

RINGVORLESUNG WS 2001/2002: DER HOF ALS KULRURELLER RAUM IM MITTELALTER

Irma Trattner

„Die Kunst am Hof Herzog Rudolf des Stifters – Impulse und Auswirkungen.“

(Abbildungen zum Vortrag finden Sie im Netz unter dem Ordner „Trattnerbilder“:

<http://www.sbg.ac.at/ger/samson/trattnerbilder/>

I. Vorbemerkungen

Der politische Blick auf das Entstehen von Werken in der bildenden Kunst und deren Deutung als Spiegelung des Zeitgeschehens beruht auf einer lang bestehenden Tradition. 1933 veröffentlichte der englische Historiker Arnold Joseph Toynbee (1889) drei Bände seiner Universalgeschichte „Study of history“,¹–. Fast zur selben Zeit entstand 1934 Erich Rothackers (1888-1965) „Geschichtsphilosophie“,². Beide – beinah gleichaltrige Autoren – kannten sich nicht, gelangten aber zu übereinstimmenden Ergebnissen in ihrer Auffassung von Geschichte.³ Toynbee definiert den Geschichtsprozess aus der Polarität von „challenge“, and „response“,. Auf der einen Seite also ein In – Frage – Stellen, eine Herausforderung – auf der anderen eine schöpferische Antwort⁴. Das entspricht genau Rothackers Polarität von „Lage und Antwort,“. Die jüngste Kunstgeschichte scheint sich wohl in der Debatte um das ‚Ende der Geschichte‘ beziehungsweise das ‚Ende der Kunstgeschichte‘ ? einig zu sein, nämlich in der Überzeugung vom Scheitern der Geschichtsphilosophie! Sie fordert, ihren überschwänglichen Anspruch zu revidieren! Dies formulierte bereits 1972 Jürgen Habermas⁵. Nochmals hat 1995 Werner Hofmann der Kunstgeschichte empfohlen, die zu behandelnden Objekte der perspektivischen Fixierung

¹ TOYNBEE, Arnold J., Studie zur Weltgeschichte, Hamburg 1940.

² ROTHACKER, Erich, Geschichtsphilosophie, München und Berlin 1934.

³ LÜTZEKER, Heinrich, Kunsterfahrung und Kunsthissenschaft, Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umganges mit der bildenden Kunst, 3 Bde., Bd. 1, Freiburg/München 1975, S. 599.

⁴ Vgl. ROTHACKER, Toynbee und Spengler, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, (24. Jg.) 1950, Heft 3, S. 389-404.

⁵ Habermas, Jürgen, Über das Subjekt der Geschichte. Kurze Bemerkung zu falsch gestellten Alternativen, in: KOSSELLECK, R./SEMPEL, W.-D. (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik, Bd. V), München, 1973, S. 470.

eines strikt geschichtsphilosophischen Denkens zu entbinden⁶. Bezuglich meines Themas halte ich es indessen für unverzichtbar, auf die Möglichkeit historischer Rückversicherung zurückzugreifen. Anhand der Rezeption der im folgenden angeführten Werke soll sowohl Historie als auch das Wahrnehmen und Interpretieren von Kunstwerken berücksichtigt werden:

II. Der Beginn der Hofkultur in Österreich

Der Herrschaftsantritt der Habsburger im Jahr 1282 und die Wahl Graf Rudolfs von Habsburg (1210-1291) zum Römischen König beendete das Interregnum nach dem Ausscheiden der österreichischen Babenberger und begründete den Aufstieg der Dynastie der Habsburger⁷. In der bildenden Kunst erschien Rudolf von Habsburg seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert vor allem in Kaiserdarstellungen beziehungsweise im Zusammenhang mit habsburgischen Stammbäumen⁸. Unter Herzog Abrecht II. (reg. 1330-1358) begann, aus kunstgeschichtlicher Sicht, im Übergang von der Spätromanik zur Gotik, die Etablierung einer spezifischen Hofkunst, die dann dessen Sohn, Herzog Rudolf IV. (reg. 1358-1365), fortsetzte.

Herrsscherhöfe waren zu allen Zeiten niemals nur bestimmte Machtzentren, sondern waren zugleich auch Zentren zur Erschaffung ästhetischer Modellvorstellungen. Für die Erfassung europäischer Kunst des Mittelalters hat diese Betrachtungsweise besonders in den letzten zwanzig Jahren zu einem besseren Verständnis der sozialen und historischen Bedingungen des Entstehens von Kunstwerken beigetragen. Und so wurden Mäzene und Auftraggeber ebenso zum Gegenstand kunsthistorischer Forschungen. „Das Augenmerk der Kunstgeschichte in den verschiedenen europäischen Ländern richtete sich auf die

⁶ HOFMANN, Werner, Blick und Gegenblick, in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, hrsg. von BONNET, Anne-Marie/KOPP-SCHMIDT, G., München 1995, S. 85. Vgl. BRASSAT W., Credas – cernas: Paradoxe Seinsfiguren in Werken Raffaels als blinde Flecken kunsthistorischer Wahrnehmung, in: *Kunst/Geschichte, Zwischen historischer historischer Reflexion und ästhetischer Distanz*, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz/27, hrsg. von POCHAT, G./WAGNER B., Graz 2000, S. 11.

⁷ siehe dazu: DIENST, Heide, Die Habsburger 1279-1379: Ausgewählte Kurzbiographien, in: Ausstellungskatalog, *Die Zeit der frühen Habsburger, Dome und Klöster 1279 – 1379*, Wiener Neustadt, 12. Mai bis 28. Oktober, Wien 1979, S. 157-167.

⁸ siehe dazu: SCHWARZENBERG, Anna Maria, Die Darstellungen Rudolfs in der bildenden Kunst, in: Ausstellungskatalog, *700 Jahre Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen*, Jedenspeigen 1978, S. 48.

einzelnen Hofkulturen. Dies führte dazu, dass ein gewisser regionaler Isolationismus zum Verzicht auf eine Gesamtdarstellung des Kunstschaaffens in ganz Europa führte⁹ „,

Jahrhunderte hindurch war Wien eines der bedeutensten Zentren europäischer Geschichte. Die Hofburg (Abb.1 und 2) war seit dem 13. Jahrhundert Regierungssitz der österreichischen Landesherren; seit dem 15. Jahrhundert jener der deutschen Könige des „Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation“ bis zu dessen Ende (1806) und schließlich Sitz der Österreichischen Kaiser bis zum letzten Habsburger Karl I. und zur Ausrufung der Republik (1918).

Der Gebäudekomplex der Hofburg, 1279 erstmals urkundlich erwähnt (jedoch wohl vor 1220 entstanden), hat mit dem nahezu quadratischen „Schweizer Hof“ seinen gotischen Kern, um den sich die mittelalterliche Wehrburg mit vier Türmen an den Ecken und mit einer gotischen Kapelle (die noch besteht) gebildet hat.

