

## Kunsthistorische Streifzüge über steirische Kalvarienberge\*

Von Heimo Kaindl

In der Steiermark sind bis dato 86 Andachtsstätten bekannt, die mit dem Terminus *Kalvarienberg* in Verbindung gebracht werden können.<sup>1</sup> Als Kalvarienberge bezeichnet man natürliche oder bisweilen auch künstliche Erhebungen, deren markantester Wesenszug die plastische oder bildliche Darstellung einer Kreuzigungsgruppe ist.<sup>2</sup> Ein weiteres wesentliches Element ist die Nachempfindung des Leidensweges Christi vom Palast des Pilatus in Jerusalem bis zur Golgothahöhe, wobei dieser Weg durch bildliche oder plastische Darstellungen in Form von Stationen besondere Akzente erhalten kann.

Der Besuch der christlichen Stätten im Heiligen Land muß schon in frühchristlicher Zeit eingesetzt haben. Aus einem Bericht der Pilgerin Egeria (Aetheria) und alten Lektionaren können derartige Reisen bereits für die Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert nachgewiesen werden, bei denen Jerusalem und Golgotha besucht wurden.<sup>3</sup> Diese früh einsetzenden Pilgerfahrten zu den Passionsstätten Christi zogen erzählerische und literarische Reiseberichte nach sich. Darin enthaltene Anleitungen zur Abhaltung von Andachtsübungen trugen wesentliches zur Entstehung von Kreuzwegbüchern mit den Leidensdarstellungen bei.<sup>4</sup>

Etwa im 15. Jahrhundert entstanden in unserem Raum sogenannte *geistliche Pilgerfahrten*<sup>5</sup> als Ersatz für die reale Reise und Vorstufe für die späteren Kalvarien-

\* Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit einem Teilaspekt des bis dato noch weitgehend unbearbeiteten Phänomens der *Kalvarienberge* und war ursprünglich als Teil einer umfassenden, fächerübergreifenden Publikation vorgesehen.

<sup>1</sup> Nach Erhebungen von Pfarrer Josef Ranftl, Pfarre Kalvarienberg in Graz; verarbeitet in: Walter Brunner/Erich Renhart (Hrsg.), *Steirische Kalvarienberge*, Graz-Budapest 1990. – Weitere Literatur zu den Steirischen Kalvarienbergen: Walter Semetkowski, *Steirische Kalvarienberge*, in: *Der Wächter. Monatsschrift für alle Zweige der Kultur*, München 4 (1921), S. 161–164. – Ders., *Steirische Kalvarienberge*, in: ders., *Aufsätze und Aufzeichnungen aus sechs Jahrzehnten*, Graz 1968. – Günther Jontes, *Fastenzeit und Osterbrauch in den Sakrallandschaften um den Steirischen Erzberg*, in: *Leobener Strauß* 10 (1982), S. 110–130.

<sup>2</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg 1960, Sp. 1265. – *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Hrsg.: Engelbert Kirschbaum), Bd. 2, Rom-Freiburg-Basel 1970, Sp. 489–491.

<sup>3</sup> Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 98.

<sup>4</sup> Ernst Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 313), Kehl-Straßburg 1957, S. 20.

<sup>5</sup> Leopold Kretzenbacher, *Heimat im Volksbarock*, Klagenfurt 1961, S. 32 ff.

berge. Im Gebet versunken wurden die Passionsstätten Christi geistig begangen. Mit dem Wandel vom geistigen zum realen Beschreiten eines Weges konnte eine Ausgestaltung des Leidensweges einsetzen. Zunächst erfolgte die Fixierung von Beginn – meist das Stadttor oder eine Kirche – und Endpunkt des Prozessionsweges – das Kreuz Christi. Die Weglänge zwischen den beiden Punkten sollte möglichst der



Fassade der Kalvarienbergkirche in Graz

Distanz des Jerusalemer Vorbildes entsprechen.<sup>6</sup> Eine derartige Situation läßt sich beispielsweise in Oberwölz feststellen, wo der Weg vermutlich am Hinteregger begann und nach Westen bis zum 1743 errichteten Kalvarienberg in Mainhardtsdorf führt.<sup>7</sup> In zahlreichen Fällen erfolgte eine weitere Ausgestaltung dieser festgelegten Wegstrecke zumeist durch bildliche Darstellungen des Leidens Christi an mehreren Stellen, an denen der Prozessionszug hielt. Die lateinische Bezeichnung *statio* für Aufenthalt, Standort wurde als Station auf diese Haltepunkte übertragen. Anfangs waren diese Szenen auf sieben beschränkt.<sup>8</sup> 1686 wurde der Orden der Franziskaner durch eine Bulle des Papstes Innozenz IX. mit der Verbreitung und Betreuung der Kreuzwegandachten betraut.<sup>9</sup> Die Festlegung der bildlichen Darstellungen auf 14 Stationen wurde erst 1731 durch Papst Clemens XII. vorgenommen. Zuvor konnten unter dem Einfluß der Kreuzwegandacht auch weitere Szenen der Passion – z. B. Geißelung, Verrat des Petrus usw. – einfließen. Aber auch nach Einführung des offiziellen franziskanischen Kreuzweges, der in der Steiermark auch auf den Kalvarienbergen weite Verbreitung fand, lassen sich bisweilen ergänzende Passionsdarstellungen feststellen. Weder vor noch nach 1731 wurde allerdings in der Steiermark jene Anzahl von Darstellungen erreicht, wie sie am Sacro Monte in Varallo<sup>10</sup> anzutreffen ist, der insgesamt 45 Stationen aufweist.

Für die Errichtung der Kalvarienberge bediente man sich meist der Handwerker aus dem Volk, wengleich bisweilen auch heute bekannte steirische Künstler für derartige Aufgaben herangezogen wurden. Beispielsweise waren Jakob Gschiel, Johann Veit Hauckh, Marx Schokotnigg, Philipp Jakob Straub und andere an der Ausgestaltung des Grazer Kalvarienberges, der ältesten Anlage der Steiermark, beteiligt.

Schon 1606 hatte man am Austein drei Kreuze aufgerichtet.<sup>11</sup> 1723 wurde nach den Plänen des Grazer Baumeisters *Johann Georg Stengg*<sup>12</sup> (1689–1753) die Fassade der heutigen Kalvarienbergkirche zum Heiligen Kreuz fertiggestellt. Indem die Mittelachse der dreiachsigen Schauseite nach vorne gezogen wurde, konnte im

<sup>6</sup> Da die genaue Distanz in Jerusalem, bedingt durch oftmalige Zerstörungen, nicht eindeutig ermittelt werden konnte, finden sich auch in den kirchlichen Vorschriften zur Errichtung von Kalvarienberganlagen keine konkreten Angaben darüber.

<sup>7</sup> Entlang der Straße verläuft heute auch ein Prozessionsweg mit Stationskapellen von Oberwölz bis zur Lokalie Mariä Heimsuchung zu Altötting in Winklern.

<sup>8</sup> Christus trägt das Kreuz, erster Fall, Begegnung mit der Mutter, zweiter Fall, Veronika reicht das Schweißtuch, dritter Fall, Begräbnis.

<sup>9</sup> Inge Woiseschläger, Die Kreuzwegandacht in der Steiermark zur Zeit der kirchlichen Reformen Kaiser Josephs II., in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 58 (1967), S. 132.

<sup>10</sup> Die szenische Anordnung der italienischen Sacri Monti beinhaltet häufig eine umfassende Darstellung des Lebens Christi. Das eigentliche Passionsgeschehen, auf das sich die Kalvarienberge zumeist beschränken, ist lediglich ein Teil der dort vorhandenen Darstellungen.

<sup>11</sup> Karl Amon, Die Grazer Stadtpfarrn, Graz 1980, S. 125 ff. – Walter Brunner, Vom Austein zum Kalvarienberg, in: Brief vom Kalvarienberg 11 (1978), o. S. – Dehio-Handbuch: Graz, bearbeitet von Horst Schweigert, Wien 1979, S. 154 ff. – Gabriele Strießnig-Kaltenegger, Die Kalvarienberge von Graz und St. Radegund, phil. Dipl., Graz 1985.

<sup>12</sup> Rochus Kohlbach, Die barocken Kirchen von Graz, Graz 1951, S. 141–146. – Rudolf Wurzinger, Die Barockbaumeisterfamilie Stengg, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 60 (1969), S. 284–287. – Dehio-Handbuch: Graz 1979, S. 152–156.

