *Jb. AH KH XX*, 1899, 101f. Brauneis 1976, 170ff.

Für die Kirche war eine reiche Ausstattung aus Bronze vorgesehen¹². In ihr sollten vierzig überlebensgroße Statuen (H. ca. 2,20-2,40 m) stehen. Davon wurden 28 ausgeführt und sind in der Innsbrucker Hofkirche aufgestellt (Abb. 4-5). Die großen Statuen stellen hauptsächlich angebliche Ahnen und Verwandte des Hauses Habsburg dar, beginnend mit Maximilians Vater, Kaiser Friedrich III., und endend bei Karl d. Gr. Hinzukommen berühmte Persönlichkeiten der Vorzeit. Maximilian wollte auch selbst ein Standbild in der Kirche haben. Wenn man sämtliche Quellen konsequent berücksichtigt, werden alle früher vorgebrachten Zweifel daran völlig ausgeräumt¹³. Zudem war noch ein zweites Standbild Maximilians in der gleichen Art wie im Mausoleum vorgesehen, das zusammen mit acht weiteren Statuen außen vor dem Eingang stehen sollte¹⁴. Beide Statuen des Kaisers wurden unter Maximilian begonnen, aber anscheinend nicht vollendet¹⁵.

Hinzukamen hundert bronzene Statuetten (H. 63-72 cm) von Heiligen aus dem Hause Habsburg bzw. von solchen, die mit diesem Hause verbunden wurden, sowie 34 Bronzestatuette der römischen Kaiser von Caesar bis Theodosius (H. 43-51 cm) (Abb. 6-7). Es ist viel darüber diskutiert worden, ob ursprünglich eine Tumba vorgesehen war, ähnlich wie sie dann in Innsbruck ausgeführt wurde. Aber es besteht eigentlich kein Anlaß dazu, aus dieser Frage ein Problem zu machen, denn eine Tumba wird nie in den Quellen erwähnt, im Gegenteil, stellte Maximilians Enkel 1527 fest, daß keine vorgesehen war¹⁶. Maximilians Leichnam sollte wohl wie in Wiener Neustadt unter den Stufen des Altars begraben sein, zumindest ähnlich unauffällig wie die alten Kaiser im Dom von Speyer.

Die ausgeführten Statuen stehen in der Innsbrucker Hofkirche fast auf ebener Erde, ursprünglich sollte wohl jede für sich auf einem hohen Sockel stehen¹⁷. Heute sind die Figuren dunkel patiniert, ursprünglich war aber

¹² Kopien von Rissen für ein Chorgestühl sind mit dem geplanten Maximiliansgrab in Verbindung gebracht worden, aber die Begründung ist nicht plausibel. B. Bushart, *Die Fugggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München 1999, 355, Abb. 163-170.

¹³ Gedenkbuch ca. 1506-08, fol. 33. *Jb. AH KH V*, 1887, Reg. 4021 (eine Statue Maximilians soll vor der Kirche «wie im Grab» aufgestellt werden). Testament Maximilians von 1518. Fr. B. von Bucholtz, *Geschichte der Regierung Ferdinands des Ersten I.* Graz 1971, 477. Vgl. auch den Bericht des W. Schurf von 1547 über die Ausführung der Testamentsbestimmungen. *Jb. AH KH XI*, 1890, Reg. 6387. Arbeiten an 2 Statuen des Kaisers erwähnt im Gedenkbuch 1508-15, fol. 25. *Jb. AH KH V*, 1887, Reg. 4023. Ebenso Scheicher 1999, 94.

¹⁴ Gedenkbuch ca. 1506-08, fol. 33. *Jb. AH KH V*, 1887, Reg. 402.

¹⁵ Gedenkbuch 1508-15, fol. 23. *Jb. AH KH V*, 1887, Reg. 4023.

¹⁶ *Jb. AH KH II*, 1884, Reg. 1730. Ebenso Scheicher 1999, 94.

¹⁷ So angegeben in den Testamenten und in der Zeichnung für die Aufstellung in der Hofkapelle von Wiener Neustadt, Oberhammer 1935, Abb. 10. Scheicher 1999, 99. Testament von 1514: In Wiener Neustadt sollen «bilder und seyl, die schon gemacht sind» aufgestellt werden.- Testament von 1518: Die Figuren sollen auf bemalte hölzerne Säulen gestellt werden.- Im Plan für die Aufstellung der Figuren in Wiener Neustadt ist notiert, «der bild

vorgesehen, daß sie ganz in Gold strahlen sollten¹⁸. Die Vergoldung sollte durch diverse Bearbeitungen oder andere Metalle etc. naturalistisch belebt werden. Zudem trugen die meisten Figuren in den Händen große Wachskerzen, die zu den Gottesdiensten entzündet werden sollten.

Die Statuen übertreffen normale menschliche Größe, haben aber auch nicht unnatürliche Monumentalität. Ihre Gestaltung richtete sich, wo möglich, nach überlieferten Portraits. Gute Beispiele dafür bilden die Statuen Kaiser Friedrichs III., von Maximilians Tochter Margarete oder von seiner ersten Gemahlin Maria von Burgund (Abb. 8-9)¹⁹. Die Kleidung war historisierend konzipiert. Für ähnliche Figuren seiner Ahnen (im «Triumphzug») ordnete Maximilian ausdrücklich an, ihr Ornat solle «alt» oder «altväterisch» sein. Maria von Burgund trägt ihre burgundische Hoftracht. Figuren aus früherer Zeit (Abb. 4: Albrecht von Habsburg) tragen Rüstungen, die mit ihren artifizialen Konturen heute eher maniert als historisierend wirken. Diese Formen folgen alten Vorbildern, allerdings nicht wirklich solchen aus der Zeit der dargestellten Personen, sondern ca. hundert Jahre alten (vgl. Abb. 4, 10)²⁰. Die altmodische Erscheinung stand anscheinend generell für sehr alt bzw. für mittelalterlich. Das ist ein interessanter Aspekt für das Phänomen des Historismus in der deutschen Renaissance im Ganzen. In unserem Zusammenhang ist nur wichtig sich vorzustellen, daß die Figuren damals, soweit sie der jüngeren Geschichte angehörten, lebensnah und diejenigen der älteren Geschichte altertümlich wirkten.

Die Anordnung der Figuren ist fraglich. Die Büsten der römischen Kaiser haben nur eine Vorderseite ausgebildet und sind merklich gröber oder großflächiger als die übrigen Figuren gearbeitet. Sie waren offenbar auf Weitsicht berechnet. Sie sollten demnach an oberen Wandzonen angebracht sein, die weit vom Betrachter entfernt sind. Vermutlich waren sie für die geschlossenen Seitenwände des Mausoleums bestimmt²¹. Sie fanden dann in der Inns-

seuln sollen XL gemacht von stain werden», und die steinernen Säulen sollten mit Kapitell und Basis 10 bis 11 Schuh (ca. 3 m) hoch sein. Diese Säulen sind anscheinend nicht identisch mit denjenigen, die im Testament von 1514 angeführt sind. Sie mußten offenbar alle neu angefertigt werden, denn dafür sind die Kosten auf dem Plan kalkuliert.- Im Plan für die Aufstellung der Figuren in der Benediktinerkirche zu Wiener Neustadt (Oberhammer 1935, Abb. 9) ist notiert, daß die Figuren «niedrig», jeweils auf einem 4 Schuh hohen «Kapitell» stehen sollten.

¹⁸ *Jb. AH KH* II, 1884, Reg. 1108, 1250. *Jb. AH KH* XI, 1890, 6389.

¹⁹ Zu den Portraits der Maria in Burgund vgl. *Hispania Austria* 1992, 263 Nr. 91.

²⁰ A. Auer, «Dichtung und Wahrheit, Harnische und Kostüme der Grabmalfiguren». In: *Ruhm und Sinnlichkeit*. Kat. Ausstlg. Innsbruck 1996, 140-143. Ich danke Rainer Kahnsitz für seinen Rat bei der Betrachtung der Skulptur des 15. Jahrhunderts.

²¹ Im Augsburger Stadtarchiv gab es ehemals ein Blatt, auf dem Konrad Peutinger, der die Arbeiten für das Grabmal Maximilians leitete, dem Kaiser an Hand eines Plans den Standort von einer der Kaiserbüsten erläuterte. Brauneis 1976, 169ff.

brucker Hofkirche keine Verwendung, weil es dort keine geschlossenen Seitenwände gibt. Die Statuetten der Heiligen können schwerlich noch zwischen den großen Statuen Platz gefunden haben. Sie sollten vielleicht, ähnlich wie heute in Innsbruck, eine Empore schmücken. Allerdings eine rückwärtige Empore würde allein nicht die große Menge aufnehmen, die geplant war; man müßte an eine umlaufende Empore denken.