In Österreich waren schon in der Dynastie der Babenberger mehrere Herrscher als Bauherren und Auftraggeber in Erscheinung getreten. Dies ließ sich vor allem unter den beiden letzten Babenbergern – Leopold VI. (1198-1230) und Friedrich dem Streitbaren (1230-1246)- beobachten¹⁰. Herzog Leopold VI. zählte zu den bedeutendsten Herrschern Mitteleuropas¹¹.

Heute jedoch stehen die Gründungen und das Mäzenatentum des Habsburgers Herzog Rudolfs des Stifters (reg. 1358-1365) im Mittelpunkt (Abb. 3). In diesem Zusammenhang können wir uns der Frage nach „Lage und Antwort“ beziehungsweise „challenge and response,“ kaum entziehen. Ich vermute, dass Herzog Rudolf IV. sich gegenüber der starken Persönlichkeit seines kaiserlichen Schwiegervaters Karl IV., hauptsächlich von seinem kulturpolitischen Instinkt leiten ließ. Über die Bedeutung des Wettbewerbs mit dem Luxemburger wird im Folgenden zu sprechen sein. Vorweg sei schon gesagt, dass diesbezüglich manch „Erhellendes“ über die Entwicklung des Selbstwertgefühls Rudolfs des Stifters, der auch größtes Verlangen nach künstlerisch- materieller Repräsentation zeigte, zu erwarten ist.

⁹ zit. nach, KUTHAN, Jiri, Premysl Ottokar II., König, Bauherr und Mäzen, Höfische Kunst im 13. Jahrhundert, Wien-Köln-Weimar, S. 363-364

¹⁰ SCHWARZ, Mario, Die Baukunst in Österreich zur Regierungszeit Ottokars II. Premysl (1251-1276), in: *Ottokar-Forschungen, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* N.F. 44/45, Wien 1978/1979, S. 453-469.

In Prag war unter König Karl IV. (Abb. 4) (* 1316 in Prag + 1378 in Prag, deutscher König von 1346-1378, römisch-deutscher Kaiser von 1355-1378) in den Jahren nach 1340 ein bedeutendes Kulturzentrum entstanden, wohin Künstler aus allen Teilen Europas berufen wurden. Zum Neubau des Veitsdomes holte sich Karl IV. Matthias von Arras aus Avignon. Dieser Meister baute die unteren Teile des Chorhauptes (Abb. 5). 1352 starb jedoch Matthias von Arras, und der junge Peter Parler aus Schwäbisch Gmünd wurde an den Prager Hof berufen¹².

Erstaunlicherweise war jedoch bereits im Jahre 1343, also schon ein Jahr vor Baubeginn des Veitsdoms, durch Ludwig von Öttingen in Vertretung seines Schwagers Albrecht II. die Grundsteinlegung der Zisterzienserstiftskirche zu Zwettl vollzogen worden. „Der Neubau der Kirche stand stets im Zeichen reger Anteilnahme durch das habsburgische Herrscherhaus, dessen Hoffnung auf die Wiedererlangung der Königskrone eine in ihrer ersten Bauphase an französischen Kathedralen orientierte Chorlösung widerspiegeln sollte.“¹³ 1348 erfolgte die Weihe von 14 Altären des vollendeten Kapellenkranzes (Abb. 6). Vermutlich zog die damals grassierende Pest zunächst eine Einstellung der Bauarbeiten nach sich, die bis 1360 anhielt. Es ist anzunehmen, dass Albrecht II. schon vor Baubeginn von der Absicht seines böhmischen Rivalen, König Karls IV., eine Kathedrale französischen Zuschnitts in Prag in Auftrag zu geben, gewusst hat. Nichts erschien naheliegender, als diesem Projekt ein architektonisches Konkurrenzunternehmen, und zwar, wie schon erwähnt, schon ein Jahr vor der Grundsteinlegung des Veitsdomes (1344), entgegenzuhalten. Hochgebildet, am Pariser Hof erzogen, war Karl IV. auch mit der französischen Baukunst bestens vertraut. Zur Realisierung der Prager Kathedrale erschien, wie schon gesagt, als logische Konsequenz, einen in Frankreich geschulten Baukünstler an den Hof zu berufen. Bis zum Tode des Baumeisters wurde innerhalb von acht Jahren der Kapellenkranz nach dem Muster der Kathedrale von Narbonne im südlichen Frankreich vollendet. Mit überwältigendem Innovationsgeist setzte sich in der Folge der junge Parler über die akademische Handschrift seines Vorgängers hinweg und

¹¹ ZÖLLNER, Ernst, Geschichte Österreichs, München 1966 (3. Aufl.).

¹² BRANNER, Robert, Architektur der Gotik, Große Zeiten und Werke der Architektur, Bd. 5, Ravensburg, 1962 S. 40-41. Siehe auch dazu: BRANNER, Robert, St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965.

¹³ BRUCHER, Günter, Architektur von 1300 bis 1430, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. II, München-London-New York, S. 230-272.

schuf einen unverwechselbaren Chor, der damit der mitteleuropäischen Baukunst einen neuen Markstein setzte¹⁴ (Abb.5).

III. Kulturpolitische Voraussetzungen

Die Gewährung des „privilegium de non evocando“, durch Kaiser Karl IV. an Herzog Albrecht II. war für letzteren wahrscheinlich ? der Hauptanlass, die Beziehungen zu dem luxemburgischen Herrscherhaus mittels Heiratspolitik zu vertiefen. 1353 wurde der älteste Sohn Abrechts II., Rudolf IV., in Prag mit Katharina, der Tochter Karls IV., vermählt. Noch im selben Jahr wird der Luxemburger von seinem Schwiegersohn und Albrecht II. im Stift Zwettl empfangen. **Dies kann durchaus als ein Ereignis gelten, das dem Zisterzienserkloster auch ein hohes Maß an politischer Dignität verlieh.** Vor dem Hintergrund eines zunächst französisch beeinflussten Kirchenneubaues sollten sich die in die Zukunft projizierten Machtansprüche Habsburgs abzeichnen. Dies ist im Kalendarium Zwetlense dokumentiert, das, man bemerke, den damals vierzehnjährigen Rudolf als „tamquam rex Romanorum“, tituliert. Die Hoffnungen, die Rudolf IV. an seine Rolle als kaiserlicher Schwiegersohn knüpfte, blieben jedoch unerfüllt und wurden mit dem Einsatz der „Goldenen Bulle“, durch Kaiser Karl IV. im Jahre 1356 in das Reichsgesetz durchkreuzt¹⁵. Von der „Antwort“ beziehungsweise Reaktion Rudolfs wird noch zu berichten sein.