Obergeschoß eine *Bühne des steinernen Spiels*<sup>13</sup> entstehen, so daß die Kirche unmittelbar in den Kreuzweg einbezogen wurde. Hinter der Balustrade des Stathalterpalastes, vor einem Rundbogen mit Okulusfenster und angedeuteter Türe, erscheint in der Mitte Christus als Ecce-Homo mit gebundenen Händen, Dornenkrone und rotem Mantel. Links neben ihm steht überheblich, die Linke in die Seite gestemmt, die Rechte grazil abwehrend angewinkelt, mit hoch erhobenem Haupt Pilatus, während zur Rechten ein Schächer den Gefolterten nicht aus den Augen läßt. Diese drei aus Sandstein gefertigten Figuren werden stilistisch *Johann Jakob Schoy* (1686–1733) zugeschrieben und dürften um 1723 entstanden sein.

Johann Jakob Schoy<sup>14</sup> wurde als Sohn des Marburger Bildhauers Johann Schoy geboren und dürfte seine erste bildhauerische Ausbildung bei seinem Stiefvater, dem in Leibnitz geborenen und vor allem im heutigen Slowenien tätigen Bildhauer *Franz Christoph Reiss*, erhalten haben.<sup>15</sup> 1712 war Schoy bereits Bürger von Graz und erhielt 1712 die Ernennung zum landschaftlichen Bildhauer sowie später zum innerösterreichischen Hofbildhauer. Die Werke Schoys sind von oberitalienisch-venezianischen Einflüssen geprägt, die wohl von einem frühen, urkundlich nicht belegbaren Italien-Aufenthalt stammen.<sup>16</sup> Mit der davon herrührenden betonten Körperlichkeit der Figuren und einer bewußt kompositionell eingesetzten Gewanddraperie gilt Schoy als der wohl bekannteste Grazer Meister des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts.

Auf den beiden seitlichen Tribünen erscheinen die prächtig gekleideten Pharisäer und das aufgewiegelte Volk, beide in heftiger Anklage und mit weit geöffneten Mündern die Kreuzigung des Gottessohnes fordernd. Erst 1873 wurden diese Holzfiguren von *Jakob Gschiel* (1821–1908) geschaffen.

In der Vorhalle unter dem Bühnenbalkon befindet sich das Tor zur Scala Santa, die auf die Terrasse des Pilatus-Palastes zu führen scheint. Es handelt sich dabei um die 1723 geschaffene Nachbildung jener Heiligen Stiege beim Lateran in Rom, die gemäß der Überlieferung aus dem Palast des Pilatus in Jerusalem stammt und von der hl. Helena im 4. Jahrhundert nach Rom gebracht worden sein soll. In direkter Entsprechung des römischen Vorbildes weist die Treppe 28 Stufen auf. Christus soll auf der Scala Santa dreimal auf- und abgestiegen sein, auch nach der Geißelung. Darin liegt der Volksglaube begründet, es handle sich bei den roten Einschlüssen des syrischen Marmors um die Blutstropfen Christi. Am oberen Ende der aus der Erinnerung an das Leiden Christi nur kniend zu erklimmenden Treppe<sup>17</sup> erhebt sich ein um 1723 wahrscheinlich nach Entwürfen von *Johann Georg Stengg* errichteter Säulenaltar, auf dem die mit *IO: IAC: SCHOY 1722* datierte und signierte Sandsteinfigur des Christus an der Geißelsäule untergebracht ist. Seitlich wird die Heilige Stiege von zwei um ein Joch zurückversetzten Treppenläufen flankiert, die erst am oberen Ende durch eine Tür geschlossen werden. Die Scala Santa ist kein

fester Bestandteil des Kreuzweges bzw. der Kalvarienberge, sondern wird bisweilen in den nachzuvollziehenden Passionsweg miteingebunden.<sup>18</sup>

Die Gestaltung der Kirchenfassade erlaubt den Vergleich mit Theater- und Aufführungspraxis barocker Passionsspielgruppen, und zwar nicht nur was Mimik, Gestik und Kostümierung der dargestellten Figuren anbelangt, sondern auch in bezug auf den kulissenhaften Bühnenaufbau, in den hier die Scala Santa als wesentlicher Bestandteil integriert erscheint.<sup>19</sup>

Der Kalvarienberg von *Kindberg*<sup>20</sup> wurde 1674 durch Abundius Maria Dominikus Graf von Inzaghi gegründet und auf einem freistehenden Felsen mit kapellenartigen Stationshäusern angelegt. Affinitäten zum Grazer Austein treten nicht nur in der Wahl der Lokalisation auf, sondern auch in der Gestaltung und Auswahl der dargestellten Passionsszenen hat Graz als Vorbild gedient. Der Kreuzweg besteht aus dreizehn Stationen, die von jenen des franziskanischen Kreuzweges abweichen. Die Ausgestaltung der Anlage mit plastischen Figuren erfolgte hauptsächlich im 18. Jahrhundert. Die vorhandenen Plastiken sind zum Teil als bemerkenswert qualitativ zu bewerten, konnten aber auf Grund spärlicher schriftlicher Überlieferungen keiner Künstlerpersönlichkeit zugewiesen werden.

In diesem Rahmen sei im besonderen auf die Darstellung der Dornenkrönung Christi eingegangen, zum einen, da bei der letzten Renovierung für diese Figurengruppe ein Rechnungsbeleg aus dem Jahr 1780 mit der Zahlung von 30 fl. an einen *Herrn Königer* aufgefunden werden konnte, und zum anderen, weil die Darstellung sowohl auf ikonographischer als auch formaler Sicht Beachtung verdient.

In der Mitte der dreifigurigen hölzernen Gruppe sitzt Christus auf einem rechteckigen Block. Seine Hände sind gefesselt und ruhen im Schoß. Über den linken Oberarm fällt lose der purpurrote Mantel. Christus hat sein Haupt leicht nach rechts unten geneigt und so vom Betrachter abgewendet. Die ersten Anzeichen des Schmerzes und einer resignierenden Leere lassen sich im feingeschnittenen Gesicht erkennen, das von einem Spitzbart eingerahmt wird. Unter der Dornenkrone quillt dichtes, lockiges Haar hervor, das über den Nacken auf den Rücken reicht. Jede anatomische Einzelheit der Figur ist genau herausgearbeitet. Muskeln, Blutbahnen und Knochen des abgemagerten Körpers sind deutlich unter der Haut erkennbar. Bis in die kleinen Sitzfalten am Bauch geht der angestrebte Realismus. Völlig im Gegensatz zur ausgemergelten Gestalt Christi in ihrer statischen Position stehen die beiden Schergen, die wohlgenährt in fast tänzerisch-akrobatischen Posen die Dornenkrone mit einem eigenwillig gekrümmten Stab auf das Haupt des Erlösers drücken. Nur leicht bekleidet tritt der von Christus rechts stehende Peiniger auf, den Oberkörper frontal zum Betrachter gerichtet und das linke Bein locker abgewinkelt auf einen Stein gesetzt. Der in Profilsicht dem zweiten Mann zugewandte Kopf zeigt wirre Haarsträhnen, die zum Teil das verzerrte Gesicht mit dem zum Spott geöffneten Mund verdecken. Ursprünglich hat er wohl wie sein Gegenüber mit beiden Händen den Stab gehalten. Von anderem Charakter zeigt sich der zweite Scherge, der emotionslos, fast mechanisch seine Tätigkeit verrichtet, bei der ihm das Gewand vom linken Arm geglitten ist und den halben Oberkörper entblößt. Im dargestellten Schreitmotiv ist auch das Gewand über dem linken Knie sowie der Stiefel des Beines zerrissen, um auch damit Kraft und Wildheit anzudeuten. Um den Kopf mit seinem von Anstrengungen verzogenen Gesicht und dem langen Schnurr-

<sup>13</sup> Leopold Kretzenbacher 1961, S. 37.

<sup>14</sup> Josef Wastler, *Steirisches Künstler-Lexicon*, Graz 1883, S. 152. – Eduard Andorfer, Artikel „Johann Jakob Schoy“, in: Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 272. – Rochus Kohlbach, *Steirische Bildhauer*, Graz 1956, S. 179–186.

<sup>15</sup> Rochus Kohlbach 1956, S. 180.

