

sollten Lettner vielmehr als architektonische Gebilde verstehen, die in Kircheninnerräumen mannigfaltige Funktionen erfüllten. Die Lösungen, die für die Anlagen gefunden wurden, waren keine, die sich in typologische Korsette pressen lassen, sondern individuelle, auf den jeweiligen Gebrauch abgestimmte Ergebnisse. Dabei sind bewährte Grundstrukturen sicher wiederholt angewendet wurden, aber immer unter Berücksichtigung der speziellen Bedürfnisse der unterschiedlichen Nutzer.

Während Monika Schmelzer bei Bildquellen keine Probleme hat, Sprach- und Ländergrenzen zu überschreiten (S. 32–40), fehlt ihr bei ihrer restlichen Analyse anscheinend der Mut, den deutschsprachigen Raum zu verlassen. Aber gerade bei der Bearbeitung international agierender Orden wie den Franziskanern und Dominikanern hätte der Blick über selbst errichtete Mauern der Autorin den Zugriff auf eine Fülle von bereits publizierten Ergebnissen erlaubt<sup>6</sup>.

Die übersichtliche Gliederung der Arbeit macht die Untersuchung dennoch zu einem Buch, das ich zur Anschaffung empfehlen kann; denn es ermöglicht, sich schnell ausgewählter Informationen über einen Untersuchungszeitraum vom 13. bis ins frühe 16. Jahrhundert zu bemächtigen. Hilfreich ist besonders der von der Autorin angelegte zwanzigseitige Katalog (S. 166–196), der in den nächsten Jahren sicher ein wichtiges Referenzwerk bleiben wird. Hervorzuheben ist auch die didaktische Qualität des Kapitels III *Quellen zum mittelalterlichen Lettner in Deutschland*. Die ausgedehnte Aufbereitung ist für den tätigen Forscher sicher zu ausführlich, für den angehenden Forscher aber überaus gewinnbringend.

EVA MARIA WALDMANN  
*Institut für Kunstgeschichte  
 Universität Wien*

<sup>6</sup> Verwiesen sei hier zum Beispiel auf die Arbeit von MARCIA B. HALL: *The Ponte in St. Maria Novella. The Problem of the Rood Screen in Italy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, S. 157–173, die sich ausführlich mit Lettnern in Italien auseinandergesetzt hat.

**Elga Lanc: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark** (*Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd. II. Steiermark*); Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002; 2 Bde., XXXIII u. 692 S., Abbildungsband; ISBN 3-7001-3006-6; € 290,-

Corpuswerke zur mittelalterlichen Wandmalerei können in ihrer Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Anders als bei den übrigen Kunstgattungen handelt es sich bei dem Medium der Wandfresken in unseren Breitengraden in den allermeisten Fällen um äußerst fragile, durch Witterungs- und Lichteinflüsse ebenso wie durch die moderne Nutzung und Beheizung der sie bergenden Gebäude stark gefährdete Werke. Nach ihrer Entdeckung zum Teil mehrfach übermalt und restauriert, verbleichen noch heute viele der bedeutenden mittelalterlichen Wandmalereien, ohne daß dieser Prozeß trotz denkmalpflegerischer und konservatorischer Betreuung (so-

weit diese heute überhaupt noch finanzierbar ist) – von wenigen Ausnahmen abgesehen – letztendlich aufgehoben werden könnte. Umso mehr freut sich der Kunsthistoriker über groß angelegte, reich bebilderte Bestandsaufnahmen, wie sie durch die beiden bisher erschienenen, vom Bundesdenkmalamt und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Corpuswerke von Elga Lanc vorgelegt wurden. Auf den 1983 erschienenen Band „Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich“ folgte nun im Herbst 2002 der hier zu besprechende Band „Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark“, der, das darf schon hier gesagt werden, alle noch so anspruchsvollen Wünsche eines Kunsthistorikers an ein solches Corpuswerk erfüllt.

