



Blätter für Heimatkunde

Herausgegeben vom Historischen Verein für Steiermark.

8. Jahrgang Graz, 1930 Heft 5

Zwei Nachzeichnungen gotischer Fresken durch Joseph Tunner.

Ein Beitrag zur Kunde der Monumentalmalerei des 15. Jahrhunderts in Steiermark.

Von Fritz Klabinus (Graz).

Den ungünstigen klimatischen Einflüssen durch Feuchtigkeit und Kälte ist es zuzuschreiben, daß unsere Steiermark an Außenfresken aus dem Mittelalter wenig aufzuweisen hat. Die Türkeneinfälle taten durch Zerstörung der Objekte ein weiteres und schließlich dürfte ein Grund für die Seltenheit alter Monumentalmalerei die schlechte Beschaffenheit des verwendeten Materials sein; denn gespart wurde im Steirerlande überall und jederzeit.

Daher ist jede Quelle auch aus zweiter Hand von größtem Werte für die Kunstgeschichte unserer Heimat. In den hinterlassenen Skizzen des Steiermärkers Joseph Tunner¹ fanden sich zwei Nachzeichnungen eines nahezu unbekanntes (in Göß) und eines halbvergessenen Freskos (an der Grazer Domkirche) aus dem 15. Jahrhunderte, die er mit großer Genauigkeit wohl zu dem Zwecke einer späteren Restaurierung angefertigt hat. Dafür sprechen die beigefügten Farbenangaben². Tatsächlich ist es zu einer Wiederherstellung der Schutzmantelmadonna an der Grazer Domkirche gekommen; sie wurde jedoch trotzdem gleich einem von Joseph Tunner selbständig geschaffenen Gegenstücke, einer Kreuzigungsgruppe, anlässlich einer Restaurierung der ganzen Front überdeckt. Das andere, noch vor einigen Jahren durch ein Holzdach geschützt,

¹ Joseph Ernst Tunner, geboren am 24. September 1792 zu Obergraden bei Köflach, studierte nach Absolvierung des Gymnasiums zu Graz daselbst zwei Jahre Philosophie, wurde an der Akademie der bildenden Künste in Wien zum Maler ausgebildet, weilte vom Jahre 1824 bis 1840 in Rom, wo er sich den Nazarenern anschloß, wurde 1840 zum Direktor der steiermärkischen ständischen Zeichnungsakademie und Bildergalerie ernannt und trat 1870 in den Ruhestand. Er starb am 10. Oktober 1877 in Graz im Hause Schmiedgasse 30 und ist im St.-Peter-Friedhofe begraben.

² Die Zeichnungen wurden vom Verfasser in einer Sammlung von Skizzen Joseph Tunnners gefunden, welche sich im Besitze der Frau Hofrat Herttha von Sprung in Wien, einer Verwandten des Malers, befindet.

angeordnet, wenn man in die Kirche nicht so tiefen Legant. Der Mann
müßte recht sein. (Lautner)

Das vorstehende ist ein Bild in einem Besonderen. Die
Bildung ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Wandanzeigen.

Wandanzeigen sind ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Wandanzeigen.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Wandanzeigen.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

Das Bild ist ein Bild, das in der alten Form in Verbindung
gebracht und nicht in der neuen Form. Das Bild ist ein Bild, das
auf die der Darstellung und nicht auf die der Darstellung in der
Bildung. Die Darstellung ist ein Bild, das in der alten Form in
Verbindung gebracht und nicht in der neuen Form.

das nicht etwa des Gemäldes wegen, sondern des davor aufgeschichteten Brennholzes halber hergestellt worden war, befand sich an der Nordwand des Chores der ehemaligen Stiftskirche in Göß, links vom Sakristeieingange. Heute sind noch kärgliche, aber deutliche Reste des Gemäldes (Höhe 1,75 Meter, Breite 3,05 Meter) vorhanden, doch ist es den Witterungseinflüssen derart ausgesetzt, daß seine endgültige Zerstörung leider nur eine Frage der nächsten Jahre sein kann³. Der Zeichner hat somit der Nachwelt durch die Aufnahmen in beiden Fällen einen wertvollen Dienst geleistet.