Doch zunächst eine Rückblende in das Jahr 1343: Unter Abt Otto Grillo II. war am Kapellenkranz mit den Bauarbeiten rings um die zunächst noch weiterbestehende Apsis des romanischen Vorgängerbaus begonnen worden. Der Chor (vgl. Abb. 6) schließt in neun Seiten eines Sechzehnecks. Das ist eine Brechungszahl, die sich zusammen mit den Außenwänden der Radialkapellen spürbar dem Erscheinungsbild eines Halbkreises nähert. Die Folge ist, dass der Chor in Opposition zu den klassischen Kathedralen Frankreichs, deren Radialkapellen ebenso wie jene des Prager Doms polygonal gestaltet sind, steht. So gesehen muss Buchowieckis dithyrambischer Satz von der „Einfuhr der edelsten Ideen französischer Kathedralkunst“¹⁶ mit Skepsis betrachtet werden. Zutreffender ist, dass die

¹⁴ Vgl. HOMOLKA, Jaromír, Zur Problematik der Prager Parlerarchitektur, in: *umění Art 5, XLVII*, 1999, S. 364-384, bes. 364-365.

¹⁵ BRUCHER, Günter, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg, 1990, S. 102 f.

¹⁶ BUCHOWIECKI, Werner, Die gotischen Kirchen Österreichs, Wien, 1952, S. 112.

Zwettler Radialkapellen-Konzeption überwiegend dem Vorbild der noch im 12. Jahrhundert formulierten Chorlösungen der Zisterzienserkirchen von Clairvaux III (Abb. 7) und Pontigny II folgt – ein stilistischer Rückgriff, der wohl eher auf die persönliche Entscheidung des Abtes als auf die Mitsprache des Herzogs zurückzuführen ist.¹⁷ Dieser Rückgriff war dermaßen extrem ausgerichtet, dass er geradezu schon wieder revolutionär wirkte.

Übrigens ist der Radialkapellenkranz der Hl. Kreuz-Kirche in Schwäbisch Gmünd (Baubeg. 1351 Abb.8), die als Initialbau der deutschen „Sondergotik“, gilt, erst acht Jahre nach dem Entwurf des österreichischen Zisterzienserchores konzipiert worden. Wie in Zwettl sind auch in Schwäbisch Gmünd die Strebepfeiler eingezogen, jedoch im Unterschied zum Bau Heinrich Parlers (dem Vater von Peter Parler) enden diese in Zwettl keilförmig zugespitzt. Damit erhalten die Radialkapellen eine rechteckige Grundrissform (Abb. 6), eine Konzeption, die die Einsatzkapellenlösung der Salzburger Franziskanerkirche um mehr als ein halbes Jahrhundert vorwegnimmt. Bemerkenswert ist in Zwettl der Umstand, dass oberhalb der Chorkapellen im Bereich der Fenstersohlbank - gekennzeichnet durch eine übergangslos reduzierte Wandvorlagenstärke (Abb.10) - eine Baunaht zutage tritt. Diese Baunaht erfolgt derart abrupt, dass vermutet werden kann, dass ursprünglich in der ersten Bauphase an eine Basilikalabstufung des Kapellenkranzes gegenüber dem Chorhaupt gedacht war. Es muss also schon während der Regierungszeit Rudolfs IV. ein Planwechsel stattgefunden haben. Mit der Vertragsunterzeichnung durch den Meister Jans aus der Wiener Bauhütte am 6. Jänner 1360¹⁸ dürfte der Beschluss gefasst worden sein, das basilikale Schema durch ein Hallenkonzept zu ersetzen.

III. Herzog Rudolf der Stifter (reg. 1358-1365)

Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit

¹⁷ Vgl. WAGNER-RIEGER, Renate, Mittelalterliche Architektur in Österreich, hrsg. von Artur ROSENAUER und Mario SCHWARZ, St. Pölten – Wien 1988, S. 150, vgl. auch SCHWARZ, Mario, Gotische Architektur in Niederösterreich, St. Pölten – Wien, 1980, S. 30, vgl. auch BRUCHER, Günter (Anm. 15), S. 102-107, ders. (wie Anm. 13) S. 271-272.

¹⁸ Österreichische Kunstopographie (ÖKT) Bd. 29, Baden 1940, S. 260.

Den Hallentypus auf einen mit Radialkapellen versehenen Chorumbang zu übertragen, entsprach einer innovativen Idee, die mit dem herkömmlichen Basilikalschema des Prager Domes deutlich konkurrierte. Von Toynbees Geschichtsmodell ausgehend, ist dieser Paradigmenwechsel in der Tat als „Antwort“ (=“response“ Herzog Rudolfs IV. auf Kaiser Karls IV. „Herausforderung“ (= „challenge“) zu interpretieren. Ehrgeizig wollte Rudolf wohl einerseits seinem bislang wenig kooperativen Schwiegervater eine außergewöhnliche Alternative, gleichsam in Form einer „Erzherzogskathedrale, entgegenhalten, andererseits hatte er zudem die Fortsetzung des seit der Zisterzienserkirche in Lilienfeld aufkommenden, mittlerweile zum Mythos gewordenen babenbergisch-habsburgische Anschauungsmodell des Hallenschemas im Sinn.

Das Neue nun, der Übertritt zum Hallenschema im Rahmen eines Umgangschors zog umgehend eine zweite, von den französischen Normen und auch vom Prager Dom abweichende Lösung nach sich. Während an französischen Kathedralen fast immer eine Übereinstimmung zwischen den Chorhauptseiten und Radialkapellen besteht, sind in Zwettl die Chorhauptpfeiler „auf Lücke, gestellt (Grundrisse, Zwettl, Schwäbisch Gmünd, Clivaux III, Prag). Das bedeutet, dass fünf Chorhauptseiten neun Radialkapellen gegenüberstehen. Daraus resultiert ein Wölbungscharakter, der im rhythmischen Wechsel von dreieckigen und rechteckigen Jochen geführt ist. (Abb.12 + 13 nebeneinander).

In der Außenansicht (Abb. 14) erweist sich das Chorpolygon mit seinen den Obergaden entmaterialisierenden Fenstern, die vierbahnig gegliedert und im kreisförmigen Couronnement mit variantenreichem Maßwerk ausgestattet sind, weiters mit seinen Schwibbögen und vielfach abgestuften Strebepfeilern sowie den ursprünglich über die Dachtraufe des Chors hinausragenden Fialen als verkürzte Fassung einer französischen Kathedrale, oder wie es Renate Wagner-Rieger formuliert hat, als „Königskathedrale in zisterziensischem Gewand,¹⁹ 1383 waren der Chor und das mit den Radialkapellen gleichfluchtende Querhaus fertiggestellt. Mehr als 100 Jahre später (1490-1495) wurden dann dem Querhaus zwei Langhausjoche angeschlossen, worauf im 18. Jahrhundert, ebenfalls nach dem Schema des 14. Jahrhunderts, zwei weitere Joche folgten.

In der österreichischen Baukunst des 14. Jahrhunderts blieb der Zwettler Hallenchor ein Einzelfall, der von Rudolfs ausgeprägtem Interesse an solitären Leistungen Zeugnis gibt.

¹⁹ WAGNER-RIEGER; Renate (Anm. 17), S. 144 f.