Mehrere Notizen belegen, daß die Anordnung festgelegt war, wie die Statuen der Ahnen «jedes nacheinander gehört»²². Für Wiener Neustadt ordnete Maximilian an, die Statuen der Ahnen so aufzustellen²³: «Zuvorderst», wie er sagt, sollte er selbst stehen, neben ihm sein letzter und sein erster kaiserlicher Ahn, Friedrich III. und Karl d.Gr., und weiter außen zwei weitere Ahnen. «Danach», heißt es weiter, sollten in vier Reihen nebeneinander die übrigen Statuen folgen. Vermutlich spiegelt diese Anordnung zumindest im wesentlichen das ursprüngliche Projekt wieder. Als 1528 überlegt wurde, wie sich das Grabmal in Wiener Neustadt oder im Stephansdom arrangieren ließ, blieb es bei der Anordnung in vier Reihen, obwohl nun eine Tumba bzw. ein Kenotaph eingeführt wurde. Das zeigen drei Pläne, die damals angelegt wurden (Abb. 11-12)²⁴. Die Pläne für Wiener Neustadt berücksichtigen entgegen dem letzten Willen des Kaisers nicht dessen Standbild. Im Plan für den Stephansdom ist der Wunsch des Kaisers berücksichtigt: Abgesetzt von der Prozession der übrigen Ahnen, die das Langhaus füllt, steht ein Standbild im Zentrum des Raumes, begleitet von vier weiteren Figuren. Das ist offenbar die Statue Maximilians zwischen Karl d.Gr., Friedrich III. und zwei weiteren Ahnen, wie es der Kaiser konzipiert hatte. Interessant ist überdies, wo die Figur Maximilians aufgestellt ist: Sie steht an der Rückseite eines Altars. Daraus ergibt sich, denke ich, eine wichtige Konsequenz: Man wird wohl kaum annehmen wollen, daß die Figur dem Altar den Rücken zuwenden sollte. Sie sollte vielmehr auf den Altar und damit in die Kirche blicken. Sie sollte also die Prozession der Ahnen nicht anführen, sondern ihr entgegenschauen. In einer Kirche, die nicht so eine gewaltige Länge wie der Stephansdom hat, ist eine andere Disposition ohnehin kaum denkbar. Anderenfalls würde der Kaiser gegen die Rückwand der Kirche blicken. Das gilt ebenso für Wiener Neustadt wie für den Falkenstein. Es ist nicht gesagt, daß die Statue Maximilian stehend abbildete. Bei ihrer Position ist es ebenso möglich, daß der Kaiser saß. Die Statue des gestorbenen Herrschers als lebendige Gestalt zwischen Begleitern kennt man von den Gräbern Kaiser Heinrichs VII. in Pisa, König Karls von Anjou in Neapel und deren Nachfolgern. Wenn die Disposition, die für den Stephansdom erwogen wurde, das ursprüngliche Projekt spiegelt,

²² *Jb. AH KH* II, 1884, Reg. 937 (Sesselschreiber, 1509). *Jb. AH KH* XIII, Reg. 8611.

²³ Testament von 1518. Von Bucholtz 1971, 477.

²⁴ Oberhammer 1935, Abb. 8-10.

dann sollte der Kaiser in der geplanten Kirche auf dem Falkenstein inmitten des Chors erscheinen, den Kölderer gezeichnet hat, der Prozession seiner Ahnen entgegenblickend. Mitten über ihm im Gewölbe sollte der kaiserliche Adler zwischen den Wappen von Österreich und Burgund sowie eine Allegorie von der Verbindung dieser Länder angebracht werden.

Vier Priester sollten Messe am Grab lesen. 24 Knaben, bekleidet im Habit des St. Georgsordens, sollten Tag und Nacht Psalter singen. Der St. Georgsorden, dem die Betreuung des Grabes oblag, sollte in der geplanten Burg wohnen zusammen mit einem großen Personal von Amtleuten, Schaffnern, Köchen, Kellnern, Meßnern, Torschützen und Wächtern.

Praktische Vorkehrungen/ Ausführung

Das alles klingt ziemlich phantastisch. Aber es war keineswegs nur ein Traum. Maximilian betrieb die Ausführung des Grabmals ganz pragmatisch. Der Unterhalt und andere Finanzfragen waren detailliert geregelt. Der Kaiser kümmerte sich achtsam und energisch um den Fortschritt der Arbeiten. Immerhin waren bei seinem Tod im Jahr 1518 ca. 10 große Statuen, 18 von den (23 erhaltenen) Heiligenstatuetten und die 34 Kaiserbüsten (21 davon bekannt) vollendet.

An der Ausführung war der halbe süddeutsche Raum beteiligt. Die bedeutendsten Künstler, die es gab, stellte der Kaiser an, unter ihnen Dürer als Entwerfer für mehrere Statuen (Albrecht von Habsburg, Visierung erhalten, wohl Artus und Theoderich). Die erfahrendsten Werkstätten in Innsbruck, Augsburg, Nürnberg und sogar Antwerpen besorgten den Guß, unter ihnen diejenige Peter Vischers (in Nürnberg). Es ist dokumentiert, daß auch große Bildschnitzer wie Veit Stoß und Hans Leinberger mitwirkten. Allerdings ist unklar, welche Aufgaben sie erfüllten. Ein Stab von Humanisten schuf die Grundlagen für das Programm, einer der führenden deutschen Humanisten, Conrad Peutinger aus Augsburg, leitete die Unternehmung und erhielt dafür ein enormes Honorar (zumindest ab 1508).

Bedeutung des Programms

Das ikonographische Programm des Mauseoleums ist im Wesentlichen, denke ich, leicht verständlich.

Die Büsten der römischen Kaiser verkörpern die große Tradition des Amtes, das Maximilian bekleidete. Die Ahnen und Heiligen sollen Alter, Würde und Verdienst des Hauses Habsburg anzeigen. Zudem drücken die Figuren auch Machtansprüche aus. So vertraten Ladislaus Postumus, der Hl. König Stephan und dessen Gemahlin Gisela den beständig und auf Dauer mit

Erfolg verfochtenen Anspruch Maximilians auf Ungarn. König Artus vertritt den Anspruch auf England, denn sogar auf England und Frankreich erhob Maximilian Anspruch. Auch die Idee, das Grabmal unter die Obhut der St. Georgsritter zu stellen, enthält eine politische Komponente: Der Orden war für den Kreuzzug gegen die Türken bestimmt, der einerseits die Habsburgischen Lande im Süden sichern und andererseits das habsburgische Reich bis nach Konstantinopel ausweiten sollte. Die großen Gestalten der Geschichte verkörpern offensichtlich die ideellen Vorläufer von Maximilians persönlichen Tugenden; Caesar oder Gottfried von Bouillon erinnern besonders an seine Qualitäten als Feldherr. Zum Vergleich: Bei der Leichenfeier für Karl den Kühnen erschien der junge Herzog von Lothringen, «vestu de dueil, et avoit une grant barbe d'or venant jusques à la seinture en signification des anciens preux et de la victoire qu'il avoit sur lui eue»²⁵.

Man hat darüber diskutiert, ob die Statuen der Ahnen als Pleuranten zu verstehen seien, wie sie seinerzeit oft an französischen Gräbern dargestellt wurden. Sicher konnten die Statuen als Trauergemeinde erscheinen, wenn ihre Kerzen zu den Totenmessen für Maximilian entzündet wurden. Aber es ist kein konkretes Indiz dafür zu sehen, daß sie ursprünglich so gemeint waren. Im übrigen stößt die Assoziation bald an Grenzen: Die meisten Figuren erwecken nicht den Eindruck zu trauern. Und die Präsenz Maximilians selbst paßt schlecht zur Trauergemeinde. Man sich kaum vorstellen, daß er seinen eigenen Tod betrauern sollte oder daß die Ahnen und großen Gestalten der Geschichte gekommen wären, um ihm ihr Beileid über seinen Tod auszusprechen.

