

Ein Bronzegrabmal aus der Löffler-Werkstatt im Veitsdom in Prag?

A Bronze Tomb from the Löffler Workshop in St. Vitus Cathedral in Prague?

In Prague's St. Vitus Cathedral stands a bronze tomb of exceptional artistry depicting Ludmilla Berka (†1558) with her two sons. Since Aloys Hirt's mention in 1830, it has been attributed to the Nuremberg Vischer workshop or an unidentified German master. Recent findings reveal the Vischer workshop ended sepulchral production by 1544, and the monument diverges stylistically from its oeuvre. Commissioned by Ludmilla's husband Franz von Thurn—Obersthofmeister at the court of Archduke Ferdinand of Tyrol—, it may plausibly be the work of an as yet unidentified Flemish sculptor from the circle of Mechelen-born Alexander Colin, active at the Habsburg court in Innsbruck from 1563. Casting likely occurred in the Löffler workshop in Innsbruck. The monument's opulence and technical sophistication fully reflects Thurn's high social standing and Ludmilla's role as governess to the children of Emperor Ferdinand I.

Im Sommer des Jahres 1819 machte Aloys Hirt auf seiner Studienreise durch Sachsen über Wittenberg, Meißen und Dresden auch in Prag Station. Der deutsche Kunsthistoriker und klassische Archäologe, seit 1798 Direktor der königlichen preußischen Sammlungen und seit 1810 erster Professor für Theorie und Geschichte der Kunst an der Universität in Berlin, besuchte auch die Prager Kathedrale St. Veit. Im Inneren richtete er seine Aufmerksamkeit auf einige ausgewählte Kunstwerke, unter denen ihn insbesondere das Bronzegrabmal der Ludmilla Berka (Ludmila Berková) (†1558), Hofmeisterin der Töchter Kaiser Ferdinands I., gefangen nahm. Seine Beobachtungen auf der Reise zu den Kunstdenkmälern publizierte er 1830 in Buchform und gerade seine Passage über das Grabmal der Ludmilla Berka, in der Hirt seine künstlerische Qualität hochschätzte, rief eine weitere Welle an Interesse von tschechischen und ausländischen Forschern an diesem Sepulkralwerk hervor (Abb. 1).¹

Nicht nur die außergewöhnliche Komposition des Grabmals, sondern auch die Art und Weise seiner bildhauerischen Gestaltung wurde von der Forschung

hervorgehoben. Den Künstler dieses Werks suchte man hinsichtlich seiner hohen Qualität in der deutschen Produktion und zwar besonders in der berühmten Gießhütte der Familie Vischer in Nürnberg, die auf Statuen, Grabmäler und Epitaphien aus Metall spezialisiert war. Der erste, der diese Zuschreibung vornahm, war gerade Hirt. Nach der Beschreibung der Komposition und der Transkription der Grabinschrift führte er mit einem gewissen Grad an Vorsicht an: „*Auch von diesem schön gearbeiteten Denkmale nennet man den Meister nicht. Es scheint aber noch aus der Nürnbergschen Gießschule des Peter Vischer zu stammen.*“²

Gegen die Ansicht Hirts opponierte 1858 August Ambros, der in seiner Monographie über den Veitsdom dem Grabmal eine umfangreiche Passage widmete. Er lehnte Hirts Zuschreibung mit der Begründung ab, dass aus der Arbeit Vischers (und auch des anderen Nürnberger Gießers Pankraz Labenwolf) schon ein völlig anderer Geist sehe, der Geist der Renaissance. Ambros betont den Widerspruch zwischen der Gestaltung der Figur und dem Gesicht der Verstorbenen. Die Figur hielt er für steif, unzureichend modelliert und auf ältere

1 Vor Hirt registrierte 1794 Jaroslav Schaller beiläufig dieses Grabmal in seiner Aufzählung der Grabmäler im Veitsdom, er führte aber bloß seinen Standort, das bildhauerische Material und die Transkription der Grabinschrift an. Jaroslav Schaller, Beschreibung der königlichen Haupt und Residenzstadt Prag 1, Prag 1794, S. 195: „*In der St. Johann Nep. Kapelle: unter einem Monument von Bronze*“. Es folgt die Transkription der Grabinschrift, in der er fälschlicherweise anstatt des 22. Oktobers einen Tag früher angibt.