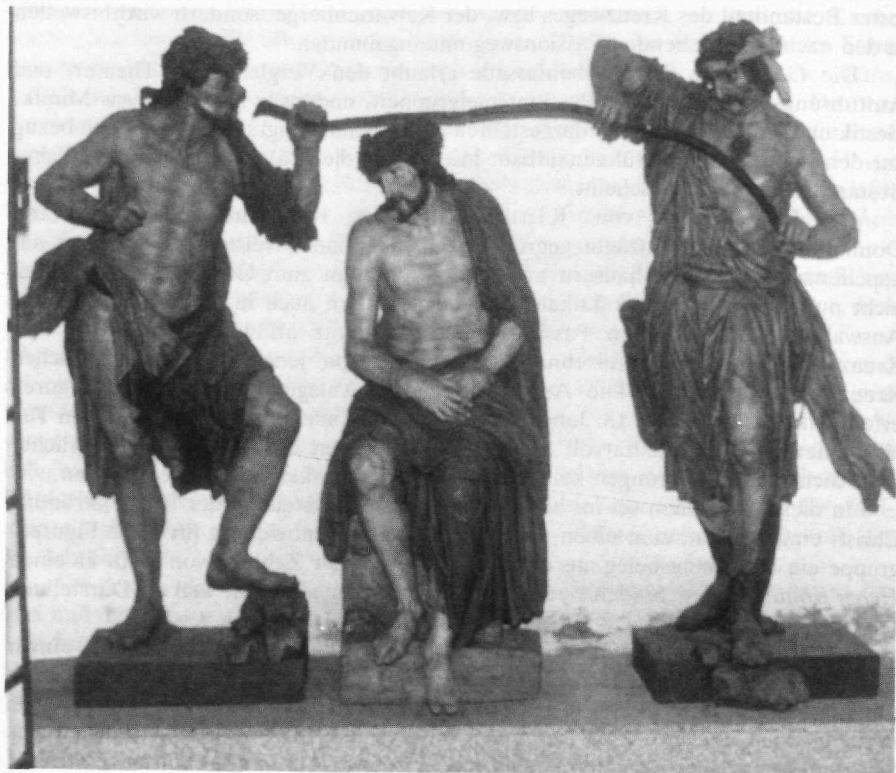
<sup>16</sup> Kurt Woisetschläger, *Plastik und Malerei des Barock in der Steiermark*, in: *Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz vom 6. bis 8. Juni 1972*, Graz 1972, S. 32.

<sup>17</sup> Leopold Kretzenbacher 1961, S. 43–45.

<sup>18</sup> Ein weiteres Beispiel einer scala santa findet sich in St. Radegund.

<sup>19</sup> Siehe zu dieser Thematik: Götz Pochat, *Theater und Bildende Kunst*, Graz 1990.

<sup>20</sup> Sabine Grabner, *Der Kalvarienberg von Kindberg*, phil. Dipl., Graz 1989.



Veit Königer, Dornenkrönung am Kalvarienberg in Kindberg

bart hat er einen Stoffstreifen gebunden. Der hier auftretende Bildtypus entwickelt sich aus der Verspottung und Dornenkrönung Christi durch die Soldaten im Prätorium (Mt 27,27–30; Mk 15,16–19; Joh 19,2–3). Nördlich der Alpen tritt ab ca. 1300 die Dornenkrönung als Handlung in den Vordergrund und nimmt gewaltsam mißhandelnde Tendenzen an. Das brutale Niederdrücken der Dornenkrone mit Stangen auf das Haupt Christi findet zudem häufig, von einem Passionszyklus losgelöst, als Andachtsbild Verwendung.<sup>21</sup>

Für die drei Statuen der Krönung Christi wurden 1780 laut Rechnungsbuch 72 fl. bezahlt. Ein A-Conto-Beleg desselben Jahres über 30 fl. erlaubt die Zuweisung dieser Figurengruppe an Veit Königer (1729–1792) und seine Werkstatt. In der Darstellung Christi läßt sich der von Königer bevorzugte Gesichtstypus klar erkennen: Spitzbärtchen, leicht gewelltes Haar, feine Gesichtszüge und die Augen etwas auseinanderliegend. Auch die anatomische Behandlung der Schergen zeigt großes Können, doch müssen sie auf Grund fehlender Ausdruckhaftigkeit als Werkstattarbeiten eingestuft werden. Grabner hat auf Grund stilistischer Vergleiche drei weitere Figurengruppen des Kindberger Kalvarienberges Veit Königer und seiner Werkstatt glaubhaft zugewiesen.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Gertrud Schiller 1968, S. 79–83.

<sup>22</sup> Sabine Grabner 1989, S. 129–135.

Veit Königer,<sup>23</sup> 1729 im Südtiroler Sexten geboren, gelangte nach Studien an der Wiener Akademie nach Graz und beherrschte ab etwa 1750 das Kunstgeschehen in der Steiermark. Die Kindberger Arbeiten entstammen der späten Schaffensperiode Königers und sind bis dato die letzten seiner Werke. Sie zeigen den Einfluß des von der Wiener Akademie ausgehenden Klassizismus auf den letzten bedeutenden Barockbildhauer der Steiermark. Die kleinteilige, natürliche Modellierung der Falten des Gewandes Christi tritt anstelle bewegter, die innere Erregung zum Ausdruck bringender Draperien. Eine starre Ruhe, verbunden mit einer vollkommen geschlossenen Silhouette, charakterisiert die Gestalt des gequälten und in stoischer Duldung zur Schau gestellten Heilands.

Ein gewisser Hang zur inszenierten Darstellung war vermutlich auch vor dem Auftreten der Kalvarienberge in unserem Raum vorhanden, wobei der theatralische Realismus späterer Ausstattungen zweifellos mit Einflüssen aus dem Süden – speziell Italien – in Verbindung gebracht werden muß. Wie an der Entstehung und Verbreitung der weihnachtlichen Krippendarstellung, die im Italien des 15. Jahrhunderts zu vielfigurigen Szenen ausgeweitet und als Verbindung von Malerei und Plastik vielerorts auftritt, war auch an Kalvarienberg und Kreuzweg der Bettelorden der Minderbrüder wesentlich beteiligt.

1493 erhielt der Minoritenvikar des Bezirkes Mailand, Pater Bernardino Caini (Bernardo Caimi), den Auftrag, eine Anlage mit Kirche, Kloster und Kapellen am Fuße des Berges Sacro Monte bei Varallo<sup>24</sup> zu errichten. Aus einem an Lodovico il Moro verfaßten Brief geht die Idee zur Erstellung eines Stationsweges hervor, der das Leben Christi und die heilsgeschichtlichen Ereignisse – Geburt, Kreuzigung und Auferstehung – nachvollziehbar machen sollte. Mit dem Vorbild großer Passions- und Mysterienspiele kommt vermutlich bereits ab 1518 der Kalvarienberg nach Darstellungen der Geburt, Verkündigung und Hirtenanbetung zur Ausführung. Die entscheidenden künstlerischen Anregungen zur malerisch-plastischen Ausgestaltung in illusionistischer, sich oftmals durchdringender Weise stammen von Gaudenzio Ferrari (um 1471–1546), der von den Zeitgenossen auf Grund seines Illusionismus hoch geschätzt und von Lomazzo<sup>25</sup> sogar neben Leonardo, Michelangelo, Raffael u. a. unter die sieben Malerfürsten eingestuft wurde. Auch nach seinem Ausscheiden wurde seinem begonnenen Konzept entsprechend weitergearbeitet. Bis um 1650 entstehen so, ausgehend von der spätgotischen Kirche S. Maria della Grazie (erbaut zwischen 1487 und 1501), 45 Kapellen entlang eines Prozessionsweges, der in der Bergkirche S. Maria Assunta (erbaut zwischen 1614 und 1715) gipfelt. Formelhafte Gebärden, bestechende Realitätsnähe und erzählerisch-drastische Darstellungen sind charakteristische Merkmale für den Sacro Monte von Varallo.

