

HELMUT HUNDSBICHLER / HELMUT W. KLUG

Dämonen im Presbyterium

Christliche Didaktik und Katechese im Chorgewölbe der Pfarrkirche St. Marein bei Knittelfeld (1463)

Die Pfarrkirche St. Marein bei Knittelfeld zählt nach ihrer Ausstattung und nach ihrem Erscheinungsbild fraglos zu den „Alten steirischen Herrlichkeiten“.¹ Wenn man nähere Details dieses hehren Renommées hinterfragen möchte, stellt man allerdings bald fest, dass die wissenschaftliche Zuwendung zu diesem Kulturjuwel der Spätgotik vergleichsweise inadäquat ist. Insbesondere die auffälligen Kalkmalereien im Gewölbe des Chorraumes (datiert 1463, zuletzt restauriert 2000)² sind bisher bestenfalls formal-deskriptiv und mit eher allgemein gehaltener Phraseologie gewürdigt worden.³ Im Gegensatz dazu versucht der vorliegende Beitrag erstmals eine grundlegende Deutung von Sinn, Funktion und Stellenwert dieser Malereien mit Blick auf den religions-, mentalitäts- und lokalgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit: Pragmatisch gesprochen möchten wir einerseits den Bereich der vegetabilen Elemente aufarbeiten, andererseits den Bereich der figürlichen Motive interpretieren.⁴ Dabei sollen beide Bereiche als zusammenhängendes Ganzes nachvollziehbar gemacht werden, das seinerseits etwas Integrales verkündet, nämlich das übergeordnete Programm des Christentums: Ein maligner Geist dominiert Gottes Schöpfung zwar im profanen Alltag (*terrena civitas*), aber der göttliche Heilsplan setzt diese Dominanz für alle Einsichtigen (*civitas Dei*) nachhaltig außer Kraft. In dieser Sicht bedeutet es eine Machtdemonstration für den christlichen Glauben, wenn in St. Marein sogar im Altarraum – also im spirituellen Zentrum eines Kirchengebäudes – blutleere bis zornige Dämonen visualisiert, oder besser: karikiert sind.

Gewidmet ist diese Arbeit Dr. P. OTHMAR STARY OSB zu seinem zwanzigjährigen Pfarrersjubiläum in St. Marein.

¹ KURT WOISETSCHLÄGER – PETER KRENN, Alte Steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark. 2. Aufl. Graz–Wien u. a. 1973, s. v.

² CLAUDIO BIZZARRI, St. Marein bei Knittelfeld, Pfarrkirche. Restaurierbericht. Hetzendorf 2002. – Wir danken Herrn Bizzarri herzlich dafür, dass er uns seinen fachkundigen Restaurierbericht zur Verfügung gestellt hat.

³ Dehio-Handbuch Steiermark (ohne Graz). 2. Aufl. Wien 2006, S. 462–565. Als ausführlichste Stellungnahme inklusive Bibliographie vgl. zuletzt MIRIAM PORTA, St. Marein bei Knittelfeld, Pfarrkirche. In: ELGA LANC, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 2) Textband. Wien 2002, S. 535–538 (hier S. 536f.). – Bei GEORG KODOLITSCH, Die Bauplastik von St. Marein im Paradies. Restaurierung und Versuch einer Deutung. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 21 (1967), S. 16–26 findet sich zumindest der Verweis auf die „Fülle der figuralen und vegetabilen Deckenmalereien, deren inhaltliche Deutung einer eigenen Untersuchung würdig wäre“ (S. 26). Allgemein s. auch JOSEF RIEGLER, Geschichte der Gemeinde St. Marein bei Knittelfeld. Hausmannstätten 1999.

⁴ Ersterer ist der spezielle Kompetenzbereich von Helmut W. Klug (Karl-Franzens-Universität Graz), letzterer jener von Helmut Hundsbichler (Österreichische Akademie der Wissenschaften).

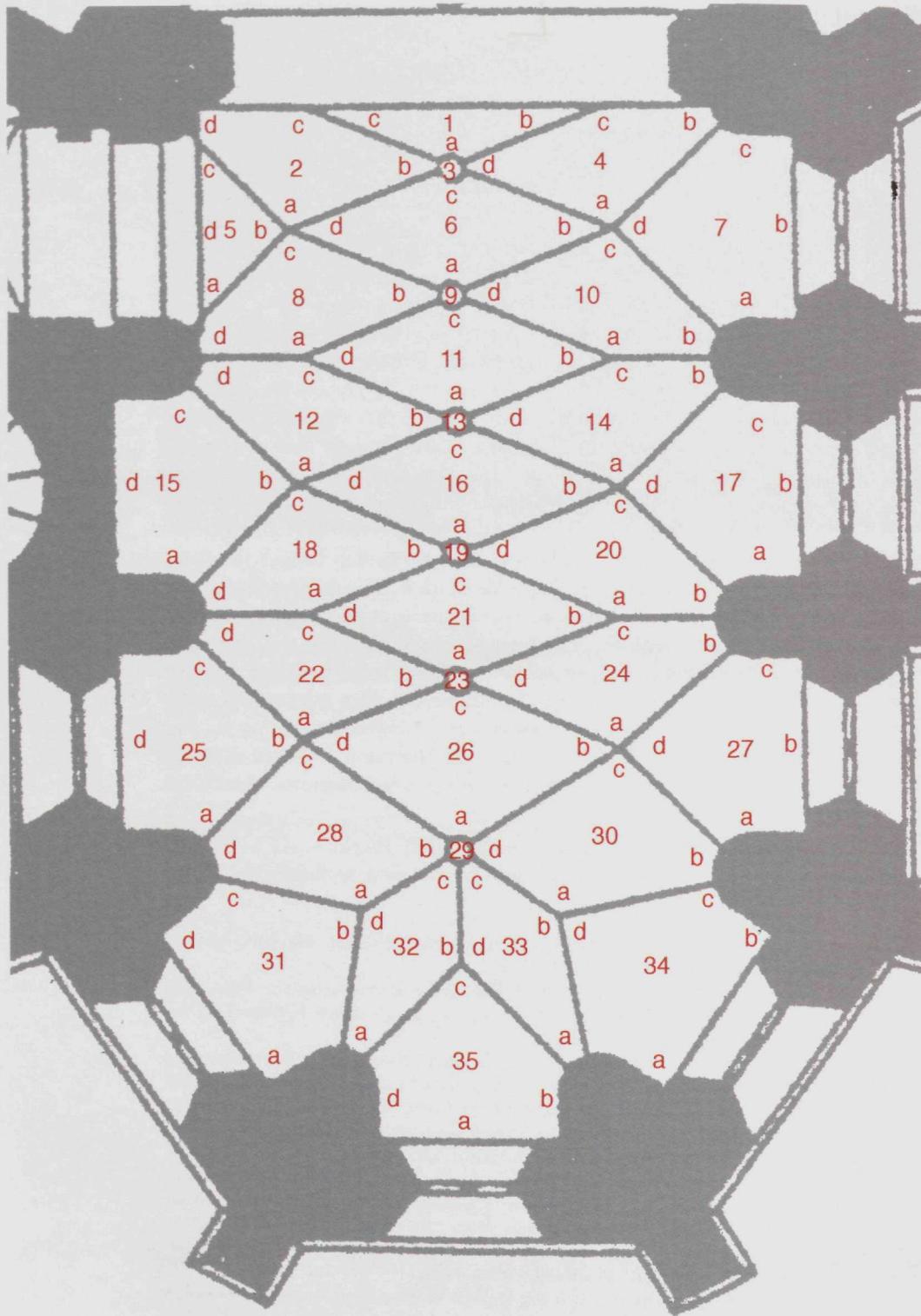


Abb. 1: Gewölbeskizze



Abb. 2: Blick an die Decke des Chores

Das St. Mareiner Chorgewölbe umfasst 29 Gewölbefelder. Diese sind, jeweils ausgehend von den zehn Kapitellen der Wandpfeiler und von allen Kreuzungspunkten der Gewölberippen, mit 114 fantastisch konzipierten Gebilden bemalt (die Figur des Hammerherrn hier nicht mitgezählt), sodass eine Dekoration zustande kommt, die als „dicht und baldachinartig“ bzw. als „ein sich über den Chor wölbender Ranken- und Blütenbaldachin“ bezeichnet worden ist⁵ (vgl. Abb. 2). Um in der vorliegenden Arbeit die Referenz zu den einzelnen Gebilden zu vereinfachen und zu präzisieren, wurden diese in einer speziellen Referenzkarte (vgl. Abb. 1) systematisch durchnummeriert.⁶ Die sechs Schlusssteine runden das gestalterische und ideologische Gesamtkonzept der Gewölbedekoration ab. Der gesamte Kontext bezeugt die in der Mareiner Pfarrkirche vielfältig registrierbare Verbindung von Architektur, Bauplastik und Malerei.⁷

St. Marein: Diese exuberante Ausstattung kann man thesenartig mit dem hohen Renommee erklären, das für St. Marein im späten Mittelalter in Rechnung zu stellen ist: Diese Kirche ist betont kostbar gebaute *memoria* für das ursprünglich wohl hier zu lokalisierende Seckauer Augustiner-Chorherrenstift (1140/42). Als Seckauer Stiftspfarrkirche ist St. Marein zugleich Pfarre der Dompropstei, die dem Seckauer Bistum von 1218 bis 1782 mit sämtlichen Dignitäten eines Domstiftes verbunden war.⁸ Und der Stiftspropst Andreas Ennstaler hat die Ausstattung der 1437/1448 neu errichteten Mareiner Kirche maßgeblich mitfinanziert und in vielen Details mitbestimmt.⁹ Aus diesem Kontext scheinen geistlicher Gestaltungswille und pointierte theologische Programmatik in die Chorgewölbe-Dekoration eingeflossen zu sein, und zwar ganz konkret offenbar augustinische Programmatik.

Die Zwei Staaten, die „Narren“ und ihre Laster Die Zwei-Staaten-Lehre des heiligen Augustinus erscheint als das prädestinierte Erklärungsmodell, um die vom Gesamtkonzept des Mareiner Chorgewölbes intendierte religiöse Botschaft zu entschlüsseln. Dieser Lehre zufolge achten die Menschen bevorzugt auf die subjektiven Interessen ihres befristeten irdischen

⁵ PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 536.

⁶ Der Beitrag nimmt auf dieses Nummernsystem Bezug. Auf sie und auf alle hier im Beitrag angeführten Bildstellen kann auch auf der Internetseite *Portal der Pflanzen des Mittelalters* unter nachstehendem URL zugegriffen werden: http://medieval-plants.uni-graz.at/p/?page_id=4. – Der Restaurator beschreibt die handwerklich-technischen Aspekte der Malereien unter Punkt 2.1.2: „Pergamentweißer Hintergrund mit Kalkdekorationen: Pigmente Azurit [allerdings nur im Langhaus!], Malachit, Minium, Caput mortuum, Siena und Umbra gebrannt und natur. Auf die Pergamentfarbe des Hintergrundes wurde mit Bleistift die Komposition gezeichnet. Danach ist die schwarze Zeichnung und die grafische Schattierung, auf die noch frische Kalkgrundierung aufgetragen worden (Oberfläche mit Kalksinterhaut). Die lasierenden Farben, wie auch die Pigmente Malachit und Azurit, sind später in ‚Secco‘ mit Kalkkasein als Bindemittel aufgetragen worden, unter dieser Farbe ist die grafische Schattierung zu sehen.“ (BIZZARRI, Restaurierbericht, wie Anm. 2, S. 43–47).

⁷ Vgl. PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 536.

⁸ FRIEDRICH HAUSMANN, Kaiser Friedrich II. und Österreich. In: JOSEF FLECKENSTEIN (Hrsg.), Probleme um Friedrich II. (Vorträge und Forschungen 17) Sigmaringen 1974, S. 225–308 (hier S. 234, Anm. 31); HEINZ DOPSCH, Art. Seckau. In: Lexikon des Mittelalters 7. München 1995, Sp. 1660 (für dieses Lexikon ist auch zu verweisen auf die Ausgabe als CD-ROM. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart 2000).

⁹ Vgl. FRANZ DORN, St. Marein bei Knittelfeld. Graz, Univ. Dipl.-Arb. 1984, S. 59ff. und 63–77.

Lebens und verpassen dadurch das höchste Ziel des Christentums, nämlich das ewige Leben. In seinen richtungsweisenden Ausführungen „De civitate Dei“¹⁰ fokussiert der heilige Augustinus diese christliche Meta-Erzählung auf bloß zwei Alternativen: In die *civitas Dei* (ins Himmelreich/ins Paradies/zur Erlösung/zum ewigen Leben) können nur Ideen und Handlungen führen, die dem Heilsplan Gottes (*ordo*) entsprechen. Alles, womit Menschen ihre andersgelagerten Interessen verfolgen, ignoriert hingegen das Erlösungsangebot Gottes und ist somit Trennung von Gott („Sünde“) bzw. wenn diese Trennung wesentlich erfolgt, Laster (= „Gottlästerung“ und Tod-Sünde, nämlich im Sinne des Todes der Seele in der Verdammnis).¹¹ Der zur *civitas Dei* adäquate intellektuelle Habitus beruht auf Einsicht in diese Logik (*sapientia*). Der gegenteilige, lasterhafte und törichte Habitus – eben jener der „Narren“ – beruht auf der systematischen Verleugnung Gottes (*impietas*) und damit inhärent auch der Erlösung.¹² Genau diese Ignoranz wird seit der Bibel lehrhaft auf die didaktische Figur des „Narren“ projiziert, und die im Mareiner Chorgewölbe vertretenen „Gesichter“ sind als verschiedene Spezifizierungen hiervon zu verstehen. Das blasphemische, erlösungswidrige Sich-selber-wichtiger-Nehmen des „Narren“ (*superbia*) in allen seinen lästerlichen Erscheinungsformen – Selbstherrlichkeit, Habgier, egozentrisches Sexualverhalten, Neid, Völlerei und Trunkenheit, Aggressivität sowie körperliche und geistige Unbeweglichkeit – betrachtet Augustinus als Kennzeichen für das normale, alltägliche, unreflektierte irdische Leben (*terrena civitas*).¹³ Im Mareiner Chorgewölbe haben wir diese „augustinische“ Konfrontation mit bzw. Kritik an alltagsüblichen „Narren“ und ihren Lastern vor Augen.

Der eigentliche Anlass für die vorliegende Untersuchung war eine Frage, die P. Othmar Stary schon zu Beginn seiner Tätigkeit als Mareiner Pfarrer aufgeworfen hat: Wie ist es erklärbar, dass gerade im Presbyterium, also im sakralen Hauptraum der Mareiner Kirche, und im Kontext quasi unverdächtig Pflanzenornamentik so viele offenbar negativ konnotierte „Gesichter“ vorkommen? Aufgrund dieser Entstehungsgeschichte setzt der vorliegende Deutungsvorschlag hiermit bei den „Gesichtern“ (vgl. Abb. 3) und ihrer möglichen Semiotik an. Dies geschieht be-

„Gesichter“:
Symbolik und
Semiotik des
Grotesken

¹⁰ CORNELIUS MAYER, Art. Civitas Dei. In: Lexikon des Mittelalters 2. München–Zürich 1983, Sp. 2115f.; HANS-JOACHIM OESTERLE – MICHAEL SCHMAUS, Art. Augustinus, ebd., Sp. 1225ff.; Textausgabe: BERNHARD DOMBART – ALFONS KALB (Hrsg.), *De civitate Dei* (Corpus Christianorum, Series Latina XLVII/XIV, 1 et 2). Turnhout 1955.