2 Aloys Ludwig Hirt, Kunstbemerken auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830, S. 181.



Abb. 1: Grabmal der Ludmilla Berka von Dubá (†1558), Prag, Veitsdom, Johannes-Nepomuk-Kapelle

künstlerische Verfahren verweisend, welche die Schule von Peter Vischer schon überwunden habe. Das Gesicht hat nach Ambros jedoch Porträtcharakter mit Zeichen des „Todesschlummers“; man könne annehmen, dass es nach der Totenmaske geschaffen wurde (Abb. 2). Trotz aller Einwände einschließlich der körperlichen Disproportionen hält er die Platte für ein schönes und interessantes Werk der älteren Kunst.³

Oskar Pollak hielt das Grabmal für das Werk eines nicht näher spezifizierten deutschen Bildhauers, der eine noch gotische Schulung hatte.⁴ Mit dem relativie-



Abb. 2: Grabmal der Ludmilla Berka von Dubá, Detail mit Porträt der Ludmilla

renden Wörtchen „vielleicht“ ordnete auch Ivo Kořán die Arbeit, die er als „einen Höhepunkt der transalpinen Plastik des 16. Jahrhunderts“ ansah, in eine Nürnberger Werkstatt ein. Kořáns Ansicht zur Autorschaft übernahm auch Jarmila Krčálová.⁵ In jüngster Zeit führten Jiří Kuthan und Jan Royt an, dass Ludmilla Berkas Gatte Franz von Thurn 1558 das Bronzegrabmal in der „berühmten Werkstatt der Vischers in Nürnberg“ gießen ließ.⁶ Nach neuen Erkenntnissen beendete die Vischer-Werkstatt jedoch ihre Produktion von Sepulkralwerken schon 1544, also viele Jahre vor dem Tod Ludmillas.⁷

Das erwähnte Grabmonument, das außer figürlichen Elementen auch die Wappen der verwandten Geschlechter enthält, die auf der Rahmung der Bronzeplatte angebracht sind, war offensichtlich von Anfang an als ein sog. „Wandgrabmal“ konzipiert, d. h. als ein in vertikaler Position installiertes, in die Kirchenmauer eingelassenes Grabmal. Auf dem Marmorsockel vor diesem figürlichen Grabmal wurde eine Inschriftentafel aus Bronze angebracht.⁸ Das Grab selbst befand sich im Boden vor der aufgestellten Grabplatte.

Die Komposition selbst hat in der böhmischen Produktion keine Vorgänger, aber auch keine Nachfolger. Sie

3 August Ambros, *Der Dom zu Prag*, Prag 1858, S. 175–177.

4 Oskar Pollak, *Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520–1600*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1910/1911, S. 129.

5 Ivo Kořán, *Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě* [Renaissanceskulptur in Böhmen und Mähren], in: Jiří Dvorský (Hg.), *Dějiny českého výtvarného umění II/1* [Geschichte der tschechischen bildenden Kunst], Praha 1989, S. 117; Jarmila Krčálová, *Renaissance* [Renaissance], in: Anežka Merhautová (Hg.), *Katedrála sv. Víta v Praze* [St. Veit-Kathedrale in Prag], Praha 1994, S. 157–159.

6 Jiří Kuthan / Jan Royt, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů* [Die Kathedrale St. Veit, Wenzel und Adalbert. Das Heiligtum der böhmischen Patrone und Könige], Praha 2011, S. 441.

7 Information von Sven Hauschke, Autor der Monographie *Die Grabdenkmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt (1453–1544)*, Petersberg 2006. Hauschke lehnte in einer persönlichen Korrespondenz von 2009 die Autorschaft der Vischer-Werkstatt auch aus stilistischen Gründen ab.

8 Maße der Bronzeplatte: Höhe 191,5 cm; Breite 101,5 cm; Plattenstärke 1,3 cm.



Abb. 3: Grabmal der Ludmilla Berka von Dubá,
Detail mit Porträt eines Sohnes



Abb. 4: Grabmal der Ludmilla Berka von Dubá,
Detail mit Porträt eines Sohnes

bewahrt zwar noch die sicherlich traditionell gotische Antinomie in der Stellung der Figur, die mit dem Kopf auf einem Kissen wie im Todesschlaf liegend, jedoch zugleich stehend dargestellt wird (so auch die in Totenhemdchen gekleideten Kinder). Diese Antinomie hält sich auch in der Spätrenaissance in der transalpinen Sepulkralskulptur noch relativ lange. Der Faltenwurf der Ludmilla Berka trägt noch Residuen der spätgotischen Kunst.