Auf jeden Fall finden die Statuen eine direkte Parallele im «Triumphzug» Maximilians. Dort wird eine lange Reihe von Statuen der Vorfahren des Hauses Habsburg mitgeführt (Abb. 13). Es sind im wesentlichen die gleichen, die im Grabmal stehen sollten, und auch ihre Erscheinung ist ähnlich. Auch sie sind vergoldet gedacht²⁶. Die Idee, Bildwerke der Ahnen und anderer großer Gestalten der Geschichte im «Triumphzug» mitzuführen, ist wiederum in antiken Begräbniszügen des Adels oder der Kaiser vorgebildet, und das war in der Renaissance durch zahlreiche Beschreibungen bekannt: Dutzende von solchen Bildwerken oder von Schauspielern, die lebensechte Kostüme und Masken trugen, gingen mit der Bahre oder fuhren auf Wagen mit²⁷. Umgekehrt wurden in manchen Trauerzügen der Renaissance wie bei Triumphzügen

²⁵ Jean de Roye, *Chronique scandaleuse 1460-1483*. Ed. B. de Mandrot. Paris 1894-96 II, 42. J. Huizenga, *Der Herbst des Mittelalters*. Stuttgart 1965, 468.

²⁶ Vgl. die Darstellung der Figuren in Gold im Miniaturentriumphzug. F. Winzinger, *Der Miniaturentriumphzug Kaiser Maximilians I.* Graz 1972/73, Taf. 30ff.

²⁷ Pauly/Wissowa *Real-Encyclopädie* III, 345ff. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*. Leipzig 1920/21 (9. Aufl.) II, 357.

Siegeszeichen und sogar Gefangene mitgeführt²⁸. Beim Begräbnisritus eines Fürsten bestand ein enger Zusammenhang zwischen Triumph und Trauer: Trauer über den Tod und Triumph über den Tod durch den Fortbestand der Dynastie²⁹.

Frühere Darstellungen von Ahnen

Elisabeth Scheicher hat gezeigt, daß die Idee, die eigenen Ahnen oder Verwandten am Grab darzustellen, in den Niederlanden vorgebildet war³⁰. Die meisten niederländischen Beispiele sind im Laufe der Zeit zerstört worden und nur durch Berichte oder Darstellungen bekannt. Bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts war der Typ des Hochgrabes verbreitet, das von Figuren in Nischen umgeben ist. Diese Figuren sind bzw. waren durch ihren Habitus und ihre Kostüme vielfach als historische Persönlichkeiten von hohem Rang bzw. Ahnen des Verstorbenen gekennzeichnet. Sie treten nicht als Pleuranten auf. Niederländische Künstler verbreiteten diese Konzeption auch im Ausland. Zu den letzten Beispielen dieser Gruppe, die vor dem Maximiliansgrab entstanden, gehören das Grabmal, das Philipp der Gute für Lodewijk van Male, dessen Frau und Tochter stiftete, und das Grabmal der Isabella von Bourbon, der zweiten Gemahlin Karls des Kühnen. Maximilian kannte diese Tradition durch Maria von Burgund, die das Grabmal der Isabella von Bourbon, ihrer Mutter, stiftete. Hier sei angefügt, daß auch an italienischen Gräbern schon im 14. Jahrhundert solche historischen Persönlichkeiten erscheinen. Ein Beispiel dafür bildet das Grab des Federico di Lavellongo in Padua³¹. Papst Clemens VI. (1342–52) ließ an seinem Grabmal in Avignon an Stelle von Klerikern aus der Totenmesse erstmals seine weltlichen Vertrauten und Verwandten darstellen³².

Freilich sind diese Figuren nur ikonographisch mit den Statuen Maximilians vergleichbar, nicht aber in ihrer Erscheinung. Sie sind ungleich kleiner und haben nur eine untergeordnete Stellung; sie dienen nur als Dekor von Sarkophagen. Figuren von Ahnen oder großen Gestalten der Geschichte, die so

²⁸ Berühmtestes Beispiel: Begräbnis des Gaston de Foix, Mailand 1512. Frdl. Hinweis Monique Chatenet. P. de Bourdeille Seigneur de Bantôme, *Œuvres complètes*. Paris 1867–82 III, 16ff. (*Les vies des grands capitaines français*).

²⁹ E. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*. Stuttgart 1992. 1498 beim Tod Karls VIII. von Frankreich wird ausdrücklich gesagt, das Begräbniszeremoniell solle den Triumph des Verstorbenen zur Geltung bringen. E. A. R. Brown, «Royal bodies, effigies, funeral meals, and office in sixteenth-century France». In: *Micrologus* VII, 1999, 447f.

³⁰ Scheicher 1999, 94ff.

³¹ K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin/New York 1976, 140.

³² M. Borgolte, *Petrusnachfolge und Kaiserimitation*. Göttingen 1989, 243f.

prominent wie am Maximiliansgrab einen ganzen Raum beherrschen, finden sich früher nur als Wandmalereien im profanen Rahmen: Die Uomini illustri gehörten zu den klassischen profanen Raumausstattungen fürstlicher Schlösser in ganz Europa. Kaiser Karl IV., dessen Erbe die Habsburger anstrebten und schließlich gewannen, ließ im Hauptsaal der Prager Burg die römischen und byzantinischen Kaiser als seine Amtsvorgänger zusammen mit anderen großen Gestalten der Geschichte und im Palas der Burg Karlstein seine Vorfahren malen (um 1356/57-1360; zerstört, aber durch Kopien überliefert)³³. Schon Karl IV. hatte, ähnlich wie dann Maximilian, seine Herkunft seinem hohen Amt angepaßt, indem er das Haus der Luxemburger auf Karl d. Gr. zurückführen ließ. In norditalienischen Residenzen sind mehrere solcher Zyklen von Vorfahren bekannt. Den letzten des 15. Jahrhundert gab meines Wissens Galeazzo Maria Sforza in Auftrag (1471/72; zerstört, aber Programm erhalten)³⁴. Maximilian sollte ihn durch dessen Tochter Bianca Maria, seine zweite Gemahlin, gekannt haben.

Der Vergleich von Maximilians Statuen mit Wandmalereien ist in sofern vertretbar, als Wandmalereien oft Statuen nachahmten. Karl IV. ließ in Burg Karlstein seine Vorfahren als Statuen stehend oder sitzend auf Sockeln wohl in fingierten Nischen darstellen. Beim Grab des Philibert de Monthouz in Annecy (Rat der Herzöge von Savoyen, gest. 1458) haben sich die Statuetten von Pleuranten, die in Frankreich oft an Grabmäler gestellt wurden, zu fingierten Nischenfiguren an den Wänden verwandelt, die das Grabmal umgeben³⁵.

Parallelen zur Verlebendigung des Bildprogramms

Trotzdem bleiben auch die Vergleiche mit Wandmalereien ungenügend. Vor allem sind sie immer noch zu theoretisch. Maximilians Versammlung von Ahnen sollte viel realer präsent sein, wirklich einen Raum füllen. Daher wenden wir uns nun von den ikonographischen Vergleichen ab und einer formalen Betrachtung zu: nämlich der im Verlauf des 15. Jahrhunderts zunehmenden Tendenz zur Imitation der Natur in lebensgroßen plastischen Gruppen von Figuren, die scheinbar in einer Handlung zusammenagieren, den Tableaux vivants. Diese Figurengruppen haben zwar nichts mit Ahnen

³³ P. E. Schramm/ H. Fillitz, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*. München 1978 II, 62f.

³⁴ J. von Schlosser, «Ein veronesisches Bilderbuch der höfischen Kunst des 14. Jahrhunderts». In: *Jb. AH KH XVI*, 1895, 224f. E. Samuels Welch, «Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469». In: *Art Bulletin LXXI*, 1989, 352-367. Dies., «The image of a fifteenth-century court: Secular frescoes for the Castello di Porta Giovia, Milan». In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LI*, 1990, 163-184.

³⁵ A. Jacques, «Les fresques funéraire de l'église Saint-Maurice». In: *Annesi* 1959, 105.

zu tun, aber sie sind immerhin mit dem sepulchralen Bereich verbunden. Sie gehörten meist zu Gräbern und stellten die Grablegung oder Beweinung Christi dar. Manchmal tritt der Verstorbene bzw. Stifter als ein Mitglied der Trauergemeinde in der Gestalt des Joseph von Arimathäa oder Nikodemus auf.