¹¹ Als gute Einführung in die christliche Lasterlehre und ihre lange Geschichte s. ULRIKE GRASSNICK, Ratgeber des Königs. Fürstenspiegel und Herrscherideal im spätmittelalterlichen England (Europäische Kulturstudien 15) Köln–Weimar–Wien 2004, S. 209–235.

¹² Den diametralen Gegensatz von *impietas* (Gottesferne als Urgrund der Torheit und der Laster) und *sapientia* (göttliche Weisheit als Urgrund der Tugenden) illustrieren die beiden Basis-Inschriften der korrespondierenden Abbildungen auf fol. 12v und 13r im Codex 12538 der Österreichischen Nationalbibliothek, Federzeichnung, Westösterreich (?) oder Süddeutschland (?), 3. Viertel 13. Jh.

¹³ Für alle Details s. WERNER MEZGER, Art. Narr. In: Lexikon des Mittelalters 6. München–Zürich 1993, Sp. 1025f.; DERS., Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur (Konstanzer Bibliothek 15) Konstanz 1991; DIETZ-RÜDIGER MOSER, Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“. Graz–Wien–Köln 1986.





Abb. 3: Dreizehn „Gesichter“
(oben v. l. n. r.: 33a, 14b, 27c, 22d, 30b, 8d, 11d; unten v. l. n. r.: 20c, 24b, 22c, 11a, 10c, 6a)

wusst in Form eher narrativer Thesen, die aus Platzgründen nur mit knappen Literaturangaben versehen sind.¹⁴

Um die Deutung der symbolischen Mareiner „Gesichter“ hat die bisherige Forschung offensichtlich einen gewaltigen Bogen gemacht. Doch auf ironische Weise scheint sogar eines der „Gesichter“ selbst die Notwendigkeit einer profunden Deutung anzumahnen. Denn jenes „Gesicht“, das mit lustvoll geöffnetem Mund zur Datierungs-Inschrift der Malereien emporgewandt ist (33a), impliziert gleichsam die Botschaft: Wer den allegorischen Tiefgang der Malereien nicht nachvollzieht,¹⁵ ist bloß ein kulturvoyeuristischer, geistloser Gaffer. Anstelle auch unserer anfänglichen Ratlosigkeit hat sich schlussendlich das soeben erläuterte „augustinische“ Deutungsschema konkretisiert. Demnach sind die verschiedenartigen, als auffällig und/oder unschön, unnatürlich, deformiert, stupid, provokant, bedrohlich bzw. insgesamt als grotesk und/oder dämonisiert dargestellten „Gesichter“ symbolische Momentaufnahmen von Charakteren aus dem „wirklichen Leben“. Es handelt sich also um allegorisch verkürzt wiedergegebene Repräsentanten der *terrena civitas* – das sind jene „Narren“, die den auf die *civitas Dei* hin orientierten Heilsplan (= *ordo*) ignorieren, indem sie ihre subjektiven irdischen Interessen wichtiger nehmen (= Laster). Es wird sich zeigen, dass im Mareiner Chorgewölbe letztlich zwölf derartige Symbol-„Gesichter“ vorhanden sind.¹⁶

¹⁴ Von den Bezeichnungen „Masken“ oder „Fratzen“ distanzieren wir uns bewusst. Die Schreibung „Gesichter“ soll die Symbolfunktion der Darstellungen gleichermaßen hervorheben wie den Alltagsbezug ihrer Personifikationen.

¹⁵ Vgl. hierzu weiter unten (Vierfacher Schriftsinn).

¹⁶ Weitere groteske „Gesichter“ befinden sich z. B. an der Tür zur spätmittelalterlichen Sakristei und heutigen Anna-Kapelle (in Kerbschnitt-Technik) sowie im Scheitel des zugemau-



Der für das späte Mittelalter „typischen“ Erscheinung einer Narrenfigur am nächsten steht im Mareiner Figureninventar ein vegetabil verfremdeter „kropferter Narr“ (14b); er kommt weiter unten ausführlich zur Sprache. Der gottesverleugnende, besserwisserische, unbelehrbare, fehlorientierte und insgesamt „verkehrte“, weil blasphemische Aspekt der „Narren“ kann an den „Gesichtern“ signifikant unterstrichen sein durch die negativ konnotierte Symbolfarbe Gelb sowie durch Mimik, Gestik und Körpersprache. Von gelber Farbe sind: ein zungezeigender Dämonenkopf in Profildarstellung (27c); ein hakennasiges Dreigesicht (20c), das wohl auf die „törrichte“ Verunglimpfung der Dreifaltigkeit verweist („Antitritinität“);¹⁷ sowie ein neurotisch deformiertes „Gesicht“ in Gestalt einer Vase (24b), das kopfüber angeordnet ist und auf diese Weise vielleicht die *terrena civitas* als die „verkehrte Welt“ apostrophiert.¹⁸

Auch an den sieben symbolischen „Bestien“ (vgl. Abb. 4) im Chorgewölbe ist die Farbe Gelb vertreten. Gelb und violett und in Seitenansicht wiedergegeben

sind zwei aggressive, Maskeron-artige „Gesichter“ (10c und 22c), die unnatürliches Zeug herauskotzen: einen siebenarmigen (!) Oktopus bzw. fantastische Ranken – beides wohl Symbole für den grotesken Charakter der Blasphemie angesichts der konkurrenzlosen Qualität des Heilsplanes. Das violette Exemplar scheint aufgrund seiner Positionierung die blasphemische Verunglimpfung der Evangelien-Seite zu illustrieren.

Gleichermaßen auf einen gottes-„lästerlichen“, eben lasterhaften Charakter verweist Gelb als symbolische Kleiderfarbe: Ein zungezeigendes „Gesicht“ (22d), das auf der Evangelienseite verächtlich etwa auf das einstige Sakramentshäuschen oder auf die Sakristeitür hinabblickt, provoziert die rechtsverbindlich geregelte Kleiderordnung durch eine eigenmächtige und dadurch ordnungswidrige und „lästerliche“ Innovation: Ein unschicklich knapp geschnittenes gelbes Wams mit angesetzten Schulterkalotten wird hier als Kopfbedeckung zweckentfremdet. Schräg gegenüber erblickt man den Paradefall eines „Narren“: einen unbelehrbaren „Sturschädel“ und Gesprächsverweigerer (30b), der statt zum Altar hin lieber zum Fenster hi-

erten Spitzbogen-Fensters unterhalb des Marienkrönungs-Freskos und auf dem Brüstungsfeld der Nordempore (jeweils bauplastisch).

¹⁷ Und zwar auch dann, wenn man darin drei Seiten der vier Windrichtungen sieht: Die Vierzahl würde die Dreizahl der Trinität in „törrichter“ Arroganz für unzulänglich erklären – doch aus solchen Wind-Mündern entströmt nicht das ewige Wort Gottes, sondern höchst Vergänglichliches (und zwar Luft nicht im Sinne von *ventus*, sondern von *flatus*). – Vgl. HERBERT SCHADE, Art. Drei Gesichter, Drei Köpfe. In: Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Rom u. a. 1968, Sp. 537ff. (im Folgenden ohne die konstanten Erscheinungsorte zitiert als LCI); OSKAR HOLL, Art. Wind, Winde. In: LCI 4, 1972, Sp. 532f.

¹⁸ Für die Meinung, dass es sich auch hierbei um ein „Dreigesicht“ handeln würde (PORTA, St. Marein, wie Anm. 3, S. 536), gibt es aus unserer Sicht keine Anhaltspunkte.

Abb. 4:
Fünf „Bestien“
(v. o. n. u.: 6c, 24c,
18b, 25a, 2b)



nausschaut – und zwar symbolträchtig nach Links gewendet¹⁹ und in Profildarstellung. Sein verkehrt aufgesetzter Hut, dessen Krempe gelb ist, verweist auf die „Verkehrtheit“ seiner Mentalität, und das orientalische Design des Hutes zitiert die Gottesferne der mittelalterlichen „Heiden“ des Vorderen und Mittleren Orients. Die Metaphorik der extrem hochgezogenen Unterlippe scheint über die Doppelbedeutung des lateinischen Begriffs *spiritus* plausibel erklärbar zu sein: So paradox, wie diese Symbolfigur sich selbst der Atem-Luft beraubt, verschließt sie sich auch dem Geist Gottes.

Eine dunkelgrüne, vasenartige Ranke ist aus einem Zweigesicht entwickelt, das von seinem spiegelsymmetrischen Typ her als „Januskopf“ (vgl. Abb. 5) anzusprechen ist: Je ein reifes und ein jugendliches Männer-Gesicht in Profildarstellung blicken ernst in entgegengesetzte Richtungen – das reife in Richtung Langhaus/Westen, das jugendliche in Richtung Altar/Osten. Damit transportiert dieses Zweigesicht offensichtlich die Symbolik von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang/Anfang und Ende/Alpha und Omega. Der Scheitel der Gewölbe-Stichkappe entspricht der Symmetrale des Zweigesichts. Für seine Deutung kommen im Licht der christlichen Ikonographie vor allem zwei Möglichkeiten in Frage. Einerseits die Deutung als Symbol der Tugend *prudentia* (Klugheit als Frucht von *memoria* und *providentia*),²⁰ andererseits die Deutung als theologisches Symbol für Moses und Christus. Im gegebenen Bildkontext spricht manches eher für die zweite Variante. Denn der „Januskopf“ ist achsial ausgerichtet auf eine in derselben Stichkappe benachbarte Ranke, in die das Christus-Symbol Pelikan integriert ist (15d); weiters befindet sich in unmittelbarer Nähe des jüngeren Gesichts das Weinstock-Symbol (18c);²¹ und die beiden mächtigen hörnerartigen Fortsätze des Zweigesichts symbolisieren nichts Böses, sondern könnten sich aus der Moses-Ikono-

¹⁹ Zur Symbolik von Rechts (positiv konnotiert) und Links (negativ konnotiert) vgl. die Literaturangaben bei HELMUT HUNDSBICHLER, Eisen in Alltag und Mentalität des späten Mittelalters. In: *Ferrum* 71 (1999), S. 27–38 (hier S. 29f., Anm. 14); DERS., Straßen als Bildelemente im späten Mittelalter. Wahrnehmung von Wegen – Wege der Wahrnehmung. In: THOMAS SZABÓ (Hrsg.), *Die Welt der europäischen Straßen. Von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*. Köln–Weimar–Wien 2009, S. 215–235 (hier S. 221f., Anm. 20). – Die diesbezügliche Metaphorik fußt auf dem biblischen Gleichnis von der Scheidung der Böcke und Schafe am Tage des Jüngsten Gerichts (Mt 15,33).

²⁰ Vgl. LCI 3, 1970, Sp. 141f., s. v. Gesichter, zwei (hier Sp. 142).

²¹ Ausführliche Details zum Weinstock vgl. unten.



Abb. 5: Pelikan (15d), Januskopf (15b), Weinstock (18c)

graphie herleiten.²² Neben der Figur des „Hammerherrn“ (5a), auf die wir hier nicht näher eingehen,²³ wäre dieser „Januskopf“ unter den 13 gemalten „Gesichtern“ der einzige Fall mit positiver Konnotation. Somit verbleiben zwölf negativ konnotierte „Gesichter“ – wohl eine bewusste Antithese zur positiv konnotierten Zwölf-Zahl der Apostel.

Sicherlich das auffälligste unter den Mareiner „Gesichtern“ ist das für den Kirchenbesucher vordergründigste: jenes, das im Chorgewölbescheitel gleichsam die Blicke auf sich zieht und auf seine Weise den Zugang ins Presbyterium dominiert (6a). Es ist das einzige „Gesicht“, dessen Darstellungsweise trotz der Grimasse portraithaft-realistisch wirkt, während der „kropferte Narr“ und der „Januskopf“ eher typisierend und alle anderen „Gesichter“ eher karikierend dargestellt sind. An ihm sind mehrere symbolhaft-negative Merkmale kumuliert: Die aufgelösten und extrem wegstehenden Haare signalisieren einen heftigen emotionalen Ausnahmezustand. Dieser wird durch die komplexe Symbolik der Grimasse mehrschichtig spezifiziert: In spätgotischen Bild Darstellungen der Passion gehört das Breitziehen des Mundes mit den Fingern wie auch das Zungezeigen zu den symbolischen Spottgebärden gegen Christus. Beides steht also für das Laster der Geringschätzung anderer (*superbia*/Selbsterhöhung). Das Zähne-Zeigen eines sog. „Zanners“ steht für das ebenfalls menschenverachtende Laster der Aggressivität (*ira*/Zorn). Das exzessive Zähne- und Zungezeigen formiert aber auch eine Grimasse, die in Anlehnung an hauskundliche Belege aus dem 16. bis 18. Jahrhundert als „Neidkopf“

Entmachtete
Dämonen

²² JOSEF ENGEMANN, Art. Moses B./Christentum II./Ikonographie. In: *Lexikon des Mittelalters* 6. München–Zürich 1993, Sp. 861f. – Falls man als dritte und unkonventionellere Variante die Deutung des Zweigesichts als Symbol für das Alte bzw. Neue Testament erwägt, könnten die „Hörner“ die Immunität der Bibel gegen Einflussnahmen von Seiten des Bösen symbolisieren.

²³ Vgl. hierzu die Angaben bei PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 537, Anm. 9 sowie bei HUNDSBICHLER, Eisen (wie Anm. 19), S. 29.

zu bezeichnen ist (für das Laster *invidia*/Neid).²⁴ Die Involvierung all dieser Laster in diesem einen Gesicht lässt sich aus dem St. Mareiner Kontext mit den nachstehenden Thesen plausibilisieren; zur Vereinfachung wird dabei der Terminus „Zanner“ verwendet, weil die Bildüberlieferung dieser Grimasse mediävistisch am besten untersucht ist.