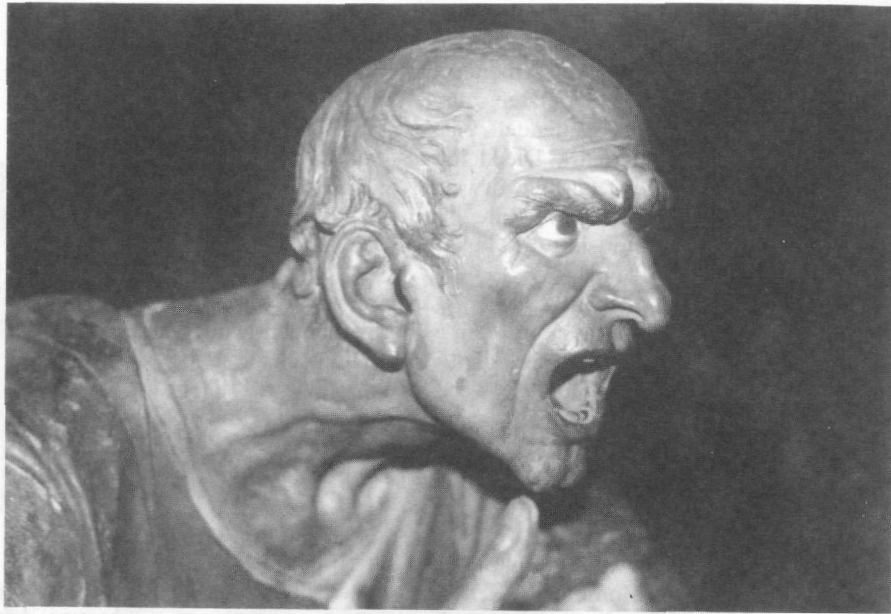
Am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts entstand in Orta<sup>26</sup> in der Nachbardiözese Novara ein weiterer Sacro Monte, für den zunächst 50 Wegkapellen projektiert, aber nur etwa die Hälfte errichtet worden waren. Auf die ältere Anlage

<sup>23</sup> Eduard Andorfer, Veit Königer und sein Werk (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, Bd. 1, Hrsg.: Hermann Egger), Graz 1925. – Ders., Artikel „Veit Königer“, in: Thieme–Becker, Bd. 21, 1927, S. 164–165. – Ders., Königers erstes Werk in Graz, in: Blätter für Heimatkunde 11 (1935), S. 72–75. – Rochus Kohlbach 1956, S. 221–230.

<sup>24</sup> Heinz Schomann, Kunstdenkmäler in Italien. Westliches Oberitalien, Darmstadt 1987, S. 440. – Götz Pochat 1990, S. 150–155.

<sup>25</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, Mailand 1590.

<sup>26</sup> Heinz Schomann 1987, S. 422 f.



Ausdrucksstärke und Lebensnähe kennzeichnen die Terrakottafiguren vom Sacro Monte in Varese

zurückgreifend, treten in den meist überkuppelten Zentralbaukapellen lebensnahe Terrakottafiguren vor freskierten Hintergrunddarstellungen auf.

Unweit davon begann man ab 1604 nach dem Entwurf des Architekten *Giuseppe Bernascone* in Varese mit der Errichtung eines Prozessionsweges auf den 880 m hohen Sacro Monte. In den 15 kapellenartigen Zentralbauten entlang der Serpentin wird biblisches Geschehen, wie in Varallo und Orta, durch Wandbilder und Figuren aus Terrakotta dargestellt.<sup>27</sup>

Zwar kann der unmittelbare Einfluß der nur kurz angesprochenen italienischen Beispiele auf Kalvarienberge unseres Raumes nicht nachgewiesen werden, doch muß eine Vorbildhaftigkeit im weiteren Sinn, vor allem was eine illusionistische, der sichtbaren Welt nachempfundene Darstellungsweise und die realitätsnahe Zuschau-Stellung des Leidens Christi angeht, angenommen werden.

Ein Beispiel, das die Anwendung derartiger Gestaltungsmittel zeigt, sind die Passionsszenen des Kalvarienberges in der Festenburg. Die im 12. Jahrhundert vermutlich von den Herren von Stubenberg gegründete Burg wechselte mehrmals ihre Besitzer und gelangte schließlich 1616 an das Stift Vorau.<sup>28</sup> Propst Philipp Leisl (1691–1717) beschäftigte sich mit dem Gedanken, die alte Festung zu einer Klosterburg umzugestalten, und ließ 1707 den Umbau beginnen. Sein Gedanke war es, die Kirchberger Chorfrauen, die schon mehrmals in der Burg Schutz vor den Kuruzzen gesucht hatten, hier anzusiedeln. Zwar zerschlug sich dieses Vorhaben, nichtsdestotrotz wurde der Umbau fortgesetzt, so daß 1711 die neue Schloßkirche zu Ehren der hl. Katharina konsekriert werden konnte. Propst Leisl, der eine tiefe Betroffenheit gegenüber dem Leiden und Sterben Christi empfand, ließ weiters

<sup>27</sup> Ebda., S. 440.

<sup>28</sup> Robert Baravalle, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1961, S. 199–200.

neben der Schloßkirche einen Kalvarienberg errichten, mit dessen Ausgestaltung er den Vorauer Stiftsmaler *Johann Cyriak Hackhofer*<sup>29</sup> (1675–1731) beauftragte.<sup>30</sup> Als Sohn des Wiltener Stiftsorganisten wurde Hackhofer in Innsbruck geboren. Nach seinen Lehrjahren hält er sich 1706 in Wien auf, doch schon 1708 sind seine ersten Tätigkeiten für das Stift Vorau belegt, wo er bis zu seinem Lebensende Stiftsmaler bleibt.

Von Hackhofer sollen nicht nur sämtliche Fresken und Ölgemälde der Ausstattung, sondern auch die Entwürfe der plastischen Darstellungen, die der Salzburger Bildschnitzer *Johann Fenest* fertigte, stammen.<sup>31</sup> Für diese Annahme sind allerdings keine Quellen vorhanden, so daß möglicherweise nur Hackhofers Gesamtleitung der Dekorationsarbeiten für stilistische Übereinstimmungen verantwortlich ist. In einer ersten Phase erfolgte bis 1715 die Ausgestaltung von vier Kapellen mit Szenen des Schmerzhafte Rosenkranzes. In einer weiteren Periode ab 1720 wurden unter Leidls Nachfolger, Propst Graf Webersberg (1717–1736), durch Umbauten der Burg zwei weitere Kapellen den vorhandenen vorangestellt und so das Bildprogramm um die Darstellungen des Freudenreichen Rosenkranzes erweitert. In mystischer Verbindung damit stehen die Szenen aus der Legende der hl. Katharina von Alexandrien, die parallel dazu erscheinen. In der Schloßkirche sind die Darstellungen des Glorreichen Rosenkranzes untergebracht, so daß ein umfassendes Programm umgesetzt erscheint. Bis 1723 waren die wesentlichen Errichtungs- und Ausgestaltungsarbeiten auf der Festenburg abgeschlossen.<sup>32</sup>

Nach Vollendung des Umbaus beginnt der Pilger den Gang in der Loretokapelle und zieht über die Krippen-, Ölberg-, Geißelungs-, Krönungs- und Kreuzkapelle bis zur Katharinenkirche. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, auf alle Einzelheiten des dargestellten Programmes einzugehen. Doch ist einerseits das Programm der Lebensgeschichte Christi und andererseits die Gestaltung der Szenen als lebensgroße Figuren vor Hackhofers gemaltem Ambiente auf das Vorbild des Sacro Monte in Varallo zurückzuführen.<sup>33</sup> Hackhofers Œuvre zeigt deutlich italienische Einflüsse, doch kann durch spärliche Quellschriften kein Italienaufenthalt, bei dem er Varallo besucht haben könnte, de facto nachgewiesen werden. Zuletzt hat Weeber auf Grund stilistischer Affinitäten eine Italienreise vor 1704 glaubhaft angenommen.<sup>34</sup>

In der größten Festenburger Kapelle, der Kreuzkapelle, sind im Chorraum die Kreuzigung und im Hauptraum das Grab Christi am rechten, sowie die Kreuztragung, auf die hier näher eingegangen werden soll, am linken Seitenaltar untergebracht.

<sup>29</sup> Josef Wastler 1883, S. 34–38. – Johann Cyriak Hackhofer, in: Thieme–Becker Bd. 15, 1922, S. 414–415. – Robert Meeraus, *Johann Cyriak Hackhofer* (Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, Bd. 4, Hrsg.: Hermann Egger), Graz 1931. – Ausst.-Kat. *Johann Cyriak Hackhofer*. Ausstellung zum 250. Todestag, Vorau 1981. – Christine Weeber, *Der Vorauer Stiftsmaler Johann Cyriak Hackhofer 1675–1731*, phil. Diss., Graz 1987.