Die Entwicklung begann, anschließend an frühere mittelalterliche Gruppen wie das Hl. Grab in Freiburg im Breisgau, in der Nachfolge Claus Sluters, konzentrierte sich aber zunächst aus unbekanntem Gründen in Lothringen, wo fast zu jeder Grabkapelle eine derartige Gruppe gehörte³⁶. Vierzig solcher Gruppen entstanden dort im Lauf der Renaissance. Besonders in den deutschen Ländern wurden um die gleiche Zeit und besonders seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Nachbildungen des Heiligen Grabes und des Kalvarienberges oder auch des Ölberges beliebt³⁷. Berühmte Beispiele dafür bilden das Heilige Grab in Görlitz (1480-1504) oder die ehemalige Ölbergkapelle in Speyer, die auch mit Figuren belebt war (1504-11; zerstört)³⁸.

In Italien, hauptsächlich in Norditalien erreichte die Entwicklung Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einen Höhepunkt, gegen den die oben aufgeführten Vorläufer nur ein matter Abglanz der Natur bleiben. Die Figuren sind dort nicht mehr aus Stein gehauen wie in Frankreich und den deutschen Ländern, sondern in bunt glasierter Terracotta modelliert³⁹. Zu dem Verismus der Darstellung kommt jetzt noch hinzu, daß die Figuren manchmal ganze Kapellenräume füllen. Der Modeneser Plastiker Guido Mazzoni wurde berühmt für diese Art von Tableaux vivants. Seine Werke verbreiteten sich von Neapel bis in die Normandie. Besonders berühmt wegen ihres Naturalismus war die Beweinungsgruppe in S. Anna ai Lombardi, Neapel, in der, wie Pietro Summonte berichtet, Alfonso und Ferrante von Aragon portraitiert sind (Abb. 14). Vasari fand, Alfonso «sembra più che vivo». Leider ist das alte Kolorit verloren. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts verbreiteten sich die «Sacri monti» in der Lombardei⁴⁰. Der Franziskaner Bernardo Caimi machte 1491 auf dem Monte Varallo mit der Nachbildung des Heiligen Grabes den Anfang; 1514 waren bereits 28 Szenen aus dem

³⁶ W. H. Forsyth, *The entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*. Cambridge Mass. 1970. H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France*. Paris 1996, 326-343. M. Martin, *La statuaire de la mise au tombeau du Christ des XV^e et XVI^e siècles en Europe occidentale*. Paris 1997.

³⁷ G. Dalmann, *Das Grab Christi in Deutschland*. Leipzig 1922. R. Wittkower, «Montagnes sacrées». In: *L'Œil* IL, 1959, 54-61, 92.

³⁸ A. Seeliger-Zeiss, *Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis*. Heidelberg 1967, 100-120.

³⁹ J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. München 1990-92 I, 171-174.

⁴⁰ S. Langè, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*. 1967. Ders., *Il Sacro Monte. Esperienza del reale e spazio virtuale nell'iconografia della passione a Varallo*. Mailand 1991. Ders., *Soggetti storia e paesaggio*. Mailand 1999.

Leben Christi vollendet oder in Arbeit. Hier ging der Verismus noch weiter: Die Figurengruppen wurden größer und vielfältiger, sie wurden in Räume gestellt, die mit Hintergründen passend zur jeweiligen Szene des Heiligen Theaters ausgemalt waren, die Figuren wurden mit natürlichen Accessoires ausgestattet, beginnend mit echten Haaren und Bärten (Abb. 15).

Solche Tendenzen machten sich auch an Grabmälern bemerkbar⁴¹. Zunächst nahm der Realismus der Gisants zu. Die Grabmäler der burgundischen Herzöge aus der Chartreuse des Champmol bilden die schönsten Beispiele dafür. Seit dem späten 15. Jahrhundert wurden die Statuen der Verstorbenen aktiviert. Die Gisants belebten sich, richteten den Oberkörper auf, um den Kopf auf den Arm zu stützen, oder wurden durch Figuren ersetzt, die kniend anbeten. So lebendig liegt Don Martin Vázquez de Arce auf seinem Grabmal in der Kathedrale von Sigüenza (Gil de Siloè, um 1488, Alabaster), und kniend ließ Isabella von Kastilien ihren Bruder Alfonso an seinem Grab in der Kartause von Miraflores gestalten (1489-93, Alabaster mit Spuren von Vergoldung und Bemalung)⁴². Diese Entwicklung setzte anscheinend in Spanien ein und fand rasch in Frankreich und Italien Nachfolge. Sie dürfte Maximilian durch die spanische Hochzeit seines Sohnes Philipp bekannt gewesen sein. Wie stark das Bedürfnis nach lebensnahem Realismus die Art der Darstellung prägte, bestätigt sich durch den Umstand, daß Karl VIII. von Frankreich ausgerechnet den veristischen Terracottabildner Guido Mazzoni anstellte, um sein Grabmal in St. Denis zu gestalten⁴³. Das Grab ist zerstört, aber durch eine Zeichnung überliefert. Die Figur des Verstorbenen kniete auch hier bereits. Sie war, ähnlich wie es Maximilian für sein Grab plante, in Bronze gegossen, vergoldet und durch diverse Metalle und Emails etc. naturalistisch belebt. Die Neuerung erlangte Berühmtheit. Sogleich berief König Heinrich VII. von England Mazzoni, um sein Grab mit einer ebensolchen Figur zu schaffen (1506 Änderung des Plans in traditioneller Form, Pietro Torrigiani)⁴⁴.

Um die gleiche Zeit traten die Pleurants oder andere kleine Assistenzfiguren von Tumben aus der Bindung an den Sarkophag heraus, nahmen Lebensgröße an und agierten als eigenständige Figuren. Beispiele: Lebensnahe Pleurants in natürlicher Größe tragen die Bahre des verstorbenen burgundischen Seneschalls Philippe Pot (aus der Abtei von Citeaux, Louvre, Kalkstein,

⁴¹ Zur Ähnlichkeit von mittelalterlichen Riten an Hll. Gräbern und an Gräbern vgl. R. Kroos, «Grabbräuche – Grabbilder». In: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*. München 1984, 287, 333f.

⁴² J. Bialostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte VII*. Berlin 1972, 278, Abb. 209b, 210. E. Panofsky, *Grabplastik*. Köln 1993, 90, Abb. 371. J. Yarza Luaces, *Los reyes catolicos. Paisaje artistico de una monarquia*. Madrid 1993, 55 ff.

⁴³ A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascità della terracotta nel Quattrocento*. Turin 1990, 331f.

⁴⁴ Lugli 1990, 332f.

polychrom gefaßt, um 1477-85) (Abb. 16)⁴⁵; ebenso lebensnahe Pleurants in natürlicher Größe, jetzt in Gestalt von Mönchen und Rittern, knien anbetend an den Grabmälern des Alvaro de Luna und seiner Frau in der Kathedrale von Toledo (Auftrag 1489)⁴⁶; oder die Tugenden treten aus den Nischen heraus, wo sie früher wie die Pleuranten dargestellt waren, und stehen lebensgroß an den Ecken des Grabmals Franz II. von der Bretagne und seiner Frau Margarete de Foix, Nantes, Kathedrale⁴⁷.

Die Entwicklung wurde durch niederländische Künstler befördert, aber in den Niederlanden selbst ist kein Beispiel für sie bekannt. Insgesamt darf man vielleicht sagen, Maximilian setzte an dem Projekt für sein Mausoleum die in den Niederlanden und auch in Italien verbreitete ikonographische Tradition im modernen Stil der Verlebendigung der Figuren fort.

Parallelen mit zeitgenössischer Dichtung

Aber auch dies Fazit scheint mir noch nicht recht befriedigend. Das Projekt für das Maximiliansgrab hat im Ganzen einen anderen Charakter als alle angeführten Beispiele. Man stelle sich plastisch vor, wie es gewirkt hätte, wenn es realisiert worden wäre: die Wehrkirche hoch oben auf dem steilen Felsen über dem See mit den Alpen im Hintergrund, der Strom der Pilger, der von den Wunderstätten des Hl. Wolfgang seinen Weg in den Vorhof findet und dort den Statuen Maximilians zwischen seinen Begleitern begegnet, der völlig abgeschlossene Innenraum des Mausoleums, bunt ausgemalt, über und über angefüllt mit dem Heer von gewaltigen Statuen, Statuetten und Büsten, die feierliche Prozession von prunkvollen Figuren mit Kerzen in den Händen zum Kaiser und seinen Begleitern im Chor hin, lebensnah in historisierendem Habitus gebildet, aber überhöht durch die Vergoldung, ihre Größe und die Sockel, allenthalben der Glanz von Gold im Kerzenschein, dazu noch der Chor der Knaben, die beständig Psalmen singen. Das erinnert überhaupt weniger an reale Werke der Kunst als an phantastische, visionäre oder traumhafte Szenen.