Die Befindlichkeit dieses dominierend positionierten Laster-Multis entspricht dem durch Christus auf der „Höllenfahrt“ in Ketten gelegten Teufel,²⁵ der in manchen mittelalterlichen Abbildungen denn auch dieselbe Grimasse zeigt. Der mit diesem Mareiner „Gesicht“ symbolisierte emotionale Ausnahmezustand erweist sich also als neidvolle Frustration eines Dämons, der sich in ohnmächtiger Wut eingestehen muss, dass sein grenzenloser weltlicher Einfluss im Rahmen der *civitas Dei* zum Erliegen kommt, und der sich sozusagen der öffentlichen Blamage hierüber vor der versammelten Pfarrgemeinde preisgegeben sieht. Der offensichtlich dreifache (!) Kropf, den man zunächst nur als Etikett für einen bedenklichen (= „gottlosen“) Charakter taxieren würde, könnte hier auch korrelieren mit der volkskulturellen Herleitung des Kropfes aus erlittenem Ärger.²⁶

Dieser „Zanner“ ist somit ein Symbol diabolischer Ineffizienz gegenüber religiöser Korrektheit – und das ist ein elementarer Unterschied zur Funktion der Dämonenabwehr, die solchen Grimassen herkömmlich unterschoben wird: Der „Zanner“ gebärdet sich nicht wütend, um Seinesgleichen abzuwehren, sondern weil er sich durch eine höhere Macht gelähmt und gebannt sieht. Unter diesem Vorzeichen ist es eine vernichtende Provokation für das erfolgsgewohnte Böse, dass seine Symbole in St. Marein gerade im Presbyterium platziert sind – also dort, wo es der religiösen Kontrolle unterliegt und nichts ausrichten kann. Das ist eine wohl von den Seckauer Augustiner-Chorherren intendierte Machtdemonstration für das „Prinzip des Guten“, die den Gläubigen Zuversicht auf dem „rechten“ Weg vermitteln soll. Auf diese Weise wird dem Bösen – eben zu dessen bodenlosem Ärger – eine religiös-didaktische, also dem Guten dienende Rolle aufgenötigt. Der „Zanner“ bezweckt demnach nichts Furchterregendes oder Abschreckendes, sondern genau das Gegenteil: Er soll das Eingeständnis dämonischer Machtlosigkeit aus-

²⁴ Zur Terminologie der Grimassen s. KATRIN KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters. In: DIES. – HUGO STEGER (Hrsg.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters* (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 26) Freiburg i. Br. 1994, S. 11–105 (hier S. 24–27); ULLA HAASTRUP, Zannermasken im Profil und *en face*. Die Bedeutung der Gesichtsstellung in der mittelalterlichen Symbolsprache. In: KRÖLL – STEGER, *Ganzer Körper*, S. 313–334; Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/s.v.Neidkopf>.

²⁵ Theologisch ist auch das ein Verweis auf den Erlösungsgedanken; zum gefesselten Teufel s. GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Gütersloh 1971, S. 56–66 (Die Höllenfahrt, hier bes. S. 58f. sowie die Abbildungen im dortigen Bildteil).

²⁶ Vgl. FRANZ MERKE, *Geschichte und Ikongraphie des endemischen Kropfes und Kretinismus*. Bern–Stuttgart–Wien 1971. – Auf einen weiteren dreifachen Kropf, und zwar in bauplastischer Darstellung, verweist KODOLITSCH, *Bauplastik* (wie Anm. 3), S. 25. Alle drei in der Pfarrkirche St. Marein dargestellten „Kropferten“ sind sämtlichen bisherigen Materialerhebungen aus der mittelalterlichen Steiermark entgangen; vgl. die jüngste Umschau von WALTER BRUNNER, *Der steirische Kropf*. In: SONIA HORN (Hrsg.), *Gesundheit und Hygiene im pannonischen Raum* (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 120) Eisenstadt 2007, S. 255–267.

drücken.²⁷ Derartige Instrumentalisierung eines negativ konnotierten „Gebärdenakteurs“ ist thesenhaft als „kontrapunktische Nähe zu christlichen Autoritäten“ bezeichnet worden.²⁸

Letztlich ist dem „Zanner“ doppelte *leadership* unterschoben: Einerseits fungiert er als Rädelsführer der durch die übrigen „Gesichter“ repräsentierten *terrena civitas*. Aus dieser seiner Gefolgschaft blickt bezeichnenderweise ein hirn- und gehörlos („törisch“) dargestellter „Blödmann“ mit geistloser „Narren“-Physiognomie bewundernd zu ihm auf (8d). Andererseits nimmt der „Zanner“, wie noch zu zeigen sein wird, im Resümee der geistlichen Bilddidaktik des Mareiner Chorgewölbes eine Vorrang- und Schlüsselstellung ein. Aus dieser Priorität heraus und aufgrund seiner geistlichen Usurpation zur Dienstbarkeit für das Gute mag zu erklären sein, dass seine Haare nicht bloß herrschaftlich-blond, sondern golden wiedergegeben sind; normalerweise würde ein Bösewicht seines Kalibers mit roten Haaren dargestellt.

Ebenfalls über die Schiene des entmachteten Dämons scheint auch eine grüne, langohrige Teufels-Visage erklärbar zu sein (11d): Obwohl die „Gesichter“ im Prinzip das breitgefächerte Walten des Teufels (= die Laster) in der *terrena civitas* symbolisieren, blickt ausgerechnet das einzige veritable Teufels-„Gesicht“ der Mareiner Chorgewölbmalereien mit dämlich-resignativer, sanftmütiger, ja fast sogar wohlwollender Miene auf die Evangelienseite hinab. Man könnte von einem ins Positive „verkehrten“ Dämon sprechen. Die formale Entsprechung zur so symbolisierten inneren „Umkehr“²⁹ ist insofern gegeben, als dieses „Gesicht“ (in Relation zu seinem Gewölbefeld) als einziges zentrifugal ausgerichtet ist – und dadurch weist es ebenfalls auf die Evangelienseite hinab. Die geistliche Intention hinter diesem Bilddetail besteht anscheinend darin, den Betrachtern zu demonstrieren bzw. zu suggerieren, dass die prinzipielle Überlegenheit des Glaubens und der *civitas Dei* selbst von allerhöchster Dämonenseite stillschweigend anerkannt wird. Die Positionierung vom Altar aus gesehen „rechts“ just im Rhombenfeld zwischen dem Propst- und dem Stiftswappen lässt diesen untypisch friedfertigen Teufel als

²⁷ Dies gilt nicht nur für die „Dämonen“ im Presbyterium, sondern auch für diejenigen an den „Licht“-Seiten außen am Kranzgesims der St. Mareiner Kirche: Ihre Aufgabe ist nicht etwa, das Kirchengebäude oder gar den Glauben zu schützen, sondern den elementaren Zorn der Dämonen darüber zu demonstrieren, dass sie durch das „Licht der Welt“ in Fesseln gelegt, also in die Inaktivität und Ineffizienz gedrängt werden. Die nie verstummende Rede vom angeblich apotropäischen Charakter solcher Dämonenfiguren in oder an einer christlichen Kirche ist ein Widerspruch in sich: Dämonen sind die Gegner der *civitas Dei*, nicht ihre Beschützer! Ein noch größerer Unfug ist es, Dämonendarstellungen in und an Kirchen als „pagane“ Reste von vorchristlichem Dämonenglauben in der angeblichen „Volksreligion“ zu deklarieren (vgl. KRÖLL, *Komik*, wie Anm. 24, S. 41f.; im Falle von St. Marein wäre davon unsinnigerweise eine Kirche betroffen, als deren Auftraggeber und Mitgestalter der Vorsteher eines bischöflichen Domkapitels fungiert!). – Zur Rolle von „dienstbaren“ Dämonen s. HELMUT HUNDSBICHLER, *Devils in Visual Proximity*. In: GERHARD JARITZ (Hrsg.), *The Visual Representation of the Supernatural in the Middle Ages*. Budapest–New York 2010 (im Druck).

²⁸ KRÖLL, *Komik* (wie Anm. 24), S. 57f.; DIES., *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. Zur mittelalterlichen Bedeutung von Entblößungsgebärden in Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel*. In: DIES. – STEGER, *Ganzer Körper* (wie Anm. 24), S. 246.

²⁹ Die Umkehr des Menschen zu Gott, von dem er sich durch die Sünde abgekehrt hat, ist theologisch ein Wesensbestandteil der Buße.

gelassenen, optimistischen, geistlich-„heiteren“ Euphemismus der Seckauer Stiftsgeistlichkeit erscheinen.

Große Beachtung dürfte die Beobachtung verdienen, dass im gesamten Mareiner Chorgewölbe (mit wohl bewusster Ausnahme des „Januskopfes“) kein anderes Grün vorkommt als dasjenige dieser einsichtigen und zahmen Teufels-Visage – auch nicht bei den vegetabilen Elementen der Rankengebilde. Auf die Pflanzen- und Ranken-Symbolik umgelegt würde das für die These sprechen, dass dieses eine Grün³⁰ im gesamten Gewölbedekor für den vorhin angesprochenen geistlichen Euphemismus steht: Nämlich dass die Superiorität des Glaubens und der *civitas Dei* alles erlösungswidrige Übel (= die Laster der „Narren“ in der *terrena civitas*) lahmlegt und austicht und dadurch die Option der jederzeitigen „Umkehr“ offeriert. Der vom besagten Grün eingehüllte „Zanner“ sowie der noch stärker davon umfangene „Blattmensch“³¹ (11a) wären besonders sinnfällige Belege für diese These. Besonders zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass die ursprüngliche Farbe Rot, die das originale Gesamtbild der Malereien und das Erscheinungsbild vieler Ranken optisch dominiert haben muss, aus chemischen Gründen heute schwarz erscheint, was ein grundlegend geändertes Erscheinungsbild des gesamten Chorgewölbes ergibt.³²

Typologie der vegetabilen Motive

Evident an der St. Mareiner Gewölbmalerei ist die Dominanz der vegetabilen Motive,³³ und zwar so, dass sie anthropomorphe und zoomorphe Elemente integral in sich aufnehmen. Neben diesen figürlichen Elementen sind in einzelne Gebilde als weitere naturnahe Bestandteile mehr oder weniger leicht identifizierbare Pflanzendarstellungen eingearbeitet. Die so gestalteten Gebilde sind offenbar systematisch entworfen worden, wie man aus ihrem zwei- bis vierstöckigen Aufbau schließen kann. Folgende Typologie der Gebilde ist erkennbar: Die Basis besteht aus einem unterschiedlich ausgeprägten Stamm, dem eine gefäßähnliche Erweiterung aufgesetzt ist, aus der wiederum Ranken oder Äste heraus wachsen; den Abschluss bildet in der Regel eine blütenähnliche Spitze. Bei vielen Darstellungen und vor allem auch bei der Ausarbeitung von Ranken und Blüten wird je Gewölbefeld eine an die vertikale Achse gebundene Symmetrie angestrebt, aber nicht durchgehend eingehalten (z. B. 7c, 8c, 15a). Diese Anordnung variiert je nach Gebilde, sodass jedes Gebilde als individuell konstruiert bezeichnet werden kann. Dessen ungeachtet können die einzelnen Elemente als immer wiederkehrende Versatzstücke über das gesamte Gewölbe verteilt angetroffen werden. An den Stamm, der mitunter einfach nur die pragmatische Funktion hat, die Darstellung aus dem engen Feldzwickel empor zu heben, können anschließen:

- grüne Tütenblätter, die dem Stängel aufgesetzt sind und als Behältnis für weitere hervorsprossende Ranken dienen (z. B. 6c, 7b, 12c);

³⁰ Laut BIZZARRI, Restaurierbericht (wie Anm. 2), S. 43, handelt es sich um Malachitgrün.

³¹ Diese sprechende Bezeichnung laut PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 537.

³² BIZZARRI, Restaurierbericht (wie Anm. 2), S. 26 und 45: „Interessant ist die Veränderung der roten Pigmente (Minium pur), in Fresko aufgetragen, die fast überall schwarz geworden sind, wegen einer Umwandlung zu Bleidioxid“. Als Veranschaulichung der originalen Farbwirkung s. den Versuch einer fotografischen Farbrekonstruktion ebd., S. 73, Abb. 174.

³³ MIRIAM PORTA, Die spätgotische Wandmalerei in der Steiermark (von ungefähr 1460–1530). Graz, Univ. Diss. 1976, S. 254 bezeichnet sie als „früheste datierte Beispiele“.

- gelbe (= wohl goldene) vasen- und schüsselartige Gefäße aus dem Bereich der realen Gegenstandswelt mit dem gleichen Zweck (z. B. 27a, 30d, 31d);
- vasenartige Behältnisse mit anthropomorphen und theriomorphen Zügen, oder Köpfe, aus denen weitere Elemente wachsen (z. B. 2b, 6c, 10c);
- offene, akanthusartige Ranken (z. B. 5d, 6a, 16c);
- zu einem Behältnis gebundene, akanthusartige Ranken (z. B. 12b, 16b, 21b);
- der Blattquirl von *Plantago* L. (= Wegerich, z. B. 5c, 7a, 10a);
- der Kopf von *Brassica* L.³⁴ (= Kohl, z. B. 22b);
- die Blattrosette von *Bellis* L. (= Gänseblümchen, z. B. 14c, 24c, 31b);
- die Blattrosette von *Taraxacum* Web. ex. F. H. Wigg. (= Löwenzahn, z. B. 5a, 10c).

Ausgehend von derart gestalteten Basen entwickeln sich nun Ranken, die – mit Ausnahme der naturalistischen Pflanzenmotive – jedem einzelnen Gebilde seine Form geben. Ausschweifende Ranken des Akanthustyps herrschen hier vor (z. B. 4acd, 5bcd, 6ab). Sie werden von Fibrillen begleitet, die zum einen als Füllelemente dienen (z. B. 4d, 7c, 8b), aber auch eigenständiges und dominierendes Element sein können (z. B. 5c, 10b, 31a). Etliche dieser Ranken umschließen entweder ein oder mehrere gefäßähnliche Elemente (z. B. 7a, 8a, 27bd) oder naturnah dargestellte Pflanzen sowie tentakelartige Ranken (z. B. 10a, 15b, 34d), oder aber sie nehmen deren Stellung als zentrales Gestaltungselement ein (z. B. 1abc, 2cd, 27c). Als oberer Abschluss der Gebilde dienen in der Regel florale Elemente: deutlich erkennbare, aber nicht immer näher bestimmbare Blütenformen (z. B. 4abd, 5bcd, 6cd), Blütendolden oder Trugdolden (z. B. 25c, 31a, 35b), Blütenköpfchen (z. B. 8b, 18a, 28a), strahlig-symmetrische Blüten (z. B. 8c, 12b, 15c), Blütenkörbchen ähnlich *Carlina* L. (= Distel, z. B. 4d, 6d, 28c) sowie Lilien und lilienartig stilisierte Blüten (z. B. 14a, 17d, 33b). Diesen Platz können aber auch die anthropomorphen Elemente übernehmen (z. B. 8d, 14b, 22d).

Insbesondere für den Betrachter aus dem 21. Jahrhundert bietet der erste unbefangene Blick ins Chorgewölbe zuerst nur ein buntes Chaos seltsamer Entwürfe. Erst nach und nach findet man konkretere Elemente der christlichen Botschaft: vor allem die Schlusssteine (denen wir uns weiter hinten zuwenden werden); oder die gemalten Motive von Weinstock, Lilie etc. Dazwischen fordern aber immer öfter und vehementer groteske „Ranken“ und „Gesichter“ als Versinnbildlichungen des Fremden und Widernatürlichen die Aufmerksamkeit des Betrachters heraus. Bevor die Pflanzenmotive eingehender behandelt werden können, ist daher die Frage zu klären, wie die vegetabilen Motive in Summe zur oben dargestellten Botschaft der Gewölbmalerei passen. Denn dass sie diese mit tragen, wird allein schon durch die Geschlossenheit der Darstellung bestätigt: Die bildhafte Darstellungsweise im St. Mareiner Chorgewölbe exemplifiziert die kirchlicherseits intendierte Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Betrachter.

³⁴ Als zeitgenössische Referenz kann ein norddeutsches Kräuterbuch herangezogen werden: Vgl. Das Kräuterbuch von Johannes Hartlieb in einer um 1470 entstandenen Abschrift aus der Fürstlich Salm-Salm'schen Bibliothek der Wasserburg Anholt. FSSB MS 46. Faksimileband und Wiss. Begleitband. Hrsg. v. IRMGARD MÜLLER, MICHAEL MARTIN und PETER WIEHL. Bedburg-Hau 2004, fol. 70v bzw. 89v [im Folgenden zitiert als AMK].

