

Andreas Lackner und sein steirisches Werk

Zu einigen Neuerwerbungen der Landesbildergalerie und Skulpturensammlung
in Graz

Karl Garzarolli von Thurnlach

Lokalgeschichtliches Interesse eines Geistlichen um 1600 hat uns im Lichtpfennigbuche der Pfarrkirche in Abtenau die Inschrift am alten Hochaltare überliefert, der im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der barocken Erneuerungswelle (1684) zum Opfer gefallen ist: „Nota bene vom Hochaltare was daran steet geschrieben oder gemahlet an der Thür: Als man zelt hat 1518 Jahr ist vollendet dieses Werkh durch Meister Andre Lackhner vom Hellein als geregirt der grosmechtige Kaiser Maximilian. Hoc opus pinxit Utralicus Pockspurger Lunelacensis.“¹

Als Reste dieses Altars werden die Schreine und Gesprengefiguren, sowie eine Tafel, die als Standflügel gedient haben könnte, angenommen. Die Tafel: die Schreinefiguren: der hl. Blasius, begleitet von den Salzburger Landespatronen Rupertus und Virgilius,² sowie die kleinen Ritterheiligen Georg und Florian³ bis in das verfloßene Jahrzehnt in der dem hl. Blasius geweihten Pfarrkirche von Abtenau verblieben waren, rechtfertigt durchaus ihre Zuschreibung an Andreas Lackner, als ab-, bzw. inschriftlich beglaubigten Bildhauer; anders verhält es sich mit dem Tafelgemälde, einem Pfingstwunder, das in die Stiftsammlung von St. Peter in Salzburg gelangte⁴ und dessen Zugehörigkeit zum Abtenauer Hochaltare keineswegs erwiesen scheint.

Erst in jüngster Zeit zog das Mutterstift St. Peter in Salzburg die drei Bischofsfiguren ein; von hier gelangten sie 1937 in die Plastiksammlung des kunsthistorischen Museums in Wien. Die Ritterheiligen dagegen verblieben bis heute in Abtenau.

Die Anordnung der Figuren im Schreine ist eine zwangsläufige: in der Mitte thronte, kaum größer als die stehenden Begleitfiguren, der Kirchenpatron Blasius als Bischof in vollem Ornat; heraldisch rechts von ihm stand der erste Landespatron Bischof Rupertus, links der zweite Landespatron Bischof Virgilius (Abb. 2). Die Höhenmaße der drei Bischöfe mit ihren annähernd richtig hoch ergänzten Schnecken der Stäbe betragen 130, bzw. je 120 Zentimeter. Dadurch würde sich für die Höhe des Schreines ein annäherndes Maß von 140 Zentimeter, bei entsprechend lockerem Stand der Figuren eine Breite von etwas über 140 Zentimeter ergeben. Waren die Figuren enge aneinander gedrückt, was durch die leichte Auswärtsschwingung der

Assistenzfiguren wahrscheinlich wird, so könnte mit einer lichten Breite des Schreines von 115 bis 120 Zentimeter das Auslangen gefunden worden sein.

Diese gewiß langatmige Maßuntersuchung mag insofern berechtigt erscheinen, als sich in der Schatzkammer des Stiftes St. Peter in Salzburg ein Ölbergrelief der Ausmaße 136:110 Zentimeter befindet,⁵ das bisher im Zusammenhange mit dem Hochaltare von Abtenau und seinem Meister Andreas Lackner der Beobachtung entgangen ist (Abb. 3). Rechnet man zu den Maßen des Ölbergreliefs noch jene des Rahmenwerkes hinzu, so dürften die annähernden Schreinausmaße erreicht werden. Aber die zwingenden stilistischen Gründe, welche die Schreinefiguren und das Ölbergrelief als Werk desselben Künstlers erkennen lassen, muß später behandelt werden. Es bleibt jöhin im Augenblicke nur die Frage offen, in welcher Verwendung das Ölbergrelief allenfalls gestanden haben könnte: gehörte es überhaupt zum Abtenauer Hochaltare, oder ist es Flügelfragment eines anderen, bedeutend größeren Altarwerkes?

Die sehr sorgsame, reife Arbeit gewährleistet die Verwendung des Reliefs an hervorragendem, gut sichtbaren Plaze. Es darf also keineswegs die an sich völlig ungebrauchliche Anordnung desselben, etwa auf der Schreintrückseite, angenommen werden, wenn nicht — was nachzuweisen so gut wie ausgeschlossen ist — der Altar frei und breit umgehbar im Presbyterium aufgestellt gewesen sein sollte. Lediglich die auffällige Gleichheit der Maße darf solche Gedankenwege rechtfertigen.

Stilistisch gehören die Hauptfiguren des Schreines jener Phase der deutschen Renaissanceplastik an, die W. Pinder als frühbarock bezeichnet hat;⁶ ihre Entwicklung drängt sichlich zum Manierismus.

Um den absolut körperhaft-realistisch empfundenen und erlebten figuralen Kern sind bauschige Draperien gewunden, die bisher unbekannte Schwellungen gestatten. Trotzdem wird das Dynamisch-Körperliche stärker als jemals herausgestellt. Runde oder doch gerundete Röhrenfalten sind die Träger des sehr kurvenreichen Gewandfaltensystems, sofern es sich um die schwereren Stoffe der Oberkleider und Mäntel handelt; treten leichtere Stoffe in Erscheinung und sind Spannungen oder weitreichende Gehänge vorherrschend, so verdichten sich die Falten zu vertikal-parallelzügigen Gelegen, die insonderheit ihre Blüte in Schwaben und im Wiener Stil (Donaustil) um und nach 1515 finden. Die röhrenförmigen Falten der schweren Gewänder werden außerdem knitterig gebrochen oder an ihren Enden knitterig gedreht; nicht zuletzt erhöht diese Erscheinung die gesamtmalerische Wirkung.

Salzburg ist seit den siebziger und besonders achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts das Einfallstor der süddeutschen Künstlerchaft in den innerösterreichischen Raum. Vom ersten bis dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts benützen dagegen die Künstler aller deutschen Stämme die Donaustraße von Regensburg und Passau aus für ihre Fahrt nach Wien. Dort haben am Jahrhundertbeginne Lukas Cramach und Jörg Breu, später voraussichtlich auch Hans Leinberger Lern- und Gesellenjahre verbracht, dort entwickelte sich die bisher als „Donaustil“ bezeichnete Formensprache, auf die Albrecht Altdorfer nur mehr unwesentlichen Einfluß zu nehmen vermochte: seit 1512/15 sprach

¹ Österr. Kunsttopographie XX, Die Denkmale des politischen Bezirkes Hallein, Wien 1927, 4.

² Ebenda, Abb. 14—16.

³ Ebenda, Abb. 8.

⁴ Ebenda, 4, und Österr. Kunsttopographie XII, Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg, Wien 1913, 113 f., Nr. 16.

⁵ Österr. Kunsttopographie XII, 75, Fig. 16.

⁶ Pinder, Handbuch der Kunstwissenschaft: Die deutsche Plastik der Renaissance, Wildpark Potsdam 1929, 451 und 455 ff.

Wien seinen eigenen künstlerischen Dialekt. Auch Andreas Lackner gehört zu den Wienpflgern knapp vor 1515; woher er kam und wie er sich entwickelte, wird im folgenden gezeigt werden.

Kehten wir nach diesem Abstecher zu den Figuren des Hochaltars von Abtenau zurück, so ist festzustellen, daß sich die Bischöfe des Schreines als zentrale Großplastiken in jeder Hinsicht anspruchsvoll und würdevoll gebärden: kluge Überlegung, Ernst und Alterswürde ist in diese Häupter gelegt; im hl. Vitgilius (Abb. 2), dessen markante Züge grundsätzlich vom Scherenberg-Epithaph Tilman Riemenschneiders in Würzburg (1499) hergeleitet werden müssen, wird ein Typus geschaffen, oder besser, für uns erstmalig greifbar, den Andreas Lackner bis zu seinem Lebensabend zu seinem festen Formengut zählt. Überall ist der Körper Voraussetzung der kurvenreichen Draperiegestaltung, die, wie bereits erwähnt, von runden Röhrenfalten in breiteren und sich verengenden Systemen beherrscht wird; splitterige Unterbrechungen dieser großen Kammsfaltenschläuche sind vorläufig noch sparsam in Verwendung. Dagegen ist die Dekorationslust erstaunlich: wo immer an den geistlichen Gewändern möglich, auf Mütren und Pluvialborten, den Knäusen der Stäbe und den Mantelschließen erscheinen figurale Hochstickerereien und Goldschmiedearbeiten. Wie müssen erst die Schnecken der Stäbe in reichster figuraler Arbeit aufgelöst gewesen sein! Nur ihre Sudarien zeigen in bewegter Gedreht- und Verslochtenheit einfachen Parallelfaltenstil, wie er für dünne Stoffe und Gewebe üblich ist. Reicher in der Bewegung und daher auch eindringlicher treten die in maximilianäischer Rüstung ausscheinenden Landsknechtsheligen Georg und Florian auf.⁷ Ihrer soldatischen Schlagkraft ist nahezu jedes schmuckhafte Beiwerk geopfert. Sie waren im lustigen Altargespreng wehrhafte Streiter der Kirche.

Völlig anders, doch von keineswegs geringerem Temperamente getragen, stellt sich das große St. Peterer Ölbergrelief vor (Abb. 3). Neben der Klarheit der Komposition überrascht seine graphisch gebundene Ausführung, die sich in der leicht schwellend verschlochtenen, fast wogenartigen Bodengestaltung des Mittelgrundes äußert; sie gibt den Rahmen für die nach links kniende Christusgestalt und den splitterigen Block der schlafenden Apostel, deren weite, lockere Gewandformulierung dem engen Parallelfaltenstil als südoöstlicher Modeerscheinung sehr entgegenkommt; auch hier sind die in langen Kurven auslaufenden Röhrenfalten der Gewänder bei größeren Knickungen und Stauungen knittertig aufgeworfen, bzw. gebrochen. Das in langen Strähnen eng verschlochtene oder ausgekämmte Haupthaar der derbkräftigen Gestalten ist nur bei großen Formaten diesermaßen gestaltbar und kehrt auch in späteren Werken Lackners wieder.

Jedenfalls erweckt das Ölbergrelief den Eindruck, daß der Künstler schon geraume Zeit in Österreich tätig war; eine sehr landgebundene Note ist ihm nicht abzuspüren.