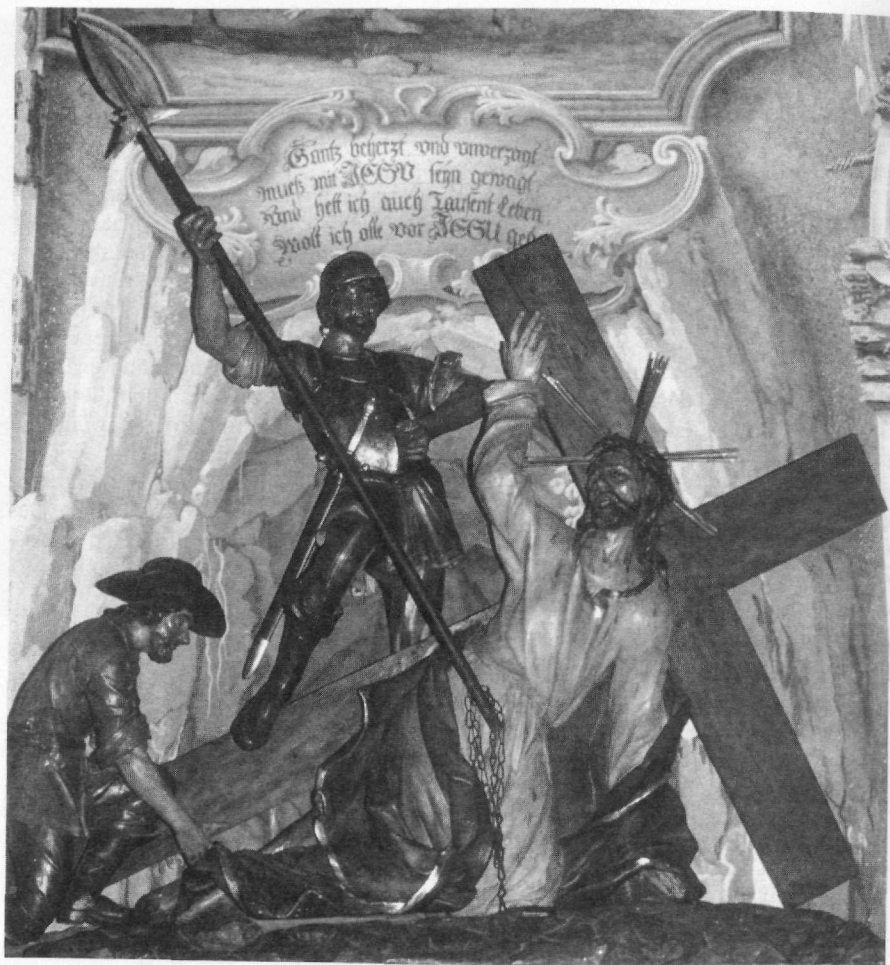
<sup>30</sup> Christine Weeber 1987, S. 183 ff.

<sup>31</sup> Ottokar Kernstock, *J. C. Hackhofers Festenburger Gemälde*, in: *Kirchenschmuck* 34 (1903), S. 5.

<sup>32</sup> *Dehio-Handbuch Steiermark*, bearbeitet von Kurt Woisetschläger und Peter Krenn, Wien 1982, S. 100–102. – Peter Krenn, *Die Oststeiermark*, Salzburg 1981, S. 117–122.

<sup>33</sup> Kurt Woisetschläger 1972, S. 38.

<sup>34</sup> Robert Meeraus 1931, S. 14 f. – Christine Weeber 1987, S. 12 ff.



Johann Cyriak Hackhofer und Johann Fenest, Kreuztragung Christi. Darstellung in der Kreuzkapelle der Festenburg

Mit bloßen Armen das Kreuz umfassend, kniet Simon von Cyrene an der linken Seite und blickt unter der Krempe seines Hutes hervor leicht nach oben zu Christus. Unter der schweren Last des Kreuzes auf die Knie gesunken, stützt sich Christus mit der Linken am Boden ab, während die Rechte zum Querbalken nach oben greift. Der Purpurmantel ist von der Schulter gerutscht, und das lange, um die Mitte gegürtete Gewand bereits mit Blut befleckt. Das Gesicht mit geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund spiegelt Erschöpfung, Trauer und Leid. Oberkörper und Kopf sind in leichter Drehung dem aufrecht stehenden Soldaten zugewendet, der in Rüstung mit Helm und Schwert dargestellt ist. In der Rechten eine Lanze und die Linke in die Hüfte gestemmt, setzt er den rechten Fuß auf das Kreuz. Während die Mensa uneben und steinig gestaltet erscheint, erhebt sich hinter der Gruppe eine gemalte Felsformation. Über den Felsen liest man in einer Kartusche den Spruch *Ganz beherzt und unverzagt muess mit JESU sein gewagt, und heit ich auch Tausent Leben, wolt ich alle*

*vor JESU geben.*, der sowohl als Aufforderung für den Pilger als auch bezogen auf die darüber dargestellte Szene zu verstehen ist. Gezeigt wird die hl. Katharina, die von Soldaten zum Richtplatz geführt wird, wo bereits das Rad mit Spitzen und Nägeln aufgerichtet erscheint. Die Darstellung besitzt zwar den Charakter einer Tafelmalerie, ist aber als Fresko, wie die gesamte Wanddekoration, ausgeführt. Sie ahmt in Größe, Rahmen und Figurendarstellung die in Öl gemalten Legendenszenen in den vorangegangenen Kapellen nach. Indem Christus und Katharina auf dem Weg zum Richtplatz in szenischer Affinität auftreten, werden Beziehungen zwischen dem Erlöser und der Märtyrin geschaffen, die aber auch in Details, wie farblich gleicher Kleidung, sichtbar werden. In ähnlicher Weise fügen sich die herzförmigen Kartuschen mit Emblemen, die das Gebälk überschneiden, ein. In grünem Grisaille sind die symbolischen Szenen gemalt und, jeweils von einem Spruchband über dem oberen und unteren Rahmenteil der Kartusche begleitet, nehmen sie in schlichten Gedankengängen Bezug auf die gezeigten Martyrien: Katharinas Liebe zu Jesus, den Tod und die Auferstehung. Die täuschenden Möglichkeiten der Malerei, wie Hackhofer sie bereits in Tirol und vermutlich bei Matthias Steinel (1643/44–1727) und dessen Umkreis kennengelernt hat, wurden in der gesamten Anlage zur Ausgestaltung eingesetzt und mit plastischen Darstellungen im Sinne eines barocken Gesamtkunstwerkes verschmolzen, so daß der Kalvarienberg in der Festenburg mit Recht als *bedeutendstes heimisches Beispiel für den expressiven Illusionismus im Spätbarock* bezeichnet werden kann.<sup>35</sup>

Im Vergleich mit anderen Kalvarienbergen fällt auf, daß die Festenburger Anlage weder nach außen hin als Kalvarienberg erkennbar ist, da sie in die Burg eingebunden wurde, noch die Kreuzgruppe als thematischer Höhepunkt weithin sichtbar in Erscheinung tritt. Weitere untypische Wesenszüge, wie die Verbindung der Passion Christi mit jener der hl. Katharina, sowie die Abfolge des Rosenkranzes, sind wahrscheinlich auf die Entstehungszeit vor 1731, bevor die Festlegung der 14 Kreuzwegstationen erfolgte, zurückzuführen. Das szenenreiche Programm wird von Kernstock als eine Art *Biblia pauperum* gedeutet, wobei die Szenen für alle Gebildeten – *Wer lesen kann, der fang da an . . .* heißt es in der Loretokapelle – mit zusätzlichen Texten versehen wurden.

Die szenisch am reichsten angelegte Kalvarienberganlage mit insgesamt 26 Stationen befindet sich in St. Radegund<sup>36</sup> und wurde erstaunlicherweise erst nach der kirchlichen Reglementierung des Kreuzweges auf 14 Stationen begonnen. 1768 errichtete man nach mehreren Visionen des frommen Bauern Simon Pfeiffer, dem Engel mit Steinen und den Leidenswerkzeugen Christi erschienen, auf der „Trattner-Leitn“ bei St. Radegund eine Kapelle zum Gezeißelten Heiland. Zuvor schon lassen sich 1732 die ersten Anfänge einer Anlage in zwei Kapellen, eine der Schmerzhaften Mutter Gottes, die andere der hl. Magdalena geweiht, feststellen,<sup>37</sup> die 1767 abgetragen wurden. Durch die Initiative von Pfarrer Franz Xaver Braun sowie den regen Wallfahrtszuzug und damit verbundene finanzielle Unterstützungen konnte 1770 mit dem Bau einer groß angelegten Kalvarienberganlage begonnen werden. Bis 1773 entstand eine Anlage in mehreren Terrassen, wobei diese und die Standorte der

<sup>35</sup> Dehio-Handbuch: Steiermark 1982, S. 101.