**Vierfacher
Schriftsinn**

Hierzu ist seit ca. 600 per Konzilsbeschluss ein didaktisches Prinzip festgeschrieben: Die (einst massenhaft) des Lesens Unkundigen sollen mit Hilfe von Bildern dasselbe vermittelt bekommen wie Schriftkundige, die in den heiligen Schriften lesen können.³⁵ Dieser Maxime sind im Mittelalter alle Gattungen der Kunst verpflichtet. Umgekehrt gilt damals alle Kunst nur dann als „schön“, wenn sie die Intention Gottes sichtbar macht. An diesem Begriff von Schönheit orientieren sich implizit sowohl die Auftraggeber von Kunst (in unserem Fall Propst Andreas Ennstaler sowie das Chorherren-Kollegium und potenzielle sonstige Stifter), als auch die Ausführenden (Architekt, Bauleute, Skulpteure, Maler etc.). Wie das Mareiner Kirchengebäude insgesamt, erhebt also auch das Chorgewölbe mit seiner Ausstattung den Anspruch, spirituelle Schönheit zu verkörpern. Als Verständnishilfe für die Bildbetrachter gilt sinngemäß die Erkenntnis-Lehre vom vierfach gestuften Schriftsinn (die psychologisch übrigens hochmodern anmutet und auch für das Bildverständnis grundlegend ist): Was man unreflektiert wahrnimmt, ist zunächst die Darstellung eines reinen Sachverhaltes (*historia*); auf der nächsthöheren Erkenntnis-Stufe erfasst man den symbolischen Gehalt der Darstellung (*allegoria*); dann folgt die Erkenntnis, dass man sich vor Anforderungen gestellt sieht, sobald man die symbolische Deutung auf sich bezieht (*tropologia*); die Erfüllung dieser Anforderungen führt zum höchstmöglichen und „schönsten“ Erkenntnisziel (*anagogia*): Gotteserkenntnis und ewiges Leben.

**Mikrokosmos
und Makro-
kosmos**

Dieses Erkenntnismodell korrespondiert mit der Theorie von Mikrokosmos und Makrokosmos,³⁶ die im Aufbau der belebten wie unbelebten Körper, aber selbstverständlich auch des Geistes eine zentrale Parallelität sieht: Der Mensch ist das Abbild Gottes, und wie sich Gott in der von ihm geschaffenen Natur widerspiegelt, und wie die Wechselwirkung der vier Elemente eine kontinuierliche Fortsetzung des Schöpfungsaktes darstellen, so gibt es in der Welt nichts, das nicht seine Entsprechung im Menschen hätte.³⁷ Diese Interaktion läuft auf ein universelles Gleichgewicht hinaus, mit dem Ziel, die absolute Einheit der Schöpfung hervorzuheben und sie auch zu bewahren. Sie ist nicht nur auf eine greifbare Ding-Ebene der Schöpfung beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf eine metaphysische Ebene, die aber je Person vom Erkenntnispotenzial abhängt.³⁸

³⁵ Dies und das Folgende nach HARRY KÜHNEL, *Abbild und Sinnbild in der Malerei des Spätmittelalters*. In: *Europäische Sachkultur des Mittelalters* (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 4 = Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 374) Wien 1980, S. 83–100 (hier S. 83–88). – Zum Schönheits-Begriff des Mittelalters s. ROSARIO ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. 2. Aufl. Köln 1996; UMBERTO ECO, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. 4. Aufl. München–Wien 2002. – Zum Schriftsinn s. ROLF PEPPERMÜLLER, *Art. Schriftsinn*. In: *Lexikon des Mittelalters* 7. München 1995, Sp. 1568ff.; HENRI DE LUBAC, *Typologie, Allegorie, geistiger Sinn*. Studien zur Geschichte der christlichen Bildauslegung (*Theologia romanica* 23) Einsiedeln u. a. 1999.

³⁶ Vgl. GERHARD E. SOLLBACH, *Die mittelalterliche Lehre vom Mikrokosmos und Makrokosmos*. Hamburg 1995, S. 9–33.

³⁷ Am wohl anschaulichsten tritt diese Theorie in der Medizin des Mittelalters hervor, die auf den Kräften von Erde, Feuer, Wasser, Luft aufbaut, denen u. a. die Primärqualitäten kalt/trocken, heiß/trocken, kalt/feucht und heiß/feucht zugeordnet werden. Sehr vereinfacht dargestellt heißt das: In einem gesunden Körper herrscht eine Ausgewogenheit der Elemente; eine Behandlung versucht immer den Überschuss oder das Fehlen eines der Elemente zu kompensieren.

³⁸ SOLLBACH, *Mikrokosmos* (wie Anm. 36), S. 24 fasst dies anschaulich zusammen: Für Albertus Magnus und viele andere führende mittelalterliche Gelehrte war die gesamte sichtbare

Beide Deutungsmodelle treffen offenbar ganz besonders auf die Chorgewölbmalerei in St. Marein zu. Für die Konzeption zeichnet ein weltlich wie geistlich hervorragend gebildeter, politisch engagierter Stiftspropst³⁹ verantwortlich, der neben theologischer Kompetenz auch seelsorglich-pastorales und damit vor allem didaktisches Einfühlungsvermögen bei der Ausgestaltung des Chorgewölbes bewiesen hat: Eingebettet in eine unüberschaubar erscheinende Vielfalt an Farben und Formen, die den Blick des Kirchgängers unweigerlich anziehen, verstecken sich neben Symbolen der törichten „Verkehrtheit“ zutiefst christliche Symbole. Sie alle vermitteln ihre jeweils eigene Botschaft. Diese Polysemie wird gestalterisch bewusst instrumentalisiert, um mit den Darstellungen im Chorgewölbe alle Schichten unter den Kirchenbesuchern anzusprechen. Vehikel hierfür ist offenbar die naturnahe Darstellung bekannter, meist sogar lokaler Pflanzen. Deren allseits geläufige Verankerung in der Alltagspraxis soll bewusst machen, dass analog auch die Anforderungen des Glaubens im individuellen Leben und alltäglichen Lebensraum zu verankern und zu realisieren wären. Zusätzlich konnte (und kann) natürlich auch jede Predigt auf die Botschaften hinweisen, die mit den Gewölbmalereien transportiert werden sollen.

Aus der Analyse der Versatzstücke wurde schon ersichtlich, dass darin sehr viele realistische Elemente eingearbeitet sind. Um dem Betrachter das Erkennen der sinn geladenen Pflanzen zu erleichtern und diese gleichsam aus dem Wirrwarr der fantastischen Gebilde herauszuheben, sind bei den naturnahen Darstellungen immer mehrere Elemente zu einer Einheit verbunden: Meist sind dies Kraut und Blüten von Pflanzen, aber oft auch Blätter und Früchte. In der Regel scheint den Gestaltern die Hervorhebung zweier distinktiver Eigenschaften genügt zu haben. Zusätzlich dazu dominieren diese realitätsnahen Pflanzendarstellungen das jeweilige Gebilde, in das sie eingebunden sind. Insgesamt gibt es unter den 114 gemalten Gebilden 26 Elemente, die diesen Kriterien entsprechen.⁴⁰

Der Prozess der Identifizierung stützte sich neben der gerade angesprochenen Besonderheit in der Darstellung primär auf den Habitus der Pflanze und auf die Detailtreue in der Wiedergabe ihrer Blüten und Blätter.⁴¹ Die gestalterischen Freiheiten der Malerwerkstatt wie auch die Symmetrie im Aufbau oder das An-

Schöpfung ein von Gottes Finger geschriebenes zeichenhaftes Buch. Wie der Ungebildete in einem Buch die Figuren zwar sieht und auch deutet, so sieht auch der törichte und nur seine Sinne benutzende Mensch in Gottes Schöpfung bloß die äußere Gestalt der Dinge, ohne aber ihre eigentliche – metaphysische – Bedeutung zu erfassen.

³⁹ Vgl. DORN, *St. Marein* (wie Anm. 9), S. 57f.

⁴⁰ Diese befinden sich in den Gewölbefeldern 4b, 8b, 10d, 12d, 14a, 14b, 15a, 15c, 16b, 17a, 17b, 17c, 18a, 18c, 18d, 20b, 20d, 21a, 21d, 24d, 28b, 28d, 30d, 31c, 32a, 34a.

⁴¹ Zur Bestimmung der Pflanzen wurden folgende Hilfsmittel verwendet: OTTO SCHMEL, *Flora von Deutschland und angrenzender Länder*. Ein Buch zum Bestimmen der wildwachsenden und häufig kultivierten Gefäßpflanzen. 89., neu bearb. u. erw. Aufl., bearb. v. KARLHEINZ SENGHAS und SIEGMUND SEYBOLD. Heidelberg–Wiesbaden 1993; DIETMAR AICHELE – MARIANNE GOLTE-BECHTELE, *Was blüht denn da? 748 wildwachsende Blütenpflanzen nach Farbe bestimmen*. 57. Aufl. Stuttgart 2005; Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 2009. URL: <http://de.wikipedia.org/> [08.08.2009]; Google Bilder. 2009. URL: <http://images.google.at> [08.08.2009]. Außerdem kann über das *Portal der Pflanzen des Mittelalters* (URL: <http://medieval-plants.uni-graz.at>) auf eine umfassende Sammlung von Fotografien der hier genannten Pflanzen zugegriffen werden. – An dieser Stelle ergeht herzlicher Dank an Herrn o. Univ.-Prof. Dr. rer. nat. Paul Blanz für seine geduldige Unterstützung in allen botanischen Fragen!

**Naturnah
dargestellte
Pflanzen**



Abb. 6: V. l. n. r.: Lilie (10d), Schwertlilie (14a), Distel (16b), Mohn (28b)

passen an die vorhandenen Platzverhältnisse wurden dabei mitberücksichtigt. Auch die eingeschränkte Farbpalette bzw. die seit der Entstehungszeit aufgetretenen Farbveränderungen waren in Betracht zu ziehen. Generell kann festgestellt werden, dass die Maler bei den naturnahen Pflanzendarstellungen durchwegs auch auf farblich realistische Wiedergabe geachtet haben. Von den oben genannten 26 Gebilden konnten jene in den Feldnummern 4b, 17b, 18d, 24d, 28d, 31c nicht bestimmt werden, da entweder zu wenige aussagekräftige Elemente dargestellt sind oder, wenn eine charakteristische Pflanzendarstellung vorliegt, die vorhandenen Elemente nicht ausreichend interpretiert werden können. Ein Leichtes ist es dagegen, die Pflanzen in den nachstehend angeführten Feldern zu bestimmen (vgl. Abb. 6), da es sich dabei um „klassische“, das gesamte Mittelalter hindurch ähnlich dargestellte Pflanzen handelt: 10d (*Lilium candidum* L., Weiße Lilie, AMK 106v); 14a (*Iris* L., Schwertlilie, AMK fol. 82v, 98v); 14b (*Quercus* L., Eiche, AMK fol. 84v); 16b (Distel, verschiedene botanische Gattungen, AMK fol. 95v); 18c (*Vitis* L., Weinstock); 21a (*Typha* L., Rohrkolben); 28b (*Papaver somniferum* L., Mohn, AMK fol. 135v). Auch in früheren Arbeiten zu den Mareiner Gewölbefresken wurden schon Bestimmungversuche unternommen. Sie enthalten neben den gerade aufgezählten allerdings auch Pflanzen, deren Zuordnung nicht nachvollzogen werden kann: z. B. Rosenfrüchte und Getreideähren⁴² oder auch Wiesen-Schaumkraut.⁴³

⁴² Vgl. JOHANN GRAUS, Die gothische Gewölbmalerei an heimischen Beispielen. In: Kirchenschmuck XXII (1891), S. 4. Welche Gebilde damit gemeint sind, ist unklar.

⁴³ Vgl. PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 536. Hier wird wahrscheinlich auf Feld 31a oder 28d Bezug genommen. Die Identifizierung mit Wiesen-Schaumkraut (*Cardamine pratensis*



Bei den verbleibenden Pflanzendarstellungen ist eine detaillierte Bestimmung erforderlich, weil sie dem heutigen Betrachter nicht mehr zwingend geläufig sind oder weil die Darstellung so frei ausgeführt wurde, dass eine Bestimmung nicht mit Sicherheit erfolgen kann (vgl. Abb. 7). Im Feldzwickel 8b ist *Mentha aquatica* L., Bachminze (AMK, fol. 116v) abgebildet. Als bestimmendes Merkmal erscheinen die rötlich-lila bis hellrosa-farbenen Blütenköpfchen und die (hier allerdings nicht gestielten), gegenständigen Blätter hervorgehoben. Den Abschluss des Gebildes in 12d bildet ein Zweig der Edel-Kastanie (*Castanea sativa* Mill.) mit dem charakteristisch stacheligen Fruchtstand und den elliptisch bis lanzolaten, am Rand gezähnten Blättern. Die Pflanze in Feld 15a ist *Vaccinium myrtillus* L. (Heidelbeere), wie man am dargestellten verzweigten Zwergstrauch mit den eiförmig-elliptischen, zugespitzten Blättern und den schwarzblauen, abgeplattet-rundlichen, einzeln stehenden Früchten erkennen kann. Bei den Gebilden in den Feldern 15c und 20b handelt es sich wahrscheinlich um Pflanzenarten, die im Mittelalter unter dem Begriff „Hauswurz“ zusammengefasst worden sind. *Sempervivum tectorum* L., Gewöhnliche Hauswurz (15c; AMK fol. 17v und 158v) wird in der botanischen Literatur folgendermaßen beschrieben: Aus Horsten (Rosetten-Polstern) wächst ein Langtrieb von ca. 7–20 cm, die Blätter sind verkehrt eiförmig, spitz zulaufend, mit Pigmentierung, die je nach Jahreszeit variiert (grau-, olivgrün, rotbraun). Die Pflanze hat einen kompakten, aufrechten Blütenstand in Wickeln, mit radiärsymmetrischen Blüten mit 8–18 lanzettlichen Kronblättern, deren Farbe meist rötlich ist. Die Darstellung der Pflanzen im Deckengemälde weicht hiervon zumindest in der Form der Blüten und der Anzahl der Petalen ab; außerdem ist

L.) ist schon aufgrund der unpaarig gefiederten Blätter dieser Pflanze zu verwerfen (28d); in Feld 31a gibt es wohl nicht genug Merkmale, um eine Bestimmung vorzunehmen.



