

KONRAD LAIBS KREUZIGUNGSBILD

Daß alles Schöne so kurzlebig, alles nicht Niet- und Nagelfeste so — beweglich ist ... Gewiß, der massive Baurumpf, die mächtigen schräg gekehrten Traggpfeiler stehen noch, das verästelte Rippennetz prangt noch licht und leicht an den Gewölben des Schiffs und Presbyteriums, nach den Ausstattungsstücken der gotischen Zeit, die

manche Dorfkirche bis in unsere Zeit herübergerettet hat, suchen wir vergeblich im Grazer Dom. Das immer luftiger sich verflüchtigende Gesprenge von Säulchen und Türmchen, Wimpergen und Kreuzrosen, ist nur sozusagen vertretungsweise an der Vorwölbung des obersten Chorumgangs in Stein erhalten, an den Altären erinnert keine Spur daran, das geschnitzte, wehrauchgebeizte Holz ist längst vermodert oder in Rauch und



Abb. 9. Ausschnitt aus dem Dombild

volkreichen Kreuzigungsszene, das Grazer Dombild. Es galt bisher als Mittelstück des Hochaltares, weil es ob seiner ungewöhnlichen Größe (275 × 269 cm) sonst nirgends Platz gehabt hätte. Vederemo!

Jahrzehntelang segelte es unter falscher Flagge, jahrhundertlang war sein Schöpfer unbekannt, ja war das Werk selbst, wie dieses Buch erstmalig feststellt, in Gefahr, ruhmlos unterzugehen, zu zersplittern und zu vermorschen. Wie dem Reiter, der unbewußt über den zugefrorenen Abgrund ritt, ist es uns bei dieser Kunde hinterher zu Mute.

Drei kontinentbekannte Kunstwerke besitzt der Grazer Dom, die Reliquienschreine,

Feuer aufgegangen.. Verschollen sind die Flügelaltäre, die goldblinkenden Tafeln, die in eleganter Nachlässigkeit postierten Engel und Heiligen. Nur von der Wettmannstätter Madonna, die sich als Leihgabe im Diözesanmuseum befindet, behauptet die Tradition, daß sie zur gotischen „Domausstattung“ gehöre. Der ganze ätherische Hofstaat hat sich verlaufen, nur die — Königin blieb, die mächtige Quadrat-tafel mit der

das Gottesplagenbild und unseren „Konrad Laib“. Sie haben ein ähnliches Schicksal. Nun ist ihr Lob in aller Munde, preist man den Namen ihrer Künstler, vor hundert Jahren noch lag der Schleier der Ungewißheit, der noch über der Urgeschichte des Baues ruht, auch über diesen heute in jeder Fuge wissenschaftlich durchstöberten Galastücken der künstlerisch reizvollsten Periode abendländischer Kulturgeschichte, Übergang von der Gotik zur Renaissance.

Kostbar ist der Besitz, köstlich ihre Forschungsgeschichte. So verschieden durch Dunkel und Lichtung der Weg führte, derselbe Mann stand bahnbrechend am Anfang, spähte, stöberte und — enträtselte. Monsignore Johann Graus, Landeskonservator und Herausgeber des „Kirchenschmuck“. Schon 1879 veröffentlichte er einen Artikelzyklus über die mittelalterlichen „Malwerke“ von Graz. Nach eingehender Würdigung der gotischen Bilder der Leechkirche kam er sichtlich beeifert auf das alte „Hochaltarbild“ des Domes, das Mittelstück des ehemaligen Flügelaufsatzes zu sprechen. Erst beklagt er, daß es, der „unteren Kirche entnommen“, nun in einem „finsternen Winkel“ stehe, auf der Mensa des Hoforatoriums. Dann erzählt er, daß Professor Laufberger aus Wien am Goldgrund des Bildes „eine Menge Allotria von fliegenden Engeln und Wolken, welche irgend ein Malergenie der Spätzeit vielleicht zur Verbesserung der glänzenden Fläche aufgepinselt hat“, entdeckte. Dann rückt er mit seinen eigenen Beobachtungen heraus: „Die Jahreszahl“ — 1457 — „steht auf einem Fähnlein, welches von einem geharnischten Reiter emporgehalten wird. Eine Versammlung, die gegen 80 Köpfe zählt, zu Fuß und Pferd hält die Kreuze umgeben, Krieger, Männer und Frauen. Auffallend ist die höchst gewandte Charakterisierung der Individualitäten und Gefühle des Ausdruckes von schadenfrohem Hohne, der Verkniffenheit, des maßlosen Erstaunens, der wehmütigen Betrachtung, des übermannenden Schmerzes; nur eine Meisterhand war einer solchen Schilderung und Detaillierung fähig.“ Über den Schöpfer wagte er keine Äußerung, der „derbe Realismus“ ließ ihn an die altflandrische Schule denken, das edle Antlitz des Gekreuzigten an Roger van der Leyden, die vorzügliche Behandlung des Nackten an Giotto. „Ohne Zweifel ist es von einem tüchtigen Meister, wenn wir auch seinen Namen nicht gut fixieren können; es ist nicht zu zweifeln, daß Kaiser Friedrich für seine neugebaute Hofkirche das Hauptbild nur von der damals berühmten Schule und von einem gewiegten Manne anfertigen ließ.“ (Abb. 11.)