Neben den Schrein- und Gesprengfiguren des Abtenauer Altars wurde Andreas Lackner bereits seit längerer Zeit ein Buchsrelief mit dem hl. Benedikt, bis vor kurzem in der Schatzkammer des Stiftes St. Peter in Salzburg, nunmehr im Kunsthistorischen Museum in Wien, zugeschrieben.⁷ Der stilistische Vergleich lehrt die völlige Richtigkeit dieser Ansicht, stützt aber auch gleichzeitig die Vermutung Kieslingers, daß

⁷ Österr. Kunsttopographie XII, 78, Fig. 122. — Pinder a. a. O., Abb. 452. — Öttinger, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939, Abb. 73.

das Anbetungsrelief an der Südwand des Chores der Margaretenkapelle des Petersfriedhofes in Salzburg Andreas Lackner zu geben sei.⁸ Dieses und sein Gegenstück, ein auferstandener Christus (96:100 Zentimeter), gehören anscheinend zu einem verlorenen Altarwerk, von dem vier weitere Relieftafeln mit den Darstellungen des Verkündigungsengels, der Verkündigungsmaria, der hl. Elisabeth und Anna Selbtritt in der Rückseite des aus verschiedenen Altarfragmenten zusammengesetzten Hochaltars der vorerwähnten Margaretenkapelle eingebaut sind.⁹ Ein Blick auf die Abbildungen des Kunsttopographiebandes St. Peter in Salzburg macht klar, daß diese Reliefs mehrfach und völlig derb überfaßt sein müssen, da ihre Oberflächenerscheinung vollkommen verfälscht wirkt;¹⁰ die nach links hin kniende Verkündigungsmadonna kann trotzdem ihre Herkunft nicht verleugnen. Im engsten Raum gepreßt, vermag ihre kraftvolle Körperlichkeit, in weitbausichtige Gewänder gehüllt, den Eindruck des derbkräftigen Gestaltungswillens unseres Meisters nicht zu verbergen. Die übrigen Reliefs stehen ihr in nichts nach. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem im Rundbogen geschlossenen Anbetungsrelief der Könige. Aus bergiger, waldbestandener Landschaft treten diese in das gotische Säulengewölbe des Stalles, in dem sich die Heilige Familie aufhält. Die Komposition unterscheidet sich nur in ihrer freizügigen Frische vom Herkömmlichen: ihre Glieder sind derbe, kräftige Erscheinungen aus dem Vorrat unseres Künstlers, wie etwa die über Eisenpanzer und Wams in kostbar wallenden Mänteln, Federhüten und Kronen vor der sehr blockhaft geschlossenen Gruppe der Heiligen Familie knienden und stehenden Könige. Das schon in den Abtenauer Schreinfiguren, bzw. ihren Gewändern lebendige Röhren- und Parallelfaltensystem ist auch hier mehrfach durch Verknitterungen unterbrochen. Von höchster Bedeutung (für die späteren Untersuchungen) wird der zum Stern am Gewölbescheitel emporweissende Arm des mittleren Königs, der immer wieder im Werk des Meisters, aus der großen salzburgisch-steirischen Überlieferung der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts abgeleitet,¹¹ jene Epoche vorbereitet, in der Lackner die Dreidimensionalität seiner Gestalten durch erregte Gesten oftmals überdimensionierter, weit ausfahrender Armbewegungen zu unterstreichen bemüht ist.

Von diesen salzburgischen Werken zu den steirischen ist nur ein Schritt. Freilich muß er hellen Sinnes vollzogen werden; der leichteren Verständlichkeit des inneren Zusammenhanges mag vorerst auch das Opfer chronologischer Werksreihung gebracht werden.

Seit vielen Jahren besitzt das Kunsthistorische Museum in Wien eine sitzende heilige Anna mit über der Brust verschränkten Armen aus der Waasenerkirche in Leoben;¹² sie ist der mit dem Kind im Schoße sitzenden Maria auf dem Anbetungsrelief der Könige (Margaretenkirche im St. Peter-Friedhofe in Salzburg)⁸ zunächst verwandt, wenn gleich sie infolge der Einzeldarstellung und ihrer Größe von vornherein einer viel weiter reichenden Durchbildung und Detailbehandlung offen stand. Die blockhaft sitzende Gestalt, die im plastischen Körperwert, in Bewegung und Gebärde und nicht zuletzt in der Flüssigkeit des sehr bewegten, konkav und breitmuschelig auftretenden,

⁸ Kieslinger, Salzburgs bildende Kunst, Ausstellungskatalog Wien 1938, 24 zu 175—177.

⁹ Österr. Kunsttopographie XII, 175.

¹⁰ Ebenda, Fig. 261, 262.

¹¹ Hans von Tübingen: Kreuzigungsdarstellungen u. v. a.

¹² Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien 1926, Taf. 42.

also dem Manierismus entgegenkommenden, gebauchten Gewandfaltenstiles über den Abtenauer Blasius hinausgewachsen ist, muß als Fragment einer ganz großen Altarkomposition erkannt werden, von der sich zwei weitere Glieder im Leobener Stadtmuseum erhalten haben: die Heiligen Barbara und Katharina (Abb. 4 und 5).¹³

Beide Gestalten wenden sich zu einem Zentrum, wohl dem Mittelpunkt des Schreines; nicht nur der Bewegungsverlauf, sondern auch ihre Kopfhaltung und Blickrichtung sind dafür Bürgen. In weiten, flockenartigen Mänteln (cuculla) von seltener Stofffülle agieren diese Frauen. Ihre jungfräulich-zarte Körperlichkeit beherrscht die ganze Gewandführung: ein gefältelter Rock mit anschließendem Oberleib, unter dem das Hemd Hals und Schulterteile freigibt, dient der Möglichkeit, sehr weltliche Toilettefragen damaliger Bürgerfrauen und mädchen zu verewigen. Jetzt ist die Absicht reich und prunkvoll aufzutreten ebenso lebendig wie in den kostbaren Hochstickereien und Goldschmiedearbeiten der geistlichen Prunkgewänder und der Stäbe der Abtenauer Bischöfe. Es hat sich nur die Welt des Wehrauches in die der wohlhabenden Patrizierfrauen verwandelt. Die hausbackenen, breiten Gesichter mit ihren sehr hohen Stirnen und fleischigen Wangen, den reichen, strähnig aufgelockerten Haaren oder über den Ohren geflochtenen Zopfneustern verbinden sich anmutig mit den Parallelgefältelsystemen der Oberkleider in ihren Schulterspannungen und Abläufen über die Körper zu einem untrennbaren Ganzen. Aber Katharinas Schwert ist das breit ausflatternde Oberkleidende gestülpt; die hl. Barbara hält den noch wuchtigeren Schwall desselben über dem linken Arm. Großartig in der massigen Formlösung dieser beiden Jungfrauen ist der rhythmisch erregte Zusammenklang der immer wieder aufgelösten Faltenysteme. Nun werden auch die inneren Faltenräume lauter knisternd lebendig, während die großen Konturen wellenförmig verbuchtet auftreten: ein glitzernd-stimmernder Hauch umweht diese bizarren Gestalten. Trotzdem eine bürgerliche Welt — Welch Widerspruch — voll brausender, jugendlicher Kräfte, die weiß, wie wirksam theatralesche Posen sind: die Morgenröte des Barock zieht am Himmel auf.

Schließlich könnte diesem Altare eine heilige Jungfrau Maria (ehemals mit Kind) auf der Mondichel angehören,¹⁴ die 1939 aus dem Grazer Elisabethinenkloster in das Joanneum kam (Abb. 6). Sie schließt sich vollkommen den beiden vorbeprochenen Jungfrauen Katharina und Barbara an, ist aber zarter im Gesichtsausdruck, in der Bewegung des Körpers und in der Formulierung und Durchbildung ihres Gewandes. Mag ein Teil dieser Erscheinungen auch dem Umstande zuzuschreiben sein, daß die Figuren der hl. Katharina und hl. Barbara anlässlich neuer Verwendung im 17. Jahrhundert über alten Fassungsresten dick grundiert und neu (nicht beleidigend) gefaßt wurden, während bei der Maria sehr große Teile des Originalzustandes, zumindest in den vergoldeten Gewandpartien, nach der Abdeckung ans Tageslicht kamen, so bleibt immerhin auffällig, daß bei ihr die Endungen der größeren Falten des Gewandes nicht nur splittertig aufgelöst, sondern darüber hinaus wie der Wirbel eines Schneckengehäuses gedreht sind. An sich wirkt diese Erscheinung höchst maniert und leitet wohl eine weitere Stilentwicklung ein.

¹³ Barbara 149,5 Zentimeter, Katharina 142,5 Zentimeter hoch. Der Altar stand ursprünglich in der Dominikanerkirche in Leoben (Vermutung Prof. Maurer, Leoben).

¹⁴ Höhe 135 Zentimeter.



Andreas Ladner, Der Altar in Mauer bei Melk.

(2)



Andreas Ladner, St. Virgilius aus dem Abtenauer Altare 1518.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

(3)



Andreas Ladner, Ölbergrelief.
Salzburg, Abtei St. Peter, Kunstsammlung.

St. Peter
Salzburg
Kunstsammlung

(4)



Andreas Lackner, Hl. Katharina.
Leoben, Stadtmuseum.

(5)