Abb. 7: V. l. n. r.: Minze (34a), Heidelbeere (15a), Fetthenne (20b), Klee (17a)

eine derartig starke Verzweigung des Stängels eher selten: Daher muss die Identifizierung dieser beiden Pflanzendarstellungen als nicht gesichert angesehen werden. Ein ähnliches Urteil wird man auch für die Pflanze in Feld 20b fällen: Wahrscheinlich handelt es sich dabei um *Sedum* L., Fetthenne (AMK fol. 129v), welche die gelben (*S. acre*) oder weißen Blüten (*S. album*) in einem traubig-doldigen Blütenstand auf einem mit kleinen eiförmig-rundlichen, ungestielten Blättern besetzten aufsteigenden Trieb trägt. In das Gebilde 17a ist eine recht naturgetreue Darstellung von *Trifolium campestre* Schreb. (Feld-Klee), *T. aureum* Pollich (Goldklee) oder einer anderen gelb blühenden Klee-Art eingearbeitet. Die aufsteigenden, reichlich verzweigten Stängel mit den dreiteiligen, kurzgestielten Fiederblättchen (die je nach Spezies länglich-lanzettlich bis zugespitzt sein können) und die eiförmigen, gelben Blütenköpfchen sind sehr gut zu erkennen. Das Gebilde in 17c dominiert eine Königskerze (*Verbascum* L.). Die Merkmale der Pflanze sind die am Stängel herablaufenden, nach unten hin größer und häufiger werdenden, zu einer Rosette verwachsenden Blätter sowie die endständigen Ähren, die zuerst gelbe Blüten und nach Fruchtreife braune Kapseln mit feinem Samen tragen. Für die Abbildung im St. Mareiner Gewölbe scheint wohl letzteres zuzutreffen. Die im Feld 18a dargestellte Pflanze ist mit großer Wahrscheinlichkeit Dost (*Origanum vulgare* L.; AMK fol. 131v), wie der von Grund an gabelig verzweigte Stängel mit den gegenständig angeordneten, kurzgestielten Blättern und die rosavioletten Blüten in kugeligen Scheinrispen vermuten lassen. Da in den Feldern 8b, 28d, 30d in Farbgebung und Habitus ähnliche Pflanzen abgebildet sind, kann eine Bestimmung aber nicht mit Sicherheit durchgeführt werden. Einen Teil des Gebildes in 20d bildet *Achillea millefolium* L. (Schafgarbe), welche besonders durch die geschickte Darstellung der feingliedrigen, doppelt fiederteiligen Blätter und



durch die Blütenköpfchen in schirmartigen Trugdolden mit den je nach Subspecies weißen (*ssp. millefolium*) oder violetten Blüten (*ssp. sudetica*) auffällt. Die Pflanze in Feldzwickel 21d ist nur zum Teil deutlich erkennbar, daher kann man hier die Darstellung von Lavendel, *Lavandula* L. (oder vielleicht Rosmarin, *Rosmarinus officinalis* L.) nur vermuten. Beide sind Sträucher, deren Zweige – wie hier auch dargestellt – mit lineal-lanzettlichen Blättern besetzt sind. Die blaulila bis lavendelfarbenen Blüten in sechs- bis zehnbliätigen Scheinquirlen in ährigem Blütenstand sind allerdings nur zu erahnen, was eine Identifikation als äußerst unsicher erscheinen lässt. Ähnlich zurückhaltend muss die Pflanzenabbildung in Feld 30d interpretiert werden. Denkbar erschiene hier – vor allem in Abgrenzung gegen ähnliche Darstellungen – die Deutung als Gemeiner Wasserdost (*Eupatorium cannabinum* L., AMK fol. 31v) mit seinen unexakt gegenständigen, meist ungestielt, eiförmig-lanzettlichen Blättern, den aus Blattachseln wachsenden Blütenstielen und den (blass) rosa Blüten in Doldenrispen, mit den weit aus der Blütenkrone ragenden weißen Narben. Deutlicher erkennbar ist die Pflanze im Feldzwickel 32a: Dargestellt ist hier die Gewöhnliche Kornrade (*Agrostemma githago* L.) mit den lineal-lanzettlichen, gegenständig angeordneten Blättern, mit ihrem dichasialen Blütenstand und den einzelnen trüb-violettlichen Blüten,⁴⁴ bei denen die Kelchzipfel länger als die Blütenblätter sind. In Feld 34a ist, allerdings nicht mit Sicherheit bestimmbar, wieder eine Minzen-Art abgebildet (*Mentha pulegium* L.): Kennzeichnend für diese Species – und hier auch deutlich abgebildet – sind mit den gegenständigen, fast ganzrandigen, gerundeten Blättern auch die kleinen,

⁴⁴ Wobei auch hier die Veränderung der roten Pigmente zu Schwarz einzukalkulieren ist (vgl. Anm. 32).

weißlich bis rosafarbenen Blüten, welche aus überwiegend vielblütigen, kugeligen Scheinquirlen schlank-pyramidenförmige Scheinähren bilden.

Reflexe der Ständelehre Wie passen diese Pflanzen thematisch in die Gewölbemalerei? Dass sie an den jeweiligen Betrachter und seine persönliche Alltagsgestaltung appellieren wollen, ist schon gesagt worden. Die große Vielfalt von dargestellten Pflanzen soll wohl entsprechend diversifizierte individuelle Zugangs-Möglichkeiten zur christlichen Heilsbotschaft eröffnen. Im selben Sinn lassen sich darüber hinaus an einigen Pflanzen auch Bezugnahmen auf das althergebrachte Ständedenken erkennen:⁴⁵ So sind Wein und Granatapfel nicht nur zentrale Symbole der christlichen Religion an sich, sondern in weiterer Folge auch Symbole des Klerus. Die Iris, stilistisch dargestellt als *fleur-de-lys*, oder die Distel sind als Wappensymbole mit dem Adel zu assoziieren. Die dargestellten Beispiele für pflanzliche Nahrung (Kastanie, Heidelbeere, Eichel) stehen für den mittelalterlichen Bauernstand.⁴⁶ Gerade an der „Wende“ zur Neuzeit war der *ordo*-Gedanke ein vieldiskutiertes Thema. Wie es in der lehrhaften Dichtung und in der überlieferten Predigtliteratur metaphorisch, allegorisch und satirisch aufgearbeitet anzutreffen ist, so erscheint es im Chorgewölbe der St. Mareiner Kirche didaktisch aufbereitet und bildhaft-eindrucksvoll für eine intellektuell durchmischte Pfarrgemeinde in passender Pluralität präsentiert. Auch die sozial-ständische Gliederung gilt ja (noch weit über das Mittelalter hinaus) als Teil der von Gott gegebenen Ordnung, deren Bewahrung und Einheit mit dem Denkmodell von Mikro- und Makrokosmos im Einklang steht.

Weinstock, Lilie, Eichel *Vitis L.*, der Weinstock (18c), der im Alten wie auch im Neuen Testament in Vergleichen und Gleichnissen allgegenwärtig ist, wird im Mittelalter als ein zentrales christliches Symbol gesehen: Paradiessymbol,⁴⁷ Christus als Weinstock mit den Reben als Versinnbildlichung seiner Jünger,⁴⁸ die Weinernte als ein Symbol für das Weltgericht,⁴⁹ der Wein als Blut Christi im Sakrament.⁵⁰ Dazu kommt die Zahlensymbolik, im Sinne derer die sechs Weinblätter in Verbindung mit den sieben dargestellten Weintrauben den Betrachter mahnen, nicht davon abzulassen, gute Taten zu tun, um das Seelenheil als Ziel der Kontemplation zu erreichen (*vita activa et contemplativa*).⁵¹ Damit wird die Aussage der Gewölbemalerei wiederholt zusammengefasst.

Bezeichnend für die in St. Marein gewählte Gestaltung ist aber nun die unmittelbare und offensichtliche Verankerung dieser symbolträchtigen Abbildung Weintraube im Kirchengebäude selbst: Entgegen der sonstigen Konvention der Ausmalung wird der Weinstock nicht durch Rankenwerk verfremdet, auch steckt er nicht in einem Topf, sondern er „entwächst“ direkt einer Gewölberippenkreuz-

⁴⁵ Vgl. RALF MITSCH, Art. Stand, Stände, Ständelehre: I. Definition; Mittel- und Westeuropa. In: Lexikon des Mittelalters 8. München 1995, Sp. 47ff.

⁴⁶ Diese vereinfachte Dreigliederung kann für das Mittelalter allgemein aus der überlieferten Kunst und Literatur erschlossen werden; natürlich gibt es aber auch Belege für soziale Mobilität und regional individuelle Ordnungsschemata, des weiteren wird auch zwischen sozialen und politischen Ständen unterschieden, die sich nicht gezwungenermaßen decken müssen.

⁴⁷ Num 13,23ff.

⁴⁸ Joh 15,5. Man beachte: Parallel zu den anthropomorphen Elementen (13 „Gesichter“) finden sich auch am abgebildeten Weinstock insgesamt 13 Trauben und Blätter.

⁴⁹ Off 14,18.

⁵⁰ Mt 26,26ff.

⁵¹ Vgl. HEINZ MEYER – RUDOLF SUNTRUP, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (Münstersche Mittelalter-Schriften 56) München 1987, S. 459f. und S. 493.

zung. Im Sinne des *ordo*-Denkens stehen damit – wie das zum Beispiel in den Schlusssteinen auch bauplastisch realisiert ist – wiederum Christus, der Glaube, die Kirche hierarchisch über allen übrigen Elementen. In dieser Darstellung erscheinen für den Weinstock gemäß der für die St. Mareiner Gewölbemalerei bestimmenden Programmatik alle Aussageebenen des vierfachen Schriftsinns erfüllt, die auf die Einbindung des Publikums abzielen.

Was hier für ein einzelnes Gestaltungselement ausführlich dargestellt wurde, lässt sich auf weitere Elemente (Pflanzen, „Gesichter“), Gruppen von Elementen (vegetabile, anthropomorphe, theriomorphe) und schlussendlich auf die Gewölbemalerei in ihrer Gesamtheit anwenden. Nicht alle im Chorgewölbe naturnah dargestellten Pflanzen vermitteln derart versteckte und gleichzeitig so exuberante Botschaften wie jene Pflanzen, die in einem primär religiösen Kontext gesehen werden können. Doch auch andere haben eine verdeckte Symbolik, die vom Betrachter erst entschlüsselt werden muss. Die Schwertlilie zum Beispiel, hier ganz passend zu ihrer Funktion im Gesamtkonzept der Gewölbgestaltung in heraldischer Stilisierung dargestellt, hebt mit allen Attributen das Adelige hervor: Die schwertförmigen Blätter nehmen Bezug auf den Macht- und Herrschafts-Status, der mit dem Tragen eines Schwertes einhergeht,⁵² die Blüten repräsentieren das herrscherliche Zepter. Eingebunden in die St. Mareiner Chorgewölbemalerei drückt die Pflanze genau diesen Machtbezug aus, gleichzeitig – im Gesamtkontext ausgelesen – aber mit der implizierten Mahnung, ein dem Stand entsprechendes Leben im Sinne des *miles Christianus*⁵³ zu führen.

Ähnlich verhält es sich mit der Pflanzendarstellung in 14b (vgl. Abb. 8), wobei hier aber eine negative Konnotation im Vordergrund steht: Aus einem langstämigen, bauchigen Kelch mit vielen gerundeten, ehemals grellrot zu denkenden Petalen blickt ein „Gesicht“, an dem der unnatürliche, kropffähnliche Auswuchs unter dem Kinn auffällt; bekleidet ist der Kopf mit einer Narrenkappe, aus der an der Spitze ein Ast wächst. Hier präsentiert sich ein äußerst anzügliches Bild, wie aus den einzelnen Attributen, die dem Gebilde mitgegeben wurden, hervorgeht. Im Zentrum steht natürlich das Abbild des Narren, der im Prinzip für jedes Laster gut ist, deutlich erkennbar an der eselsohrigen Narrenkappe und den Blütenblättern des Kelches, die jene Zaddeln darstellen, welche die Kleidung des Narren prägten. Dieser lebt laut Augustinus lieber *secundum carnem* als *secundum spiritum*, gibt also der Fleischeslust den Vorzug gegenüber einem von religiösen Idealen geprägten Leben.⁵⁴ Entsprechend gestalten sich auch die sexuellen Symbole, die ihm hier mitgegeben werden: Der anzüchlich-lüsterne Blick passt hervorragend zum Auswuchs am Hals, der in seiner Gestalt unverhohlen an ein entblößtes, nicht zu klein gewachsenes Skrotum erinnert. An jener Stelle der Gugel, die normalerweise mit anderen Symbolen der Triebhaftigkeit (Federn, Hahnen-

⁵² Vgl. GERNOT KOCHER, Art. Schwert. II. Rechtssymbolik. In: Lexikon des Mittelalters 7. München 1995, Sp. 1644f.

⁵³ Vgl. FRIEDRICH MERZBACHER, Art. Militia Christi. In: LCI 3, 1971, Sp. 267f.; ANDREAS WANG, Der Miles Christianus im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition (Mikrokosmos 1) Bern 1975.

⁵⁴ Vgl. MEZGER, Art. Narr (wie Anm. 13), Sp. 1025f.; VOLKER OSTENECK, Art. Narr. In: LCI 3, 1971, Sp. 314–318.



Abb. 8:
Kropfarter Narr
(14b)

kamm, -kopf) geschmückt sind, wächst hier ein neun⁵⁵ Früchte tragender Ast hervor. Dass die Eiche seit jeher als Fruchtbarkeitssymbol gilt, hat sich zwar in der schriftlich überlieferten Medizin des Mittelalters nicht niedergeschlagen, doch scheint die Verwendung der Eichel als potenzförderndes sowie genitalvergrößerndes Mittel in der spätmittelalterlichen Volksmedizin schon längere Tradition zu haben und ist in späterer Zeit mit dieser Indikation auch in medizinische Werke aufgenommen worden.⁵⁶ Als einzige anthropomorphe Darstellung wendet dieser Narr seinen Blick direkt in den Raum, direkt in Richtung Nordwand, an der das Sakramentshäuschen vermutet werden kann. Einfältig wähnt er sich als überlegen und stellt sich bewusst und in direkter Herausforderung über den gottgewollten *ordo*. Gleichzeitig hat aber der praktizierende Priester, wendet er sich vom Sakramentshäuschen ab, dieses aufrüttelnde, provozierende Beispiel immer vor Augen, gleichsam als indirekte Mahnung, seine Gemeinde vor derartigem Abweichen vom rechten Weg zu bewahren.

Nahrungspflanzen

Andere der dargestellten Pflanzen kann man thematisch in Gruppen einteilen, wodurch ihre Verbindung untereinander, aber vor allem der intendierte Bezug zum Betrachter deutlicher zum Ausdruck kommt. Eine dieser Gruppen ist jene der schon kurz erwähnten Nahrungspflanzen, bzw. solcher Pflanzen, mit denen sich die in der Landwirtschaft tätige Bevölkerung am ehesten identifizieren kann: Die Edel-Kastanie (vgl. Abb. 9) war, wenn vorhanden, das gesamte Mittelalter hindurch ein wichtiger Faktor für die Ernährung von Mensch und Tier. Die Pflanze ist in Kleinasien und am Balkan heimisch und hat sich von da aus in Westeuropa in den klimatisch gemäßigteren Zonen ausgebreitet. Man kann dem St. Gallener Klosterplan (Reichenau, 819-26) entnehmen, dass im Obstgarten der Mönche die Pflanzung dieses Baumes geplant war, was heißt, dass er als Wildform nicht vorkam. In einer Sammlung von Zeichen der klösterlichen Zeichensprache, von Wilhelm von Hirsau im 11. Jahrhundert zusammengetragen, findet man eines, das nicht heimische Früchte bezeichnet; unter diesen ist auch die Kastanie gelistet.⁵⁷

⁵⁵ Die Zahl Neun in negativer Konnotation steht für Unvollkommenheit und bezeichnet alle jene, „die nicht zur Einheit der Ecclesia gehören“ (MEYER – SUNTRUP, Zahlenbedeutungen, wie Anm. 51, Sp. 583).