<sup>36</sup> Dehio-Handbuch: Steiermark 1982, S. 484–485. – Gabriele Strießnig-Kaltenegger 1985, S. 133–202. – Elfriede Grabner, Zur Geschichte des Kalvarienberges von St. Radegund bei Graz, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark 77 (1986), S. 175–202.

<sup>37</sup> Martina Vicenzi, Der Kalvarienberg in St. Radegund bei Graz, o. O. 1966, S. 12.



Philipp Jakob Straub, *Christus begegnet seiner Mutter. Station am Kalvarienberg von St. Radegund*

Stationen durch Sprengungen obersteirischer Bergknappen geschaffen werden mußten.

Künstler, die an der Ausgestaltung mitbeteiligt gewesen waren, sind nicht überliefert. Ein Teil einfacher, naiv anmutender Holzplastiken aus der Erbauungszeit wird *Johann Michael Pregenzner* zugeschrieben,<sup>38</sup> der auch die nur mehr zu geringen Teilen erhaltenen Wandmalereien der Kapellen geschaffen haben dürfte und auf Grund seiner Tätigkeit als Mesner und Vorbeter in St. Radegund auch als „Maler-

<sup>38</sup> Martina Vicenzi 1966, S. 15.

Mickl“ oder „Bet-Mickl“ bezeichnet wurde. 1834 und später entstanden in eher schwacher künstlerischer Leistung weitere Figuren. *Jedoch haben manche auch bedeutenden Kunstwerth und zwar jene, die aus Stein gemeißelt sind.*<sup>39</sup> Bezogen ist diese Bemerkung beispielsweise auf den kreuzschleppenden Christus, der seiner Mutter begegnet. Diese qualitätvolle Darstellung wird dem Bildhauer *Philipp Jakob Straub* (1706–1774) zugeschrieben und dürfte im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts entstanden sein.

Philipp Jakob Straub,<sup>40</sup> der aus Wiesensteig in Württemberg stammte, besuchte ab 1730 die Akademie in Wien und gelangte 1733 nach Graz, wo er die Witwe des im gleichen Jahr verstorbenen Johann Jakob Schoy heiratete. Der Tradition zufolge übernahm er damit auch dessen Werkstätte, nachdem es möglicherweise zuvor in Wien zu einem Kontakt zwischen Schoy und Straub gekommen war.<sup>41</sup> Mit dem Auftreten Straubs in Graz gewinnt der Wiener Reichsstil gegenüber der an Italien angelehnten Kunstauffassung in der Plastik, vertreten durch Johann Jakob Schoy und Marx Schokotnigg, an Bedeutung. So wird die Grazer Barockplastik bis etwa 1755, dem Zeitpunkt, als Veit Königer ebenfalls von der Wiener Akademie nach Graz kam, durch einen höfisch modifizierten Stil geprägt.<sup>42</sup>

Unter einem breiten Arkadenbogen findet die Begegnung zwischen Mutter und Sohn statt. Christus schreitet in höchst labiler Haltung mit dem schweren, ihn in die Knie zwingenden Kreuz auf seiner linken Schulter Maria entgegen. Durch das bodenlange, um die Mitte gegürtete Kleid zeichnen sich die beiden gebeugten Beine ab. Quer über die Brust liegt die rechte Hand auf dem Kreuzbalken. Mit leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper blickt Christus, den Kopf etwas nach links geneigt, zu Maria empor. Schulterlanges, lockiges Haar und eine geflochtene Dornenkrone rahmen das bärtige, nicht mehr ganz jugendliche und von Schmerzen gezeichnete Gesicht ein.

Maria, in Mitleid und Schmerz versunken, wendet sich ihrem Sohn zu. Sie steht auf dem rechten Bein, während das linke entlastet, im Knie nach links abgelenkt und seitlich gestellt wird. Der Oberkörper zeigt eine Wendung nach rechts, der auch die Kopfdrehung folgt, beides dem „klassischen“ Kontrapost entsprechend. Die vor dem Körper abgewinkelten Arme sind an der linken Seite des Oberkörpers übereinandergelegt. Maria trägt ein bis zum Boden reichendes, gegürtetes Gewand sowie darüber einen Mantel, der den Kopf bedeckt und dreieckig über die linke Schulter gelegt ist. Weiter, den Arm in elegantem faltenreichem Schwung umfassend, wird der Stoff an der rechten Hüfte gerafft und über das Spielbein, das deutlich durchscheint, herabfallend drapiert.

Beide Steinfiguren besitzen eine polychrome Fassung. Auffallend sind die qualitätvollen Ausarbeitungen des Antlitzes Christi, die feingliedrigen Hände, kontrapostische Haltung und der reich drapierte Faltenwurf im Gewand Marias. Diese gekonnte technische und kompositorische Ausführung scheint eine Zuweisung an Philipp Jakob Straub und seine Werkstätte zu untermauern, deren Tätigkeit am Kalvarienberg von St. Radegund gesichert ist.

<sup>39</sup> Josef Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, Bd. 2, Graz (1885), S. 595.

<sup>40</sup> Eduard Andorfer, Artikel „Philipp Jakob Straub“, in: *Thieme-Becker*, Bd. 32, 1938, S. 167–168. – Rochus Kohlbach 1956, S. 203–209.

<sup>41</sup> Horst Schweigert, *Zum Frühwerk Philipp Jakob Straubs*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, Bd. 11, Graz 1976, S. 87.

<sup>42</sup> Kurt Woisetschlager 1972, S. 30 f.



„Christus in der letzten Rast“. Station am Kalvarienberg in Oberzeiring

In der erzählerischen Darstellung der Passion erfährt auch die Vorbereitung zur Kreuzigung eine breite Ausgestaltung, die ihren Niederschlag in verschiedenen Andachtsbildern findet. Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts tritt so die plastische Darstellung des *Christus in der letzten Rast* oder richtiger *Christus im Elend* als eigenständiger ikonografischer Typus hervor.<sup>43</sup> Eine derartige Darstellung befindet sich in einem kapellenartigen Bau westlich neben der Kalvarienbergkirche von Oberzeiring. 1851 bis 1858 wurde die bestehende Anlage anstelle einer *baufälligen Kapelle auf dem Calvarienberge*<sup>44</sup> durch Franz Xaver und Johanna Neuper errichtet. Auf einem Sockel, vor dem die Tafel mit dem *Gebet zu dem Gnadenbilde unsers Herrn Ruhe* angebracht ist, liegt das Holzkreuz auf dem Boden. Auf einem

<sup>43</sup> Gertrud Schiller 1968, S. 95 f.

<sup>44</sup> Diözesanarchiv Graz, VII f. 22 Oberzeiring, Kalvarienberg Kapelle, Einlage 102.

Stein daneben sitzt Christus, bereits seiner Kleider beraubt. Allein das Lententuch ist locker um die Hüften gelegt. Auf dem Haupt trägt er die Dornenkrone, und am Körper erkennt man die Wunden der Geißelung und die aufgeschlagenen Knie der Kreuzfälle. Den leicht geneigten Kopf hat Christus in die Hand gelegt und den linken Arm auf den Oberschenkel aufgestützt. Die in den Evangelien nicht auftretende Darstellung zeigt Christus, der schon den Weg nach Golgotha hinter sich gebracht hat und vor der Kreuzannagelung ausruht.

Der hier auftretende Gestalttypus ist keine Neukreation der mittelalterlichen Passionsmystik, sondern leitet sich von der weit verbreiteten und älteren Darstellung des alttestamentlichen *Hiob im Elend* ab. Indem die Leiden Hiobs im Alten Testament in Parallele mit den Leiden Christi, quasi als Vorprägung, verstanden wurden, erfolgte die Bildtypenübernahme in die Darstellungen der Passion. Das Ergebnis ist ein Andachtsbild – in Oberzeiring unterstützt durch eine textliche Aufforderung –, das den einzelnen zum persönlichen Mitleiden anhalten soll.<sup>45</sup>

Die Kreuzigung Christi bildet als das zentrale Ereignis der Passion den Höhepunkt jedes Kalvarienberges. Die bildliche Darstellung des gekreuzigten Erlösers – ab dem 9. Jahrhundert ein Hauptthema der christlichen Kunst<sup>46</sup> – wird auf den steirischen Kalvarienbergen nach den Berichten der Evangelisten<sup>47</sup> zumeist von den beiden Schächern am Kreuz flankiert. Bisweilen stellte man nach der Schilderung des Johannes (Joh 16, 25) auch Personen unter dem Kreuz dar, wobei hauptsächlich Maria, Maria Magdalena und Johannes auftreten.