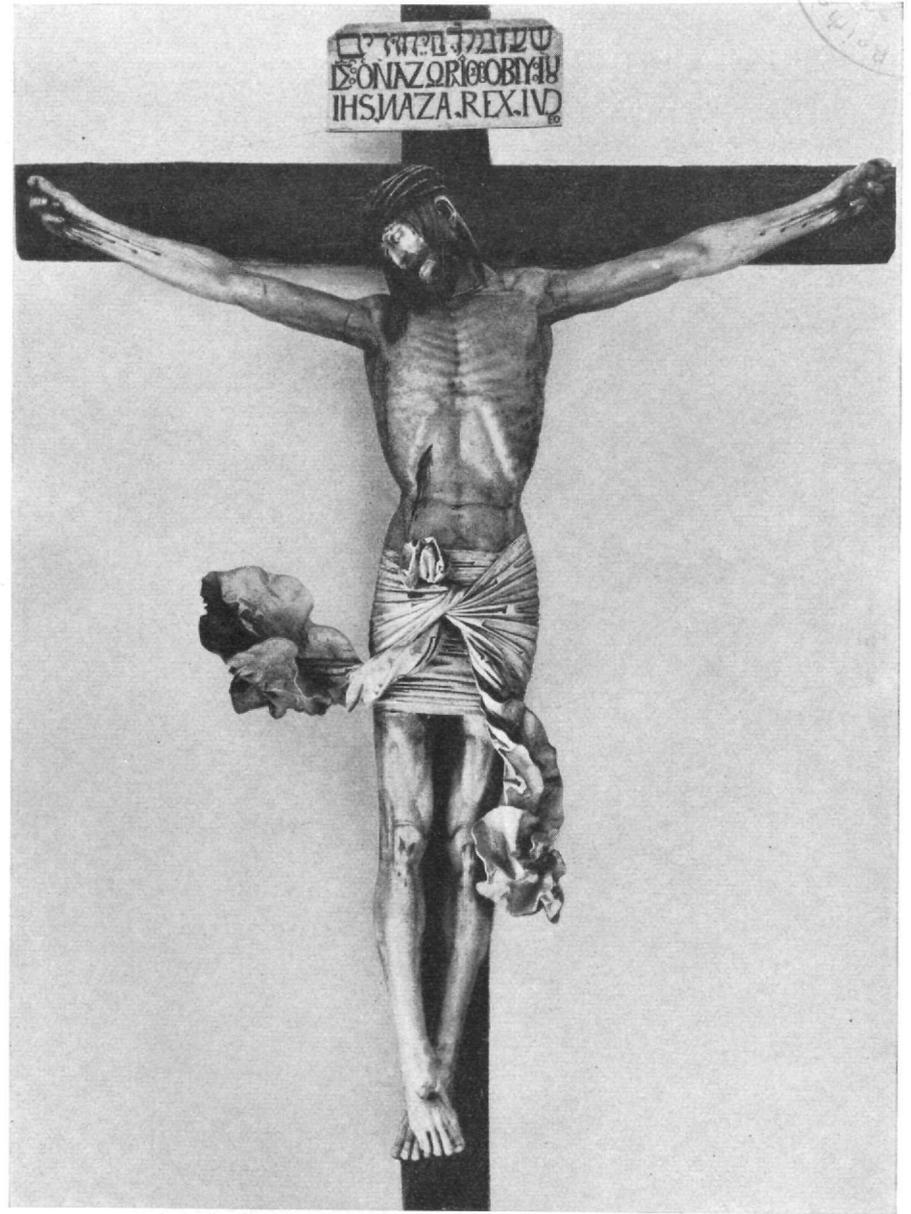
Andreas Lackner, Hl. Barbara.
Leoben, Stadtmuseum.

(6)



Andreas Ladner, Unbefleckte Maria.
Graz, Joanneum

(7)



Andreas Ladner, Kreuzifixus aus Admont 1518.
Graz, Joanneum.



Andreas Ladner, Ölberg. Relief an der Laurentiuskirche in Vorderberg.

(8)



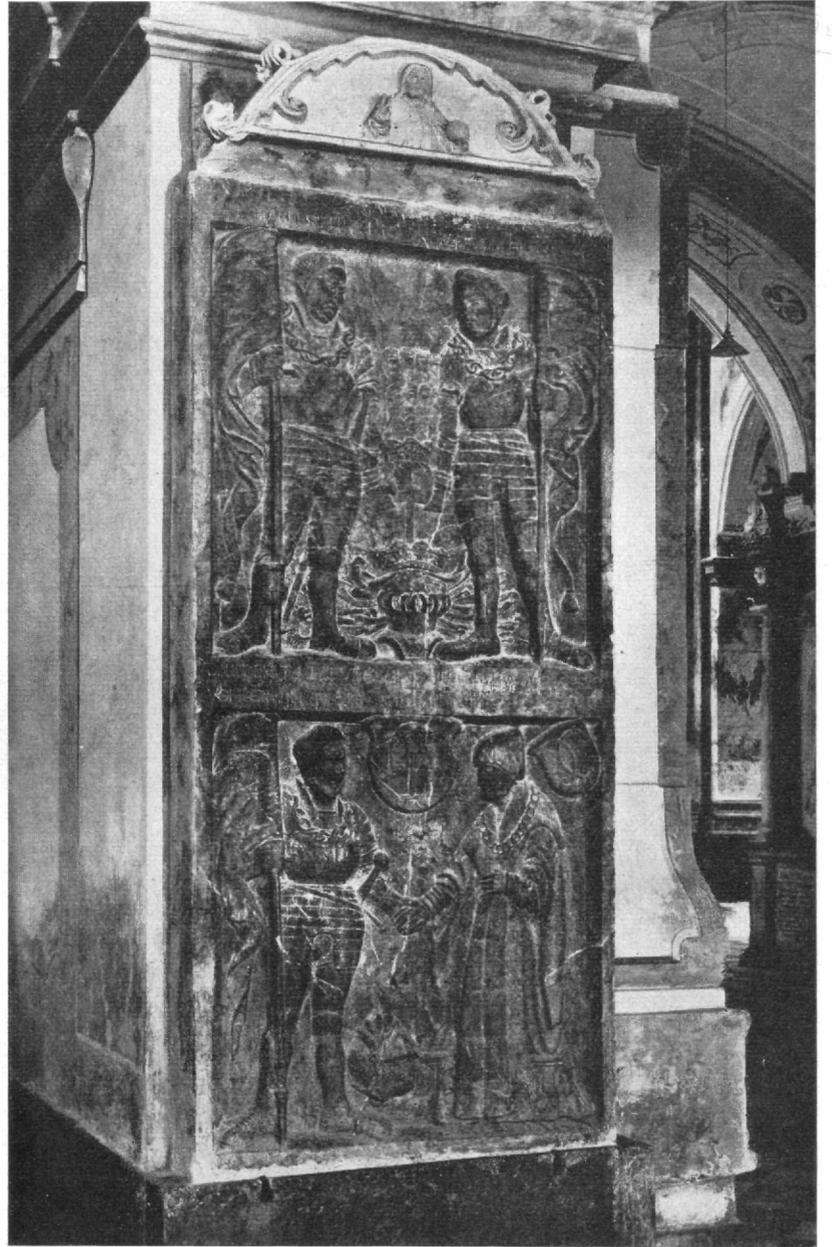
Andreas Ladner, Kreuzschleppung. Relief an der Laurentiuskirche in Vorderberg.

(9)

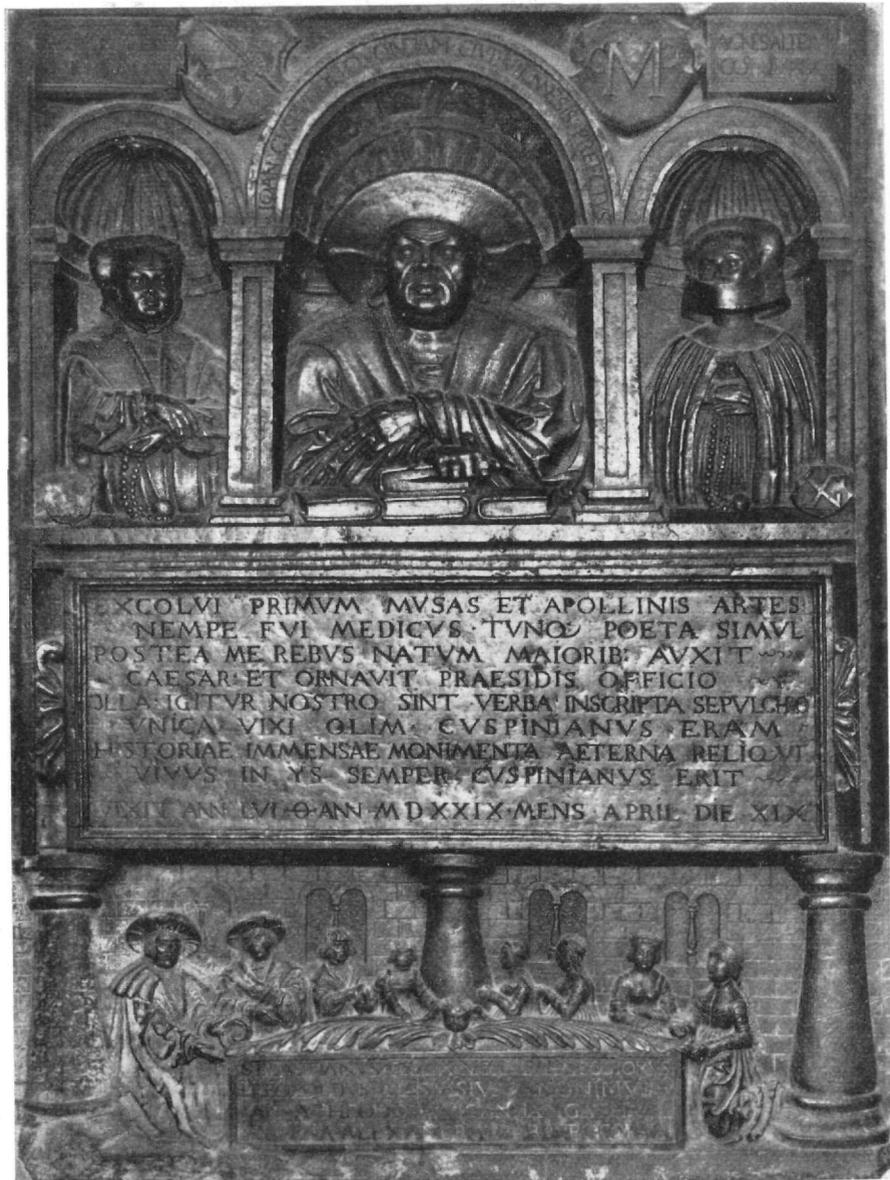
5*



Andreas Ladner, Epitaph des Abtes Johannes Lindenlaub 1517.
Rein, Stiftskirche.



Andreas Ladner, Grabplatte der Herren von Graben.
Rein, Stiftskirche.



Andreas Lachner, Grabplatte des Cuspinian 1529.
Wien, St. Stephan.



Andreas Lachner, Grabplatte der Elisabeth von Zetschi
geb. Herrin von Stubenberg. Graz, Dom.





Andreas Lachner, Grabplatte des Abtes Johannes Zollner von Rein.
Leoben, Stadtpfarrkirche.



Grabplatte des Dreif. Zollner von Maßenberg.
Leoben, Stadtpfarrkirche



Grabplatte des Wolfgang Gabelhofer.
Leoben, Stadtmuseum.

Andreas Lachner





Alt des Andreas Lackner um 1540—1545, Maria mit dem Kinde.
Graz, Privatbesitz.

Zur Datierung der Wiener hl. Anna und der Leobner hl. Barbara und Katharina kann erst später Stellung genommen werden. Vorerst drängt sich hier eine andere, höchst entscheidende Frage auf: woher hat der Meister seine weiblichen Typen und ist er etwa mit dem sogenannten Meister von Mauer identisch?