Der Textband bietet nach dem Vorwort der Herausgeber, den Hinweisen für den Benutzer, einer äußerst nützlichen topographischen Übersichtskarte und einem ausführlichen Verzeichnis der gekürzt zitierten Literatur eine bewußt knapp gehaltene Einführung, die einen chronologischen Überblick und entwicklungsgeschichtliche Aspekte der romanischen und gotischen Wandmalerei in der Steiermark gibt. Die reiche Überlieferung zeigt in dieser Zusammenschau neben Bekanntem auch viel Neues; in 31 Fällen handelt es sich um während der wissenschaftlichen Aufnahme- und Bearbeitungszeit neu hinzugekommenes Material. Auf die Überlieferungslage wird ebenso eingegangen wie auf die Ausstattungssysteme und die Gründe für die selektive Erhaltung bestimmter Ausmalungen. So haben sich etwa in den baulich später kaum veränderten Architekturen wie Apsiden, Karnern (Beinhäusern) oder Kapellen wesentlich mehr Fresken erhalten als in den in der Folgezeit stärker adaptierten und umgebauten Langhäusern oder den stets neuen Wohn- oder Repräsentationsbedürfnissen angepaßten profanen Architekturen.

Knapp geht Elga Lanc auf die theologischen Voraussetzungen der wenigen erhaltenen größeren romanischen Freskenprogramme wie in Pürgg und Hartberg ein und erklärt diese durch den hohen Bildungsgrad der jeweiligen Auftraggeber (S. XXII). Hochinteressant ist die von der Autorin festgestellte Veränderung der Inhalte der Freskenprogramme im Laufe der Zeit. So läßt sich am steirischen Material die auch für andere Regionen bereits beobachtete Feststellung exemplifizieren, daß sich die Thematik der dargestellten Fresken von eher hochtheologischen Programmen der Romanik zu sich dem Betrachter unmittelbar erschließenden Bildthemen in der Gotik entwickelte. Hierbei spielt die Darstellung des Lebens Jesu, insbesondere der Passion, eine immer stärker werdende Rolle. Neben christologischen Szenen und Heiligenviten haben die neu entwickelten Andachtsbilder bereits einen wesentlichen Anteil an den frühgotischen Bildprogrammen der Monumentalmalerei. Abgesehen von der Kreuzigung Christi, die im Zentrum der kontemplativen Leidensbetrachtung steht, gehören zu den überzeitlichen, aus dem historisch-narrativen Kontext gelösten Neuschöpfungen dieser Zeit der Schmerzensmann, der nun traditionell den Platz über der Sakramentsnische, auch im Rahmen von gemalten Sakramentshäuschen, einnimmt. Ergänzt wird er häufig durch die auch in anderen Regionen üblichen Arma Christi, oder, diese ersetzend, durch die Werkzeuge der täglichen Arbeit, die daran erinnern sollen, daß die Verletzung der Sonntagsruhe Christus ebenso martere. Diese

weitverbreitete Sonderform des sogenannten Feiertagschristus findet sich in der Steiermark in repräsentativen Beispielen, wie etwa in der ehemaligen Knappenkirche Oberzeiring (bereits um 1360) oder in der Pfarrkirche von St. Lorenzen im Mürztal (um 1420).

Weite Verbreitung fanden in der steiermärkischen Gotik Themen wie Christus in der Rast, die hl. Veronika mit Sudarium, die Schutzmantelmadonna oder die Pest- und Interzessionsbilder (z. B. in der Stiftskirche Göss, um 1520), von denen das Landplagenbild am Grazer Dom (unter anderem mit der Darstellung der Türkeneinfälle des Jahres 1480, um 1485) eine Besonderheit bildet.

Früher als bisher angenommen, und zwar noch bevor Johannes von Hildesheim um 1365 den „Liber Trium Regum“ verfaßte, kann nach Kenntnis des von Elga Lanc vorgestellten Materials der Beginn der ausführlichen Darstellungen der Dreikönigszüge angesetzt werden. In einem im Alpenraum geschaffenen und hier beheimateten Typus wird in einem langen Streifen die vom Palast des Herodes ausgehende Reise der Könige geschildert, bei der die beiden berittenen jüngeren Könige mit ihrem Gefolge noch unterwegs sind, während der älteste König bereits vor dem Kind kniet. Diese Bildform war in der Steiermark bereits im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts voll entwickelt, wie Fragmente in den Pfarrkirchen von Oppenberg (um 1340) und Tragöß-Oberort (gegen 1350) belegen. Die lebendigsten Bilder dieses Sujets finden sich in drei Filiationen von Murau (Oberzeiring, St. Egidii und St. Cäcilia, alle um 1360). Die international bekannteste, allerdings aus dem 15. Jahrhundert stammende Komposition, dürfte wohl diejenige von St. Peter am Kammersberg (um 1430) sein.