Der Artikel hatte gewirkt. Allseits weckte er großes Interesse. Hofrat Dr. Rudolf Eitelberger, der „Altmeister des österreichischen Kunststrebens“, ließ das Bild nach Wien kommen und untersuchte es dort. Im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ erstattete er über das Ergebnis eingehend Bericht. Der „Kirchenschmuck“ brachte 1882 einen ausführlichen Auszug. Darin hieß es: „Das Bild ist für die deutsche Kunstgeschichte, speziell für Steiermark, außerordentlich interessant. Es ist gemalt auf sechs je zwei und zwei ineinander gefalzten Brettern von Kastanienholz, einer Holzart, die damals bei den Künstlern sehr beliebt war und aus Italien bezogen wurde... Ich weiß mich keines Bildes deutscher Schule aus jener Zeit zu erinnern, wo die nackten Körper des Christus und der beiden Schächer mit einer solchen Vollendung und einem ganz ungewöhnlichen Schönheitssinn in der Behandlung der Körperform dargestellt wären, als es bei diesem Bilde der Fall ist.“ Dann folgt im Bericht die Feststellung, daß am Bilde zweimal sich „rätselhafte Buchstaben“ finden: Einmal über der Schwertscheide des Kriegers mit dem Essigschwamm auf einer Feldflasche, das anderemal „in Verbindung mit Lettern, welche das Wort MARIA entziffern lassen“ auf der goldenen Zierrüstung eines Mannes am linken Rande des Gemäldes. Die Buchstaben aber ergaben das Wort LAIB. Weder Eitelberger noch Graus wußten mit dem Namen etwas anzufangen, er war damals in der Kunstgeschichte völlig unbekannt.

Die stilkritische Forschung nach dem Schöpfer des Bildes strebte scheinbar vom

Ziele weg, wies nochmals und wiederholt nach Italien, nach Venedig, nach Padua. „Zwei sehr ungewöhnliche technische Verfahrensarten“ ließen dorthin denken: An einzelnen Stellen „schien der Stoff angeklebt . . . mit Ornamenten plastisch incrustiert“. Cennino Cennini hatte diese Manier in seinem Libro d'Arte empfohlen. Dann folgt der Hinweis, daß aus einem großen Wandgemälde in der Kapelle S. Giorgio von Padua gleich eine ganze Frauengruppe „vollständig in das Grazer Dombild aufgenommen ist und zwar mit sehr wenigen Modifikationen“. Das Gutachten kam somit zum Schlusse, „daß dies Gemälde von einem deutschen Künstler herrührt, welcher speziell in der Kunstschule zu Padua seine Studien gemacht hat“. Das Urteil berührt heute bedeutsamer denn je, seit wir wissen, daß von Konrad Laib sowohl in Venedig als auch in Padua Tafelbilder hängen: Im Bischofpalast zu Padua eine Mariae Verkündigung und eine Geburt Christi, im Seminario Patriarcale zu Venedig ein Marientod. Ein hl. Florian ist gar zwischen beiden Kunststätten aufgeteilt: Padua besitzt das obere, Venedig das untere Stück, Baldass hat sie in seinem jüngst erschienenen Buch instruktiv übereinander gesetzt. Eine Geburt Christi Laibs befindet sich im Freisinger Klerikalseminar, eine Dreikönigszene hat sich in das Kunstmuseum Cleveland verirrt. Die prachtvollen Orgelflügel Hermes und Primus bewahrt das Städtische Museum in Salzburg, sein letztes Werk das Stadtmuseum von Pettau, einen kompletten Flügelaltar mit zehn Gemälden.