Ein Blick auf die Gesichtstypen und Gewandtypen der heiligen Jungfrauen des Altares von Mauer bei Melk (Abb. 1)¹⁵ verrät den gemeinsamen Formenschatz; ja die Übereinstimmung reicht so weit, daß nur eine Hand, also Andreas Lackner, der Schöpfer beider Werke: der Leobner heiligen Jungfrauen und jener des Mauer Altares sein kann. Aber während hierüber jede Auseinandersetzung als geradezu widersinnig abgelehnt werden darf, versagt der Vergleich des Faltenstiles der Gewänder so vollkommen, daß wiederum der ganze Feststellungskomplex einzustürzen droht.

Nur ein Blick auf das Woher des Künstlers, somit auf seine stilistischen Voraussetzungen, und auf seine zweifellos in Wien verbrachte Entwicklungszeit rettet die Lage.

Hierbei müssen spätere, in Steiermark befindliche Arbeiten vorverlegt und außer der Reihe behandelt, andere vorläufig völlig übergangen werden.

Um es gleich vorweg zu sagen: Andreas Lackner kommt als fertiger Künstler aus Nürnberg und sein Lehrer war Veit Stöß; noch vor 1515 muß er nach Wien gekommen sein, wo er von der Persönlichkeit Anton Pilgrams nicht nur überschattet wurde, sondern anscheinend zu ihm in Werkstattverhältnis trat; hiedurch scheidet damaligen Forderungen des Werkstättenbetriebes gemäß Lackner als künstlerische Persönlichkeit mit eigenen Rechten und Zielen nahezu aus. Nur eines kann er nicht preisgeben: seine Typen, die er vom ersten Nachweis in Österreich um 1515, bis zu seinem 1545 in Leoben erfolgten Tode beharrlich und unverändert beibehält.

Beweis: die aus dem St.-Anna-Kloster in Wien stammende, heute im Wiener Diözesanmuseum befindliche Anna-Selbdritt-Gruppe ist sein erstes Werk in Österreich.¹⁶ Noch steht es ganz unter dem Eindruck seines Nürnberger Lehrers Veit Stöß. Der Gewandstil, der Typus der alten Anna und besonders des Kindes haben namhafte Gelehrte veranlaßt, mit nahezu überzeugenden Beweisführungen den Nürnberger Großmeister selbst als Schöpfer anzunehmen.¹⁶ Einzig der Gesichtstypus und Haartypus der kleinen Maria ist der Schlüssel zur Lösung! Er findet sich in buchstabengetreuer Form im Altar von Mauer bei Melk als Einzelköpfechen oberhalb des nackten Bittstehenden zwischen den Armen der unteren Mittelgruppe: des hl. Petrus und einer heiligen Jungfrau.¹⁷ An kopistenhafte Abschrift ist hier nicht zu denken!

Die Anna-Selbdritt-Gruppe mag eine erste Leistungsprobe des frisch aus der Stößwerkstatt in Nürnberg nach Wien gewanderten Andreas Lackner gewesen sein. Aber noch ein zweitesmal hält er seinem Lehrmeister überzeugend Treue und Gefolgschaft: in den steinernen Passionshochreliefs an der Laurentiuskirche in Vorderberg

¹⁵ Öttinger a. a. O., Abb. 92—104. — Seiberl, Der Zwettler Altar und die Auswirkungen des Käfermarkier Stiles im 16. Jahrhundert, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien N. F. X, Wien 1936, 105 ff.

¹⁶ Gotik in Österreich, Ausstellungskatalog Wien 1926, Nr. 177, Taf. 29 (Angabe der Spezialliteratur).

¹⁷ Öttinger, Alldeutsche Kunst im Donauland, Ausstellungskatalog Wien 1939, Abb. 11.

(Abb. 8 u. 9).¹⁸ Insbesondere das Volkamerrelief zu St. Sebald in Nürnberg (1499) ist für den Ölberg heranzuziehen.¹⁹ Das haben früher schon andere Gelehrte empfunden.²⁰

Lackner lockert die Komposition ins Breite auf und weiß als Kind seiner Zeit mehr von Bühnenwirkung, Landschaft und Vorgang zu berichten. In der Kreuzschleppung treffen wir auch wieder den breiten Kegellaubbaum mit seinen großschuppigen Blättern, der im St. Peterer Ölbergflachrelief konstruktiv und großmächtig in der Tafelmitte über Christi Haupt wie ein Schuttdach steht.

Auch ist der Unterschied zwischen Stoßens Volkamer-Ölbergrelief zu St. Sebald in Nürnberg und seinem älteren im Krakauer Museum²¹ kaum größer als jener zwischen dem Volkamer-Ölberg und dem Vorderberger Hochrelief Lackners. Je fünfzehn Jahre liegen die drei Arbeiten etwa auseinander; ganz langsam vollzieht sich der Übergang vom Hoch zum Breitformat. Natürlich ist auch die Wucht der Gestalten zeitbedingt gewachsen; Körperempfindung, Faltenstil, landschaftliche Raumwerte, ja sogar seelischer Gehalt sind inzwischen verselbständigt als Känder einer neuen, sehr positiven und weitblickenden jungen Generation.

Kehren wir zum Altare von Mauer zurück: die sehr großzügig-kurvenreichen und in ihrem großen Faltenwesen röhrenförmig, doch hartbrüchig aufgebauten Gewandteile der Figuren haben auch Pilgram zum Paten, dessen figurale Plastiken an Kanzel und Orgelfuß von St. Stephan in Wien,²² ebenso wie sein Falkner im dortigen kunsthistorischen Museum²³ im Kostümlichen heranzuziehen sind. Beim Falkner sind schon mehrfach Stimmen laut geworden, die behaupteten, daß es sich hier um eine Einzelfigur einer Kreuzschleppung, und zwar um den Christus am Strick führenden Schergen handeln könne. Die freie und völlig natürlich ungezwungene Haltung dieses schreitenden und leicht zurückblickenden Menschen mit weit von sich gestreckter Rechten scheint mir — handelt es sich nicht doch vielleicht um ein Probstück Lackners während seiner Gesellenzeit bei Pilgram (man denke nur an die ebenso hervorragenden Volkstypen in der Vorderberger Kreuzschleppung) — für den jungen Andreas Lackner von richtunggebender Bedeutung geworden zu sein.

Solche weitausholende Armbewegungen und Gebärden bleiben nun während seines langen Lebens Hauptmerkmale seiner wesentlichen Bildwerke. Im Dreikönigsrelief der Margaretenkapelle am Petersfriedhofe in Salzburg, bei der Leobner Katharina, im Johannes des Altars von Mauer und im Schergen im Kettenhemd der Vorderberger Kreuzschleppung treffen wir sie an. Wie Säulen ragen diese Arme in tiefaltig gestauten Ärmeln mit harten Bruchkanten in die Luft.

Der Gewandstil von Vorderberger Ölberg und Kreuzschleppung verschmilzt nürnbergisch-bogenzügige und Wiener brüchig-eckigere Gegebenheiten um 1512—1515 zu unlöslicher Einheit. Kein anderer ostmärkischer Steinbildhauer hat in Passions-

szenen oder Epitaphien zur selben Zeit ähnliche Leistungen aufzuweisen! Die bühenhaft wirksame Isolierung Christi auf wuchtiger Felspartie von den wie bei Stoß verstreut schlafenden Aposteln und seine Herausstellung aus der stufenweise in Dämmerung verfließenden, weiten Ölberglandschaft ist nicht nur hoch und freiplastisch höchst überlegt und abgemessen gestaltet, sondern auf eine Lichtführung hin konzipiert, die malerischere Voraussetzungen verlangt, als sie noch sein großer Nürnberger Lehrer postuliert. War schon die Ölbergzene seit je volkstümlicher verankert als andere Passionsdarstellungen — mit Ausnahme der natürlich alltäglichen Kreuzigung —, so bietet die Kreuzschleppung schlechthin unüberbietbare Möglichkeiten, volkstümlich aufzutreten und damit für das gemeine Volk verständlich zu wirken. Wie aus dem Stadttor links der Zug der weinenden Frauen und Johannes, der Maria tröstet, austritt, indessen im Vordergrund Christus unter der Kreuzeslast zusammengebrochen ist und vier Schergen ihn tobend in wilder Grausamkeit aufzureißen suchen, auf das Kreuz treten, am Stricke zerrern, oder mit hochehobener Rechten auf ihn einschlagen, das ist so naturecht gestaltet, wie Ausschnitte aus dem damaligen Leben: geradeso, als ob der Künstler den Weg eines armen Sünders zu Rad und Galgen hätte schildern wollen. Einzelne Typen, wie der Josef von Cyrene, der Leiterenträger im Mittelgrunde und die beiden rechten Schergen bestätigen in der Realistik ihrer Erscheinungen und Kleidungen als Tagwerker, Zöllner und Landsknechte die Verbundenheit mit dem Augenblick. Man könnte sie mit gutem Recht zu den frühesten steirischen Volkskostümfiguren zählen.

Der weiche Sandstein ist der blühenden Phantasie Lackners in bezug auf Komposition und Lichtführung, aber auch bei den reichen Details überaus entgegengekommen. Mühelos selbstverständlich verliert sich die Hintergrundslandschaft in weite Fernen, während im Vordergrund freiplastische Gestalten in aufgeregter Bewegung vermengt, oder nach ihrem Handlungswert isoliert sind. — Die Vorderberger Reliefs gehören trotz ihrer Beschädigungen zum Besten, was die südostdeutsche Frührenaissancelandschaft gestaltet hat.

Nochmals: Derselbe Trieb zu aufgeregter Massenkombiosition ist auch im Altar von Mauer vorhanden; ihm sind, wie festgestellt, dieselben Typen der heiligen Jungfrauen zu eigen, die die Leobner Katharina und Barbara aufweisen. In der linken Männergruppe der Unterzone und in der in der Oberzone schwebenden Muttergottes mit Kind, die von Engelschören und Gottvater, sowie dem Heiligen Geist begleitet und von Fruchtgirlanden überhöht ist, während sie Engel krönen, wird der ganze Formenschatz Lackners lebendig.²⁴ Die sehr harten Brüche der Gewandfalten dürften nicht zuletzt der doch zweifellos zerstörten Fassung und Grundierung angelastet werden.

Entschieden eigenhändig ist auch die bekrönende Kreuzgruppe mit Propheten, Engeln mit Fruchtkränzen, Schrifttafeln u. a. m. Die Reliefs der Flügel offenbaren zudem den zeitlichen Abstand von den viel flüssigeren und kurforisch-österreichischen Relieffragmenten in der Margaretenkapelle des Petersfriedhofes in Salzburg.

Das bedeutendste Monumentalbildwerk Andreas Lackners, ein überlebensgroßer Kreuzifixus, bis vor kurzem in der Sakristei der Stiftskirche von Admont, heute im Joanneum (Abb. 7),²⁵ wurde bisher zufolge einer Aufschrift auf der Rückseite der

²⁴ Öttinger a. a. O., Abb. 94—103.