Die innige Geste, mit der die Mutter ihre beiden Söhne berührt und mit der sie die Kinder an sich schmiegt und gleichsam im Moment ihres Todes besänftigt, hat in der Tradition der Sepulkralskulptur in den böhmischen Ländern nichts Vergleichbares und erscheint in diesem Gebiet weder in der Renaissance noch später (Abb. 3). Die emotionale Aufladung der ganzen Szene wird durch die kleine Geste des Sohnes an ihrer rechten Seite, der im Moment des Entschlafens den Kopf aufstützt, noch akzentuiert (Abb. 4). Die ganze tiefe Trauer der Mutter über den Tod ihrer Kinder, die in ihr Gesicht eingegraben ist und sich in ihren Gesten spiegelt, wurde vom Bildhauer (aber auch vom Gießer) mit der Betonung auf den tragischen Augenblick des Scheidens aus dem Leben wirklich meisterhaft zum Ausdruck gebracht.

Ich bezweifle, dass Ludmillas Gesicht nach einer Totenmaske geschaffen wurde, wie Ambros gedacht hat. Es zeigt stilisierte Züge, Zeichen tiefer Trauer und trägt nicht die typischen Merkmale des *rigor mortis*,

wie wir sie aus der italienischen Renaissanceplastik kennen, z. B. bei den Gesichtern des Girolamo und Marco Antonio della Torre auf ihrem Grabmonument in San Fermo Maggiore in Verona von Andrea Riccio, der dieses Werk circa zwischen 1516 und 1521 schuf.

Wie hat das Grabmal der Ludmilla Berka wohl in der ursprünglichen Form ausgesehen? Darauf gibt eine bislang unbeachtete Passage aus dem Buch *Zrčadlo slavného markrabství moravského* (Spiegel der berühmten Markgrafschaft Mähren, Olomouc 1593) von dem berühmten polnischen Historiker, Genealogen und Heraldiker Bartoloměj Paprocký von Hloholý und Paprocká Vůle teilweise die Antwort. Zwar nimmt Paprocký die künstlerische Seite des Grabmals nicht wahr, dafür registriert er aber seinen literarischen Begleittext. Aus seinem Text geht nämlich hervor, dass über ihrem Grab ursprünglich eine Inschrift (wahrscheinlich auf einer Stein-, Bronze- oder Holztafel, was Paprocký nicht näher spezifiziert) mit acht lateinischen Versen eines innigen Gebets angebracht war. Paprocký hat eine Transkription dieses Gedichts angefertigt: „*Mors superata mihi horribilis mortalibus ægris / Non eris : optata fles modo lanua lucis. / Quam dederat DEVS è Chara mihi Coniuge Prolem / Auxit Cælestem cum Genitrice Chorum. / Pars maior penes est Matrem, pars altera Patrem: / Hæc concessa solo, iuncta sed illa Polo. / Christe resurgentum Princeps, ardentibus oro / Votis, te nobis assere, nosque tibi*“.⁹ Die Inschrift verschwand

⁹ „Der Tod, der mir schrecklich erschien für sterbliche Kranke, / wirst du nicht mehr sein; vielmehr wirst du mir zur ersehnten Pforte des Lichts. / Die Nachkommenschaft, die GOTT mir von einer geliebten Gattin gegeben hatte, / hat er mit der Mutter zum himmlischen Chor vermehrt. / Ein größerer Teil ist bei der Mutter, der andere Teil beim Vater: / dieser ist der Erde überlassen, jener aber mit dem Himmel vereint. / Christus, Fürst der Auferstehenden, ich bitte dich mit brennendem Verlangen: / stehe uns bei und nimm uns zu dir.“ (Übersetzung ins Deutsche von Stefan Weber). Bartoloměj Paprocký z Hlohol a Paprocké Vůle, *Zrčadlo slavného markrabství moravského* [Spiegel der berühmten Markgrafschaft Mähren], Olomouc 1593, Blatt 141.

offenbar im Laufe der Jahrhunderte während der baulichen Veränderungen der Kathedrale.