In der Literatur des späten Mittelalters oder eben der Ara Maximilians finden sich Beschreibungen mit ähnlichem Tenor. Manches, wie der Glanz des Goldes oder die Position des Baus auf hohem Berg, kehrt oft wörtlich wieder⁴⁸. Man sollte aber auch in Rechnung stellen, wie sich die Gestaltungsmöglichkeiten der Medien voneinander unterscheiden.

⁴⁵ A. Chastel, *L'art français. Temps modernes 1430-1620*. Paris 1994, 58ff.

⁴⁶ Bialostocki 1972, Taf. 211.

⁴⁷ Panofsky, *Grabplastik*, 1993, 83, 327.

⁴⁸ O. Söhring, «Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen». In: *Romanische Forschungen* XII, 1900, 491-640 (526-544: Grabmäler). P. Frankl, *The Gothic. Literary sources*

Eine Versammlung von vielen Statuen, wie sie Maximilian plante, stellte man sich im Mittelalter im antiken Rom vor, allerdings mit gewissen funktionalen Bindungen, vor allem als Götterstatuen in Tempeln. Das berühmteste Beispiel bildete eine praktische Vorrichtung mit Zauberkraft: Im Kapitولينischen Palast oder einem anderen großartigen Bau sollen zur Sicherung des Reiches Statuen aller römischer Provinzen gestanden haben, die anzeigten, wenn in einer Region Unruhen ausbrachen⁴⁹. In der «Sala Malagigi», einem italienischen Poem des Trecento, entsteht ein ähnliches Szenarium durch Zauberkraft: Ein Magier zaubert auf Befehl einer orientalischen Königin 1300 Standbilder von Uomini illustri und großen Herrschern in eine Halle⁵⁰. Aber das sind Ausnahmen. Sonst kenne ich keine poetischen Parallelen zu der großen Versammlung von Statuen, die in Maximilians Mausoleum frei im Raum stehen sollte. Oft werden Statuen in Verbindung mit Gebäuden beschrieben. Aber sie sind gewöhnlich nicht selbstständig plaziert, sondern einbezogen in die Architektur als Dekor. Auch Filarete liefert eindrucksvolle Beispiele dafür in seinem Architekturtraktat⁵¹. Ein Beispiel, das dem Mausoleum Maximilians ikonographisch gleicht, findet sich etwa im sog. «Huth-Merlin», einer Version des Arthus-Romans aus dem 13. Jahrhundert: König Artus ließ auf der Spitze eines Kastells vergoldete Statuen seiner eigenen Person im Kreis von zwölf Königen aufstellen, die Kronen auf den Häuptern tragen und Kerzen in den Händen halten⁵². Wenn die Figuren jedoch nicht eigentlich zur Dekoration von Gebäuden gehören sollen, läßt sie die Dichtung gewöhnlich nicht steif stehen, sondern lebendig in Aktion treten. Selbst Statuen verleiht die Dichtung oft die Fähigkeit zu agieren und zu sprechen.

Die Bildkünste haben diese Möglichkeit der Dichtung oft, soweit sie es konnten, nachgeahmt. Dazu gehören lebensnahe Darstellung oder Spruchbänder, die virtuell anzeigen sollen, wie die dargestellten Personen sprechen, oder ähnliches. Solche Spruchbänder waren auf burgundischen Wandteppichen noch um 1500 beliebt. Eine Variante dazu bilden die Schrifttafeln unter den großen Gestalten der Geschichte, die im Castello della Manta gemalt sind, um

and interpretations through eight centuries. Princeton 1960, 159-205. G. Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock.* Heidelberg 1971, 27.

⁴⁹ H. F. Massmann, *Die sogenannte Kaiserchronik.* Quedlinburg/ Leipzig 1854, 421ff. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo.* Turin 1923, 148-167.

⁵⁰ *Sala di Malagigi.* Ed. P. Raina, Imola 1871, Strophe 12-21. R. S. Loomis/ L. H. Loomis, *Arthurian legends in medieval art.* New York 1966, 22.

⁵¹ A. Averlino detto il Filarete. *Trattato di architettura.* Ed. A. M. Finoli/ L. Grassi, Mailand 1972, 542, 554. Taf. 110, 112f.

⁵² *Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle, publ. avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron, d'après le manuscrit appartenant à M. Alfred H. Huth.* Ed. G. Paris/ J. Ulrich, Paris 1886, 263. Loomis/ Loomis 1966, 21. Frdl. Hinweis Antje Middeldorf Kosegarten.

sie zu identifizieren. Sie sind nicht neutral abgefaßt, sondern richten sich in persönlicher Form direkt an die Betrachter, etwa Karl d.Gr.: «Je fui roy, emperaire e fuy né de France/ J'ay aquis tote Espagne e j(e)n us la creance/» etc. Schon im 14. Jahrhundert gehört zur Rhetorik der Beschreibungen von realen Bildern und Plastiken der Topos, die Figuren würden wirken, als lebten sie. So erschienen etwa Giovanni Dondi die Statuen der Florentiner Domopera, als wollten sie atmen.

Wenn man auf Grund der unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten der Medien die Statuen, die Maximilian für sein Mausoleum plante, mit lebendigen Personen in der Dichtung vergleichen darf, so finde ich die engste Parallele im Werk von Jean Lemaire de Belges. Lemaire war lange Hofdichter von Maximilians Tochter Margarete. Unter anderem widmete er ihr ein Traktat über den antiken Begräbnisritus (1507)⁵³. Margarete war eine enge Vertraute Maximilians; beide verkehrten oft in Briefen miteinander; auch das Projekt für das Grabmal war Teil ihrer Korrespondenz⁵⁴. Margarete ihrerseits stiftete die prachtvolle Kirche von Brou als Begräbnisstätte für ihren 1504 verstorbenen Gemahl, den Herzog Philibert den Schönen von Savoyen, und für sich selbst. Jean Lemaire kontrollierte die Arbeiten für den Bau⁵⁵.

Im Jahr zuvor, als der Herzog Pierre de Bourbon starb, schrieb Lemaire für dessen Gemahlin Anne von Frankreich einen Nekrolog auf ihn unter dem Titel «Le Temple d'Honneur et de Vertus». Die Prinzessin, der Trauer über den Tod ihres Gatten hingegeben, träumt dort, sie werde von einer trostreichen Stimme geweckt und entrückt «sur une montaigne haulte et spectable dont le sommet surpassoit de beaucoup les nues errans en region aerine». Auf dem Plateau dieses Gipfels ragt vor ihr «ung ediffice sumptueux à merveilles, à maniere d'ung temple anticque en ouvraige mais riche oultre mesure en sa façon»⁵⁶. Sie gelangt zunächst in den Narthex des Tempels, und sieht dort mehrere Statuen, ähnlich wie es vor dem Mausoleum Maximilians geplant war. Die Statuen beginnen zu sprechen und geben sich als die Herrschertugenden zu erkennen. Und wie die Prinzessin noch die übernatürlichen Bildwerke bestaunt, erscheint Merkur und klärt sie über den Sinn dessen auf, was sie sieht. Er mahnt, sie solle sich nicht länger maßlosem Schmerz hingeben, sondern sich ein Beispiel an Arthemisia nehmen, der Gattin des Königs

⁵³ P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*. Brüssel, 296-299. Brown 1999, 453ff. Anm. 5.

⁵⁴ *Correspondance de l'empereur Maximilien I^{er} et de Marguerite d'Autriche*. Ed. A. G. Le Glay. Paris 1839 II, 242. H. Ulmann, *Kaiser Maximilian I. Auf urkundlicher Grundlage dargestellt*. Stuttgart 1884-91 II, 758, 242 Nr. 564

⁵⁵ M. Hörsch, *Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse*. Brüssel, 1994, pp. 89-93 (Die Verwaltung der Baustelle).

⁵⁶ J. Lemaire de Belges, *Œuvres*. Ed. J. Stecher, Löwen 1882-91 IV, 216. Ed. H. Hornik, Genf/Paris 1957, 74.

Mausolos von Karien, und wie diese ein Monument errichten, mit dem sie das Andenken an ihren verstorbenen Gatten für alle Zeiten ehren würde⁵⁷. Nach dieser Belehrung gelangt die Prinzessin ins Innere des Tempels. Da hört sie Choräle klingen und sieht, wie ihre edlen Vorfahren und Verwandten, Männer und Frauen, in langer Prozession kommen, um ihren Gatten zu ehren. Sie führen ihn dann zum Thron der Honor und Virtus, an dessen Stufen ihn seine Vorfahren und Verwandten erwarten. Als der Verstorbene ankommt, krönt ihn Ludwig der Heilige⁵⁸.