²⁵ Linde, überlebensgroß.

¹⁸ Ölberg 130 : 92 Zentimeter, Kreuzschleppung 150 : 92 Zentimeter.

¹⁹ Öttinger, Lorenz Luchsperger, Berlin 1935, Taf. 44 unten.

²⁰ Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, II. Abt., Österreich I, Die Kunstdenkmäler in Kärnten, Salzburg, Steiermark, Tirol und Vorarlberg, Wien 1933, 359.

²¹ Öttinger a. a. O., Taf. 44 oben.

²² Österr. Kunsttopographie XXIII, Geschichte und Beschreibung des St. Stephans-Domes in Wien, Wien 1931, Abb. 150, 151 und 289—306.

²³ Öttinger, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939, Abb. 77. — Der Datierung um 1500 vermag ich mich nicht anzuschließen.

Spottafel zu Häupten des Gekreuzigten Frater Vincentius von Reichenhaus 1518 zugeschrieben. Vincentius von Reichenhaus — wohl ein Admonter Kapitular — kann nur der Stifter, niemals der Fertiger dieses gekreuzigten Herrgotts gewesen sein.²⁶ Allein das enggewickelte Lendentuch mit seinen gebläht-flatternden und knisternd-brüchigen Enden ist hiesfür schlagender Beweis; es ist den Draperielösungen der Leobner Anna (Wien), Katharina und Barbara zunächst verwandt und jenen der Grazer Immaculata direkt verschwistert. Damit sind auch diese Figuren um 1518 anzusehen.

1518 ist Lackner auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Leistungsvermögens. Der Abtenauer Altar, der Admonter Sakristeikruzifixus, wahrscheinlich auch Auftrag und Arbeitsbeginn am Leobner Dominikaneraltare zeugen für seine rastlose Tätigkeit.

Der Korpus des Admonter Kruzifixus, der noch am alten Kreuz haftet, ist straff gespannt, das Haupt leicht zur rechten Schulter geneigt, die breite Brust über Rippen und Muskulatur eingefallen, die Füße gestreckt übereinander genagelt. Christus ist tot: und alle Schrecken eines grauenhaften Todes sind über ihn hereingebrochen. Spitz sticht die Nase aus dem eingefallenen Antlitz, die Lider sind über den verquält vortretenden Augäpfeln geschlossen. Das Kinn ist herabgesunken und strähnig hängt das schweiß- und blutverklebte Haupt- und Barthaar zur Brust herab. Um die groben Nägel verkrampfen sich die erstarrten Finger, der Tod starrt durch Brust und Leib bis in die geschwellenen Zehen. Eine erschütternd grauenhafte Vision, der nur ein gläubiger Mann Ausdruck zu geben vermochte!

Aus den Typen des Altares von Mauer heraus fällt, wie eine reife Frucht, eine seit Jahrzehnten im Joanneum befindliche Porträtbüste eines hohen Geistlichen²⁷ dem Werke Lackners zu. Ohne weitere Stellungnahme gliedere ich sie ihm ein. Sie muß später liegen als alle bisher angeführten Werke: etwa am Ende der zwanziger oder in den frühen dreißiger Jahren. Ihre heroische Auffassung stellt sie in den Umbruch einer großen Epoche.

Und nun zur Datierung der bisher besprochenen Bildwerke.

Am Anfang der Reihe liegt die Anna-Selbtritt-Gruppe aus dem St. Anna-Kloster, heute im Diözesanmuseum in Wien. Sie zeigt die direkte Abhängigkeit Andreas Lackners von Veit Stof in der sinnfälligsten Weise. In den Vorderberger Reliefs ist im Wesentlichen nur noch die kompositionelle Anlage, besonders des Ölberges, der auf dem Volkamer Ölberg aufbaut, von Stof übernommen. Fortschritt in bezug auf Verbreiterung der Anlage, Standart, Bewegung und Faltenstil der Figuren, landschaftliche Breite und Fabulierlust sind Neuerscheinungen, die sich aus der Verarbeitung österreichischer, bzw. Wiener Lokaleigenheiten ergeben. Der säulenartig emporgerockte Arm des Schergen im Kettenhemd in der Kreuzschleppung verdankt Anton Pilgram sein Dasein. Logische Folge rein geographischer Bedachtnahme hieße den Altar von Mauer bei Melk — an der Donaustraße und von Wien unschwer erreichbar — vor die Vorderberger Reliefs setzen. Dies bestätigt auch im wesentlichen der

²⁶ Studentrat Anton Mayr, Admont, ist der Meinung, daß Vincentius von Reichenhaus, Kapitular von Admont, auch der Sprachgelehrte Autor der mehrsprachigen Spott-Tafel war; er verweist den Kruzifixus ursprünglich in die Kirche des Frauenklosters in Admont.

²⁷ Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz, Wien 1923, 259 Nr. 49 und Abb. 69 b.

Faltenstil der Gewandfiguren. — Die erste datierte Arbeit für Steiermark ist der später zu besprechende Rotmarmor-Grabstein Abt Johann Lindenlaubs von Rein 1517, in der dortigen Stiftskirche; er fällt aus dem Rahmen der vorerst untersuchten Bildwerke, zeigt aber Eigentümlichkeiten, die es angezeigt erscheinen lassen, die eben vorher besprochenen Werke um 1515, also nacheinander etwa zwischen 1512 und 1517, anzusehen. Der Unterschied zwischen der Wiener Anna und dem Altar in Mauer oder den Vorderberger Reliefs rechtfertigt gewiß die Annahme einer Mindestzeitspanne von fünf Jahren, in die auch die Tätigkeit bei Pilgram eingerechnet werden muß.

Vielleicht ist das Lindenlaubepitaph von 1517, das aus Adneter Rotmarmor gehauen ist, noch im Salzburgischen, bzw. in Hallein entstanden, wo wir Lackner 1518 durch die Eintragung im Lichtpfennigbuche von Abtenau ansässig annehmen müssen. Daß in diesem Jahre Reisen des Künstlers nach Steiermark erfolgten, beweist neben dem herrlichen Porträt Johannes Lindenlaubs auch der Admonter Kruzifixus, dessen Lendentuchlösung wiederum die direkte Beziehung zu den Restfiguren des ehemaligen Altares in der Dominikanerkirche von Leoben herstellt. 1518 hat der Meister schließlich den Abtenauer Hochaltar geschaffen. Man sieht deutlich, wie sich um dieses Jahr die Beziehungen zur Steiermark verdichten und daß endlich aus allen angezogenen Erscheinungen vermutet werden darf, daß der sehr bedeutende Auftrag der Dominikaner von Leoben Lackner für längere Zeit in die Mauern dieser Stadt zwang.

Aus der im Salzburgischen verbrachten Zeit knapp vor und um 1518 müssen dann noch die ehemals im Stifte St. Peter und in der Margaretenkapelle des Petersfriedhofes in Salzburg verwahrten, bzw. untergebrachten Reliefs, die Reste eines oder zweier Altäre sein könnten, stammen.

Ein einige Jahre währendender Aufenthalt Lackners nach 1518 in Leoben darf aus in ihrer Gänze im Augenblick noch nicht völlig übersichtlichen Gründen füglich angenommen werden; die Büste eines hohen Geistlichen im Joanneum sieht den Meister am Ende der zwanziger oder in den frühen dreißiger Jahren wiederum für die Eberne Mark tätig. Von 1541 bis 1545 aber, in welchem letzterem Jahre sich mit guten, später noch ausführlicher zu belegenden Gründen sein Ableben erweisen läßt, war er in Leoben als Inhaber einer vor allem mit Epitaph- und Grabsteinaufträgen überhäuft Werkstatt tätig. Die Zwischenzeit haben, wie üblich, wohl ferne gelegene Aufträge beansprucht, wenn auch hin und wieder Wappengrabsteine von seiner Tätigkeit in oder für die Steiermark berichten. So ist aus dem großen figurativen Plastiker Andreas Lackner mählich ein Grabsteinbildhauer geworden, dessen äußersteres Werk manchmal blüchlichtartig beleuchtet, prinzipiell jedoch jüngeren Kräften zur Aufarbeitung überlassen bleiben soll. Daß die Reformation Lackner auf diesen sehr profaischen Weg drängte, ist mehr als wahrscheinlich; in ihrem Geist scheint auch seine Altersfesthaftigkeit in Leoben zu liegen; in der kleinen Stadt gab es genug gleichgestimmte Aussprache mit der führenden protestantischen Schichte: den Gabelkhovern, Ziegleren und Schmelhern, im Oberlande mit den Teuffenbachs und vielen anderen, denen er ebenso geschätzte Arbeit leisten konnte wie hin und wieder einem gut zahlenden Katholischen. Lackner scheint nicht am Tische der Handwerker, sondern an dem der Herren und Gelehrten gesessen zu sein. Davon reden nicht nur seine Grabmäler,

die natürlich nur die besitzende Klasse bestellen konnte, sondern die Personen, für die sie geschaffen wurden, unter ihnen *Cuspiana*, dessen mehr als durchschnittlich konzipierten und besonders liebevoll gearbeiteten Rotmarmorstein wir in St. Stephan in Wien finden (Abb. 12).²⁸ Es liegt ferner nahe, den vorher in den spätlichen Quellen über Leoben nicht erscheinenden Namen Lackner, der erstmalig mit *Theromime* Lackner 1561 und 1563 in „der Gemeinen Stat Leoben Grundtbuech“ als Hausbesitzer (heute Krottendorfergasse 4) auftritt,²⁹ etwa als Sohn unseres Künstlers anzunehmen.

Die mit Ausnahme weniger Einzelfälle minderwichtige Seite von Andreas Lackners bildhauerischer Tätigkeit ist die Grabmalplastik; im Wege direkter Feststellungen und Rückschlüsse hat sich auch hierüber sehr weitreichende Kenntnis gewinnen lassen.

Seit Jahren war bei Untersuchungen über die alpenländische Grabmalplastik dem gewaltigen Rotmarmorsteine des Abtes Johannes Lindenlaub von 1517 unter dem Mönchschor der Stiftskirche in Rein gebührende Aufmerksamkeit zuteil geworden (Abb. 10).³⁰ Immer wieder wurde er mit Konrad Osterers Grabstein für Abt Bartholomäus Schönleb von Göttweig³¹ verglichen, ohne daß ein endgültiges Urteil hätte gewagt werden können; auch den Grabstein für Bischof Slatkonía im Wiener Stephansdom nannte man daneben.³² Die drei Steine sind tatsächlich die besten Leistungen auf dem Gebiete äbtlicher, bzw. bischöflicher Grabdenkmäler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Österreich. Das war so ziemlich alles, was man hierüber zu sagen wußte.