Aus der Vielzahl der Darstellungen des Heilandes am Kreuz sei hier jene plastische Figurengruppe aus der Kalvarienbergkirche in Liezen ausgewählt. Die vom Judenburger Bildschnitzer *Balthasar Prandstatter*<sup>48</sup> († 1756) hergestellte Kreuzigungsgruppe erhebt sich über dem Altar eines vierkonchigen Zentralbaus. Schon in der Gotik hatte sich in Judenburg ein bedeutendes Kunstzentrum entwickelt. Mit Balthasar Prandstatter und seiner Schnitzwerkstätte, die zahlreiche Kirchen im oberen Mur- und Ennstal sowie in Oberkärnten mit Plastiken belieferte, war im 18. Jahrhundert eine zweite Judenburger Periode angebrochen, die einen lokalen alpenländischen Barock vertrat. Prandstatter wurde vermutlich in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts geboren und besuchte nicht die Wiener Akademie, sondern erhielt seine Ausbildung in eher provinziellen, volkstümlichen Werkstätten.

Die Liezener Kreuzgruppe, vermutlich aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts,<sup>49</sup> besteht aus Christus, den beiden Schächern sowie Maria und Johannes unter dem Kreuz. Charakteristisch für das Werk Prandstatters ist die schlanke, überlange Darstellung der Figuren, wie es besonders an den Assistenzfiguren zu sehen ist. Ausgemergelt hängt der Leichnam Christi am Kreuz, mit drei Nägeln an das Holz geheftet. Schlanke Proportionen und ein verkehrter S-Schwung verleihen dem Korpus eine gewisse Eleganz. Wesentlich unruhiger und verkrampfter erscheinen die beiden Schächer neben Christus. Der ans Kreuz gebundene Dismas wendet sich

<sup>45</sup> Lexikon der Christlichen Ikonografie (Hrsg. Engelbert Kirschbaum – Wolfgang Braunfels), Bd. 3, Rom–Freiburg 1970, S. 496–498. – Gertrud Schiller 1968, S. 95–96.

<sup>46</sup> Gertrud Schiller 1968, S. 110.

<sup>47</sup> Mt 27,33–38; Mk 15,22–28; Lk 23,32–34; Joh 19,19–22.

<sup>48</sup> Kurt Woisetschläger, Die Judenburger Schnitzwerkstätte des 18. Jahrhunderts und ihre Meister Balthasar Prandstatter und Johann Nischlwizer, phil. Diss., Graz 1952. – Ders., Balthasar Prandstatter, ein Bildschnitzer des 18. Jahrhunderts in Judenburg, in: Christliche Kunstblätter 91 (1953), S. 90–91. – Rochus Kohlbach 1956, S. 334–338.

<sup>49</sup> Dehio-Handbuch: Steiermark 1982, S. 270.





Balthasar Prandstätter, *Gekreuzigter in der Kalvarienbergkirche von Liezen*

Christus zu, während Gesmas seinen Blick zu Boden richtet und zum Zeichen des Abscheus seine Zunge aus dem Mund streckt. Die Darstellung der beiden Schächer, deren Namen in apokryphen Schriften und Legendenberichten Erwähnung finden und sich im Volksmund verwurzeln, obwohl der Bibelbericht ihre Namen nicht nennt, erfreut sich in den Darstellungen der Barockzeit großer Beliebtheit.<sup>50</sup> Vor allem die Gestalt des bösen Schächers wird in verschiedenster Abwandlung dazu benutzt, die Verdammnis des nicht reuigen Menschen darzustellen.

Über den Künstler Prandstätter meint Woisetschläger: *Er ist ein Beispiel dafür, wie auch ein volkstümlicher Schnitzer die künstlerischen Strömungen seiner Zeit zu verarbeiten vermag und wie sehr er dabei Persönlichkeit zu wahren imstande ist.*<sup>51</sup>

Die eigenwillige Form einer Kalvarienbergrotunde findet sich auf dem Frauenberg bei Admont. Die Entstehung der Anlage erfolgte unter Abt Adalbert von Admont (1675–1696). Die Einzelszenen der Passion sind in den Nischen des Rundganges untergebracht, von dem aus man eine Treppe zum Plateau mit der Kreuzigungsgruppe emporsteigt. Das Augenmerk gilt hier den drei Assistenzfiguren des Admonter Stiftsbildhauers *Josef Thaddäus Stammel* (1695–1765), der als Hauptvertreter der alpenländischen Schnitzkunst und bedeutender Bildhauer des ausgehenden Hochbarock in der Steiermark gilt.<sup>52</sup>

Nach einer Lehre bei seinem Vater sowie bei den Bildhauern Zeilinger und Johann Jakob Schoy wurde Stammel 1718 im Auftrag des Stiftes Admont zu einem mehrjährigen Studium nach Rom gesandt. Sein Schaffen, das er nach seiner Rückkehr vermutlich 1725 als Stiftsmaler begann, läßt Einflüsse von Bernini und der neapolitanischen Kunst erkennen. Neben zahlreichen Darstellungen schuf Stammel vor allem in seiner Frühzeit auch Steinbildwerke wie jene Sandsteinfiguren vom Frauenberg bei Admont. In erzählerischer Weise erscheinen Maria, Maria Magdalena und Johannes unter dem Kreuz. Während Maria und Johannes sich mit bewegter Gestik und leidvollem Gesichtsausdruck, den Kopf in den Nacken gelegt, dem am Kreuz hängenden Korpus zuwenden, kauert Maria Magdalena mit gefalteten Händen, das Salbgefäß zur Seite, in sich gekehrt unter dem Kreuz. Die anatomische Ausarbeitung der Figuren mit ansprechenden Details gibt einen überaus gesteigerten Gefühlsausdruck wieder. Auffallend ist das mächtige, voluminöse Aussehen der drei Adstantes, das durch aufschwellende Gewandfalten und Draperien zum Ausdruck gebracht wurde. Außer bei Stammel treten in der steirischen Plastik dieser Zeit nirgendwo derartig wuchtige Darstellungen mit dramatischer Aussagekraft und einem volksnahen, theatralisch-erzählenden Stil auf, mit dem Stammel schon früh eine große Breitenwirkung in der Bevölkerung erzielte.

Die Kalvarienberganlagen von Graz, St. Johann bei Herberstein, St. Peter-Freienstein und Murau weisen als Besonderheiten gegen Ende des Weges eine Heilig-Grab-Kapelle auf.<sup>53</sup> Diese Bauwerke besitzen ihren gemeinsamen Ursprung in der

<sup>50</sup> Leopold Kretzenbacher, St. Dismas, der rechte Schächer, in: ZHVSt 42 (1951), S. 119–139.

<sup>51</sup> Kurt Woisetschläger 1953, S. 91.

<sup>52</sup> Eberhard Hempel, Artikel „Josef Thaddäus Stammel“, in: Thieme–Becker, Bd. 31, 1937, S. 458. – Rochus Kohlbach 1956, S. 253–257. – Peter Krenn, Zum Stil des Josef Thaddäus Stammel, in: Alte und Moderne Kunst 11 (1966), S. 21–26. – Kurt Woisetschläger, Der unbekannte Stammel, in: Alte und Moderne Kunst 11 (1966), S. 27–30. – Stefan Krenn, Josef Thaddäus Stammel, in: Kat.-Ausst. Kunst und Mönchtum. Niederösterreichische Landesausstellung Seitenstetten, Wien 1988, S. 242–245.

<sup>53</sup> Eine Grab-Kapelle wurde 1679 auch in Vordernberg errichtet, aber schon 1792 abgetragen. – Günther Jontes 1982, S. 125.