Die Kreuzigung an der Abteikirche zu Göß.

Auf einem 25 Zentimeter hohen und 37 Zentimeter breiten Blatte ist eine Kreuzigungsgruppe wiedergegeben (Abbildung 1), bei welcher der Inhalt durch Hinzufügung der beiden symbolischen Gestalten Ecclesia und Synagoge gleichnishaft erweitert und aus der rein historischen in jene symbolische Sphäre gerückt ist, die sie in eine Linie mit den Weltgerichts Allegorien an mittelalterlichen Kirchenportalen stellt. Der Gekreuzigte, auch kompositionell in eine unmittelbare Beziehung mit den beiden Personifikationen des Christen- und des Judentums gebracht, erscheint so deutlich in seiner Doppelseigenschaft als Heiland der Gläubigen und als Richter der Ungläubigen. Auffallend ist, daß das Kreuz nicht wie gewöhnlich die Bildmitte einnimmt⁴. Die zu seiner Rechten stehende Ecclesia mit dem Kreuzstab, dessen obere Enden dreipaßförmig auslaufen, und dem Kelche, in den aus der Seitenwunde des Heilandes in einem Bogen das Blut fließt, bildet jedoch mit dem Gekreuzigten ideell ein Ganzes; diese beiden Gestalten zusammengenommen beherrschen das Zentrum. Das Gegenstück der Ecclesia — die Synagoge — befindet sich wie stets in ähnlichen Darstellungen zur Linken Christi. Ihr Stab ist zerbrochen, die Krone fällt ihr vom Haupte. Es ist zu beachten, daß dem Kreuze zunächst die beiden Religionsvertreterinnen, die sich in dem Messiasglauben vereinigen und scheiden, stehen und sich daran zu ihren beiden Seiten die dem Heilande menschlich am nächsten stehenden Gläubigen, links die drei Marien, rechts der Lieblingsjünger Johannes, sodann als beiderseitige Randfiguren die Ungläubigen, der Kriegsknecht Longinus und der römische Hauptmann reihen. Die drei Marien, durch keinerlei Attribute näher gekennzeichnet, bilden für sich eine Gruppe von streng geschlossenem Umrisse, die den Beschauer unwillkürlich an gleichzeitige Reliefdarstellungen erinnert. Mit gefalteten Händen und geneigtem

³ In Berta Pelicans Monographie des Stiftes Göß, Seite 77, sind außer diesem Fresko noch eine Kreuzabnahme und eine Verkündigung Mariä kurz erwähnt. Tatsächlich befinden sich unter dem teilweise abgeblätternen Spritzbewurf der anderen Chorseiten noch Freskenreste, von denen angenommen werden kann, daß sie gerade durch diese Überdeckung besser erhalten sind als die freiliegende Kreuzigung. Es wäre ein Verdienst der maßgebenden Stellen, diese Flächen daraufhin zu untersuchen.

⁴ Auch im Originale ist die Asymmetrie des Bildes noch deutlich erkennbar.

Haupte scheint Maria im Schmerze umzusinken und wird von ihren Gefährtinnen zu beiden Seiten gestützt. Links folgt auf die Synagoge Johannes. Beide Figuren sind durch die Teile des zerbrochenen Stabes und die herabfallende Krone der Ersteren linear-kompositionell gleichfalls zu einer Art Gruppe vereinigt. Nimmt man, wie erwähnt, Christus und die Ecclesia als Mittelgruppe an, so würde sich die Gruppe der Marien und jene der Synagoge-Johannes ihrerseits entsprechen, so daß trotz der scheinbaren Freiheit der Anordnung ein symmetrisches Schema der Komposition zugrunde liegt. Dieser Symmetrie entspricht auch die Anordnung der beiden Randfiguren.