Mit noch größerem Nachdruck als sein Vater Albrecht II. versuchte Rudolf VI. nun auch den schon seit den Babenbergern bestehenden Wunsch zu realisieren, in Wien ein Bistum einzurichten und dadurch die Loslösung von Passaus geistlicher Vormachtstellung zu erwirken. 1359 wurde die Grundsteinlegung zum weiteren Ausbau der Stephanskirche vorgenommen. Das mag wohl auch dazu beigetragen haben, beim Papst im Jahre 1356 die Gründung eines Kollegiatstifts für St. Stephan in Wien durchzusetzen, was zur Folge hatte, dass der Bischof von Passau auf das Patronatsrecht zugunsten des Habsburgers verzichtete, der nunmehr – wie sein Schwiegervater – über ein eigenes landesfürstliches Heiligtum verfügte²⁰. Dies wurde mit der Ausfertigung einer eigenen Herzogsurkunde am 9. Juli 1959 von Rudolf IV. und seiner Gemahlin Katharina bekräftigt²¹.

Der romanische Westabschnitt mitsamt den beiden Türmen (Abb. 16) wurde in das Neubaukonzept einbezogen und die babenbergerische Westempore dem Kollegiat als Kapitelhaus zur Verfügung gestellt. (Abb. 17 Grundriss St. Stephan). Unter Rudolf IV. wurden die Umfassungsmauern, unter temporärer Beibehaltung der Wände des Vorgängerbaus, in Übereinstimmung mit den westlichen Begrenzungswänden vermutlich bis in Höhe der beiden seitlichen Langhausportale (Singer- und Bischoftstor) errichtet. Die Fertigstellung des südlichen Hochturms erfolgte aber erst 1433. Jedenfalls war es wieder einmal Rudolf IV., der nach der *Chronica Austria*, in der berichtet wird, er habe zum Bau von St. Stephan „aus allen Provinzen berühmte Werkleute herbeigerufen..., unter denen ein armer, aber wunderbar begabter Meister aus Klosterneuburg...alle Steinmetzen in Erstaunen versetzt hat. Dieser wird von der neuesten Forschung mit Meister Michael Chnab als Planverfasser und zum Teil auch ausführender Baumeister identifiziert.

Im Kontext damit vollzog die Baukunst in Österreich einen nachhaltigen Entwicklungsschritt in Richtung „Europäisierung“. Dies ist nicht zuletzt auch mit jener Fürstenzusammenkunft in Verbindung zu bringen, bei der Herzog Rudolf als „*tamquam rex Romanorum*“, also wie der römische König auftrat.

²⁰ FENZL, Annemarie, Der Stephansdom – Museum oder Gotteshaus? In: *850 St. Stephan, Symbol und Mitte in Wien, 1147-1997*, 226. Sonderausstellung, Historisches Museum der Stadt Wien, Dom- und Metropolitankapitel Wien, 24. April bis 31. August 1997, St. Stephan, Historisches Museum der Stadt Wien.

²¹ DAW, Urkundenreihe, 9. Juli 1959, Wien, QGStW I/4, Nr. 3514
hierbei wurde festgehalten, dass „„alle Güter, Gütlen, etc., Kleinodien, Zierden, Heiligtümer, Gold, Silber und andere Dinge, wie die genannt seind, so von ihnen beiden oder anderen Personen der zu bauen angefangenen Pfarrkirch bei St. Stephan bereits gewidmet worden oder noch künftig dahin verschafft werden, hierbei ewig verbleiben....“

Lothar Schultes und Gerhard Schmidt gehen davon aus, dass sich anlässlich des Zwettler Treffens im fürstlichen Gefolge auch Hofkünstler befanden. Wenn nun alle Hoffnungen auf Herzog Rudolf als „*rex omnibus provinciis famosos operarios accersivit*“ ausgerichtet waren, so ist durchaus anzunehmen, dass er schon damals einige der zu dieser Zeit anwesenden Künstler für sich verpflichtete. Dafür spricht, dass seine ehrgeizigen Planungen wohl schon unter der Ägide seines Vaters eingesetzt haben. Was dann bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1365 folgte, war eine Selbstinszenierung mit allen verfügbaren Mitteln, allem voran aber mit jenen der Kunst.

Die fast übermenschliche Anstrengung, mit der Rudolf seine auch in überregionale Bereiche ausstrahlenden Projekte vorantrieb, umfasste nicht nur seine intensive Bautätigkeit. Sie bezog sich auch auf andere Kunstgattungen. Primäre Bedeutung kam dabei den skulpturalen Werken zu....Das gilt vor allem für St. Stephan, das Rudolf, zu einer „Erzherzogskathedrale“ ausbauen wollte. Die führenden Künstler waren der in Italien ausgebildete Michaeler-Meister²² und die aus dem Westen stammenden Bildhauer der sogenannten Herzogswerkstatt. Da einige der mit Rudolf verbundenen Bildwerke, wie die beiden Fürstenstatuen an der Westfassade (Abb.18) und das Grabmal des Herzogspaares (Abb.19), den neuen westlichen Einfluss besonders deutlich erkennen lassen, möchte man vermuten, der Auftraggeber selbst habe gerade an diesem, in Wien bis dahin unbekannten Stil Gefallen gefunden. Unklar ist freilich, auf welche Weise der Herzog mit einem Stilidiom bekannt wurde, das in erster Linie zu beiden Seiten des Ärmelkanals verbreitet war. Vielleicht hatte aber auch die Kunde vom geplanten Neubau der Stephanskirche einige Steinmetze nach Wien geführt, wo sie dann durch den höfisch verfeinerten Charakter ihrer Arbeiten die Aufmerksamkeit Rudolfs erregten? Es dürfte wohl kein Zweifel bestehen, dass der Wettbewerb unter den Künstlern auch zu jener Zeit eine große Rolle gespielt hat.

Es ist schwierig, den Herkunftsbereich dieser, den Stilcharakter der „Herzogswerkstatt“, insgesamt in hohem Maße prägenden Bildhauer exakt zu bestimmen. Der für sie charakteristische, äußerst zartgliedrige und bewegliche Figurentyp lässt sich einerseits

²² Schultes vermutet, dass dieser auch die Sonntagberger Madonna (heute in Wien in der Österreichischen Galerie aufbewahrt) geschaffen hat. Die Sonntagberger Kirche ist im Kern romanisch und dürfte unter Abt Engelschalk von Steyr (1354-1385) nach dem verheerenden Brand von 1348 neu ausgestattet worden sein. 1363 war Herzog Rudolf IV. im Stift einquartiert, womit er auch als Stifter für die Madonna in Frage kommt.

nach Gerhard Schmidt in der englischen Plastik²³, andererseits in der französischen Buchmalerei nachweisen²⁴. In Frankreich scheint es zwar keine monumentalen Skulpturen dieser Art gegeben zu haben, wohl aber vergleichbare Werke der Kleinkunst wie Siegel und Elfenbeinarbeiten.²⁵

Der französische Ursprung der rund 15 Jahre älteren Minoritenwerkstatt (Abb.20) war wohl dafür ausschlaggebend, dass deren inzwischen in Wien heimisch gewordenen Kräfte mit den neuen westlichen Meistern der „Herzogswerkstatt“, besonders intensiv zusammenarbeiteten.