Noch einen zweiten Umweg mußte die Dombildforschung gehen, um zum Ziel zu gelangen. Darüber berichtet Graus im „Kirchenschmuck“ 1891. Fünf Jahre zuvor hatte Henry Thode eine Geschichte der alten Nürnberger Malerschule herausgebracht. Darin veröffentlichte er u. a. auch ein Kreuzigungsbild mit Gedräng, (Abb. 10), das damals im Wiener Belvedere, jetzt im Kunsthistorischen Museum, hing und hängt. Graus sah, verglich und schrieb: „Es enthält nicht bloß die gleiche Darstellung in einem analogen, nahezu quadraten Formate, sondern auch eine derartige Menge geichartiger Züge mit unserem Grazer Dombilde, daß man bei einem Vergleiche beider zum Resultate kommt: Beide können nur den gleichen Vater haben. Bemerken wir nur jene Motive, in welchen beide Bilder übereinstimmen. Aus einer wirren, dicht gedrängten Menge von Volk und Bewaffneten zu Fuß und zu Pferde ragen die drei Kreuze, vollständig gleich in Zeichnung, Richtung und Neigung der Querbalken, sowie der Höhe im Bildfelde auf beiden Bildern und ragen daneben auf Spieße und Fähnlein, dessen eines links vom Kreuz des Heilandes die jedesmaligen Jahresdaten trägt (1449 in Wien, 1457 in Graz.) Gleichartig in ihrer Eigentümlichkeit ist die Annagelung des Heilandes mit drei Nägeln, die Einschnürung seines Unterleibes, die auffallend schleierartige Durchsichtigkeit seines Schamtuches; bei beiden Bildern sind die Schächer an den Füßen nur angebunden, ihre Hände aber über die Kreuzquerbalken zurückgezwungen . . .“

Wieder sprach Graus von den rätselhaften Buchstaben LAIB“ und schloß: „Als Meister unseres Dombildes dürfen wir unbedenklich den Meister des Wiener Kreuzigungsbildes D. P f e n n i n g anführen.“ Pfenning, wieso? Das Wiener Bild trägt dieses Signum sowie den selbstbewußten Leitspruch „Als ich chun“, so gut ich's kann, sinngemäßer, so gut kann ich's! Auch Jan van Eyck pflegte unter seine Bilder zu schreiben: als ikh kan.

„Das Gespenst des fraglichen Pfenning geistert“, schreibt Otto Fischer noch 1943 in seinem instruktiven, gut bebilderten Artikel über unseren Meister in der Münchner Kunstzeitschrift „Pantheon“, „noch immer durch die Kunstbücher, obgleich es inzwischen auch mit philologischen Waffen bekämpft worden ist.“ Unsere beiden gegenübergestellten Bilder beweisen noch heute, wie gut Meister Graus gesehen, verglichen und auseinander gehalten hat. Denn er selbst hat auch auf einige Unterschiede aufmerksam gemacht, nicht ohne stolz festzustellen, daß das Grazer Bild „einen namhaften Fortschritt zur Malweise des Wiener Bildes“ nicht verkennen lasse. Mag nun die moderne Forschung endgültig feststellen, ob die beiden Maler identisch sind oder nicht, das Ver-



Abb. 10. Kreuzigung von „Pfenning“ in Wien

dienst Graus' bleibt es, die Debatte immer wieder in Fluß gebracht, bescheiden aber nachdrücklich immer wieder eigene Beobachtungen beigesteuert und, wie er selbst feststellt, bedeutende Kunstforscher auf das Bild aufmerksam gemacht zu haben. Wer eigentlich den Autornamen in ihren diskreten Verstecken erstmalig abgelesen und so dem Kinde zu seinem ehrlichen Vaternamen verholfen hat, geht aus den Artikeln nicht eindeutig hervor; der zweite Kirchenschmuckaufsatz erweckt den Anschein, Eitelberger sei es geglückt, ich traue aber meinem allzu bescheidenen Lehrer der steirischen Kunstgeschichte nicht recht, er hat es seit je geliebt, die Sache allein in den Vordergrund zu rücken, sich und seine Verdienste im Halbdunkel des Hintergrundes zu belassen.

Fischers gehaltvollen Ausführungen sei mit Genugtuung entnommen, daß er Laib „zu den bedeutenden Figuren einer Zeit des epochalen Umbruches in der deutschen Malerei“, zu den „größten unserer alten Meister“ rechnet, der „eine bis dahin unerhörte Leben- und Wirklichkeitsnähe mit einer neuen plastischen Durchbildung der menschlichen Gestalt, mit einer stärkeren Betonung der räumlichen Beziehungen und mit einer erscheinungsmäßig optischen Darstellung des Farbig-Stofflichen, der Lichter