Der Typus der Grabsteine für die hohe Geistlichkeit, der den Verstorbenen als Idealbild in den Pontifikalgewändern mit Buch und Krummstab wiedergibt, ist uralte. Erst seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts versucht in Südoßdeutschland die salzburgische Monumentalplastik das Porträt des Bestellers insofern in ihren Aufgabenkreis einzubeziehen, als zu seinen Lebzeiten Auftrag und Ausführung, im Kopf nach dem Leben, üblich wurde. Aber auch diese nach dem Leben gestalteten Abte- und Bischofsbildnisse, die immer dem pomphaften Auftreten der Gesamtgestalt unterstellt sind, sind irgendwie schematisiert und geben dem aufmerksamen und geschulten Betrachter Gelegenheit, Eigentümlichkeiten im Formbilde des Kopfes oder in Einzelheiten festzustellen, die für ihren Schöpfer bezeichnend sind.

War schon im Haupte des hl. Virgilius des Abtenauer Schreines eine unmittelbare Nachempfindung der hochgeistigen, aber erschlafften Züge des alten Bischofs Scherenberg († 1499) im Würzburger Epitaph Tilman Riemenschneiders unverkennbar, so finden wir dieselben Grundzüge in den Köpfen der Grabsteine der beiden Reiner Abte Johannes Lindenlaub 1517 († 1529) in der Stiftskirche in Rein und Johannes Zollner von Massenbergl († 1545) im Westkorridor der Stadtpfarrkirche in Leoben wieder.³³ Freilich liegt zwischen den Grabsteinen der beiden Abte desselben Klosters eine weite Welt.

²⁸ Vgl. Anmerkung 37.

²⁹ Loehr, Leoben, Werden und Wesen einer Stadt, Baden bei Wien 1934, 180.

³⁰ Kieslinger a. a. O., 109, Abb. 46.

³¹ Österr. Kunsttopographie I, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems, Wien 1907, 438 ff., 470, Fig. 325.

³² Österr. Kunsttopographie XXIII, Abb. 589 und 591.

³³ Dehio a. a. O., 265.

Auf ersterem (Abb. 10) steht in flacher, von gedrücktem Segmentbogen beschlossener Nische der Abt in Vespermantel, Mitra und Stab. Hinter ihm halten zwei Engel einen kostbaren Teppich; im abschließenden unteren Wappenstreifen sind zu Seiten einer genoppten, sehr gedrückten, die Mittelachse betonenden Zwergsäule die Wappen des Stiftes und des Abtes, über ihr die Jahreszahl 1517 angebracht. Die obere Schriftplatte scheint anlässlich der Vermauerung der Hauptplatte in einen Pfeiler des Kirchenneubaues im 17. Jahrhunderte ersetzt worden zu sein. In ruhiger, lässiger Haltung steht der Kirchenfürst vor uns. Der Vertikalfluß der schweren Gewänder wird nur durch die leichte Vorsetzung des linken Spielbeines unterbrochen. Die Linke umfaßt den Stab mit dem Sudarium, die Rechte ruht beim Brustkreuz, das sie spielerisch zu bewegen scheint, auf der Brust. Unter der Dalmatika erscheinen die Zierfransen der Stolaenden, am Boden die knitterigen Falten der langen Alba, die die abgerundeten Spitzen der Pontifikalschuhe kaum freigeben. Wundervoll, mit zarter Musterung sind Vorhang, Pluviale und Dalmatika übersät, während die breiten Borten von Vespermantel und Mitra reiche, auch figurale Hochstickereien, bzw. Steinkastenfassungen zeigen.

Lackner hat in diesem außerordentlichen Grabdenkmale den Boden der Überlieferung insofern verlassen, als er damit eine Schöpfung ureigenster Auffassung hingestellt hat. Man spürt förmlich, wie sehr ihn die kühle, überlegene Ruhe, aber auch Strenge dieses Abtes gefangengenommen und zu einer klaren, blockhaft gesammelten Leistung verhalten hat.

Freier tritt das mächtige rotmarmorne Grabdenkmal für Bischof Georg Slatkonía in St. Stephan in Wien auf.³² Es ist gleichfalls eine unzweifelhaft eigenhändige Arbeit Lackners, bei der uns die Gesamtkomposition mit Pilastern, Gebälk und dreieckigem, wappentragendem Flachgiebel erhalten ist. Die Gestalt des Bischofs steht diesmal in breiter, von einer Muschel mit kassettierter Rundbogenüberhöhung beherrschten und von Pilastern eingefassten Nische, deren Grund wiederum mit einem kostbaren Teppich ausgegangen ist. Aber die Bewegung der Figur hat jetzt (1522) wesentlich zugenommen; sie entspricht bei aller, dem spröden Material verpflichteten Vereinfachung noch am meisten den Abtenauer Heiligen Rupertus und Virgilius im unruhigen Drängen des Standmotive und nicht zuletzt im Faltenstil des Meßgewandes. Auch der Stab ist jetzt wie beim Schreiten leichtdiagonal nach vor gestellt — die Linke hält, wie üblich, das Meßbuch. Die Stickereien der Alba, die figuralen und ornamentalen Hochstickereien der Mitra und die Goldschmiedearbeiten an Stabknauf, Schnecke und Sudariumhänger sind wie der Nischenteppich von köstlicher Feinheit der Dekorationsornamentik und erinnern an Rein und Abtenau. Beim Antlitz Georg Slatkonias, das gleichfalls in der Linie Rein—Abtenau liegt, können jedoch Bedenken gegen die Arbeit nach dem lebenden Modell nicht unterdrückt werden.

Der letzte mir bekannte Grabstein eines geistlichen Würdenträgers unseres Künstlers ist jener des Reiner Abtes Johannes Zollner von Massenbergl, Titularbischof von Hieropolis, in der Stadtpfarrkirche von Leoben (Abb. 14). Das monumentale Grabdenkmal (Epitaph), als dessen Rest auch der Lindenlaubstein anzusprechen ist, hat sich jetzt (1545), den kleineren Ansprüchen gemäß, in eine Grabplatte verwandelt, der eine bescheidene Einfassungsarchitektur mit Wappen als Ecklösungen zur Aufnahme der Gestalt genügt; die Legende ist sogar auf ein breit über die Figur gelegtes cartel-

lino verwiesen. Dabei ist das Relief des Steines flacher, die Figur folgerichtig etwas breiter geworden; ihr Standmotiv kann als ruhig, ihre sonstige Gewand-, bzw. Faltenbehandlung als durchaus im Rahmen Lacknerscher Eigenart gelegen hingestellt werden. Nur die Dekorationsselemente, steht von der Hauptgestalt zu flächenfüllenden Zwecken der Architektur und des Hintergrundes abgezogen, beginnen die Formensprache der Hochrenaissance zu reden. Auch hier scheint das Antlitz des Bischofs höchst lebendig, ist aber lediglich Formel im Rahmen der festgestellten Linie Rein—Abtenau—Wien, wozu noch alle Erscheinungen des Verfalles eines großen Stiles und einer alternden Hand kommen.

Außer diesen geistlichen Grabsteinen haben sich von Lackner noch einzelne figurale Rotmarmorgrabplatten von Mitgliedern des steirischen landgessenen Adels und eines Gelehrten erhalten. Ausgangspunkt für diese Feststellung war der zweifellos erleichternde Umstand, daß in unmittelbarster Nachbarschaft des Lindenlaub-Epithaphs, und zwar am selben Pfeiler unter dem Mönchschor der Stiftskirche in Rein, eine Grabplatte der Familie von Graben (Wolfgang † 1521, Andreas † 1512) eingemauert ist (Abb. 11), auf der noch dazu ein bekronendes Fragment des vorgenannten Lindenlaub-Epithaphs: ein segnender Christus in Segmentbogenstück, aufgesetzt ist. Lackner bringt hier seine figurale Elemente in zwei Zonen zum Vortrage, so zwar, daß je zwei zueinandergekehrte Gestalten, durch einen Schriftstreifen getrennt, übereinander stehen. Wie immer handelt es sich bloß um allgemeine Erscheinungen in Rüstung mit Fahnen, oder im unteren Ehepaare auch um eine Frau, deren kostbare Pelzschabe und Damaststoffe zu intimerer Behandlung aneifern. Sehr blockhafte Formulierung der Typen im Verein mit ausgesucht vorsichtiger Verschmelzung mit heraldischen Elementen verleiht dieser Arbeit den Zauber höchst origineller Wirkung. Der Stein wird zeitlich in knappem Abstände hinter dem Lindenlaub-Epithaph liegen.

Lezten bündigen Beweis für obige Feststellung liefert schließlich die Grabplatte für Hans von Teuffenbach († 1542) und Regina geborene von Dietrichstein in der Pfarrkirche von Teuffenbach im oberen Murtales.³⁴ Die kleine Landkirche könnte geradezu als Mausoleum dieser uradligen Familie bezeichnet werden. Von den zwanzig Grabsteinen, die von Glanz und Kriegeruhm dieses Hauses berichten, gehören vier Künstler Andreas Lackner und seiner Werkstatt, der hier mehrmals für eine Person zwei Wappen- und Grufsteine zu liefern hatte. Aber die sehr typischen Wappensteine muß später eingehend behandelt werden. Die gegenständliche, ziemlich große figurale Rotmarmorplatte (201 : 107 Zentimeter) begrenzt durch einen hochplastischen oberen Schriftstreifen und durch eine untere Wappenkomposition — ihre gedrückten Einfassungssäulen erinnern sehr an das Motiv im Lindenlaub-Epithaph — die von einer gekuppelten Rundbogenanlage überhöhten Gestalten des Paares. Ihre Größe gestattet zwar intimeres Eingehen auf Details, zeigt aber eher das Bestreben, die monumentale Note zu steigern, als sie herabzumindern; hierin unterscheidet sich Andreas Lackner von Hans Valkenauer.

Lackners Werkstatt hat später in derselben Kirche im Gedenksteine für die vier im Kriege gebliebenen oder tragisch umgekommenen Familienmitglieder Andreas, † 1540,

³⁴ Beck-Widmannstetter, *Ältere Grabdenkmale in der Steiermark*, Mitt. d. Central-Komm. N.F. XVII, Wien 1892 (Separatdruck), 11 f., Fig. 2.