Der Krieger, welcher mit seiner Rechten mittels einer langen Lanze hinter den Frauengestalten in die Seite des Heilandes stößt, hebt mit auffallender Gebärde seine Linke. Diese charakteristische Bewegung, die seine Verwunderung ausdrücken soll, zählt zu den wenigen Merkmalen, die noch heute deutlich erkennbar sind. Als Gegenstück erscheint rechts der römische Hauptmann, der mit der Rechten auf Christus hinweist, wobei er nach dem Evangelium (Markus 15, 39) die Worte spricht: „Wahrlich, dieser Mensch war Gottes Sohn!“

Joseph T u n n e r hat seine Zeichnung mehrfach beschriftet. Am unteren Rande steht: „Leoben; Göß, 6. 7.ber 1864 aus dem 14. Jahrhundert.“ Auf den oberen Rand des Blattes hat er offenbar — nach der schwerfälligen Handschrift zu urteilen — im hohen Alter die Bemerkung gesetzt: „Dieses kostbare Freskogemälde aus dem 15. Seculum befindet sich im berühmten Stifte Göß in einer Holzkammer. In Obersteier bey Leoben.“ In die Mitte unter das Kreuz schrieb er die Worte: „Schule von Sienna.“ Die bei dem verdienstvollen Künstler sich verratende Unsicherheit in der Datierung und seine Zuweisung des Werkes an die Schule von Siena bedürfen natürlich einer Berichtigung. Der zierliche Faltenwurf der langen Gewänder, mit ihren in ondulierenden Wellen geführten Säumen, den Schlüsselaltären und Hängeärmeln, das starke Ausbiegen der Gestalten in den Hüften gestattet es, das Gemälde in die Mitte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verlegen, ein Zeitraum, dem auch der eingangs kurz geschilderte Gedankeninhalt noch gut entspricht, da um die Mitte des 15. Jahrhunderts derartige Darstellungen in den Denkmälern deutscher Kunst verschwinden.

Es fällt auf, daß der Künstler die Gestalten in primitiver Weise nebeneinandergestellt hat, ohne einen Versuch zu machen, den Raum darzustellen und die Figuren dementsprechend zu gruppieren. Auch die für diese Zeit ungewöhnliche Asymmetrie der Komposition weist auf ein geringes Können hin. Wenn damit die sichtlich auch im Originale schön gebildeten Gestalten im Widerspruche stehen, so wäre man geneigt anzunehmen, daß sich der Künstler bei ihnen an Vorlagen gehalten hat, wie sie die Skizzenbücher dieser Zeit nachweisbar enthalten haben. Auch die Tatsache, daß der Hauptmann in antiker Rüstung erscheint, wird damit ihre Erklärung finden, daß ein Vorbild der

italienischen Kunst zugrunde liegt, die schon im 14. Jahrhundert antike Rüstungen mit Vorliebe dargestellt hat. In der alpenländischen Kunst taucht bei einer Kreuzigung zum erstenmal eine antike Rüstung auf dem Grazer Dombilde von Konrad Laib vom Jahre 1457 auf, also für die nordische Kunst verhältnismäßig früh.

Ein besonderes Interesse gewinnt das Fresko insofern, als es nicht weit von Judenburg zu einer Zeit entstand, da das Wirken des Hans von Judenburg seinen Höhepunkt erreicht hatte. Tatsächlich erinnern die Gestalten in ihrer weichen Schönheit an die hervorragenden Figuren von Großlobming. Die Annahme erscheint berechtigt, daß unser bescheidenes Werk etwas von dem Einflusse der hohen Kunst dieses Meisters widerspiegelt. Immerhin bleibt aber die Möglichkeit offen, daß die Gestalt des römischen Hauptmannes schon zur Zeit der Tunnerschen Aufnahme der Verwitterung stark zum Opfer gefallen war und daher vom Künstler frei ergänzt worden ist.