Abb. 11. Konrad Laibs Grazer Dombild

und Reflexe“ erreicht hat, vor allem auch, daß er das Grazer Dombild zu einem Höhepunkt, wenn nicht gar Gipfelpunkt seines Schaffens stempelt. Aber um einem anderen verdienten heimischen Kunstforscher seine Verdienste in Ehren zu belassen, sei kulturhistorisch festgestellt: Wenn Fischer in seiner Berliner Dissertation es 1907 ausgesprochen und begründet hat, 1908 unabhängig von ihm Suida zur Überzeugung gekommen ist, „daß das Wort Pfenning nicht den Namen des Malers bezeichne und daß beide Kreuzigungstafeln als Werke des nachweisbar in Salzburg tätigen Meisters Konrad Laib anzusehen seien“, so sei auch eines Verdienstes Prof. Josef Wastlers gedacht. In seinem prachtvollen Buche „Das Kunstleben am Hofe zu Graz“ schreibt er in seiner Fußnote 4: „Der Name Laib steht auf der Feldflasche eines Kriegers und muß nach zahlreichen Analogien als der Name des Künstlers genommen werden“. Im übrigen wehrt er sich lebhaft gegen die Gleichstellung Pfenning und Laibs. „Sowohl die Zeichnung als auch die Maltechnik des Pfenningischen Bildes sind ungleich schwächer, als die des Grazer Dombildes, und was die Anatomie betrifft, so hört überhaupt jeder Vergleich (?) auf. Den häßlichen Leibern der beiden Schächer, der geradezu Eckel erregenden (?)

Fußbildung des Gekreuzigten bei Pfenning steht im Grazer Dombild überall eine correcte schöne Zeichnung gegenüber, ja man kann sagen, daß man weder in Nürnberg, noch sonstwo in Deutschland um 1457 einen Künstler finden wird, der einen so edlen, in der Anatomie vortrefflichen Christuskörper darzustellen im Stande war . . ."

Ludwig von Baldass bringt in seinem Buche „Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf“ unser Bild mit sieben Ausschnitten. Interessant und ehrend für Österreich ist seine wohl begründete Hypothese über des Meisters Geburtsort, die uns den Künstler geographisch um ein gutes Stück näher rückt: 1448 bekam er das Bürgerrecht von Salzburg. In der diesbezüglichen Eintragung heißt es: „Conrad Laib maler purtig von Eyslingen in der von Oting landt.“ Eyslingen nahm man bislang für Enslingen im Riesgau oder für Esslingen bei Pappenheim, jedenfalls ließ man Laib im schwäbisch-fränkischen Grenzland geboren sein. Folgerichtig betonte man den schwäbischen Stil und Charakter des Bildes. Baldass stellt diesen in Abrede und die Frage zur Debatte, ob unter „Oting“ nicht Altötting an der bayrisch-salzburgischen Grenze zu verstehen sei. „Es ist also sehr wohl auch möglich, daß Laib nicht aus dem Lande der Grafen von Ottingen, sondern aus dem der Chorherren des zur Salzburger Diözese gehörenden Kollegiatstiftes von Altötting gebürtig war.“

In den Jahren des erbarmungslosen Bombenkrieges war das Dombild mit dem kostbaren Tintoretto der Stadtpfarre in der geräumigen Kirche von Eggersdorf in Sicherheit gebracht. Und der Reiter über den Bodensee? Und die Gefahr, das unersetzliche Vermächtnis der Gotik zu verlieren? Bei der systematischen Nachsuche nach handschriftlichen Materialien über den Dom konnte ich in der Paramentenkammer das Rechnungsbuch der „Universitätskirche“ 1773—1781 stellig machen. In demselben fand ich aus dem Jahre 1780 eine Ausgabsposteneintragung des vom Steiermärkischen Gubernium nach der Aufhebung des Jesuitenordens bestellten Kirchenrektors Ignatius Mayrhofer. Sie beweist, daß Rektor und Gubernium eine recht hohe Meinung von dem Kunstwerke hatten, das sie keinem Geringeren als Albrecht Dürer zuschrieben. Die Eintragung aber lautet: „Laut Mahler Quittung sub U wird für die mühesame ausbesserung und renovirung des grossen 9 Schuch langen und so Viele Schuch breiten, Von dem berühmten und uralten Maller Albrecht Thier (sic) auf holz gemahlenen Kreuzigung Christbildes, (dessen zerfallene Bretter zum gänzlichen Verderben unter dem Kirchendach gelegen), die würdige herstellung desselben dem Maler Franz Hierliz mit 12 fl. bezahlet.“ „Für die Marmorierung und Fassung der grossen Ramen für das von Albrecht Thier gemahlene Bild der Creuzigung Xti“ erhielt im selben Jahr ein unbekannter Vergolder 16 fl.

Sensationell ist diese schlimme Nachricht, die uns die erste Kunde vom Besitz — und drohenden Verlust — des kostbarsten Erbstückes aus der gotischen Zeit gibt, kaum weniger interessant dürfte die wohlbegründete Vermutung über den wirklichen ersten Standort des Riesenbildes sein. Hier habe ich nur die althergebrachte Meinung wiederholt, die zwangsläufige Schlußfolgerung aus neuen handschriftlich vermittelten Erkenntnissen spare ich aus guten Gründen für das Kapitel „Oratorien und Emporen“.