Mert, † 1532, Christoph, † 1556, und Joachim, † 1554, ein sehr derbes, aber in jeder Beziehung vom Meister abhängiges Werk hinterlassen, das trotz engster Verbundenheit mit den Wappensteinen (abgeschrägte obere Ecken!) hier nicht übergangen werden soll.³⁵

Von diesen beiden eigenhändigen Grabsteinen adeliger Personen, etwa vom Ende des zweiten und Beginne des dritten Jahrzehntes, führt kein direkter Weg zu den Arbeiten des vierten; im Umwege über die neuen Kompositionsgewohnheiten des fünften Jahrzehntes finden wir erst zu ihnen zurück. Lackners Ansehen hat immer wieder am gleichen Ort mehrere Aufträge sichergestellt. Wie in Rein, so findet sich auch im Westkorridore der Stadtpfarrkirche von Leoben neben der Grabplatte des Titularbischofes und Abtes von Rein Johannes Zollner von Massenberg die seines Bruders Veit und dessen Frau Anna von Kollonitsch mit ihren vier Söhnen und sieben Töchtern (Abb. 15). Die wohl gleichzeitig mit dem Steine des geistlichen Bruders gefertigte Rotmarmorplatte bringt die Familie nach Geschlechtern getrennt vor dem gekreuzigten in typischer Hochrenaissance-Nischenarchitektur. Ungefähr zwei Fünftel gehören der erwähnten oberen Darstellung, ein Fünftel der Schriftplatte, die unteren zwei Fünftel den Geschlechterwappen. Das Todesjahr des Ritters ist in den beiden Jahrzehnt- und Jahrziffern (15[47]) als später nachgetragen erkennbar; eine Erscheinung, die nach 1545 immer wiederkehrt.

Sehr verwandt diesem Rotmarmorsteine ist der aus St. Oswald der weißem Marmor gehäute Denkstein für einen Ritter mit achsenbefonender Rennfahne und drei Frauen aus den Familien Mindorf, Perner und Himberg mit ihren Kindern, der heute in den Arkaden des alten Joanneumshofes in Graz vermauert ist;³⁶ auch er stammt aus der letzten Epoche Lackners zwischen 1541 und 1545.

Beide Steine erlauben jedoch Rückschlüsse von größter Bedeutung: vergleicht man nämlich mit ihnen die großfigurigen Grabplatten der Jahre 1517 bis etwa 1522/23, so läßt sich zwingend folgern, daß die Entwicklung zu immer kleineren figurale Lösungen bei Anhäufung der Gestalten drängte.

Nichts ist wahrscheinlicher, als daß dieser Prozeß langsam vor sich ging und daß Zwischenglieder vorhanden sein müssen, die Figuren mittlerer Größe bei gleichbleibender Dreiteilung der Platte aufweisen.

Diesen Typus erfüllt bis ins Letzte der Grabstein Cuspinians im Wiener Stephansdome.³⁷ Seine kompositionelle Lösung (Abb. 12) befriedigt ebenso wie die architektonische, figurale, heraldische, epigraphische und nicht zuletzt technische alle Erwartungen, die sich in eine Marmorarbeit Lackners schlechthin setzen lassen; er zeigt den Künstler außerdem als gelehrigen Interpreten zweifellos vorgebrachter Wünsche des sehr angesehenen Humanisten Cuspinian († 1529).

Bedenkenlos kann nach diesem Werke das wiederum spät gelegene Epithaph der Elisabeth geborenen Herrin von Stubenberg verwitweten Zetschi († 1544) im Grazer

³⁵ Beck-Widmannstetter a. a. O., 21, Fig. 5 und S. 22.

³⁶ Rechts von der Hauptstiege.

³⁷ *Osterr. Kunsttopographie* XXIII, 492, Abb. 605. — Im oberen Segmentbogen schluß der Nische des Slatkonias-Epithaphes in St. Stephan in Wien ähnliche Motive. Für die Gesichtsanlage Cuspinians ist die Abt-Zollner-Platte in der Stadtpfarrkirche in Leoben, für die Kostümtypen der Frauen der Grabstein Elisabeth von Stubenberg-Zetschi (Abb. 13) zu vergleichen.

Dome³⁸ Lackner zugeschrieben werden (Abb. 13). Die persönliche Note dieses Brustbilddenksteines ist sehr auffällig.

Mit dem Grabstein Cuspinians in St. Stephan in Wien scheinen mir rückblickend auch großplastische Arbeiten für diesen Dom, über die Vorderberger Reliefs gesehen, beachtet werden zu müssen, für die bisher keine Werkstatt namhaft gemacht werden konnte: ich meine das Jüngste Gericht an der nördlichen Außenseite des Chores³⁹ und die Hutstockersche Kreuzigung an der Nordschräge des Nordchores.⁴⁰ Das Jüngste Gericht, heute in wesentlichen Teilen erneuert, läßt sehr entschiedene Komponenten Lacknerscher Methoden in weichem Stein erfühlen; besonders die posaunenden Engel, deren Typus ungemein an Mauer erinnert — die ganze Komposition müßte um 1515/16 liegen —, verlangen immer wieder Aufmerksamkeit im Rahmen der Wiener Verfechtung des geistigen Gutes von Welt Stoß. Aber dies kann hier nicht mehr Aufgabe der Untersuchung sein; sie steht überdies Wien zu. Zur Hutstockerschen Kreuzigung darf bemerkt werden, daß außer den verhänglichen Frauen- und Hintergrundgruppen, die einer näheren Bindung Konrad von Blauens mit Andreas Lackner das Wort reden könnten, gerade die Hauptszene jeden temperamentvollen Ausbruches, wie ihn Vorderberger manifestiert, enträt: Lackner hätte hierauf in keinem Falle verzichtet!

Ein Grabsteintypus, der im vierten und den folgenden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts immer mehr Verbreitung gewinnt: vor Christus am Kreuzesstamm in oft natürlicher Größe kniende Gestalten, vom ganzen Apparat der langsam zur Hochrenaissance neigenden Architektur- und Dekorationselemente umrahmt, läßt sich in Lackners Werk mit Sicherheit nicht nachweisen. Oder gehört ihm der prachtvolle späte Rotmarmorstein Franz von Teuffenbachs und seiner Gemahlin Beatrix geborenen Schrott von Kindberg in der Pfarrkirche von Teuffenbach? Seine Werkstatt kennt jedenfalls diese neue Kompositionsform und löst so in derselben Kirche die Rotmarmorplatte für Erasmus von Teuffenbach († 1566) und seine Gattin Gemma von Winkler.⁴¹

In allen diesen Denkmälern ist der heraldischen Seite große, aus dem Anspruch der Zeit verständliche Aufmerksamkeit gewidmet. Ihre Entwicklung hält mit jeder anderen gleichen Schritt.

Aus den beiden steirischen Epochen Lackners um 1518 bis 1522/23 und 1541 bis 1545 haben sich, wie erwähnt, eine größere Reihe von Wappensteinen erhalten; sie sind alle auf Bestellung, fast ausnahmslos zu Lebzeiten der Auftraggeber gearbeitet und beweisen dies durch die oft weit nach 1545 eingemeißelten Todesdaten von fremder Hand. Hierin sehe ich neben dem Umstande, daß für spätere Grabsteintypen keine eigenhändigen Lösungen mehr vorliegen, den letzten Beweis für Lackners Ableben im Jahre 1545.

Von vornherein muß auch dem Materiale der Grabplatten entsprechende Auf-

³⁸ Weißer St. Oswald Marmor.

³⁹ Österr. Kunsttopographie XXIII, 368 ff., Abb. 411.

⁴⁰ Ebenda, 365 f., Abb. 406—410.

⁴¹ Bekk-Widmannstetter, *Ältere Grabdenkmale in der Steiermark*, Wien 1892, 23. Fig. 6. — Mit größter Wahrscheinlichkeit gehört derselben Werkstatt auch die Grabplatte für Propst Laurentius Spillberg († 1587) im nördlichen Seitenschiff der Stiftskirche von Seckau.

merksamkeit geschenkt werden, um so mehr als der Künstler für sorgfältige, ja sogar reiche heraldische Lösungen sich nur der im Salzburgerischen gewonnenen Rotmarmorarten bediente; für einfachere und daher auch billigere Arbeiten genügte ihm der im steirischen St. Oswald gebrochene, grobkörnige, weiße Marmor. Kalksteinplatten dagegen sind nur ganz selten in Verwendung.

Die formale Gestaltung dieser Grabsteine Lackners liegt durchaus im Rahmen süddeutscher Früh- und Hochrenaissancegewohnheiten. In allen Fällen zielt er jedoch auf besonders monumentale Lösungen: den großen Flächen sind schwere, wuchtige Einzelformen gegenübergestellt; ihre Verbindung erfolgt lediglich durch die überaus sorgsam abgewogene Höhen- und Tiefenbehandlung des Reliefs.

Gerade in dieser Hinsicht müssen die aus weißem St. Oswald Marmor gehauenen Platten den Rotmarmorarbeiten vorangestellt werden: in der ersten steirischen Epoche teilt Lackner den Stein nach dem goldenen Schnitt, so zwar, daß drei Fünftel für die Wappenkomposition, zwei Fünftel für die Schriftplatte oder Tafel verwendet werden. Später ändert sich dieses Verhältnis oft zu Ungunsten der Gesamtwirkung. Ausnahmslos ist das Wappen in eine Nische komponiert, die von Pilastern oder Säulen begrenzt und von einem Segmentbogenstück muschelartig überhöht ist; Helmdecken und Helmzier sprengen oft diesen Rahmen. Die oberen Ecken der Platte sind — und das ist eine sehr bezeichnende Erscheinung — leicht abgeschrägt. Von diesem Typus I sind mir gegenwärtig nachfolgend angeführte Weißmarmorsteine bekannt:

1. Seckau, kleiner Kreuzgang: Andre Zach, † 1534 (178 : 119 Zentimeter).
 2. Leoben, Museum: Wolfgang Gabelkofler, † 1541 (140 : 100 Zentimeter).
 3. Leoben, St. Jakob: Leonhard Körbler, † 1542 (122 : 56 Zentimeter).
 4. Knittelfeld, Pfarrkirche: Wolf Körbler, † 1542 (137 : 83.5 Zentimeter).
 5. Teuffenbach, Pfarrkirche: Polycarp von Teuffenbach, † 1543 (118 : 101 Zentimeter).⁴²
 6. Murau, Pfarrkirche: Martin Urlsperger, † 15(51) (147 : 75.5 Zentimeter).
- Von ihnen sind 1, 2 und 5 monumentale, 3, 4 und 6 kurzortische und wohl auch billigere Arbeiten, bei deren Ausführung ein Geselle mitbeteiligt sein könnte.