⁵⁶ Vgl. HANS BIEDERMANN, Knauers Lexikon der Symbole, CD-ROM. München 1998 (Digitale Bibliothek 16) s. v. Eichel [Im Weiteren als LdS referenziert]; MAX HÖFLER, Volksmedizinische Botanik der Germanen. Repr. d. Ausg. 1908 m. Einl. vers. u. hrsg. v. CHRISTIAN RÄTSCHE. Berlin 1990, S. 44.

⁵⁷ Vgl. PAUL MEYVAERT, The Medieval Monastic Garden. In: ELISABETH B. MACDOUGALL, Medieval Gardens (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture 9) Washington DC 1986, S. 35ff.

Die naturnahe Darstellung von Laub und Frucht in der Gewölbmalerei lässt zumindest auf das Vorhandensein des Baumes zu dieser Zeit im Murtal schließen, ansonsten wäre der Wiedererkennungswert der Abbildung eher gering. Die Kastanienfrucht weist neben sehr wenig Bitterstoffen einen hohen Anteil an Stärke und Zucker auf, was sie für die menschliche Ernährung prädestiniert, sie wurde zu Mehl verarbeitet oder ist zum Beispiel in einem Kochrezept als Füllung eines festlichen Gänsebratens vorgeschlagen.⁵⁸ Meister Eberhard, ein Koch und Kochbuchautor aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hält die diätetischen Merkmale der Kastanie fest: *Sie lassenn die speiß nit auf das haubt riechenn, das thun auch pirnn und keß, so man sie an der leczze hinden nach ißt.*⁵⁹ Die Kastanie wirkt also antiemetisch, eine Wirkung die ihr auch in den zeitgenössischen Kräuterbüchern bescheinigt wird.⁶⁰ Auch die Eichel, für das Mittelalter hauptsächlich als Stärke-, Zucker- und Eiweißlieferant in der Schweinemast bekannt, war Bestandteil der menschlichen Nahrung aber wohl nur in Krisenzeiten oder in medizinischer Anwendung. Sie wird oft in einem Atemzug mit der Kastanie genannt: [...] *aber die früht paid sterkent diu gelider und fuorent wol, iedoch allermaist diu swein, den menschen niht sô wol, man mische dann die kesten mit zukker.*⁶¹ Die wirtschaftliche Nutzung des Baumes stand klar im Vordergrund: Der im Mittelalter weit verbreitete Laubbaum (vorwiegend Stieleiche / *Quercus robur* L., Traubeneiche / *Quercus petraea* [Matt.] Liebl.) wurde als extrem belastbares und beständiges Holz in der Bauwirtschaft und wegen eben dieser Eigenschaften bevorzugt auch von Fassbindern benutzt; im späten Mittelalter war die Eiche, neben der Buche, der Hauptrohstoff für die Holzkohleproduktion;⁶² die Gerber nutzten das reichlich vorhandene Tannin der Eichenrinde und der Galläpfel. Diese konnten aber auch, wie Konrad von Megenberg berichtet, für die Wettervorhersage verwendet werden: [...] *in dem laubapfel wirt ain würmel, dar an prüefent die lufisager oder die wettersager künftigez weter, wan vindent si daz würmel mitten in dem laubapfel, sô kümt ain scharpfer winter nâch irr sag;*



Abb. 9:
Edel-Kastanie
(12d)

⁵⁸ Vgl. SABINE BUNSMANN-HOPF, Zur Sprache in den Kochbüchern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit – ein fachkundliches Wörterbuch. Würzburg 2003, S. 101.

⁵⁹ ANITA FEYL, Das Kochbuch Meister Eberhards. Ein Beitrag zur altdutschen Fachliteratur. Freiburg i. Br., Univ. Diss. 1963, S. 96.

⁶⁰ Vgl. Leonhard Fuchs, New Kreutterbuch. Nachdruck der Basler Ausgabe durch Michael Isingrin von 1543. [Wiesbaden] 2002, Kap. CXLI.

⁶¹ FRANZ PFEIFFER, Das Buch der Natur von Konrad von Megenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Stuttgart 1861, S. 343.

⁶² Vgl. THOMAS LUDEMANN, Natürliches Holzangebot und historische Nutzung. Heutige Vegetation und historische Holzkohle als wertvolle Quellen. In: Das Mittelalter 13/2 (2008), S. 39–62.

wenn aber daz würmel an dem end ist, sô kümt ain sänfter winter.⁶³ Der antiken Medizin unbekannt, wird der Heidelbeere in schriftlichen Quellen wenig Beachtung entgegengebracht, ihr reiches Vorkommen und die einfache Handhabung wird die Nutzung aber sehr attraktiv gemacht haben. Natürlich sind auch Wein, Distel und Mohn landwirtschaftlich genutzt worden; der Klee als Futterpflanze, die Kornrade als augenfälliges Feldunkraut und die Königskerze als Leuchtmittel oder als Hilfsmittel beim Fischfang⁶⁴ entspringen direkt dem mittelalterlichen Alltagsleben.

Pflanzen mit medizinischem Kontext

Eine andere Gruppe, die vor allem in Zusammenhang mit dem naheliegenden Kloster Seckau an inhaltlicher Bedeutung gewinnt, sind jene Pflanzen, die in einem vorwiegend medizinischen Kontext gesehen werden können: Mit der Bachminze wird implizit eine Pflanzengattung angesprochen, die in ihrem Wirkungsumfang einem allumfassenden Heilmittel gleichgesetzt werden kann. Schon im 9. Jahrhundert schreibt Walahfrid Strabo zur Artenvielfalt und Wirkungsweise der Minz-Gattung: „Wer aber die Kräfte, Arten und Namen der Minze vollständig aufzählen kann, weiß auch bestimmt, wie viele Fische im Roten Meer sich tummeln [...]“⁶⁵ Für die Kräuterbücher des späten Mittelalters gilt diese Feststellung gleichermaßen, wobei hier wegen der Stärke der Inhaltsstoffe Wert darauf gelegt wird, ob die Droge von einer wild wachsenden oder einer im Garten gezogenen Art stammt. Die Pflanzengattung ist unter verschiedenen Namen aber auch in den Kochbüchern allgegenwärtig.⁶⁶ In seiner Bearbeitung führt Konrad von Megenberg noch praktische Anwendungen an: Im Garten verhindere sie Schädlingsfraß, vor allem bei Kohlarten, und in Milch gelegt, bewirke sie, dass diese nicht gerinne.⁶⁷ Die Poleiminze wird im Mittelalter nicht zu den Minzarten gezählt und so auch immer gesondert beschrieben: Ausgehend von der Menge an Indikationen, die in der Medizinliteratur zu finden sind, kann auch sie gewissermaßen als Allheilmittel betrachtet werden und sie findet sich dementsprechend auch in den Kochbüchern.⁶⁸ Die Schafgarbe (vgl. Abb. 10) ist schon seit Dioskurides als Wundkraut bekannt und Leonhart Fuchs beschreibt nicht nur die beiden im Deckengemälde dargestellten Subspecies sondern fasst auch die antiseptische Wirkung des in der Pflanze enthaltenen ätherischen Öles prägnant zusammen: *Die Garbkräuter seind nützlich zû allerley eüsserlichen un innerlichen wunden und geschwären gebraucht / in wein gesotten und getruncken / oder zû pflastern und salben gebraucht.*⁶⁹ Ähnlich wichtig für die Krankenversorgung war natürlich die betäubende Wirkung des

⁶³ PFEIFFER, Buch der Natur (wie Anm. 61), S. 343.

⁶⁴ Vgl. PETER DILG, Art. Königskerze. In: Lexikon des Mittelalters 5. München–Zürich 1991, Sp. 1330. Hier wird wahrscheinlich auf Aristoteles, *Historia Animalium*, VIII, 20 angespielt: Die in den Samen der Königskerze enthaltenen Saponine betäubten die Fische, diese seien daraufhin nur mehr „einzusammeln“.

⁶⁵ *Sed si quis vires speciesque et nomina mentae / Ad plenum memorare potest, sciat ille necesse est, / Aut quot Eritreo volient in gurgite pisces;* s. Walahfrid Strabo, *De cultura hortorum* (Hortulus) / Über den Gartenbau. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von OTTO SCHÖNBERGER (Reclams Universalbibliothek 18199) Stuttgart 2002, S. 28f.

⁶⁶ Vgl. BUNSMANN-HOPF, Zur Sprache (wie Anm. 58), S. 19, 44, 127 etc.

⁶⁷ Vgl. PFEIFFER, Buch der Natur (wie Anm. 61), S. 408. Letzteres berichtet auch Fuchs, *Kreutterbuch* (wie Anm. 60), Kap. CX.

⁶⁸ Zur medizinischen Anwendung vgl. Fuchs, *Kreutterbuch* (wie Anm. 60), Kap. LXXII; zur Kochbuchliteratur vgl. BUNSMANN-HOPF, Zur Sprache (wie Anm. 58), S. 33.

⁶⁹ Fuchs, *Kreutterbuch* (wie Anm. 60), Kap. CCLXXVIII.



Abb. 10: Schafgarbe (20d)



Abb. 11: Königskerze (17c)

Mohns, der als Lieferant für Opium und als eine Zutat des berühmten Theriaks eine vorrangige Stellung in der mittelalterlichen Medizin innehatte.

Als letzte Gruppe sind Pflanzen zu besprechen, die sich mit der ihnen nachgesagten apotropäischen Wirkung perfekt in das Programm von St. Marein eingliedern. So zum Beispiel die Königskerze (vgl. Abb. 11), von der man in diesem Zusammenhang schon in den spätantiken Kräuterbüchern lesen kann: „1. Kur: gegen böse Begegnungen. Wer einen Zweig der Pflanze *Verbascum* mit sich trägt, wird nicht aus Furcht erzittern, kein Tier, keine böse Begegnung wird ihn belästigen.“⁷⁰ Die Pflanze wurde aber auch im Rahmen der Sympthiamagie und -medizin eingesetzt, was wahrscheinlich zum Teil auf ihre Bedeutung als Marienpflanze und zum Teil auf ihren besonderen Wuchs zurückzuführen ist. Sie wurde auch zur Wettervorhersage und -beeinflussung herangezogen.⁷¹ Für die Hauswurz hält Konrad von Megenberg eine ähnliche Verwendung fest: *und die maister, die sich fleizent zauberei, die sprechent, daz ez den donr und daz himelplatzen verjag, und dar umb pflanzet man ez auf den häusern.*⁷² Leonhart Fuchs ist ähnlich skeptisch: *Haußwurtz nennt man auch Donderbar / darumb das man vermeynet wo das kraut auff einem hauß wachse / da möge das wetter keinen schaden thün / noch der*

⁷⁰ *I. Cura eius ad occursus malos. Herba Uerbassi virgulam qui secum portaverit nullo metu terretur, neque bestia, neque occursus malos molestabitur huic* (HANS ZOTTER, *Antike Medizin. Die medizinische Sammelhandschrift Cod. Vindobonensis 93 in lateinischer und deutscher Sprache. Mit 48 Faksimileseiten.* Graz 1980, S. 138f.).

⁷¹ Vgl. HEINRICH MARZELL, Art. Königskerze. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. v. HANS BÄCHTOLD-STÄUBLI, CD-ROM basierend auf der 1. Aufl. 1927–1942. Berlin 2006 (Digitale Bibliothek 145).

⁷² PFEIFFER, Buch der Natur (wie Anm. 61), S. 387.

Pflanzen- (Aber-)Glaube

blitz unnd donder darin schlagen (Kap. X). Der Glaube an eine blitz- und die allgemein feuerabwehrende Wirkung der Pflanze wurde wahrscheinlich im Zuge ihrer Verbreitung, sie ist aus dem Mittelmeerraum über die Alpen gekommen, mitradiert und ist bis heute noch im Bewusstsein der Menschen.⁷³ Allen in der Deckenmalerei dargestellten, stark und angenehm duftenden Pflanzen (Minze, Dost, Lavendel, etc.) kann man generell eine Amulettfunktion zuschreiben. Diese Auffassung ist fest im christlichen Wertesystem verankert, da widerwärtige Gerüche generell das Böse widerspiegeln, der Wohlgeruch hingegen immer das Gute, wie zum Beispiel die vielen Duftmetaphern, die unter anderem Konrad von Würzburg schon im Hochmittelalter für die Jungfrau Maria gebraucht, eindrucksvoll bezeugen.⁷⁴

Kulminierende Symbolik

Der Scheitel des Chorgewölbes, d. h. die höchste Gewölbe-Schnittlinie zwischen Triumphbogen und Altar, ist einer jener Bereiche der Mareiner Kirche, in denen Ausdrucksmittel aus mehreren künstlerischen Bereichen ineinander greifen, nämlich: die Steinmetzkunst (in Form der Schlusssteine), die im Gewölbescheitel aufgereihten Motive der Malerei; und die Architektur an sich (die polychromierten Rippen des Gewölbes, die im Scheitel-Bereich „Bilderrahmen“ aus einer Sequenz von fünfeinhalb identisch gestalteten Rhomben formieren). Hier „kulminieren“ offenbar auch die religiös-didaktischen Anliegen und die theologischen Aussagen des Gesamtkonzepts. In kurzen Worten kann man sagen, dass im Scheitel des Chorgewölbes die Intention der gesamten Chorgewölbe-Dekoration nach einer theologisch ausgeklügelten „Regie“ sublimiert ist. Das zeigt sich sowohl mit Blick auf die sechs Schlusssteine als auch mit Blick auf die mit den Schlusssteinen unmittelbar assoziierten Malereien.

Die Schlusssteine

Wenn man das ikonologische und theologische Gesamtkonzept des Mareiner Chorgewölbes deuten will, sollte man dessen sechs Schlusssteine nicht ausklammern. An ihnen erscheint einiges offenkundig, anderes unklar. Offenkundig ist zunächst das vom Altar ausgehende und an den Schlusssteinen zwei bis fünf unmittelbar ablesbare hierarchische Gefälle (vgl. Abb. 12), und zwar: Christuskopf (23) – Lamm Gottes (19) – Chorherrenstift Seckau (13) – Stiftspropst Andreas Ennstaler (9). Zweitens ist für die beiden am Anfang und am Ende der Reihe verbleibenden Schlusssteine (3 und 29) ein mit dem Lamm-Gottes-Schlussstein gemeinsames Merkmal festzuhalten, nämlich dass alle diese drei durch außergewöhnliche Steinmetzarbeit buchstäblich herausragen: Sie scheinen an kalottenförmig gebauchtem und extrem filigranem Rankenwerk aus Stein zu „hängen“ – was allerdings erst in entsprechender Nah-Sicht zu erkennen ist. Diese formale und handwerkliche Extravaganz, welche die im Gewölbescheitel zusammenlaufenden statischen Kräfte zu ironisieren scheint, deutet darauf hin, dass ein ähnlich hochgradiger Bedeutungsgehalt wie für das Lamm Gottes jeweils auch für Anfang und Ende der Schlussstein-Reihe anzunehmen ist. Hierzu folgende Vorschläge der Deutung:

Die Darstellung auf dem zum Langhaus nächstliegenden Schlussstein, dessen Draufsicht man vorschnell etwa auch als fünfblättrig stilisierte Rosenblüte deuten

⁷³ Vgl. HEINRICH MARZELL, Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen 4. Köln 2000, Sp. 249.