Zugleich mit der Bautätigkeit von St. Stephan war mit der plastischen Ausstattung der beiden Fürstentore begonnen worden, die sich von aktuellen deutschen Vorbildern herleiten lassen. Die hier angebrachte Geheimschrift bezeichnet Herzog Rudolf als „fundator“, was einmal mehr seine Auftraggeberschaft erhärtet. Da das Bischofstor auf der Frauenseite liegt, zeigt es ein marianisches Programm mit Marientod und Krönung Mariens im Tympanon (Abb.21)²⁶. An den Fürstenstattuetten im Gewände und dem Marientod-Relief (Abb.22) arbeiteten indes auch andere Bildhauer der Minoritenwerkstatt. Die eigentliche Herzogswerkstatt schuf sodann das Relief der Marienkrönung (Abb.23) mit den ein Ehrentuch ausbreitenden Engeln und den einzigartigen Harpyen mit Vogelkörpern²⁷. Über den überaus grazilen Archivoltenfiguren befinden sich einige, deren Typus unmittelbar auf die Werke des internationalen Stils um 1400 vorausweist.

Die flankierenden Engel bei der Marienkrönung deuten auf den Einfluss der Michaelerwerkstatt. Auch die halblebensgroßen Statuen Rudolfs IV. und seiner Gemahlin gehören in die Werkstatt des selben Künstlers. Der Beginn seiner Tätigkeit wurde von Schultes in die Jahre zwischen 1350 und 1355 datiert²⁸. Der Einsatz von Gewändefiguren geht wiederum auf französische Vorbilder zurück²⁹.

²³ Vgl. SCHMIDT, Gerhard, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien/Köln/Weimar 1992, Abb 161, 164.

²⁴ Ders. Abb. 154, 162, 180.

²⁵ Ders. Abb. 163, 167.

²⁶ Das deutsche Vorbild befindet sich im Westportal der Kapellenkirche in Rottweil.
Vgl. LEGNER, A., Deutsche Bildwerke, Bd. 1, Mittelalter, Krefeld 1972, Abb. 120).

²⁷ Diese Darstellung war offenbar Vorbild für das vor 1362 entstandene Nordportalrelief der Pfarrkirche von Perchtoldsdorf, dem Witwensitz der Herzogin Katharina. Siehe dazu: KATZBERGER, P., Die Pfarrkirche von Perchtoldsdorf, 1987 Abb. 112).

²⁸ SCHULTES, Lothar, Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Gotik*, Bd. II, hrsg. von BRUCHER, Günter, München-London-New York 2000, S. 344 f.

²⁹ SALIGER, Arthur (Anm. 20), Bischofstor – Stifterfiguren, 1996, S. 102.

Die Stifterfiguren des Singertores (Abb.24 + Abb.25) stehen angesichts ihres schlanken, grazilen Typus dem Fürstenpaar an der Westfassade und auf der Herzogsgrabplatte nahe. Vor allem die modischen Details, das tiefe Dekoltée und die aufwendige Kostbarkeit von Schmuck und Insignien verleihen beiden Statuen fast märchenhaften Glanz. Dazu trug außer der feinen Ziselierung der Oberfläche wohl einst auch eine farbige Fassung bei. Von besonderer Raffinesse ist das kühne, stark räumlich ausgreifende Bewegungsmotiv der beiden Wappenthalter, die zu den originellsten Schöpfungen ihrer Zeit gehören.

Das Singertor befindet sich auf der Apostelseite der Kirche, weshalb hier im Tympanonrelief das Leben des hl. Paulus im Mittelpunkt steht (Abb.26) Eine Beziehung zum Stephanspatrozinium ergibt sich insofern, als der Völkerlehrer einst als Saulus für die Hinrichtung des hl Stephanus verantwortlich gewesen war. Die ikonographische und plastische Ausstattung des Singertores – von links nach rechts gelesen - stellt den Ausritt aus Damaskus, den Sturz sowie die Bekehrung durch die Erscheinung Jesu und die Heilung des nun blind gewordenen Saulus durch den Herrenjünger Ananias dar. Im obigen Feld folgen die Taufe und das Martyrium. Im Unterschied zum Bischofstor ist der Anteil der Minoritenwerkstatt auf die beiden Konsolen und vier Archivoltenfiguren beschränkt. Die Führung lag nun eindeutig in den Händen der Herzogswerkstatt, deren Hauptmeister, wie schon erwähnt, aus Nordwesteuropa stammt.

Dieses aus einem einzigen Block gehauene Tympanonrelief gehört zu den technisch wie auch künstlerisch spektakulärsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Der revolutionäre Erzählstil, der sich grundlegend von der naiven Erzählfreudigkeit der frühen Parlerplastik unterscheidet, findet sich am ehesten in französischen Romanillustrationen vorgeprägt. Aber auch trecenteske Elemente aus Italien sind erkennbar.

Die Fürstenfiguren an der Westfassade von St. Stephan (Abb.27), seit 1858 durch Kopien ersetzt, befinden sich heute im Historischen Museum der Stadt Wien und haben eine Höhe von 220 cm. Leider sind die aus Sandstein geschaffenen monumentalen Figuren Rudolf des Stifters und Katharinas von Böhmen, in den Jahren 1359-1363 geschaffen, stark verwittert, und es sind lediglich noch Fassungsspuren vorhanden.

Beide Figuren tragen – soweit dies der Erhaltungszustand erkennen lässt – kaum portraithafte Züge, sondern zeigen das Herzogspaar in erster Linie als Repräsentanten der „fürstlichen Würdigkeit“. Als solche dürfen sie sich auch für das himmlische Heil ihrer Untertanen verantwortlich gefühlt haben, was insbesondere durch das Motiv der

ausgebreiteten Schutzmäntel symbolisiert wird. Dementsprechend wurden die Figuren an der Kirchenwestfassade appliziert, die sonst nur Christus und den Heiligen vorbehalten war. Diese „,politische“,, Funktion und die unrechtmäßigen Insignien machen es wahrscheinlich, dass die Fürstenfiguren vor 1360 begonnen worden waren. Denn damals musste ja Rudolf IV. auf den im „privilegium maius“, von 1358/1359 angemaßten Titel sein erstes Siegel brechen lassen.

Am Südturm gedachte Rudolf der Stifter nicht nur seiner Eltern, Albrecht II. und Johanna von Pfirt (Abb.28 + Abb.29), sondern auch seiner Schwiegereltern, Kaiser Karl IV. und Blanche von Valois (Abb.30 + Abb.31). Beide Fürstenpaarstatuen bildeten am Südturm zusammen einen einheitlichen Zyklus.