Josef Thaddäus Stammel, Maria Magdalena. Sandsteinfigur vom Kalvarienberg am Frauenberg bei Admont

Jerusalem Grabeskirche,<sup>54</sup> die unter Konstantin um 326 erbaut wurde. Schon 325 nach dem Konzil von Nicäa hatte Konstantin beschlossen, die Grabstätte Christi mit einem Kirchenbau auszustatten. Nach den Überlieferungen der Jerusalemer Christengemeinde befand sich das Grab im Forum Hadrians unter dem Tempel der Aphrodite, also außerhalb jener Stadtmauer, die Jerusalem zu Lebzeiten Christi umgab, da Gräber als unreine Orte angesehen wurden. Konstantin ließ den Tempel schleifen und legte das Grab frei. Über das Aussehen dieser ersten Anlage, die 1009 durch den Fatimidenkalif el-Hâkim zerstört wurde, herrscht einige Unklarheit, die zu einer Anzahl von Rekonstruktionsversuchen geführt hat.<sup>55</sup> Die Gesamtanlage der Grabeskirche bestand aus zwei Hauptelementen, nämlich der als Martyrion bekannten Basilika Konstantins und der Anastasis, einer Rotunde über dem Grab. Beide Elemente, singulär oder gemeinsam, wurden in allen Ländern des Abendlandes zwischen dem 5. und 17. Jahrhundert in „Kopien“ nachgebildet,<sup>56</sup> die allerdings nicht im heutigen Sinne reproduzierend authentische Wiedergaben sind. Nur geringe formale Ähnlichkeiten, Patrozinienübernahmen bzw. die Wiederholung bestimmter Maße oder der Anzahl von Architekturgliedern dienten oft als Erinnerung und Abbild einer verehrten Stätte.<sup>57</sup>

Etwas oberhalb der gotischen Filialkirche auf dem Leonhardberg in Murau liegt die Heilig-Grab-Kapelle des dortigen Kalvarienberges.<sup>58</sup> Der frühbarocke Bau wurde unter Anleitung des Milanese Baumeisters und Kapuzinerfraters Josef im Jahr 1680 errichtet. Das aus Bruchsteinen und Ziegeln aufgemauerte und verputzte Bauwerk zeigt sich als rechteckiger Bau mit polygonalem Abschluß im Westen. Über sieben Stufen unter dem von zwei Holzstützen getragenen Vordach steigt man zum Vorbau. Das schlichte, nur spärlich durch kleine Rechtecköffnungen erleuchtete Innere besteht aus einem einfachen Vorraum und der eigentlichen Grabkapelle dahinter, in der der aus Holz gefertigte, lebensgroße Leichnam Christi ruht.

Diese innere Raumteilung wird auch am Außenbau sichtbar. Einfache Gesimse gliedern den östlichen Vorbau, während die Grabkammeraußenwand mit Blendarkaden ausgestattet ist. Zehn toskanische Halbsäulchen mit Spitzbogen umziehen den im Westen mit einem  $\frac{3}{8}$ -Schluß versehenen Grabraum. Auf dem flachen Satteldach sitzt ein hölzernes, sechsseitiges Laternentürmchen mit Kuppeldach.

Auch die Murauer Heilig-Grab-Kapelle darf als Kopie des Jerusalemer Vorbildes betrachtet werden, wenngleich sich keine direkten Übernahmen feststellen lassen, wenn man von der Möglichkeit einer Halbierung der Stützenanzahl – der Umgang der Anastasis besaß 20 Stützen – absieht. Vielmehr handelt es sich um eine verkleinerte Nachbildung der Jerusalemer Anlage, die, einer Tendenz ab dem

<sup>54</sup> Charles Coüasnon, *The Church of the Holy Sepulchre, Jerusalem*–London 1974. – E. Otto, *Jerusalem, die Geschichte der Hl. Stadt. Von den Anfängen bis zur Kreuzfahrzeit*, Stuttgart 1980. – Matthias Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter*, Darmstadt 1989, S. 53–77.

<sup>55</sup> P. Testini, *L'anastasis alla luce delle recenti indagini*, in: *Oriens Antiquus* III (1964), S. 263. – Charles Coüasnon 1974.

<sup>56</sup> Richard Krautheimer, *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 5, 1942, S. 3.

<sup>57</sup> Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1985, 8. Aufl. 1985, S. 48. – Richard Krautheimer 1942, S. 16. – Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, Köln 1982, S. 60.

<sup>58</sup> *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau*, bearbeitet von Inge Woisetschläger-Mayer (*Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 35), Wien 1964, S. 424.



Heiliges Grab neben der Leonhardkirche in Murau

16. Jahrhundert folgend, das Vorbild als gesehenes Ganzes bezeichnen möchte.<sup>59</sup> Trotz der Reduzierung auf die Grabkammer Christi und einen Vorraum – also auf die wesentlichsten Elemente, die bei Bußprozessionen oder Osterspielen notwendig waren – genügte also diese ideenhafte Überlieferung, um die Assoziation mit der Jerusalemer Stätte zu gewährleisten.

<sup>59</sup> Günter Bandmann 1985, S. 49.

Das Murauer Heilige Grab ist aber nicht das erste steirische Beispiel dieser Art, sondern seinerseits bereits ein formaler Rückgriff auf die 1654 errichtete Grab-Kapelle in Graz.<sup>60</sup>

Die exponierte Lage der Kalvarienberge und die Aufstellung der Objekte in der freien Natur, wo sie den Witterungseinflüssen kaum geschützt ausgesetzt sind, hat immer wieder zu Erneuerungen der Stationen und ihrer bildlichen Ausstattung geführt. So haben auch Künstler unseres Jahrhunderts – wie Anna Heck, Stefan Maitz, Richard Meier, Adolf Osterider, Alfred Schlosser, Br. Bernward Schmid OSB, Franz Weiss und andere – ihre „Spuren“ auf den steirischen Kalvarienbergen hinterlassen. In den Arbeiten dieser meist regional bekannten Künstler spiegelt sich die Beschäftigung mit religiösen und existentiellen Themen des Lebens, umgesetzt in gegenstandsbezogene Kalvarienbergkreuzwege.

Adolf Osterider (\* 1924) legt in seinen Hartberger Stationen, die er 1959 in Sgraffito-Technik fertigte, besonderes Augenmerk auf Gesichter, Hände und Füße und bedient sich dabei einer strengen, einfachen Konturenführung. Die unterlegten, meist geometrischen Farbflächen schaffen Wertigkeiten innerhalb der Bildfläche und bauen gleichzeitig Beziehungen zueinander auf, so daß ein tiefes Spiel von Form und Farbe besteht. Schlichtheit und Ausdrucksstärke sind die wesentlichen Elemente der Darstellungen.

Aus dem monastischen Leben in der Benediktinerabtei Seckau heraus entwickelt sich das Kunstschaffen des Br. Bernward Schmid OSB (\* 1920). In Emailtechnik sind die 1972 entstandenen Kreuzwegdarstellungen des Seckauer Gold- und Silberschmiedes am Kalvarienberg von St. Ruprecht an der Raab gefertigt. Die Tafeln sind in vereinfachter, erzählerischer Weise gestaltet und weisen neben der jeweiligen Hauptszene des Kreuzweges mehrere Nebenszenen auf, die den Sinngehalt der Bilder erweitern und Gegenwartsbezüge miteinbeziehen. In Anlehnung an mittelalterliches Typologiedenken erfahren die einzelnen Szenen Zusätze aus dem Alten und Neuen Testament, die „Vorprägungen“ und Hinweise auf die Passion Christi geben. Wenn Christus in das Grab gelegt wird, so zeigt der alttestamentliche Prophet Jona, der von den Seeleuten im Sturm geopfert wurde, aber unversehrt aus der Tiefe des Fisches emporstieg, den Ausgang der Grablegung Christi an. Darunter reicht das erste Menschenpaar sich nun die Frucht des Lebens. Besondere Akzente ergeben sich aus der Technik des Emails mit seinen verschiedenen Oberflächen und der Möglichkeit, Farben mit besonderer Leuchtkraft einzusetzen.

Überblickt man abschließend den hier vollzogenen Gang über die steirischen Kalvarienberge, so sind die einzelnen erwähnten Stationen lediglich als Blitzlichter aus kunstwissenschaftlicher Sicht zu verstehen. Ziel war es, in einem Querschnitt ikonografische Besonderheiten, künstlerische Werke und ihre Schöpfer vorzustellen.

Gleichzeitig drängt sich bei aller Schönheit und der zum Teil sehr hohen Qualität der Kalvarienbergausstattungen die Frage nach dem Stellenwert, den diese Andachtsstätten in der Volkskultur innehaben, auf. Auch wenn wir uns dessen kaum bewußt sind: Die Kalvarienberge beleuchten einen nicht unwesentlichen Teil der Entwicklungsgeschichte des geistigen Lebens und der Kultur der Bevölkerung des steirischen Raumes in der Vergangenheit, aber auch in der Gegenwart.

Abbildungsnachweis: K. Woisetschläger, Graz: Abb. 1; Pfarrer J. Ranftl, Graz-Kalvarienberg: Abb. 2, 3, 4; H. Kaindl: Abb. 5, 6, 7, 8; Archiv des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Graz: Abb. 9.

<sup>60</sup> Auch die oben erwähnten Grab-Kapellen weisen deutlich auf die Grazer Anlage als Vorbild hin.