⁷⁴ Vgl. HELMUT W. KLUG, Kräuter in der deutschsprachigen Dichtung des Hochmittelalters. Vorkommen, Anwendung und Wirkung in ausgewählten Texten (Schriften zur Mediävistik 5) Hamburg 2005 [Vorher: Graz, Univ. Dipl. Arb. 2004] S. 55f.

könnte, erweist sich aus schrägem Blickwinkel als offener Granatapfel (vgl. Abb. 13). Der Granatapfel (die Frucht von *Punica granatum* L.) symbolisiert mit seinen unzähligen Samenkörnern einerseits die Ekklesia als Gemeinschaft der Gläubigen. Er ist damit denkbar als Verweis auf den spirituellen Ertrag, der der christlichen Glaubensgemeinschaft „aus dem Altarraum heraus“ zuteil wird. Diese symbolische Wirkungslinie subsumiert nicht allein die liturgischen Handlungen des jeweiligen Zelebranten, sondern wohl auch ganz allgemein die religiösen Intentionen aller durch die Schlusssteine des Chorgewölbes symbolisierten Autoritäten. Durch seine harte Schale und das süße Innere ist der Granatapfel andererseits aber auch Symbol für die Priesterschaft, deren asketische Strenge und innere Güte er gleichfalls symbolisiert.⁷⁵ Und damit verweist er auch „in den Altarraum hinein“. Der Granatapfel-Schlussstein erscheint somit als bivalentes Medium zwischen Langhaus und Presbyterium. Die ungewöhnliche Schrägstellung der Stirnwände des Mareiner Langhauses kann man als Korrelation zu dieser Bivalenz in Betracht ziehen: Die Abschrägung formiert quasi einen aufs Presbyterium hin orientierten Trichter, durch den sowohl etwas hinein als auch heraus gelangt.

Für das am anderen, altarseitigen Ende der Schlussstein-Sequenz wiedergegebene Gesicht (vgl. Abb. 14) war man sich bisher nicht einmal hinsichtlich seiner Ansprache einig,⁷⁶ ganz zu schweigen von seiner allfälligen Deutung. Im Hinblick auf das von uns dargelegte ideelle Gesamtkonzept des Gewölbedekors erscheint nun eine konkrete Deutungs-Variante besonders schlüssig, nämlich die Deutung dieses Gesichts als Symbol der *sapientia*. *Sapientia* ist die von Gott kommende und zu Gott führende Weisheit, eine der Sieben Gaben des heiligen Geistes. Theologisch ist nur sie die mentale Basis, um die in den „Gesichtern“ des Mareiner Gewölbedekors integral thematisierte Gottlosigkeit/„Torheit“/„Verkehrtheit“ der *terrena civitas* zu überwinden und die *civitas Dei* zu erreichen. Der *sapientia*-Schlussstein ist demzufolge der geballte positive Kontrast und absolute Gegenpol zu den durch die „Gesichter“ repräsentierten und diversifizierten Unzulänglichkeiten der *terrena civitas*. Damit muss es sich implizit ganz klar

⁷⁵ Die beiden Lesarten der hier vertretenen Symbolik des Granatapfels gemäß dem entsprechenden Abschnitt in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 2010. URL: <http://de.wikipedia.org/> [30.01.2010]; vgl. MICHAELA DÖLL, Heilfrucht Granatapfel. München 2008; STEPHANIE GRABHORN, Granatapfel – Frucht der Götter. Oy-Mittelberg 2007; ERIKA SCHERMAUL, Früchte aus dem Paradies. Ostfildern 2006; HOPE JOHNSTON, Catherine of Aragon's pomegranate, revisited. In: Transactions of the Cambridge Bibliographical Society 13/2 (2005), S. 153–173.

⁷⁶ KODOLITSCH, Bauplastik (wie Anm. 3), S. 26 und DORN, St. Marein (wie Anm. 9), S. 74 sehen hier einen Kinderkopf. PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 537 tätigt hintereinander die Zuschreibungen „Symbol für Maria“ und „kleiner Kopf in dichtem Rankenkranz“.

Abb. 12: Vier Schlusssteine: Von oben nach unten: Christuskopf (23), Lamm Gottes (19), Wappen des Chorherrenstiftes Seckau (13), Wappen des Propstes Andreas Ennstaler (9)

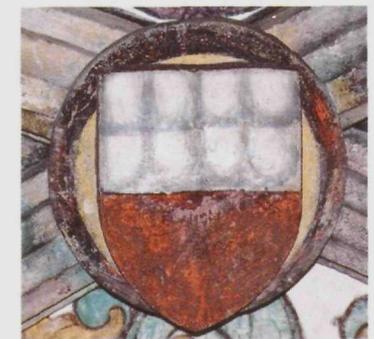




Abb. 13: Schlussstein: Granatapfel (3)



Abb. 14: Schlussstein: Sapientia (29)

um ein Jungfrauen-Gesicht handeln, und zwar ohne jede negative Konnotation. Das besonders dichte Rankenwerk, das dieses Gesicht umhüllt, kann eine Anlehnung an die Wurzel Jesse sein, die in enger Verbindung zu *sapientia*-Darstellungen steht. Als Symbol der *sapientia* gedeutet, wäre dieser über dem Marienaltar positionierte Schlussstein auch eine Anspielung an das Kirchenpatrozinium, denn Maria gilt theologisch ja auch als *sedes sapientiae* (Thron der göttlichen Weisheit).⁷⁷

Die Kalbskopf-Metapher

Für den Propstwappen-Schlussstein und sein im Gewölbescheitel gemaltes Umfeld (vgl. Abb. 15) lässt sich gerafft etwa folgender Vorschlag einer Deutung erzählen. Quasi hinter dem Rücken des durch sein Wappen symbolisch repräsentierten Seckauer Stiftspropstes richtet der „Zanner“ seine aggressive, neidische, lästerliche Grimasse ins Langhaus hinaus oder auch – wohl sehr plausibel – auf den Kreuz-Altar eines einstigen Lettner hinab. Der Propst „kontert“ mit einem didaktisch pointierten Gegenargument: sozusagen mit dem virtuell verfremdeten Bild des „Zanners“ in Gestalt eines ungehörnten Kalbskopfes (11c),⁷⁸ der am altarseitigen Ende des Propstwappens in einer ovalen, ehemals grellrot zu denkenden Spiegelfläche abgebildet und dem „Zanner“ zugewandt ist. Da der Spiegel überproportional groß dimensioniert ist und eine voluminöse, ursprünglich mit ebenfalls grellrot unterlegten Krabben dekorierte Umrahmung aufweist, scheint diese Szene eine Schlüsselfunktion innezuhaben. Das Kalb steht in der geistlichen Tiersymbolik des Mittelalters unter anderem für die Ehr- und Habsüchtigen, die „begierig nach Ehre, Lust und Gut“ sind, aber „zur Hölle fahren“ müssen, wenn sie „unvermittelt den Tod“ erleiden.⁷⁹ Damit symbolisiert das (eben noch nicht zum fertigen Rind ausgewachsene) Kalb jene Personen, die aufgrund ihrer „Tor-

⁷⁷ All diese Feststellungen gerafft nach URSULA MIELKE, Art. Sapientia (Sophia, Weisheit). In: LCI 4, 1972, Sp. 39–44; vgl. auch oben Anm. 12.

⁷⁸ Vgl. dasselbe Motiv flankiert von zwei Granatapfelrosetten außen am Kranzgesims der Kirchen-Südwand, und zwar in bauplastischer Gestaltung (s. KODOLITSCH, Bauplastik, wie Anm. 3, S. 22, Abb. 25).

⁷⁹ DIETRICH SCHMIDTKE, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500) Teil 1: Text. Berlin 1968, S. 322f.

heit“ nicht zu ihrer gottgewollten Vollendung (= zum ewigen Leben) gelangen und so auf das größte theologisch denkbare Übel zusteuern, den Tod der Seele in der ewigen Verdammnis. Auf diese spielt wohl auch der groteske theriomorphe Kopf an, der symbolisch aus dem spirituellen Kraftfeld des Granatapfel-Schlusssteins sprießt und latent nach dem lasterhaften „Zanner“ schnappt (6c). Der Wildleutartige, in der Krone des Stiftswappen-Schildes liegende „Blattmensch“ (11a) scheint – wenn auch mit mürrischer Miene – die Richtigkeit der bildsymbolisch vermittelten geistlichen Argumentation anzuerkennen, indem er mit seiner „rechten“ Hand auf die Kalbskopf-Metapher weist. Dessen ungeachtet wendet er jedoch dem Stiftskollegium sowie letztlich dem Altar sein Hinterteil zu. Der (offenbar abgetrennte) Kopf des Kalbes, dessen heraushängende Zunge und die (ehemalige) Blutfarbe Rot des Spiegels und des Rahmens erscheinen als realitätskonforme Todes-Symptome in die Bildsymbolik eingebunden. Gleichsam konform mit der Seel-sorglichen Intention des Propstes und seines Stiftskollegiums sind beide Wappen zum Lamm Gottes sowie zum Altar hin orientiert. Mit dieser „Bildregie“ manifestiert Propst Andreas Ennstaler die Tugend seiner Unerschrockenheit in Glaubenssachen (*fortitudo*), seine theologische gleichwie auch seine seelsorglich-pastorale Kompetenz – und damit indirekt seine massive Mitsprache bei der Erarbeitung des Bildprogramms.

In Feld 21a ist eine Gans hinter zwanzig Rohrkolben abgebildet (vgl. Abb. 16). Wie sonst nur noch der Weinstock, sitzt auch dieses Bildensemble direkt, also ohne jegliches Zwischenglied auf den Gewölberippen auf. Dadurch erscheint es unmittelbar mit dem Christuskopf-Schlussstein (23) symbolhaft assoziiert. Während die („geschwätzige“) Hausgans im Mittelalter keinen all zu guten Ruf hatte, findet man für ihre wild lebenden Artgenossen in mittelalterlichen Bestiarien den positiv konnotierten Vergleich mit jenen Menschen, die ihren Glauben zurückgezogen vom Trubel der Welt in Frömmigkeit und Abgeschiedenheit leben.⁸⁰ Zwischen diesem Bildsymbol für fromme Lebensführung und dem Bildsymbol für Christus scheinen mittels der zwanzig Rohrkolben die störenden weltlichen Unbilden versinnbildlicht zu sein: Schon die Anzahl der Stängel impliziert eine negative Konnotation,⁸¹ und diese wird durch die durch Isidor von Sevilla tradierte negative Symbolik des Rohrkolbens noch weiter konkretisiert: Sie verweist auf das „Geschwür der ehrsüchtigen und selbstgefälligen Menschen“ (*ambitosorum et sibi placentium hominum tumor*).⁸² Zugleich kannten die zeitgenössischen Betrachter

Die Gans
hinter Rohr-
kolben

⁸⁰ Vgl. LdS, s. v. Gans.

⁸¹ Vgl. MAYER – SUNTRUP, Zahlenbedeutungen (wie Anm. 51), Sp. 671; Gen 31,14.

⁸² Im Lexikon des Mittelalters findet man zum Begriff „Schilf“ den Hinweis, dass die Bezeichnung der einzelnen Pflanzen mit ähnlichem Habitat und Habitus, zu denen somit auch *Typha* L. zu zählen ist, nicht streng unterschieden wurden: vgl. ULRICH STOLL, Art. Schilf. In: Lexikon des Mittelalters 7. München 1995, Sp. 1464f. Aus der *Vulgata* erhält man eine Reihe an lateinischen Namen für Schilf-Pflanzen: *harundo*, „Rohr im Allgemeinen“; *canna*, „kleines Rohr, Schilf“; *ulva*, „Sumpferfas, Kolbenshilf“: vgl. KARL ERNST GEORGES, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Elektronische Ausgabe der 8. Auflage von 1913/1918. Berlin 2007 (Digitale Bibliothek 69) s. vv. Diese Namen wurden aber weitgehend synonym verwendet, sodass eine Zuordnung einer distinktiven Bibelstelle nicht möglich ist, wie zum Beispiel Mt 27,29, wo Christus mit Hilfe eines „Rohrs“ nicht nur verspottet, sondern auch geschlagen wird: Vom symbolischen Charakter wird bei dieser Stelle aber eher *Phragmites australis* (Cav.) Trin. gemeint sein. Erst in den Werken der Kirchenväter wird man fündig: Isidor von Sevilla, der aufgrund seiner im siebten Jahrhundert verfassten *Etymologiae*



Abb. 15: V. o. n. u.: Bestie (6c), „Zanner“ (6a), Kalbskopf (11c), „Blattmensch“ (11a)

diese Pflanze auch unter dem Namen „Narrenkolben“⁸³ – und damit wird klar, dass auch hier, wie schon in der Kalbskopf-Metapher, Bezug genommen wird auf die Semiotik der grotesken „Gesichter“, deren Personifikationen in der *terrena civitas* am religiösen Ideal vorbeileben. Was zunächst als äußerst realitätsnahe Darstellung eines Schwimmvogels in seinem natürlichen Lebensraum anmutet, entpuppt sich so als Appell an die Gläubigen: „Lasse dich nicht vom rechten Weg abbringen!“ Diese Mahnung korreliert klar mit dem in Richtung Gans und auch in Richtung Langhaus blickenden Christuskopf-Schlussstein. Von ihm aus gesehen ist die Gans in der Tat nach „rechts“ orientiert.

das gesamte Mittelalter hindurch für die verschiedensten Bereiche als anerkannte Autorität zitiert wurde, schreibt zu Riedgras und Rohrkolben (XVII,ix,100-101): *Ulva, est typus[!] herbae quae circa fontes et paludes stagnaque nascuntur. Ex quibus ulva, id est, alga mollis, et quodammodo fungus, dicta ab uligine. Typhus vero quae se ab aqua inflat. Unde etiam ambitiosorum et sibi placentium hominum tumor typhus dicitur*: vgl. *Patrologia Latina Database*, CD-ROM, Version 5.0b. Chadwick-Healy 1996, Buch 82, Sp. 635A. In der aktuellsten Übersetzung lautet der Text: „Sedge (*ulva*) and typhus (cf. τύφη, ‚reed-mace‘) are plants that grow by springs and bogs and in swamps. Sedge is a pliant seaweed and in a way a fungus, and derives its name from ‚marsh‘ (*uligo*). But typhus becomes inflated with water – whence the ‚inflated self-opinion‘ (*tumor*) of ambitious and self-satisfied people is called typhus“ (Isidore of Seville. *The Etymologies*. Übers. v. STEPHEN A. BARNEY et al. Cambridge 2006, Sp. 355a). Damit führt er die griechische Bezeichnung des Rohrkolbens, wie sie Dioskurides III,133 verwendet, ins Mittellateinische ein (vgl. JACQUES ANDRÉ, *Les noms de plantes dans la Rome antique*. Paris 1985, s. v. *typhus*) und belegt sie mit dezidiert negativer Konnotation. Hrabanus Maurus interpretiert „*barundo*“ in seinem Werk *Allegoriae in universam sacram scripturam* ähnlich (vgl. *Patrologia Latina Database*, Buch 112, Sp. 949A-C).