Albrecht war ursprünglich ja für die geistliche Laufbahn bestimmt gewesen und im Jahre 1313 auch tatsächlich zum Passauer Bischof gewählt worden. Mit der im Jahr 1353 veranstalteten Fürstenzusammenkunft, bei der sein Sohn Rudolf als „,tamquam rex romanorum,“ wie schon mehrmals erwähnt, aufgetreten war, ist es denkbar, dass dieses Ereignis der eigentliche Anlass zur Fertigung dieser Fürstenstatuen war. Trotz seiner halbseitigen Lähmung wird Herzog Albrecht als stattlicher Herr beschrieben, der ein „,herleichs Antlitz,“ hatte. Der auf Sluter in Champmol vorausweisende Verismus der Statue Herzog Albrechts bewog M.V. Schwarz, diese als historisierende Nachschöpfung aus dem frühen 15. Jahrhundert anzusprechen³⁰ - eine These, der von L. Schultes widersprochen wird. Auch die Statue der 1351 an der Geburt ihres siebenten Kindes gestorbenen Herzogin Johanna von Pfirt weist erstaunlich realistische Züge auf. Besonders raffiniert ist die Drapierung des Mantels, der den Körper mehr enthüllt als verhüllt. Das gilt insbesondere für die schürzenartig vor den Leib gebreitete Stoffbahn – ein Motiv, das aus Italien stammt und später von der Wiener Plastik des internationalen Stils mit Vorliebe aufgegriffen wurde (zwei weibliche Heilige, 1385 Klosterneuburg). Auch Kaiser Karl IV. und Kaiserin Blanche von Valois sind in der Komposition aufeinander bezogen (Abb.). Auffallend sind die Schriftbänder, in denen vielleicht der Schlüssel zum Programm des ganzen Zyklus lag. Das schlanke Körperideal und die Gesichtszüge Karls weichen erheblich von den übrigen, durchwegs viel später entstandenen plastischen Portraits des

³⁰ Schwarz, Michael Viktor, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, Manuscripte zur Kunstwissenschaft Bd.6), 2 Teile , Worms 1986, S. 304 f.

Kaisers ab. Doch spricht die Ähnlichkeit mit der Darstellung des Kaisers in der Marienkapelle auf Burg Karlstein eindeutig für Karl IV. (Abb.4). Hier ist zu bedenken, dass die Wiener Statue den Monarchen in erster Linie als Repräsentanten der Kaiserwürde und erst in zweiter Linie als historische Persönlichkeit wiedergibt. So gesehen besteht vermutlich ein konkreter Zusammenhang mit dem 1364 geschlossenen Erbvertrag bezüglich Tirols zwischen dem Kaiser und seinem ehrgeizigen Schwiegersohn?

Der Figurentypus der Kaiserin, Blanche von Valois, wurde später im schlesischen und böhmischen Raum rezipiert. Alle vier Fürstenfiguren haben eine Höhe zwischen 206 und 210 cm und sind aus Sandstein gearbeitet. Dass ihre Produktion in die Regierungszeit Rudolf des Stifters (1359-1365) fällt, ist unbestritten. Heute sind die Fürstenfiguren, die vermutlich am Südturm appliziert, waren im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt.

Das Grabmal Rudolfs IV. und seiner Gemahlin Katharina (Abb.32) befindet sich im Frauenchor in St. Stephan. Es wurde von Josef Zykan 1952 eindeutig als jenes Rudolfs IV. und seiner Gemahlin identifiziert.³¹ Da der Herzog bereits in der Grundsteinlegungsurkunde St. Stephan zur Grabkirche bestimmt hatte, wurde die Gruft (das heutige Lapidarium) wohl auch 1359 begonnen. 1363 ist bereits von „der herzogen grab“, die Rede, in dem 1362 Rudolfs Bruder Friedrich beigesetzt worden war.

Diese Tumba besteht aus Marmor, die Liegefiguren sind aus Sandstein, marmoriert und teilweise vergoldet. Die Pleurants und der Baldachinaufbau sind verloren gegangen. Leider weist die Tumba auch zahlreiche Beschädigungen auf. Die Maße der Grabplatte betragen 2,92m X 1,48 m. Auf der Inschrift ist zu lesen: HOC TUMULATA LOCO POPULO RECOLENDAM DEVOTIO ALBERTI DUCIS AUSTRALIS IACET INCLITA PROLES CONIGUIS IPSIUS DE FERRETISQUE JOHANNE. Auch die ganz im Stil Rudolfs verfasste Grabinschrift, die kein Todesdatum enthält, lässt auf eine Entstehung zu Lebzeiten schließen. Da nach seinem Tode Katharina im Jahr 1366 Otto von Brandenburg heiratete und Wien verließ, ergibt sich dafür ein weiterer *Terminus ante quem*.

³¹ ZYKAN; Josef, Das Grabmal Rudolf des Stifters, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 6 (1952). S. 21-31.

Die vollplastisch ausgearbeiteten Liegefiguren des Herzogpaars (Abb.33) zeigen ein ähnlich überlängtes Figurenideal wie die Fürstenstatuen. Gerhard Schmidt ging sogar soweit, dessen merkwürdig exaltiertes Bewegungsmotiv von englischen Rittergräbmälern abzuleiten. Auf Portraitähnlichkeit konnte deswegen verzichtet werden, weil mit dem Herzogsgrab ursprünglich das gemalte Bildnis Rudolf IV., von dem nun zu sprechen sein wird, verbunden war (Abb.3):

Dieses Portrait, 39 x 22 cm (mit Rahmen 45 x 30 cm) kann auch als eine Facette der politischen Ambitionen des Habsburgers gedeutet werden: Fürstenbildnisse in größerer Zahl gab es in der Mitte des 14. Jahrhunderts sonst nur noch in Paris und in Prag. In diesem Zusammenhang sei auf das Portrait des französischen Königs Jean le Bon (Abb. 34), das um 1349 entstanden sein dürfte, hingewiesen. Der außerordentliche Rang des Bildnisses Rudolf des Stifters beruht darauf, dass es sich dabei um das älteste erhaltene Portrait im deutschen Sprachraum handelt. Das Neue dabei ist, dass der Kopf Rudolfs IV. im Dreiviertelprofil dargestellt ist. Eine Weiterentwicklung dieses Portraittypus setzte erst im 15. Jahrhundert ein, um sich dann als selbständige Bildgattung zu etablieren.