Der Auftraggeber des Bronzegrabmals war Franz Graf von Thurn (1509–1586), Ludmillas Gemahl und Vater ihrer verstorbenen Kinder Joachim und Ferdinand, wie die Inschrift in Antiqua auf der bronzenen Inschriftentafel unter dem Grabmal angibt.¹⁰

Beide Eheleute – Ludmilla und Franz – lebten seit der Jugend am Wiener Kaiserhof in der unmittelbaren Umgebung Ferdinands I. und seiner Gattin Anna Jagiello und erfreuten sich ihrer Gunst. Franz stammte aus dem Geschlecht der Thurn-Valsassina und sein Pate in Vertretung war Kaiser Maximilian I. persönlich gewesen. Seit seinem 16. Lebensjahr stand er im Dienst der Habsburger: Schon mit 18 Jahren kämpfte er in der kaiserlichen Armee in Ungarn gegen die Osmanen und 1529 auch in der Belagerung von Wien; an Feldzügen gegen denselben Feind nahm er auch später aktiv teil. Am Hofe Ferdinands I. schloss er auch Bekanntschaft mit Ludmilla Berka aus der Hofgesellschaft der Königin Anna, die Tochter des böhmischen Adligen Peter Berka von Duba, und heiratete sie 1533; im Heiratsvertrag wird die Braut als „*kammerjungfrau*“ bezeichnet.¹¹

Schon in der ersten Hälfte der 1550er Jahre arbeitete Franz beim Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, der als Statthalter des Vaters seit 1547 in Böhmen wirkte. Franz gehörte zu den nächsten Höflingen des Erzherzogs; er war in seine heimliche Vermählung mit Philippine Welser eingeweiht und einer der Paten von Ferdinands Kind, das 1558 geboren wurde. Seit 1553 war er Obersthofmeister des Statthalterhofs des Erzherzogs und übte dieses Amt bis zum Ende von Ferdinands Wirken als Staathalter in Böhmen aus. Als Ferdinand nach Innsbruck umzog, blieb Thurn bis 1568 an seinem Innsbrucker Hof. Für seinen treuen Dienst für das Habsburger Geschlecht wurde er mehrmals belohnt. 1568 entließ ihn Ferdinand mit größter Wertschätzung und in gegen-

seitigem Einvernehmen aus seinem Dienst und ernannte ihn zu seinem Geheimen Rat.

Thurns gesellschaftliches Renommee war sehr groß, wie es übrigens die Notiz von Jan Beckovský dokumentiert, der noch hundert Jahre nach Thurns Tod seine Verdienste um das Haus Österreich betont. Er hob seine Tapferkeit und Besonnenheit bei den Kämpfen gegen die Osmanen während der Belagerung von Wien 1529, die Hilfe für die Kaiser in Friedenszeiten und die männliche Stärke bei ritterlichen Turnieren hervor. Seine Frau Ludmilla erwähnte er aber nur mit einem Satz.¹²

Was das Material von Ludmillas Grabmal angeht, so hatte die Produktion von sepulkralen figürlichen Bronzewerken in Böhmen keine kontinuierliche Tradition und sie konnte sich hier auch nicht etablieren. Aus dem 14. Jahrhundert haben sich nur einige zeitgenössische Nachrichten über Werke erhalten, die später zerstört wurden: ein nicht näher spezifiziertes Grabmal in der St.-Georgs-Basilika in Prag, das Grabmal König Wenzels II. (1271–1305) in der Zisterzienserklosterkirche Aula Regia in Zbraslav und das Grabmal von Bischof Johann IV. von Dražice (um 1250–1343) im Veitsdom in Prag.¹³ Auch später, im 15. und 16. Jahrhundert, hatten einige erhaltene Sepulkralarbeiten nicht die Form figuraler Plastiken, sondern waren nur kleinere Bronzetafeln und -wappen, die in den Grabstein eingelassen waren. Zwei von ihnen, das Grabmal von Bušek von Žeberk (†1499) in der Kirche zur Himmelfahrt Mariens in Planá (Plan) bei Marienbad und von Jan Dlask von Vchynice (nach 1471–1521) im Veitsdom in Prag, stammen aus der Nürnberger Werkstatt von Peter Vischer dem Älteren.¹⁴

Hinsichtlich dessen, dass Thurn längere Zeit in Wien und in Innsbruck gelebt hat, kann man hypothetisch erwägen, ob das Epitaph in der Innsbrucker Werkstatt von Gregor Löffler (um 1490–1565), der zum Beispiel sowohl für Kaiser Ferdinand I. als auch für seinen Sohn Ferdinand von Tirol tätig war, oder eventuell in der Werkstatt seines Sohnes Hans Christoph Löffler

10 Die Inschrift lautet: LUDMILLAE BERCHAE.CONIVGI ILLVS / TRI.FIDEQ INCOMPARABILI.ET FERDI / NANDO. AC IOACHIMO FILIIS DVLCISS. / FRANCISCVS TVRRIANVS COMES.DIE / XXII OCT. M.D.LVIII.PIIS.POSVIT

11 František Hrubý, Hrabata z Thurnu a Valdsassina. Dějiny jich českomoravské větve [Die Grafen von Thurn und Valdsassin. Die Geschichte ihres böhmisch-mährischen Zweiges], in: Český časopis historický 28 [Tschechische historische Zeitschrift], 1922, S. 74–108, hier: 80.