Hiefür würde auch sprechen, daß in die Gewänder aller übrigen Personen Farbenbezeichnungen eingetragen sind, während dies bei dem römischen Hauptmann nicht der Fall ist. Bei dem Haupte Christi ist ein wohl unbewußtes Idealisieren des Künstlers nach seinem Stilempfinden anzunehmen. Jedoch sind die wenigen konstatierten Stilabweichungen andererseits ein Kriterium für die getreue Wiedergabe der übrigen Partien des Originals durch unseren Künstler.

Die Schuẗmantelmadonna an der Grazer Domkirche.

Von dem an der Westfront der Grazer Domkirche links vom Hauptportale noch in den Sechzigerjahren des vorigen Jahrhunderts bestehenden Dativbilde der Eggenberger waren bisher nur wenige Abbildungen bekannt. Im „Kirchenschmuck“ (9. Jahrgang 1878) hat Monsignore Johann Graus eine Reproduktion des allgemein „Schuẗmantelmadonna“ benannten Freskos veröffentlicht mit der Beschriftung: „Nach dem Originale gezeichnet von Direktor Schwach, geschnitten von H. Knöfler.“ Wohl diese wurde für den von A. Presuhn in Graz im Jahre 1880 hergestellten Farbendruck, einer schlechten Wiedergabe (Abbildung 2), als Vorlage verwendet.

Überragend steht die Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arme, in der Rechten einen Apfel haltend, frontal in der Mitte des Gemäldes. Sie ist mit einem langen faltenreichen Untergewande und einem reich gestickten Mantel bekleidet, welchen zwei Engel, die etwas kleiner an Gestalt ihr symmetrisch ebenfalls frontal zur Seite stehen, ausbreitend in den Händen halten. Unter dem Schuẗmantel sind rechts von Maria betende Frauengestalten, links betende Männer aus allen Ständen der Christenheit vom Kaiser, Papste, Kardinalen, Bischöfen bis zum Bürger und Bauer, deren Gesichtszüge individuell gebildet sind, dargestellt. Sie umgeben dicht gedrängt die auf einer Wolke schwebende Madonna.

Monsignore Graus erzählt im „Kirchenschmuck“ (9. Jahrgang, Seite 141), daß die oberen Partien des Gemäldes schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erheblich beschädigt waren und daß Joseph Tunner, der Vorgänger Heinrich Schwachs im Amte eines Direktors der steiermärkischen Bildergalerie, sich veranlaßt gesehen hätte, bei der ihm übertragenen Restaurierung die Madonna und die Engel auf dem sternbesäten Himmelsgrunde völlig zu erneuern. Dabei seien die zahlreichen Gestalten der unteren Partie erhalten geblieben, denn Tunner habe sie belassen. Seither seien einige Jahre verflossen und das Gemälde habe wieder Schaden genommen.