Bemerkenswert ist, dass auf dem Rahmen die Inschrift „RUDOLFUS.ARCHIDUX.AUSTRIE.ET.CET(ERA)“, angebracht ist. Rudolfs „Erzherzogshut, – mit Zackenkranz sowie – in Analogie zur Kaiserkrone - mit Bügel und Kreuz ausgestattet – lässt wiederum das politische Programm spiegeln: Da die Habsburger durch die Goldene Bulle Karls IV. (1356) von der Kurwürde ausgeschlossen worden waren³², kann die Durchsetzung dieses Erlasses als einer der größten politischen Erfolge

³² Der feierlichen Promulgation der Goldenen Bulle am Metzer Reichstag im Jahre 1356 waren lange und zähe Verhandlungen vorangegangen. Da sich jeder Kurfürst primär um Ausweitung seines Einflussbereiches bemühte, war das ernsthafte Interesse an einer schriftlichen Festlegung der Macht innerhalb des Reiches entsprechend gering gewesen. Doch Karl IV. war es Dank seiner politischen Erfahrung und aufgrund der Unterstützung durch seinen Kanzler Johannes von Neumarkt und Herzog Rudolf von Sachsen dennoch gelungen, im Einvernehmen mit geistlichen und weltlichen Würdenträgern die Statuten zur Wahl des römischen Königs schriftlich festzulegen. Sein detailliertes „kaiserliches Buch“, in welchem das Procedere der Königswahl wie die Rechte der Kurfürsten und ihrer Nachfahren erstmals beglaubigt waren, sollte der Bedrohung des römischen Königstums durch „Gegenkönige“ ein Ende setzen. Gleichermaßen hatte Karl IV. auf Reichsebene erreicht, was für die Länder der böhmischen Krone zuvor gescheitert war: die Vorrangstellung des Böhmischen Königs innerhalb des kurfürstlichen Konsortiums wurde von allen Beteiligten anerkannt und einleitend im Gesetzbuch betont. Vgl. SPEVACEK, Jiri, Der Machtaufschwung der Luxemburger in Mitteleuropa, in: *Kunst der Gotik in Böhmen*, Köln 1985, S. 19-35. Siehe dazu auch: THEISEN, Maria, Anmerkungen zur Ikonographie des Titelblatts der Goldenen Bulle, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 338, in: *umeni, Art 4, XLVII*, 1999, S. 267-277, LHOTSKY, Alfons, Geschichte Österreichs seit Mitte des 13. Jahrhunderts (1281-1358), Neubearbeitung von HUBER, A., Wien 1967.

Karl IV. gewertet werden. Sie behielt als Reichsgesetzbuch bis ins Jahr 1806 ihre Gültigkeit. Indessen war Herzog Rudolf IV. bestrebt, anhand des gefälschten „Privilegium maius“, beim Kaiser diverse Vorrechte sowie den Erzherzogstitel durchzusetzen.

Meines Erachtens ist der unbekannte Schöpfer von Rudolfs Portrait³³ der Prager Hofschule zuzuordnen. Mit Sicherheit hat er den dorthin berufenen Magister Theodoricus (Abb.35) gekannt. Das Entstehungsdatum des Stifterbildnisses fällt gewiss in die Regierungszeit Rudolfs und ist somit zwischen 1359-1365 entstanden. Präziser datiert, könnte es einerseits mit der Installierung eines exempten Domkapitels für den Dom von St. Stephan, andererseits mit dem Tode Rudolfs (27.7.1365) zusammenhängen. Naheliegend ist, dass Rudolf für sein eigenes Bildnis, das ihn wiederum mit der angemaßten Insignie des „Erzherzoghuts“, zeigt, einen im Prager Milieu geschulten Maler heranzogen hat. Die Überlieferung spricht dafür, die Tafel angesichts ihres memorialen Bildcharakters als Totenbildnis zu deuten, zumal sie ursprünglich im Presbyterium von St. Stephan zu Wien oberhalb von Rudolfs Grabmal hing. Wie schon erwähnt, zeigt die Liegefigur auf diesem Grabmal (Abb. Wiederholung) eine bildnishaft Charakterisierung, die merkliche Analogien zum Gemälde aufweist. Allgemein geht die Forschung davon aus, dass das Bildnis im Zusammenhang mit der Privilegienfälschung wohl noch im Auftrag Rudolfs, also vor 1365 entstanden ist. Unklarheiten bestehen bezüglich der Verbindung des Kronenbügels mit dem brokatierten Zackenkranz, insofern die Kaiserkrone ja seinem Schwiegervater vorbehalten war.

Bevor ich zu Ende komme, möchte ich noch auf ein bedeutendes Werk zu sprechen kommen:

Herzog Albrecht III., der nach dem frühen, unerwarteten Tod seines Bruders die Herrschaft antrat, pflegte in seinen Regierungsjahren die politischen und kulturellen Beziehungen Wiens zum Prager Hof auf engste Weise weiter. Gerade weil das Verhältnis zu Rudolfs Schwiegervater nicht immer frei von Spannungen war, hat er mit diesem im wahrsten Sinne des Wortes gewetteifert. Die Gründung der Universität Wien im Jahre 1365, der Fälschungsversuch des „privilegium maius“, und nicht zuletzt die Anfertigung von Siegeln meisterhafter Art (Abb.37) erklären Rudolfs imperialen Machtanspruch. Gleichwohl diente seine anspruchsvolle Kunstmöglichkeit (Abb.38) zugleich auch der dynastischen

³³ TRATTNER, Irma, Die Tafelmalerei in Österreich von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. II, Gotik, hrsg. von BRUCHER, Günter, München-London-New York, 2000, S. 530-551 (mit weiterführender

Propaganda. Als Albrecht III. nach seinem Regierungsantritt den Altar von Schloss Tirol anfertigen ließ, blieb er den künstlerischen Intentionen seines Bruders treu. Diesen ältesten erhaltene Flügelaltar des Alpenraumes hat Vincenz Oberhammer überzeugend mit einem historischen Ereignis verbunden: mit der 1379 erfolgten Herrschaftsteilung zwischen den Brüdern Albrecht III. und Leopold III. über das seit 1363 habsburgische Tirol. Das wird vor allem durch die Darstellung der beiden Herzöge und der Wappen von Österreich und Tirol dokumentiert (Abb. 39). Maria, der der Altar geweiht war, sollte wohl die Garantin des Vertrages sein.

Im geöffneten Zustand (Abb.40) zeigt der Altar einen Marienzyklus, der auf dem linken Altarflügel mit Maria anhebt, sich auf den beiden Nischenflügeln mit Heimsuchung und Geburt Christi fortsetzt, dann - mit der Epiphanie – wieder zum linken Flügel zurückkehrt und am rechten Flügel mit Tod und Krönung der Muttergottes schließt.

Wo der Altar angefertigt wurde, ist umstritten. Wohl ist er aber mit der böhmisch inspirierten Wiener Malerei als auch der Prager Malerei der späten 60-er Jahre in Verbindung zu bringen.

Zusammenfassung und Ausblick:

In der höfischen Kunst Rudolfs des Stifters ist deutlich zu registrieren, dass sich die höfische Kunst und Kultur sowohl am Wiener Hof als auch in den österreichischen Ländern wie nie zuvor entfalten konnte. Der Charakter seiner Hofkunst beweist, dass diese – über seinen persönlichen Anspruch und lokalen Herrschaftsbereich hinaus - auch nach außen wirken sollte. So wurden schon zu Rudolfs IV. Zeiten für Österreichs Kunst bedeutende Impulse gesetzt, die dieses Land aus seinem „Provinzialismus“, hinausführen sollten.