Was den Stil betrifft, so kann Elga Lanc aufgrund ihrer großen Materialkenntnis feststellen, daß bereits um 1300 in der Steiermark der Wandel zur frühgotischen Ausstattung auf breiter Basis vollzogen war.

Besonders wichtig ist natürlich in diesen Regionen der relativ große und bedeutende Anteil italienischer Wandmalerei, der in der Zusammenschau eines Corpuswerkes erstmals auch in seiner Wirkkraft erfaßt werden kann. Zu den wichtigsten Schöpfungen wandernder Freskantenn der Apenninhalbinsel gehört der überdimensionierte, im jetzigen, unten fragmentierten Zustand noch immer sieben Meter hohe „Christophorus“ eines Bolognesen aus dem Umkreis des Vitale da Bologna in der Klosterkirche St. Lambrecht, dessen Stil noch eine ganze Anzahl von Christophorusdarstellungen einheimischer Meister in dieser Region beeinflußte (etwa auch noch des Meisters von Murau in der Stadtpfarrkirche von Murau, um 1420/30). Weniger auffallend, doch ebenso qualitativ sind die um 1360/70 datierbaren Fragmente einer „Lesenden Maria“ und eines ehemals „Zwei Stifterinnen empfehlenden Engels“ in der Minoritenkirche zu Bruck an der Mur, die aus dem Bozener Kunstkreis in der Nachfolge Guarientos stammen und trotz ihres nur partiellen Erhaltungszustandes in den vorhandenen Partien selbst die oberste Farbschicht zeigen.

Etwa gleichzeitig entstanden die Malereien des Meisters Franziskus von Judenburg, eines ebenfalls von Werken des Vitale da Bologna und darüber hinaus von Tommaso da Modena geprägten Meisters, dessen am besten erhaltenes Werk die „Pietà“ in einer Nische der Grazer Leechkirche darstellt.

Interessante Einblicke vermittelt Elga Lanc auch mit der Vorstellung des Œuvres des im ausgehenden 14. Jahrhundert im heutigen Dreiländereck von Ungarn, Slowenien und der Steiermark tätigen Johannes Aquila aus Radkersburg, eines Künstlers, der sich mit Namen, Selbstbildnis und Künstlerwappen verewigte, wie z. B. in der ehemaligen Augustiner-Eremitenkirche in Fürstenfeld.

Bereits in den bisher ältesten österreichischen Profanmalereien, die ebenfalls aus dem Umkreis des ebengenannten Johannes Aquila stammen und sich im Pistorhaus in Radkersburg finden, lassen sich neben italienischen auch westliche und böhmische Einflüsse zeigen, die die weitere Freskenmalerei des Bearbeitungsraumes prägen. Zu den qualitativsten Werken des Internationalen Stils in der Steiermark gehören die monumentalen Wandbilder einer in Bruck und Umgebung tätigen Werkstatt, deren Hauptmeister die „Marter der 10.000“ und einen Dreikönigszyklus in der Minoritenkirche von Bruck an der Mur geschaffen hat.

Doch auch Salzburger Einfluß kann Elga Lanc in wichtigen Fresken der Steiermark, wie etwa dem um 1440 entstandenen monumentalen gemalten Sakramentshaus der Murauer Stadtpfarrkirche, ausmachen, ein hervorragendes, gut erhaltenes, kaum bekanntes Hauptwerk der Wandmalerei in Österreich.