Joseph Tunner hat aber in seiner in der Einleitung erwähnten Skizze (Größe: 32,2 Zentimeter hoch, 18,5 Zentimeter breit [Abbildung 3]), durch kräftige farbige Linien oben und unten die alten und die zu ergänzenden Teile gekennzeichnet. Demnach hat Tunner bei seiner 1845⁵ vorgenommenen Restaurierung oben den Sternenhimmel mit den beiden fliegenden Engeln, welche eine Bügelkrone über das Haupt der Mutter Gottes halten, sowie links unten den knienden Eggenberger mit Ausnahme seines Kopfes, den Faltenwurf des Untergewandes der Madonna und die rechts unten stehenden Vertreter der männlichen Schuẗbefohlenen neu ergänzt. Der älteste Beschreiber der Domkirche, der Jesuitenpater Ignaz Langertl, gibt 1733 an, daß das Fresko durch die Inschrift: „Hie. leit. Ulrich Ekkenberger. der gestorben. ist. an. Gotteslechnams. abent. in. XLVIII jar. dem. got. genad. und. Barbara. sein. Hausfrau. die. verschieden. nach. sand. Oswalk. tag. in. LI. jar. und. xvi. ir. kinder. den. der. almächtig. got. genad. und. unser. liebe. frau.“, als Grabdenkmal des Ulrich Ekkenberger gekennzeichnet war. Diese Inschrift gibt Johann Graus in seiner Abhandlung als gänzlich verschwunden an. Aus ihr ist für die Entstehung des Freskos ein terminus post quem zu ersehen, denn der zur Rechten der Madonna kniende Ulrich Eggenberg starb am 22. Mai 1448. Sein Sohn Johann, der Stammvater der freiherrlichen Linie, dürfte einige Jahre danach das Dativbild gestiftet haben. Die 1878 von Schwach gezeichnete Wiedergabe sowie die im Landesarchive, bzw. im kunsthistorischen Institute aufbewahrten photographischen Wiedergaben, die selbstverständlich nach der Tunnerschen Restaurierung entstanden sind, zeigen neben Ulrich einen Knaben mit dem Eggenberger Wappen, einer Zackenkrone von drei fliegenden Raben getragen. Da Ulrich dasselbe nie geführt hat⁶, ist es doch nach Anthony von Siegenfeld (Steiermärkisches Wappenbuch von Zacharias Bartsch 1893) erst Ulrichs zweitem Sohne Balthasar, dem Stammvater der fürstlichen Linie, von Matthias Corvinus (daher wohl die Raben) 1467 verliehen worden, muß dieses eine nachträgliche Ergänzung sein.

⁵ Nach Leopold v. Beckh-Widtmannstetter „Studien an den Grabstätten alter Geschlechter der Steiermark und Kärntens“ (Berlin 1877/78), S. 136.

⁶ Er führt in seinem Siegel zwei schräg gekreuzte Enterhaken (wohl eine Hausmarke).

Die den Ausgangspunkt unserer Untersuchung bildende Tunnerskizze zeigt nun überraschenderweise weder das Wappen, noch seinen Träger, noch die beiden anderen erwähnten Personen. Die ausführliche Beschreibung, welche Dr. Gustav Ritter v. Schreiner dem Werke in seiner zwei Jahre vor der Restaurierung erschienenen Monographie „Grätz“ widmet (Seite 159), beweist, daß bereits damals die ganze untere Partie des Gemäldes sehr stark, teilweise bis zur Unkenntlichkeit gelitten hatte. Der Autor, dem offensichtlich die Stiftung des Gemäldes als Eggenberger-Epitaph unbekannt war, deutet die Gestalt Ulrichs als Kaiser Maximilian I. und spricht davon, daß noch vor zwölf Jahren (also um 1830) „das liebliche Antlitz und ein bedeutender Teil der übrigen Gestalt“ von seiner Gemahlin ihm gegenüber zu sehen war. Hingegen spricht Polsterer 1827 von den „Spuren eines alten Gemäldes, unter welchem die Grabchrift des Ulrichs Eggenberger . . . zu lesen war.“ Daraus folgt, daß einerseits das Eggenberger Wappen 1843 nicht vorhanden gewesen sein kann, andererseits, daß die von Schreiner als Kaiserin gedeutete Gestalt schon damals restlos verschwunden war. Ihre Benennung als Kaiserin hat wenig Wahrscheinliches. Vor allem ist es müßig, unter den Standesvertretern derartiger Schutzmantelbilder bestimmte Personen zu suchen; ferner muß es auffallen, daß diese „Kaiserin“ auf der Männerseite dargestellt wird und zur Linken der Madonna und nicht gleich den übrigen Frauen zu ihrer Rechten⁷. Schreiner könnte zu seiner Deutung durch ein jugendliches gekröntes Haupt, dessen ursprünglich männlicher Charakter nicht mehr erkennbar war, angeregt worden sein. Als Tunner die Restaurierung vollzog, war er wohl in der Lage, mit Hilfe der ihm zugänglich gewordenen, durch Langetl überlieferten Inschrift die Männergestalt richtig als Ulrich Eggenberger zu deuten und betonte dies offenbar durch Hinzufügung des (historisch unrichtigen) Wappens, dann aber ergänzte er unter dem Einflusse der Schreiner-Darstellung ihm gegenüber eine gekrönte Frauengestalt, mit der er aber nicht Maria von Burgund, sondern Eleonore von Portugal, die Gemahlin Friedrich III., gemeint hat, weshalb er ihr als Gegenstück zum Wappenträger den kleinen Maximilian zur Seite gab.