In dieser Art von Dichtung kehren viele von den hergebrachten Topoi aus zeitgenössischen Schilderungen angeblich wirklich erlebter Träume oder Visionen wieder. Solche Träume oder Visionen regten oft, wie in der Dichtung Lemairs, die Stiftung eines Heiligtums an, und auch ihre Schilderungen lassen sich mit dem Maximiliansgrab vergleichen⁵⁹: Träumende sahen oft eine Kirche oder ein Schloß oben auf einem Berg. Der Hl. Ludwig von Frankreich erschien in Träumen als strahlende Erscheinung, angetan mit dem Ornat, das er wirklich trug, mit großem Gefolge, umgeben vom Glanz unzähliger Kerzen, in seiner Kapelle, der Ste.-Chapelle, oder bei seinem Grabmal in St. Denis⁶⁰. Die Verstorbenen erschienen immer wieder von strahlendem Glanz umgeben. Der strahlende Glanz steht dann für überirdisch. Im Prozeß um die Heiligsprechung der Gräfin Dauphine de Puimichel, einer Tochter Karls II. von der Provence, schilderte der Prior Pierre Ales, einen Traum, den er hatte, als er sterbenskrank daniederlag (1363)⁶¹: In einer Kapelle sei ihm die Gräfin erschienen mit großem Gefolge. Die Gestalt der Vision wird so charakterisiert: Die Kapelle sei rund gewesen. Die Gräfin und ihr Gefolge seien, ähnlich wie die Statuen des Maximiliansgrabes, mit strahlendem, reichem Ornat angetan gewesen und hätten brennende Kerzen mit sich geführt.

Es scheint mir durchaus nicht unhistorisch zu sein, wenn die Vorstellung von der geplanten Erscheinung des Maximiliansgrabes Assoziation an fiktive, literarische, visionäre oder traumhafte Szenen weckt. Es gab anscheinend eine

⁵⁷ Lemaire 1882-91 IV, 224f. Ed. 1957, 82f.

⁵⁸ Zum Einfluß der Szene auf die Tapiserie vgl. E. Mâle, *L'art religieux de la fin des Moyen Age en France*. Paris 1922, 369f.

⁵⁹ S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge 1994. C. Rendtel, *Hochmittelalterliche Mirakelberichte als Quelle zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte und zur Geschichte der Heiligenverehrung*. Düsseldorf 1985. Constanze Rendtel verdanke ich den Hinweis auf die folgenden Beispiele.

⁶⁰ *Acta Sanctorum* Aug. V (1741), 566, Kap. 5 (33f.), 648f. Kap. 14 (291-4), 659f., Kap. 19 (331ff.), Vgl. J. Le Goff, «Saint de l'église et saint du peuple. Les miracles officiels de saint Louis entre sa mort et sa canonisation (1270-1297)». In: *Histoire sociale, sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou*. Paris 1985. L. Carolus-Barré, *Le procès de canonisation de saint Louis (1272-1297)*. Rom 1994.

⁶¹ *Enquête pour le procès de canonisation de Dauphine de Puimichel comtesse d'Ariano*. Ed. J. Cambell, Turin 1978, 448.

Wechselwirkung zwischen Traum, Vision, Literatur und bildender Kunst. Der runde Grundriß der Kapelle etwa, die Pierre Ales erschien, findet viele Parallelen in der Dichtung (wie in der Beschreibung des Gralstempels im «Jüngeren Titurel») und entsprach einer verbreiteten architektonischen Idealvorstellung⁶². Manchmal heißt es in den Berichten der Visionen sogar ausdrücklicher, der Heilige, der erschien, habe so ausgesehen, wie er gemalt werde⁶³. Schon in der Antike sahen Träumende Götter in der Gestalt ihrer Kultbilder⁶⁴. Peter Dinzelbacher hat gezeigt, daß Szenen aus der Offenbarungsliteratur in die Ikonographie der bildenden Kunst übernommen wurden⁶⁵.

Ahnlich wie Werke der bildenden Kunst wurden Visionen und Dichtung auch eingesetzt, um politische Positionen zu bekräftigen. So auch von den Habsburgern: Als Maximilians Vater zur Kaiserkrönung nach Rom kam (1453), erzählte er Papst Nikolaus V., ihm habe vor langer Zeit, als Nikolaus noch Erzbischof von Bologna war, geträumt, dieser werde ihn einst krönen. Erst nach der Papstwahl habe er den Sinn des Traums verstanden. Die Vision soll offenbar darauf hinweisen, daß beide für ihr Amt vorbestimmt waren. Der Hl. Vater bezichtigte ihn nun etwa nicht des Aberglaubens, sondern wies ihn auf ähnliche Wahrträume hin, die bereits aus der Antike überliefert seien. Zudem fügte er ein ähnliches persönliches Erlebnis an. Ihm habe geträumt, sein Vorgänger Eugen IV. habe ihn in der Nacht vor dessen Tod zu seinem Nachfolger eingekleidet. Das alles schildert der einstige Sekretär Friedrichs III., Enea Silvio Piccolomini, der Nikolaus V. als Pius II. auf der Cathedra Petri nachfolgte⁶⁶.

Vergleich mit dem Projekt für das Grabmal Papst Julius' II.

Wenn man den exzessiven Aufwand ins Auge faßt, mit dem Maximilian sein Grabmal gestalten wollte, und alle Einzelheiten beiseite läßt, so gibt es wohl nur eine Parallele in der Renaissance: nämlich das Projekt für das Grabmal Papst Julius' II., das Michelangelo 1505, also zur gleichen Zeit, entwarf. Es hätte den formalen Höhepunkt der Peterskirche gebildet und sogar die

⁶² Söhring 1900, 533f.

⁶³ Im Prozeß um die Kanonisation der Hl. Rosa gab Paliotta Ricci aus Viterbo an: «visibiliter visa est apparere beata Rosa in forma, prout pingitur». *Miracula S. Rosae ex processu canonisationis. Acta Sanctorum* Sept. II (1748), 447 Kap. I (30).

⁶⁴ G. Guidorizzi, «Ikonographische und literarische Modelle der Traumdatstellung in der Spätantike». In: *Träume im Mittelalter*. Stuttgart 1989, 243.

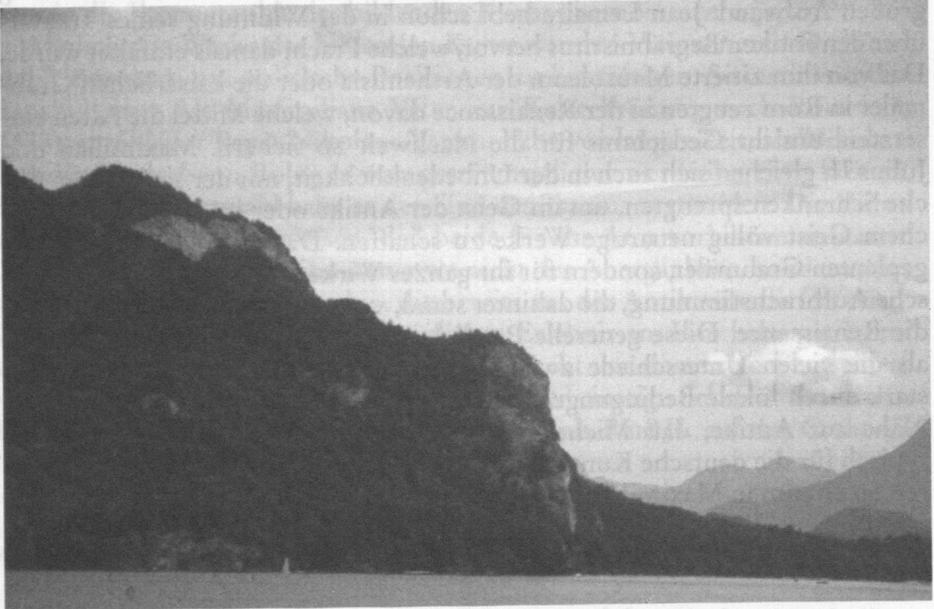
⁶⁵ P. Dinzelbacher, «Revelationes». Brepols (Typologie des Sources du Moyen Age occidental) 1991, 82f. Dort weitere Literaturangaben.

⁶⁶ E. S. Piccolomini, *Gesta Frederici* III. M. E. Wittmer-Butsch, *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*. Krems 1990, 170.