Gerade im späten 15. Jahrhundert erlaubt das steiermärkische Material so manche Einblicke in bisher kaum beachtete Details zur Werkstattorganisation. So sind vom namentlich bekannten Thomas von Villach sowohl Tafelbilder als auch Wandfresken bekannt. Die Untersuchung der vielbeschäftigten Werkstatt des offenbar in Murau beheimateten Meisters von Schöder (benannt nach den Fresken in der Pfarrkirche Mariae Geburt in Schöder) gibt ebenso Informationen über die topographische Reichweite der Aufträge (bis nach Salzburg und Kärnten) wie über die Bedeutung von Holzschnitten und Kupferstichen – insbesondere des Meisters E. S. – auch für weniger qualitätvolle Freskanten. Mit dem Œuvre des von Elga Lanc mit dem Notnamen „Meister von St. Radegund“ benannten Wandmalers finden wir um 1500 in der Steiermark einen Künstler, der Vorlagen von Schongauer verarbeitet, in seinen beiden überlieferten Gesamtausstattungen von 1501 (in Stift Rein und in der Lucia-kapelle in Seckau) die Räume durch Scheinarchitekturen, gemalte Bauelemente und Plastiken uminterpretiert und letztendlich als Kuriosum Schreinaltäre auf die Mauer malt, wie den riesigen, 1505 in der Neuberger Stiftskirche an die Westwand freskier-ten Flügelaltar oder die drei kleineren im Jahre 1506 in St. Radegund auf die Wand gemalten Altäre, von welchen einer eine in der Mauer vorgegebene Nische als Schrein umfunktioniert.

Das Corpuswerk liefert also vor allem eine bisher ungeahnte Zusammenschau von Material, eine wahre Fundgrube für die verschiedensten Forschungsansätze.

Der Aufbau des Katalogteiles folgt dem bereits im ersten Band angewandten Schema: Alphabetisch verzeichnen die Katalognummern in einzelnen Absätzen knappe Angaben zur Bibliographie, zum Bau und letztlich zum Gesamtbestand des Objektes, dann folgt das ikonographische Programm. Besonders zu begrüßen sind auch Angaben zur weiteren Geschichte der Wandmalereien und zum Erhaltungszustand. So konnte die Autorin beispielsweise belegen, daß die Zackenstilfresken

der Michaelskapelle in Göss erst im Jahre 1761 übertüncht wurden. Weitere Kapitel behandeln die Farbigkeit und die kunsthistorische Einordnung (Stil und Datierung). Der Einzelbeschreibung vorgeschaltete Angaben zu den im Bundesdenkmalamt vorhandenen Fotografien helfen dem weitergehend Interessierten über den ohnehin reich bebilderten Tafelband hinaus, ohne langwieriges Suchen zusätzlich vorhandene Abbildungen zu finden.

Im Anschluß an diese oft mehrere Seiten einnehmenden Informationen wird katalogmäßig jede einzelne Szene eines Objektes eingehend beschrieben, wobei die Einträge mit dem Titel der Szene, der Erhaltung und Farbigkeit beginnen, um dann die Komposition und die Ikonographie zu beschreiben. Auch hier werden die im Bundesdenkmalamt aufbewahrten Fotografien der Fresken im Einzelnen genannt. Dabei beginnt die Beschreibung bei zeitlich unterschiedlichen Freskierungsprogrammen innerhalb eines Gebäudes jeweils zunächst mit den früheren Malereien.

Daß der Katalog so umfangreich geworden ist – der Textband umfaßt 692 Seiten, der Tafelband 991 Abbildungen – liegt zum einen an der perfektionistischen Ausführlichkeit der Beschreibungen (häufig sind Wandabwicklungsschemata gegeben, um den Ort der Fresken genauestens identifizieren zu können), andererseits auch am überreichen Bestand an Erhaltenem in diesem Bundesland, der zahlenmäßig nur noch von Kärnten übertroffen wird. Insgesamt werden 163 Denkmäler mit 1752 Nummern aus fünf Jahrhunderten vorgestellt, die ältesten aus dem 12. Jahrhundert, die jüngsten um 1530.

Man möchte sich eine derartige in allen Facetten vorbildliche Bearbeitung auch für andere Regionen Mitteleuropas, insbesondere aber für die weiteren sechs österreichischen Bundesländer wünschen, doch wird bedauerlicherweise bereits im Vorwort der Herausgeber konstatiert, daß „eine derart umfassende wissenschaftliche Bearbeitung künftig nicht mehr zu leisten sein“ wird. Der demnächst erscheinende Band zum Burgenland, ohnehin aufgrund des wenigen Materials sehr dünn, kann allerdings nochmals in der Form und Ausführlichkeit des eben erschienenen Kataloges fertiggestellt werden.

KARL-GEORG PFÄNDTNER  
*Institut für Kunstgeschichte*  
*Universität Wien*