Das soeben Ausgeführte beweist wohl zur Genüge, daß Tunner bei der Herstellung der vier vordersten Figuren, bzw. der ganzen unteren Partien vollständig frei verfahren ist (vergleiche die Abgrenzungslinien auf der Zeichnung), womit dieselben aus der stilistischen Betrachtung ausscheiden⁸. Die

⁷ Daß Ulrich seinerseits auf der Frauenseite erscheint, ist dadurch zu erklären, daß ihm die Ehrenseite eingeräumt wurde.

⁸ Eine dem Verfasser erst nachträglich zur Kenntnis gelangte Notiz der beiden damaligen Konservatoren Monsignore Johann Graus und Prof. Dr. Arnold Luschn v. Ebengreuth in der „Tagespost“ vom 27. März 1878 bestätigt ausdrücklich die vollständig freie Hinzufügung (dort „Neumache Tunners“ genannt) des oberen, den Sternenhimmel enthaltenden Drittels, der Gewandung der Stifter und zweier Figuren.

übrigen Merkmale geben uns aber, soweit dies auf Grund der erhaltenen Abbildungen gesagt werden kann, keinen Anlaß, die Entstehung des interessanten Werkes wesentlich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts anzunehmen.

Auch in der oberen Partie, besonders beim rechten fliegenden Engel und bei den Flügeln hat Tunner bei der Ausführung an seiner Zeichnung Abänderungen getroffen und den Engeln Nimbren beigelegt.

Die letzte Abbildung des Epitaphs findet sich in „Alt-Grätz“ von Dr. Georg Wolfbauer (Abbildung 2, Erläuterung Seite 65, 2. Absatz). Sie stammt von einer Aufnahme des Hofphotographen Leopold Bude, etwa aus der Mitte der Achtzigerjahre, dessen Negativ sich im Besitze des kunsthistorischen Institutes unserer Universität befindet.

Tunner, der sich während seines langjährigen Aufenthaltes in Rom den Nazarenern angeschlossen hatte, ist zeit seines Lebens dieser Richtung treu geblieben, deren retrospektive Einstellung zweifellos zur Entwicklung der modernen Kunstwissenschaft beigetragen hat. So hat auch Joseph Tunner, der seiner künstlerischen Überzeugung nach die Werke mittelalterlicher kirchlicher Kunst hochschätzte, zur Kunstgeschichte unserer Heimat durch die erhaltenen Nachzeichnungen einen interessanten Beitrag geliefert.

Osterrische Kultur.

Von Prof. Dr. Emil Schönbauer

Im nachstehenden Aufsatz hat der Herr Verfasser die Zusammenhänge zwischen dem Osterrischen und dem Westerrischen in der Entwicklung der Kunst dargestellt. Die Osterrische Kunst ist im Grunde genommen eine Fortsetzung der Westerrischen, die im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Die Osterrische Kunst ist im Grunde genommen eine Fortsetzung der Westerrischen, die im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.

Die Kunst der Osterrischen ist im Grunde genommen eine Fortsetzung der Westerrischen, die im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Die Osterrische Kunst ist im Grunde genommen eine Fortsetzung der Westerrischen, die im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.