Memorie des Apostelfürsten in den Schatten gestellt. Im Chor sollte sich ein pyramidenartig aufgetürmtes Monument in der Höhe eines dreistöckigen Hauses erheben, das, wie das Maximiliansgrab, mit vierzig überlebensgroßen Statuen, in diesem Fall aus Marmor, zudem mit vielen weiteren Statuetten und Bronzereliefs geschmückt sein sollte. Der Gedanke an einen Triumph stand auch hinter diesem Projekt, hier wie an römischen Triumphmonumenten durch Viktorien und Gefangene in Fesseln verkörpert.

Die Antike lieferte, wie seinerzeit üblich, das Vorbild für einen derartig großen Aufwand. Jean Lemaire hebt schon in der Widmung seines Traktats über den antiken Begräbnisritus hervor, welche Pracht damals entfaltet wurde. Das von ihm zitierte Mausoleum der Arthemisia oder die kaiserlichen Grabmäler in Rom zeugten in der Renaissance davon, welche Mittel die Alten einsetzten, um ihr Gedächtnis für die Nachwelt zu sichern. Maximilian und Julius II. gleichen sich auch in der Unbedenklichkeit, mit der sie herkömmliche Schranken sprengten, um im Geist der Antike oder in deren vermeintlichem Geist völlig neuartige Werke zu schaffen. Das gilt nicht nur für die geplanten Grabmäler, sondern für ihr ganzes Wirken. Die geradezu futuristische Aufbruchstimmung, die dahinter stand, war generell charakteristisch für die Renaissance. Diese generelle Parallele scheint mir letztlich wesentlicher als die vielen Unterschiede zwischen den beiden Grabmalsprojekten, die stark durch lokale Bedingungen geprägt sind. Es entspricht der räumlichen Nähe zur Antike, daß Michelangelo sich enger an ihr orientierte. Es ist typisch für die deutsche Kunst der Hochrenaissance, daß die Phantasie freieren Spielraum in Maximilians Grabmalsprojekt erhielt.

Hubertus GÜNTHER



Wenn man den exzessiven Aufwand ins Auge faßt, mit dem Maximilian sein Grabmal geschnitten hat, läßt sich, so gibt es wohl nur eine Parallele in der Renaissance: nämlich das Projekt für das Grabmal Papst Julius' II., das Michelangelo 1505, also zur gleichen Zeit, entwarf. Es hätte den formalen Höhepunkt der Peterskirche gebildet und sogar die

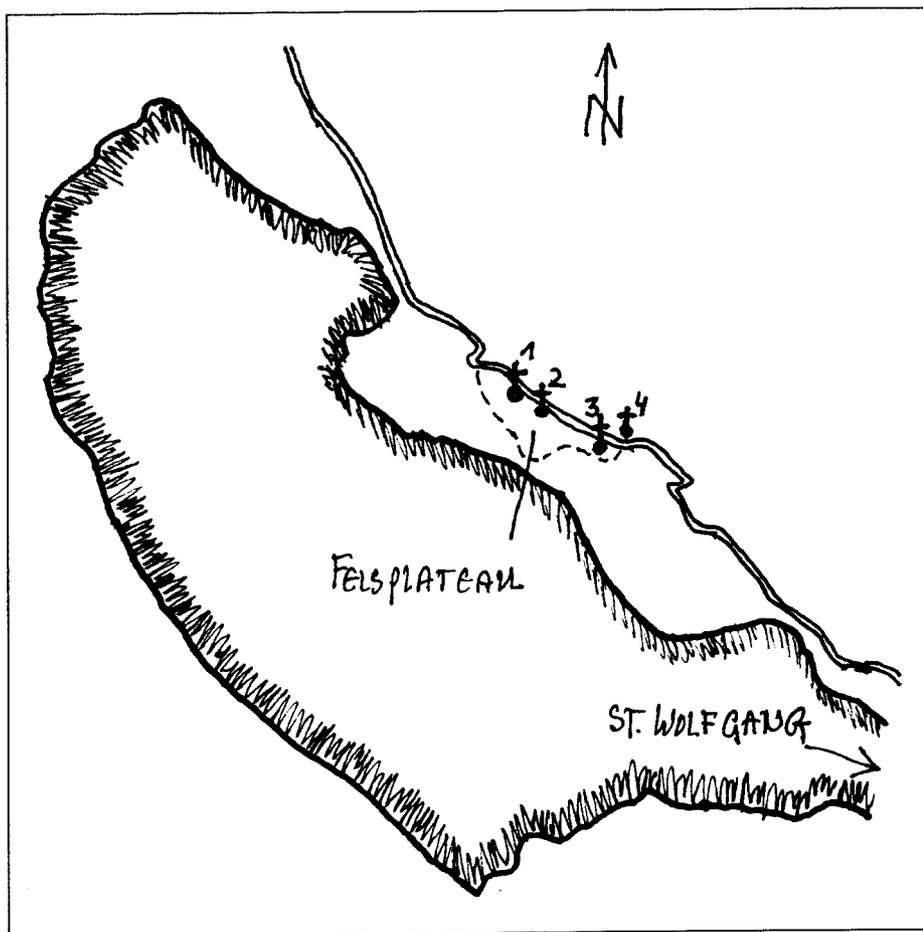
¹ Söllring 1900, 533f.

² Im Perseus sind die Konnotationen der HL-Bezeichnung *Palatia Nova* aus *Viterbo* zu *visibilitate* *viva* mit *apparere* *beata* *Rosa* in *foras*, *prope* *piaggia* = *Mons* als *S. Rosa* zu *progre* *conuincit* *Anna* *lancetum* *Sept.* II (174), 117 Kap. 117.

³ E. Gerdhagen, »Landschaftliche und literarische Motive der Renaissanzmalerei in der Spanische«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Stuttgart 1905, 244.

⁴ R. Dürschbecher, *Wandmalerei*. Beispiele (Typologie der Malerei des Mittelalters und der Renaissance) 1991, 32. Dort weitere Literaturangaben.

⁵ E. S. Pieraccini, *Gianni Paganini* (Hr. M. E. Wimmer-Batali), *Das Leben und Werk von Paganini* und *Gianni in Mailand*, Roma 1990, 170.



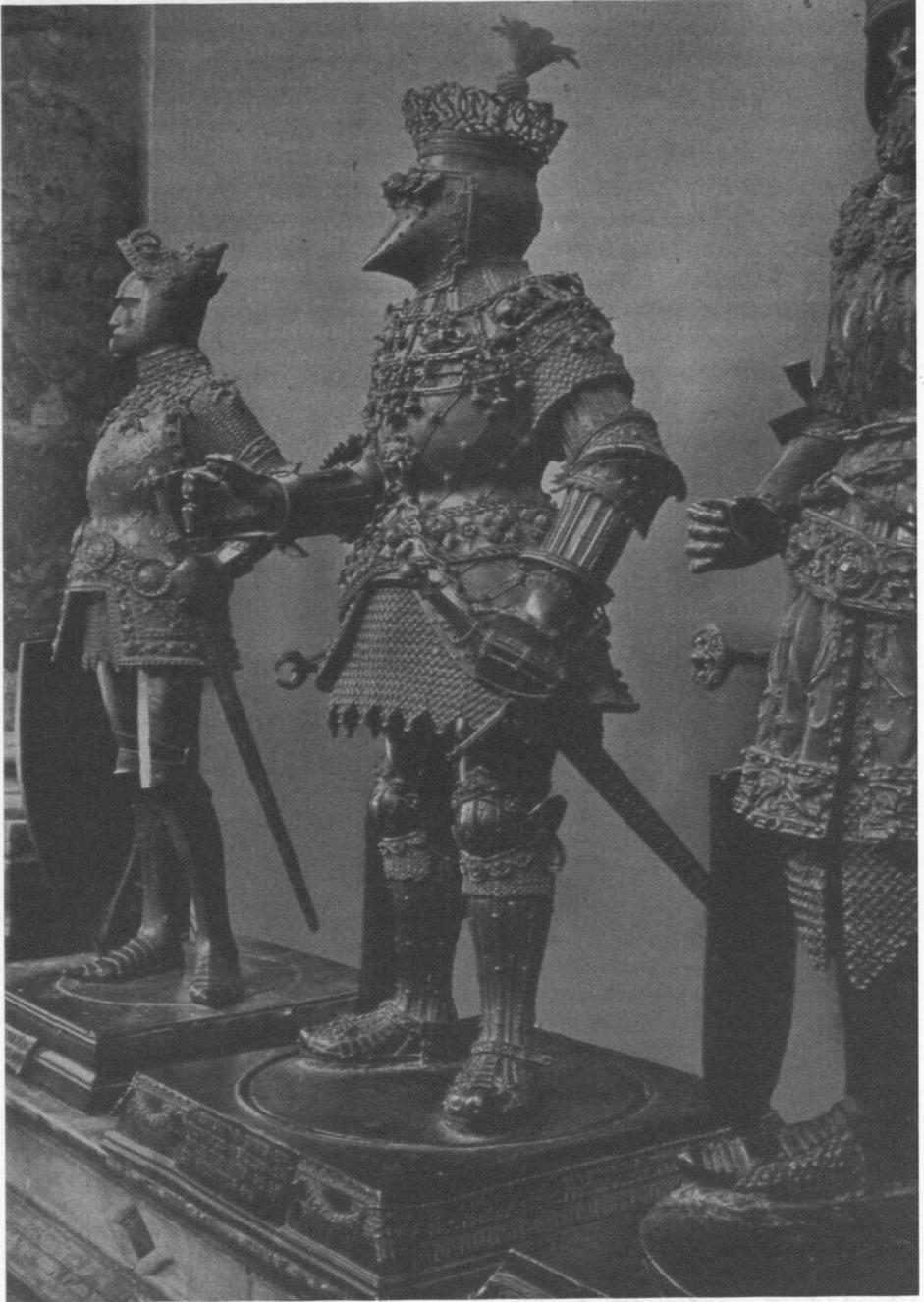
2. Nordufer des St. Wolfgangsees mit Falkenstein (eingezeichnet: alte Pilgerstraße, Pfade auf den Falkenstein, Felsplateau, Wunderstätten des Hl. Wolfgang (1) Kapelle (2) Brunnen (3) Schlafstätte (4) Hackelwurfstelle)