12 Jan Beckovský, Poselkyně starých příběhů českých 2 [Botin alter böhmischer Geschichten], hg. Antonín Rezek, Praha 1879, S. 348: „*Měl on dvě manželky. První pojal sobě léta 1533. paní Lidmilu Berkovnu z Dubé a z Lipého a s ní zplodil synův 13 a 6 dcer, která léta 1558. dne 22. října umřela a v Praze v kostele sv. Víta byla pohřbena.*“ („*Er hatte zwei Ehefrauen. Die erste nahm er sich 1533, Frau Lidmila Berkovna von Duba und Lipa, mit der er 13 Söhne und 6 Töchter hatte. Sie starb am 22. Oktober 1558 und wurde in der St. Veitskirche in Prag begraben.*“).

13 Jan Chlábec, Česká sepulkralní skulptura z výtvarného a historického pohledu [Die böhmische Sepulkralskulptur aus künstlerischer und historischer Sicht], in: Jan Chlábec / Jiří Roháček, Monumenta mortis et memoriae. Sepulkralní skulptura ve výtvarné kultuře českého středověku [Monumenta mortis et memoriae. Sepulkralskulptur in der bildnerischen Kultur des böhmischen Mittelalters], Praha 2022, S. 65–68.

14 Chlábec / Roháček 2022, Kat.-Nr. 133, 237.

(†1597), der sie 1565 nach dem Tode seines Vaters übernommen hat, gegossen wurde. Der Schöpfer des Entwurfs ist bislang nicht identifiziert. Die formale Seite des Grabmals orientiert sich durch ihre Komposition und bildhauerische Bearbeitung offensichtlich an der transalpinen Kunst. Sicherlich handelt es sich nicht um einen böhmischen Bildhauer, weil sich kein stilistisch vergleichbares Werk in Böhmen aus dieser Zeit erhalten hat. Das Werk weist auch nicht auf einen der italienischen Künstler hin, die damals in Böhmen und in Mähren tätig waren. Es bietet sich die Überlegung an, dass der Schöpfer des Entwurfs einer der flämischen Bildhauer aus dem Umkreis von Alexander Colin, der, in Mecheln geboren, ab 1563 in Innsbruck im Dienst der Habsburger wirkte, gewesen sein könnte. Colin arbeitete in Innsbruck am königlichen Mausoleum mit den Figuren von Ferdinand I., seiner Frau Anna Jagiello und ihres Sohns Maximilian II., welches in Einzelteilen nach Prag transportiert und im Veitsdom aufgebaut

wurde. Er ist wahrscheinlich auch der Künstler des figürlichen Grabmals von Bernardin Menesia da Toledo, das sich ebenfalls in der Prager Kathedrale befindet. Colin arbeitete in Innsbruck eng mit Gregor Löffler und seinen Söhnen zusammen.¹⁵ Man kann annehmen, dass Colin der Schöpfer des Entwurfs des Bronzeepitaphs für Gregor Löffler im Ferdinandeum ist, das dann einer von Gregors Söhnen gegossen hat. Hans Christoph Löffler goss auch das Epitaph von Hans von Dreyling in der Pfarrkirche von Schwaz nach Colins Modell.¹⁶

Das Grabmal der Ludmilla Berka wurde im Laufe der 60er Jahre des 16. Jahrhunderts geschaffen und war wahrscheinlich eine der weiteren Sendungen an Sepulchralkunstwerken von Innsbruck nach Prag. Dieses prunkvolle, ökonomisch kostspielige sowie technisch anspruchsvolle Werk entsprach völlig sowohl Thurns gesellschaftlicher Stellung als auch der höfischen Funktion seiner Frau als Erzieherin der kaiserlichen Kinder.

15 Jeffrey Chipps Smith, *German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580*, Princeton – New Jersey 1994, S. 235.

16 Vinzenz Oberhammer, Löffler, in: *Thieme-Becker Künstlerlexikon* 23, Leipzig 1929, S. 315 f.