II. Wappensteine mit den Wappen mehrerer Gattinnen: weißer Marmor, hochgestelltes Feld mit den drei Wappen über-, bzw. nebeneinander (1, 2 und 3) umlaufende Schrift, abgeschrägte obere Ecken:

1. Teuffenbach, Pfarrkirche: Jörg von Teuffenbach, † 1491; Dorothea von Scherenberg, † 1482; Altra von Horneck, † 1504 (195 : 105 Zentimeter).⁴³

Spätes, den vorhergehenden Nummern 3, 4 und 6 verwandtes Werk, das im wesentlichen dem Geltungstrieb Franz von Teuffenbachs seine Entstehung verdanken wird; in seine nächste Nähe sind auch die beiden Wappensteine Franz von Teuffenbachs in den Arkaden des alten Joanneumshofes in Graz (ehemals in Schloß Sauerbrunn am Pölschalse) und ein Wappenstein im Teuffenbachischen Hause in Judenburg zu sehen.⁴⁴ Die letztangeführten wohl alle nur Werkstattarbeiten.

⁴² Ebenda, 17 f., und Bekk-Widmannstetter, *Studien* usw., 60.

⁴³ Derselbe, *Ältere Grabdenkmale*, 16 f. und Fig. 3. Vgl. hierzu Murau, Stadtpfarrkirche, Grabstein für Alraz von Liechtenstein, † 1519!

⁴⁴ Derselbe, *Studien*, 66 ff.

III. Wappensteine mit den Wappen der Gattin, bzw. Gattinnen und Nebenwappen der Voreltern: weißer Marmor (Kalkstein), zwei oder mehrere Wappen, in den oberen Ecken Nebenwappen, unten Schriftplatte:

1. Teuffenbach, Pfarrkirche: Hans von Teuffenbach, † 1541; Walpurga von Lichtenperg, † 1503; Regina von Dietrichstein, † 1529 (232.5 : 157.5 Zentimeter, grauer Kalkstein), zwei Wappenschilder, drei Helme.⁴⁵

2. Teuffenbach, Pfarrkirche: Jakob von Teuffenbach, † 1538; Cordula von Windischgrätz, † 1544 (148 : 107 Zentimeter).⁴⁶

IV. Werkstattarbeiten (siehe auch oben) steirischer Gehilfen, von denen einer in Leoben ansässig ist und die Tradition Lackners fortführt:

1. Seckau, Stiftskirche: Hans Wucherer, † 1575; und Franz Wucherer, † 1578 (Solnhofener Stein).⁴⁷

2. Teuffenbach, Pfarrkirche: Bernhard von Teuffenbach, † 1576; Ursula von Särber, † 1569; Ursula von Prantch (168 : 101 Zentimeter, grauer Kalkstein).⁴⁸

V. Werkstattarbeiten von Wiener Gehilfen; Fortsetzung der Tradition Lackners:

1. Eisenstadt, Pfarrkirche: Elisabeth von Pollheim, † 1555 (Solnhofener Stein).⁴⁹

VI. Wappensteine aus Rotmarmor: Wappenkomposition selbständiger Art, oder wie vorher in Nische, großzügige heraldisch-strenge Gebundenheit bei Bedachtnahme auf neue, wohl durch Kupferstiche übermittelte Wappenformen, sorgsame Randverzierungen der Schriftplatte:

1. Teuffenbach, Pfarrkirche: Andreas von Teuffenbach, Katharina von Radmannsdorf, † 1480 (204 : 116 Zentimeter), später angefertigter Gussstein für die Teuffenbachische Sammlengruft.⁵⁰

2. Judenburg, Pfarrkirche: Ruprecht Amreich, † 15(51) (145 : 100 Zentimeter).

3. Leoben, St. Jakob: Maximilian Eckh, † 15(61) (193 : 92 Zentimeter).

4. Eisenstadt, Pfarrkirche: Unbekanntes Wappenfragment.

VII. Sehr verwandte, aber kaum eigenhändige Arbeiten finden sich ferner in:

1. Murau, Stadtpfarrkirche: Hans Schmelzer, † 1546; Katharina Trapp, † 1539.

2. Murau, Stadtpfarrkirche: Hans Trapp, † 1541; Katharina Heyßin.

3. Murau, Stadtpfarrkirche: Christoph Unger d. Ä., † 1565; Martha Widmann.

Sie gehören scheinbar einem Salzburger Bildhauer, der vorübergehend bei Andreas Lackner gearbeitet hat, wogegen

VIII. einzelne Grabsteine in Wiener-Neustadt einem Wiener Gehilfen zugeschrieben werden können, der zum Teil über einen weiterreichenden Formenreichtum verfügte:

1. Wiener-Neustadt, Dom: Figurales Epitaph des Bischofs Georg Angerer von Wiener-Neustadt, 1540.⁵¹

2. Wiener-Neustadt, Dom: Laurenz Ewanhauser, † 1524.

⁴⁵ Derselbe, *Ältere Grabdenkmale*, 14.

⁴⁶ Ebenda, 18 f. und Fig. 4.

⁴⁷ Abtei Seckau in Steiermark, Führer, 3., veränd. Auflage, Seckau 1928, 63, Nr. 2.

⁴⁸ Beck-Widmannstetter, *Ältere Grabdenkmale*, 27 f. und Fig. 7.

⁴⁹ Dehio a. a. O., II, Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und Burgenland, Wien 1935, 641.

⁵⁰ Beck-Widmannstetter, a. a. O., 10, Fig. 1.

⁵¹ Dehio a. a. O., 408. Georg Angerer, Bischof von Wiener-Neustadt 1530—1548.

3. Wiener-Neustadt, Neukloster: Veronika verwitwete von Welsperg und von Thun geb. von Neydeck, † 1541.

Ob die sehr reich ausgeführte Grabplatte der Anna Kernmaier geborenen Söll, † 1562, an der Pfarrkirche in Rottenmann noch mit der Nachfolge Lackners in Verbindung gebracht werden darf, steht dahin.

Jedenfalls ist bei den Rotmarmorsteinen zu vermerken, daß der Teuffenbacher der früheste sein muß, während die anschließenden in Judenburg und Leoben gewiß den vierziger Jahren gehören. Leobner, Salzburger, voran Wiener Gesellen sind an dem seinerzeit gewiß sehr großen Werk mittätig gewesen, von dem ich hier nur Gelegenheitsfunde von Reisen, die grundsätzlich anderen Aufgaben galten, beibringen kann. Systematische Nachsuche mit den zugehörigen photographischen Belegen hat begründete Aussicht auf erstaunliche Vermehrung der vorliegenden Grabsteinreihen.

Schließlich sei noch ein kurzer Exkurs gestattet. Es muß außer Frage stehen, daß Lackner in seinen letzten Leobner Lebensjahren außer oder besser gesagt neben der besprochenen Grabmalplastik holzbildhauerische Tätigkeit betrieb. Keine Urkunde, keine stilistisch seinem Frühwerk verwandte Skulptur weist uns hier einen Weg. Hat der Protestantismus mit seinen puritanischen Grundsätzen dem Künstler, der innerlich „voll Figur“ war, den Mund verschlossen oder hat der Meister im Wunsche, nicht rückständig zu bleiben, seinen Stil so sehr verändert, daß wir ihn nicht mehr zu erkennen vermögen?

Über die Entwicklung von der Früh- zur Hochrenaissance haben wir sehr weitreichende Kenntnis; auch in Lackners Grabsteinwerk, sofern es sich figurale Ziele setzte, sind Etappen zu erkennen, von denen wohl die Grabplatte für Elisabeth von Stubenberg verwitwete von Zetschl (Zach) im Grazer Dom die vorletzte darstellt. (Abb. 13). Das ideale Brustbild dieser Dame will mit außergewöhnlichem Maßstab gemessen sein! Zeigt es uns doch bei aller traditionellen Gebundenheit Beschränkungen, die, ins Große übertragen, Vorstellungen erwecken, die mit Händen greifbar scheinen. Erinnern wir uns ferner der monumental-einfachen Note im frühen Grabstein des Ehepaars Hans und Regina von Teuffenbach, oder der Hochrenaissance-Grabplatte des Bischofsabtes Johannes Zollner in Leoben: hier und dort einfache Erstellung und Haltung aller Grundmotive und lediglich aufs Große abzielende Wirkungsabsichten. Eine einzige, wohl auch den vierziger Jahren angehörige, mittelgroße Holzfigur einer Maria mit Kind ist mir bisher im Lande bekannt, die diese Grundzüge innerhalb aller bei Lackner betrachteten Eigentümlichkeiten teilt. (Abb. 16.) Ihr freier königlicher Stand, das (reduzierte) Faltenwesen der Gewänder, nicht zuletzt der Typus des Kindes bringen sie ihm unendlich nahe. Freilich, ob es sich um ein eigenhändiges, oder um ein Werk seiner Werkstatt handelt, kann nicht mehr entschieden werden.

So überblicken wir nun große Teile des gewaltigen Werkes eines Mannes, dem bis vor kurzem außer figurale Fragmente eines ab-, bzw. inschriftlich beglaubigten Altars nur wenige Reliefs mit Sicherheit gegeben werden konnten. Lackner gehörte, wie festgestellt wurde, zweimal der Steiermark, deren Erde ihn deckt: Jahre voll erstaunlicher Schaffenskraft hat er hier verbracht, für ein Jahrzehnt aber, von ungefähr 1530—1540, verließen wir ihn — einen vorangehenden zweiten Aufent-

halt in Wien von ungefähr 1523 bis 1530 abgerechnet — aus den Augen. Keine Kunde von Leben und Werk des möglicherweise für Jahre nach Süddeutschland Rückgewanderten liegt uns vor.

Hans Leinberger, Siret von Stauffen, der Rasso-Meister, der Meister von Rabenden, Hans Backoffen und andere sind die großen Vertreter der sogenannten Frühbarocke in der deutschen Renaissanceplastik. Andreas Lackner tritt nun als ebenbürtige Erscheinung in der Ostmark unter sie; dem quellenden Manierismus eines Andreas Morgenstern oder des Meisters H. L. blieb er indessen ferne.

Daß die Gemäldegalerie und Skulpturensammlung des Landesmuseums Joanneum in Graz in allerlehter Zeit Werke von ihm, wie die Vorderberger Reliefs, den Admonter Kreuzifixus und die Grazer Elisabethinen-Madonna an sich bringen konnte, muß als besonders glückliche Fügung genommen werden.

Nachtrag: Laut freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Maja Coehr-Wien scheint das große Altarwerk, dem die Heiligen Anna, Katharina und Barbara angehörten, nicht in die Leobener Dominikaner-, sondern in die Gößler Stiftskirche gehörig, die in unvollendetem Zustande 1515 geweiht und 1521 vollendet wurde.

Abbildungsnachweis: 1, 2, 3, 7, 12 Osterreichische Lichtbildstelle in Wien; 4, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 16 Steffen-Lichtbild, Graz; 10, 14, 15 der Verfasser.