3. Jörg Kölderer, Plan für die Ausmalung des Chores der geplanten Kirche für das Grabmal Maximilians I., Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum



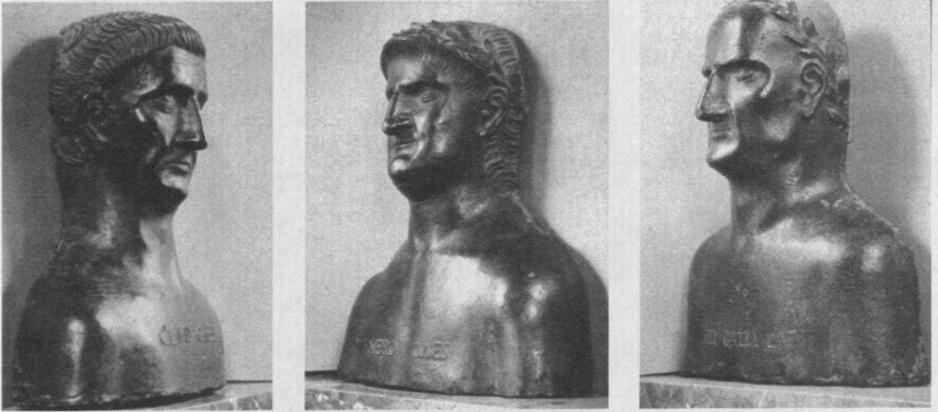
4. Statue des Albrecht von Habsburg, Grabmal Maximilians I.
(Entwurf A. Dürer), Innsbruck, Hofkirche



5. Statuen am Grabmal Maximilians I., Innsbruck, Hofkirche



6. Statuette des Hl. Jos, Grabmal Maximilians I., Innsbruck, Hofkirche



7. Büsten der Kaiser Claudius, Nero und Galba für das Grabmal Maximilians I., Schloß Ambras, Kunsthistorisches Museum, Leihgabe des Landes Tirol



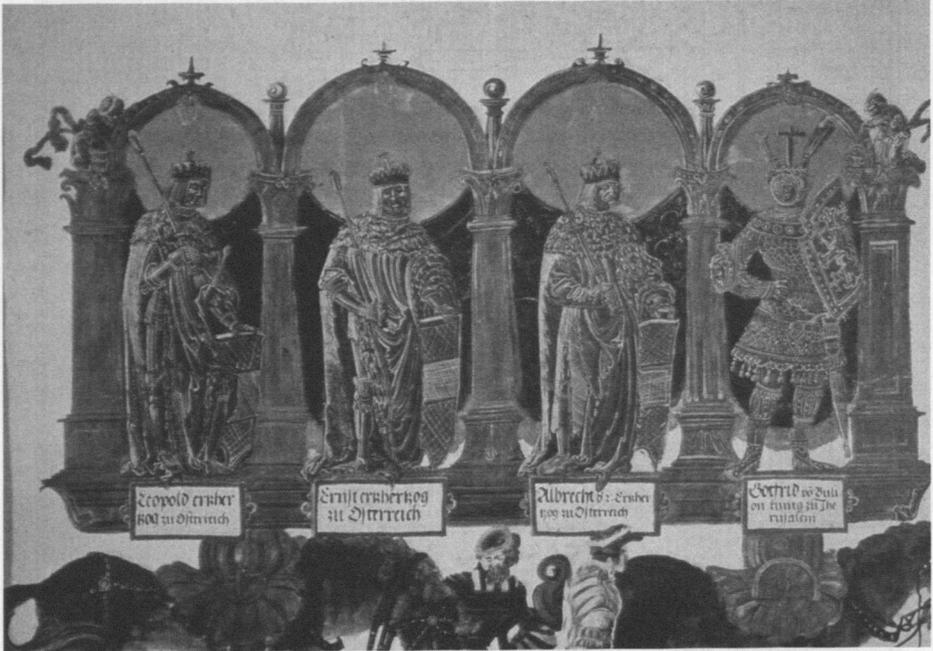
8. Maria von Burgund, Statue am Grabmal Maximilians I., Innsbruck, Hofkirche



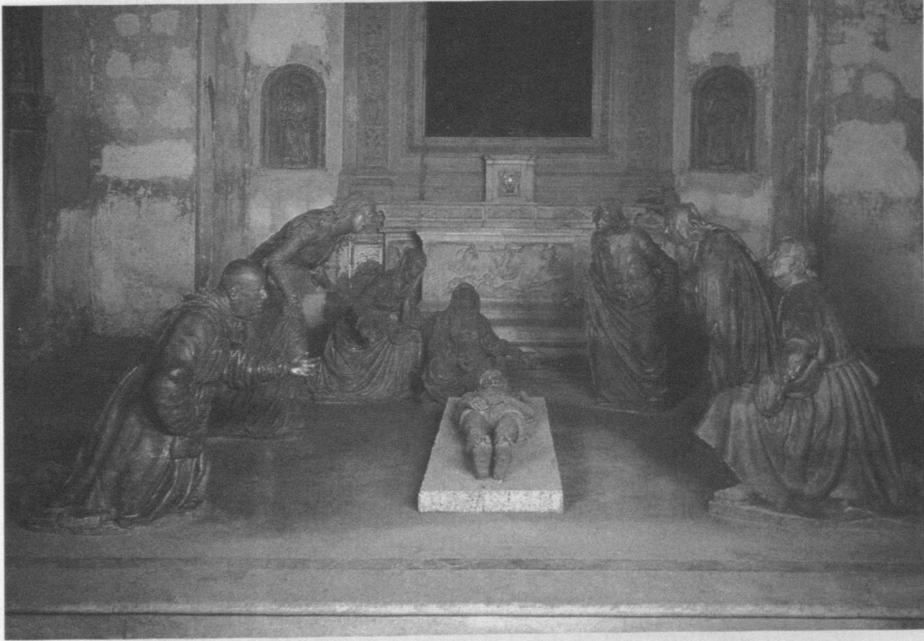
9. Niklas Reiser (?), Portrait der Maria von Burgund



10. Statue des Hl. Sigismund vom Hochaltar des Domes von Freising, München, Bayerisches Landesmuseum



13. Statuen der Ahnen Maximilians I., Ausschnitt aus der Miniaturen-Version des «Triumphzugs Maximilians I.», Wien, Graphische Sammlung Albertina



14. Guido Mazzoni, Beweinung Christi, Neapel, S. Anna ai Lombardi di Monteoliveto

15. Gaudenzio Ferrari, Capella dei Magi, Santa Maria di Varallo



15. Gaudenzio Ferrari, Cappella dei Magi, Sacro Monte di Varallo

REFRESHMENT OF THE DEAD



16. Grabmal des Philippe Pot aus der Abtei von Citeaux, Paris, Musée du Louvre.