Ausgehend von seinem ausgeprägtem Konkurrenzdenken, war Rudolf IV. stets bestrebt, Herausforderungen (=“challenge“) in den Bereichen von Kunst und Architektur anzunehmen und darauf durch das Engagement ausgesuchter und zu eigenständiger Stiltransformation befähigter Meister mit künstlerischen Spitzenleistungen zu reagieren (= „response“). Damit war auch der Ruf Habsburgs gefestigt, allen überregionalen künstlerischen Innovationen offen zu stehen bzw. der Entwicklung von Architektur und bildender Kunst in Österreich einen günstigen Nährboden für die Zukunft zu sichern.

ABBILDUNGSLISTE:

- Abb. 1 Rekonstruktion der Wiener Hofburg um 1500
- Abb. 2 Lageplan der Hofburg mit dem Schweizertrakt (1)
- Abb. 3 Portrait Herzog Rudolfs IV. von Österreich, Wien,
Dom- und Diözesanmuseum, Leihgabe des Dom- und Metropolitan-Kapitel
zu St. Stephan und allen Heiligen (1359-1365 ?
- Abb. 4 szenische Folge:
Wandmalerei in der Marienkapelle in der Burg Karlstein bei Prag.
- a) Karl IV. bei der Übergabe zweier Dornenkrone Christis und ein
Holzkreuz von dem Wahren Kreuz durch den französischen Dauphin
Charles.
- b) Karl IV. bei der Übergabe einer Reliquie durch
König Ludwig dem Großen von Ungarn.
- b) Karl IV. während der Verwahrung des Holzes vom Wahren Kreuz in das
goldene Allerheiligste.
- Abb. 5 Chorhaupt des Veitsdomes zu Prag mit
Kapellenkranz(Grundriss, ab 1344)
- Abb. 6 Chorhaupt mit Umgangschor und Radialkapellen,
Zwettl, Zisterzienserstiftskirche (Grundriss, ab 1343)
- Abb. 7 Clairvaux, Grundriss
- Abb. 8 Schwäbisch Gmünd (Grundriss, ab 1351)
- Abb. 9 Zwettl, Zisterzienserstiftskirche, Blick in das
Gewölbe (um 1360)
- Abb. 10 Zwettl, Blick zum Solbankgesims und Fenstergaden

(um 1360)

Abb. 12/13 Zwettl, Blick in das Gewölbe und zum Solbankgesims

Abb. 14 Zwettl, Außenansicht der Zisterzienserstiftskirche von Südosten

Abb. 15 Wien, Pfarrkirche St. Stephan (seit 1469 Dom- und Metropolitankapitel), Außenansicht von Südwesten, Grundsteinlegung des Langhauses 1359, Südturm 1433 vollendet

Abb. 16 Grundriss von St. Stephan mit romanischem Vorgängerbau

Abb. 17 Rudolf der Stifter und Katharina von Böhmen, ursprünglich an der Westfassade appliziert, heute im Historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt.

Abb. 18 Grabmahl Rudolfs IV. und seiner Gemahlin Katharina, Wien, St. Stephan, 1359/60

Abb. 19 Kreuzigung Christi, Typpanonrelief, Wien,
Minoritenkirche,
mittleres Westportal, um 1350 (Jacobus von Paris)

Abb. 20 Bischofstor, Wien, St. Stephan, Frauenseite,

Baubeginn 1359

Abb. 21 Detail von Bischofstor „Tod Mariens“ mit Gewändefiguren

Abb. 22 Detail von Bischofstor „Marienkrönung“ (Herzogswerkstatt)

Abb. 23 Singertor, St. Stephan, Rudolf der Stifter und Schildträger (um 1359-1365)

Abb. 24 Singertor, St. Stephan, Katharina von Böhmen und Schildträger (um 1359-1365)

Abb. 25 Singertor, St. Stephan, Pauluslegende (1360-1365)

Abb. 26 Fürstenstatuen der Westfassade (heute Historisches Museum der Stadt Wien)

Abb. 27 Albrecht II. und Johanna von Pfirt, um 1359-1365, Wien,
Historisches Museum der Stadt Wien

Abb. 28 Karl IV. und Blanche von Valois, um 1359-1365,
Wien,
Historisches Museum der Stadt Wien

Abb. 29 Detail von Abb. 4

Abb. 30 Grabmal Rudolfs IV. und seiner Gemahlin Katharina, Wien,
St. Stephan

Abb. 31 Draufsicht mit den Liegefiguren des Gbmals

Abb. 32 Portrait (siehe Abb.3)

Abb. 33 Portrait Herzog Rudolfs IV. von Österreich (1359-1365) und Jean le Bon von Frankreich (1349? Oder 1360?) von Frankreich

Abb. 34 Hl. Thomas, eines der mehr als 100 großen gerahmten Brustbilder Heiliger in der Kreuzkapelle von Burg Karlstein bei Prag, um 1365, Öl auf Tempera, 113 x 95,8 cm (1988 restauriert)

Abb. 35 Detail der Grabfiguren Rudolfs und seiner Gemahlin

Abb. 36 Zweites Reitersiegel Rudolfs IV.; Rundsiegel in rotem Wachs, Siegelschale in ungefärbtem Wachs, Durchmesser 12,5 cm; hängt an rot-grünen Seidenfäden an einer Originalurkunde vom 25. Mai 1363; Umschrift in gotischer Minuskel. Wien, erste nachweisbare Verwendung des Siegels 1362, heute in Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln aufbewahrt.

Abb. 37 Reliquienkreuz, sog. Melker Kreuz, Melk (NÖ.), Benediktinerstift, Silber, vergoldet, Höhe 61 cm, (Wien?) 1364/65

Herzog Rudolf IV. ließ dieses Kreuz aus Ehrfurcht vor Gott und aus Verehrung des hl. Kolomann im Jahr seiner Regierung anfertigen.

Abb. 38 Flügelaltar von Schloss Tirol in geschlossenem Zustand Wien oder Tirol, um 1370

Abb. 39 Altar von Schloss Tirol in geöffnetem Zustand.
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (seit
1938 Leihgabe des Prämonstratenser-Chorherrenstift
Wilten, Innsbruck.
Gesamthöhe mit Baldachinturm 2,49 m, Gesamtbreite
2,79 m; Altar befand sich ursprünglich im
Obergeschoß auf Schloss Tirol in Meran; 1806 wurden
die Stammburg und deren Inventar von der
bayerischen Regierung verkauft; 1826/1827
Schenkung zweier Flügel durch Ezhg. Johann an das
Tiroler Landesmuseum. Erwerb des restlichen Altares
durch Abt Röggel von Willten für die Stiftssammlung.