⁸³ Mit diesem Namen wird diese Pflanze auch in deutschsprachigen Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts referenziert. Vgl. MARZELL, *Pflanzennamen* 4 (wie Anm. 73), Sp. 878: aus mlat. *sceptrum morionis*; figurativ; zuerst als ein Attribut des Narren, später in Form eines Holzknüppels für Behinderte und Aussätzige.



Abb. 16: Gans hinter Rohrkolben (21a) und Schlussstein Christuskopf (23)

Gutes als grotesk apostrophiert. Aus kulturgeschichtlicher Perspektive ist an der Gestaltung des Mareiner Chorgewölbes bemerkenswert, dass die darin verkündete Frohbotschaft ohne bedrohliche Teufels-Präsenz auskommt. Das aus christlicher Sicht Unerwünschte wird hier in einer drastischen bis freundlichen (allerdings nicht etwa: lustigen oder verniedlichenden) Symbolsprache illustriert, eben unter dem Vorzeichen der Groteske, d. h. auch mit deren Stilmitteln der Verfremdung und der Karikatur. Die überzeichnete Defizienz und „Verkehrtheit“ der dargestellten Dämonen bzw. dämonisierten, lasterhaften Charaktere soll den „rechten“ Weg zur Entmachtung des Bösen propagieren. Die Kunstgeschichte sollte derartige Darstellungsweisen nicht länger als „Künstlerlaunen“ abtun oder gar als „Reste heidnischer Traditionen“ hochstilisieren.⁸⁶

Für die Einbindung negativ konnotierter anthropomorpher Elemente in das Rankenwerk ist St. Marein ein frühes und – zumindest in der Steiermark – einzigartiges Beispiel der Wandmalerei. Dass die individuelle Ausgestaltung des Mareiner Chorgewölbes in der steirischen Monumentalmalerei der Spätgotik „als ein herausragendes Beispiel dieser Zeit“ erscheint, beruht nach unserem Urteil aller-

⁸⁴ Vgl. JOACHIM M. PLOTZEK, *Art. Drolerie(n)*. In: *Lexikon des Mittelalters* 3. München-Zürich 1986, Sp. 1406f.; KRÖLL, *Komik* (wie Anm. 24), S. 12; betreffend Unzulänglichkeiten des Begriffs Drölerien s. ebd. S. 49ff. – Zur Theorie des Grotesken s. bes. WOLFGANG KAYSER, *Das Groteske*. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Ndr. d. Ausg. 1957, mit einem Vorwort hrsg. v. GÜNTER OESTERLE (Stauffenburg Bibliothek 1) Tübingen 2004.

⁸⁵ Vgl. HELMUT HUNDSBICHLER, *Religiös orientierte „Schatz“-Auffassungen im Spätmittelalter*. In: ELISABETH VAVRA, KORNELIA HOLZNER-TOBISCH und THOMAS KÜHTREIBER (Hrsg.), *Vom Umgang mit Schätzen* (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 20 = Sitzungsberichte der österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 771) Wien 2007, S. 55–79.

⁸⁶ So auch die These von KRÖLL – STEGER, *Ganzer Körper* (wie Anm. 24), S. 8.

Summe und Ausblick

Ranken, Grotesken und Drölerien sind seitens der Kunstgeschichte die längste Zeit nur als kleindimensionales und peripheres Phänomen der Buchmalerei und/oder als sogenannte Marginalien wahrgenommen worden.⁸⁴ Hierzu ist das Chorgewölbe von St. Marein ein eklatantes Gegenbeispiel, das für das ausgehende Mittelalter eine Revision und Erweiterung dieser Auffassung einmahnt. Hier formieren jene „grotesken“ Gestaltungselemente einen monumentalen, dominanten und signifikant verdichteten Formenkontext zur Vermittlung der zentralen christlichen Botschaft: der Heilslehre. Da das ewige Leben aus religiöser Perspektive als das höchste und dauerhafteste Gut gilt,⁸⁵ wird alles kontraproduktive Ignorieren dieses

dings nicht nur auf der auffallend großen „Vielfalt phantasievoller Detailformen“,⁸⁷ sondern auch auf der innovatorischen Übernahme von buchmalerischen Elementen in die Monumentalmalerei, die mit exzellenter Architektur und Bauplastik gekonnt kontextualisiert sind. Als drittes herausragendes Charakteristikum gesellt sich in St. Marein zur didaktischen Intention der Malereien, die sich im Mittelalter üblicherweise an die Analphabeten der Laiengemeinde richtet, sehr maßgeblich auch der hohe intellektuelle Anspruch der im Bildprogramm verschlüsselten theologischen Metaphern. Daraus spricht sicherlich das Selbstverständnis der Geistlichkeit des einstigen Seckauer Domstifts. Speziell aus dieser Schiene resultiert heute der erhebliche Interpretationsbedarf für die „schönen“ (= der Heilslehre verpflichteten) Mareiner Chorgewölbe-Malereien. Dabei muss uns aber bewusst sein, dass die historischen Zeitgenossen bei weitem nicht jene Möglichkeiten der visuellen Wahrnehmung hatten, die uns die heutigen Bildmedien bieten. Die Gegenwart sollte sich bei Begegnungen mit dem Mittelalter also auch Raum für die Erfahrung beträchtlicher Fremdheit offen halten, damit nicht der retrospektiven Wahrnehmung Wesentliches entgeht.

Indizien für
einen Lettner

Zur Entstehungszeit der Malereien hat dasselbe Phänomen in der Außen-Sicht der Laien vermutlich die Mystik des Altarraumes verstärkt. Daher sollte zumindest hypothetisch auch die Möglichkeit erwogen werden, dass der Chorraum der Pfarrkirche St. Marein ohnehin durch eine bauliche Querteilung vom Langhaus abgeschrankt gewesen sein könnte, nämlich durch einen Lettner.⁸⁸ Ein Lettner (*lectorium*) diente auch in vielen Pfarrkirchen als Ort der Lesungen und bewirkte die räumliche Trennung des Priester- oder Mönchskollegiums von den Laien. Das ist eine Unterscheidung, die ja auch in der Symbolik des genau darüber befindlichen Granatapfel-Schlusssteins (3) anklingt. Im Kontext eines Lettners würden vielleicht auch die beiden rudimentär wirkenden, bauplastischen Habsburger-Wappenkonsolen (1445)⁸⁹ im Bereich des Mareiner Triumphbogens schlüssiger erklärbar sein. Auf ein anderes, möglicherweise vom „Zanner“ ausgehendes Lettner-Indiz ist bereits hingewiesen worden. Ein weiteres Indiz ist das heutige Fehlen eines Sakramentshäuschens. Ein entsprechend „herrlich“ gestaltetes wäre in der subtil durchkomponierten Mareiner Kirche einerseits zu erwarten – aber andererseits sollte sein Fehlen aus dem Konzil von Trient (1545/63) erklärbar sein, das nämlich den Abbruch von Sakramentshäuschen und Lettner explizit vorgeschrieben hat.

Nähe zur
Buchmalerei

Im Malstil des St. Mareiner Gewölbes finden sich durchwegs Elemente und Techniken aus der Buchmalerei wieder, wie zum Beispiel Schraffierungen (vgl. 2ab, etc.) und unterschiedliche Farbgebung der Konturen (vgl. 32b, etc.). Sehr stark an die Buchmalerei erinnert die gesamte Gewölbebemalung außerdem sowohl stilistisch, nämlich durch die Einarbeitung von Rankenelementen aus der Buchmalerei, wie auch technisch, nämlich durch die Feingliedrigkeit der Ausgestaltung. Als deutlich vergleichbare Werke der zeitgenössischen Buchmalerei⁹⁰ erscheinen die Bibelhandschriften MS 48 der Universitätsbibliothek Graz und der Codex 1194

⁸⁷ PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 536 und 537.

⁸⁸ Vgl. hierzu allgemein MONIKA SCHMELZER, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 33) Petersberg 2004.

⁸⁹ PORTA, St. Marein (wie Anm. 3), S. 535, Anm. 3.

⁹⁰ Die ebd. S. 537, Anm. 17 genannten Beispiele passen allerdings weitaus besser zu den Malereien des Langhauses als zu jenen im Chorgewölbe.

der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Illustrationen dieser Handschriften wurden in der Werkstatt des Buchmalers Ulrich Schreier um 1469 bzw. 1472 in Salzburg ausgeführt.⁹¹ Sie weisen gerade im Bereich der anthropomorphen Darstellungen mit ihrem charaktervollen Ausdruck – aber ohne Zweifel auch bei den vegetabilen Motiven – sehr starke Ähnlichkeiten zu den Wandmalereien im St. Mareiner Chorgewölbe auf. Signifikant ist insbesondere die wiederholte Einarbeitung von individuell charakterisierten maskenhaften Gesichtern in die Blätter der Initialmajuskeln oder in die Rankenäste der Initialen.⁹² Beiden Bibeln wird etwas attestiert, das auch aus der Gewölbemalerei in St. Marein evident ist: ein deutliches Abweichen vom sonst in dieser Gattung üblichen ikonographischen Inventar.⁹³ Bedenkt man die eingangs erwähnte Prestigestellung der Pfarrkirche St. Marein insgesamt sowie das Renommee ihres Baumeisters Niklas Velbacher,⁹⁴ so würde es nicht verwundern, dass auch mit der Chorgewölbe-Ausmalung eine dermaßen auf Individualität Wert legende Werkstatt⁹⁵ betraut worden ist. Allerdings wird die Hypothese der Beteiligung von Ulrich Schreier an der Fertigung der St. Mareiner Gewölbemalerei – wenn überhaupt – nur durch eine umfassende interdisziplinäre Studie zu erhärten sein.

Allein diese Spekulationen zeigen, dass unsere detaillierte Aufarbeitung keineswegs alle in der Chorgewölbe-Ausstattung von St. Marein versteckten Fragen und Inhalte offen legen bzw. behandeln kann. Die bisherigen kunsthistorischen Aussagen waren für uns eine wichtige Ausgangsbasis.⁹⁶ Teils konnten sie präzisiert, teils relativiert werden. Die kunsthistorische Nachbetrachtung ist nun das allererste verbleibende Desiderat. Für mehrere Fragenkomplexe liegt die Notwendigkeit interdisziplinärer Untersuchungen auf der Hand: Wie weit kann man die Buchmalerei und die zeitgleich tätigen Werkstätten mit St. Marein in Verbindung bringen und welche gesicherten Aussagen lassen sich dazu treffen? Welche Zusammenhänge erschließen sich aus dem offensichtlichen „Boom“ der vegetabilen Ornamentik in Kirchen der Steiermark zwischen 1450 und 1520?⁹⁷ In der einschlägigen Literatur wird immer wieder von Parallelbeispielen in den Kirchen des Mur- und Mürztals gesprochen. Hierzu muss allerdings einschränkend angemerkt

Forschungs-
potential

⁹¹ Für diesen Gedankenstoß bedanken wir uns herzlich bei Frau Amtsdirektorin Ute Bergner der Abteilung für Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Graz.

⁹² Exemplarische Abbildungen aus Handschriften dieser Werkstatt können auf folgender Website eingesehen werden: Die Werke des Salzburger Buchkünstlers Ulrich Schreier an der Universitätsbibliothek Salzburg. Abteilung für Sondersammlungen. URL: <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/webseite/schreier.htm> [03.08.2009]; vgl. insbesondere die Abbildungen unter den Signaturen M I 347 und M III 21.

⁹³ Vgl. KARL-GEORG PFÄNDTNER, Prachtbibel des Ulrich Schreier. In: ANDREAS FINGERNAGEL (Hrsg.), Die prächtigsten Bibeln. Köln u. a. 2008, S. 121.

⁹⁴ DORN, St. Marein (wie Anm. 9), S. 59ff.

⁹⁵ MICHAELA SCHULLER-JUCKENS, Ulrich Schreier und seine Werkstatt. Buchmalerei und Einbandkunst in Salzburg, Wien und Bratislava im späten Mittelalter 1: Text. Wien, Univ. Diss. 2009, S. 11f.

⁹⁶ Besonders PORTA, St. Marein (wie Anm. 3). – An dieser Stelle herzlicher Dank an Frau Mag. Isabella Nicka vom Institut für Realienskunde in Krems für mannigfache kunsthistorische Beratung.

⁹⁷ Vgl. exemplarisch LANC, Wandmalereien (wie Anm. 3), S. 207, 254, 504 etc. s. vv. – Eine Überblickskarte über alle mit vegetabilen Malereien ausgestatteten Kirchen der Steiermark kann elektronisch am *Portal der Pflanzen des Mittelalters* abgerufen werden: <http://medievalplants.uni-graz.at/p?p=132>.

werden, dass jene Parallelen mit St. Marein einzig die gehäufte Verwendung vegetabiler Elemente gemeinsam haben. In Programm und Gestaltung muss St. Marein hingegen, wie ausführlich dargestellt, als solitär angesehen werden: Insbesondere trifft die gehäufte Integration von „Gesichtern“ direkt in die Rankengebilde nur auf St. Marein zu. Weiters wäre zu fragen, wie die räumliche Anordnung der Pflanzen bzw. „Gesichter“ zu verstehen ist.⁹⁸ Und: Welche Rolle spielt die Figur des Hammerherrn? Welche Konkretisierungen eröffnet die stärkere Einbeziehung der Zahlensymbolik und der Farbensymbolik? Beispielsweise stellt man erst auf den zweiten Blick fest, dass hier nicht einmal die „Marien-Farbe“ Blau vertreten ist. Mit der indirekten Präsenz Mariens im *sapientia*-Schlussstein, mit fallweise implizierten Duftmetaphern und allenfalls mit Lilien, Schwertlilien und lilienartig stilisierten Blüten sind also dem Mareiner Kirchenpatrozinium entsprechende Marien-Bezüge in der gesamten Chorgewölbe-Dekoration nur höchst spärlich anzutreffen.

Dieser nach oben offene Fragenkatalog bestätigt einmal mehr, wie vielschichtig die Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe des Mittelalters anzulegen ist, und wie viele Aufgaben allein in der Steiermark noch der mediävistischen Aufarbeitung harren. Der Vergleichshorizont sollte dabei allerdings nicht zu eng gewählt werden, denn die derzeit bestuntersuchten Parallelen etwa zur Thematik der Rankenmalerei und der grotesken „Gesichter“ befinden sich unter den spätgotischen Kalkmalereien Skandinaviens.⁹⁹

Bildnachweis:

Alle Fotos in diesem Beitrag wurden von Helmut W. Klug auf Basis der Creative Commons Lizenz BY-NC-SA zur Verfügung gestellt.

Anschriften der Verfasser:

Mag. Helmut W. Klug, A-8580 Großwöllmiss 41, helmut.klug@uni-graz.at
 Mag. Dr. Helmut Hundsbichler, Österreichische Akademie der Wissenschaften,
 Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Körnermarkt
 13, A-3500 Krems, helmut.hundsbichler@oeaw.ac.at

⁹⁸ Auffallend sind diesbezüglich die im Sinne des sozialen *ordo*-Denkens angeordneten Pflanzen: Ausgehend von den Kapitellen bilden bei ihnen durchwegs Nahrungspflanzen die Basis, während die heraldisch stilisierte Iris im mittleren bis oberen Bereich angeordnet ist; in die oberste Ebene werden (ausschließlich) Pflanzen mit christlichem Bezug gestellt. Ähnliches kann auch für die tönernen „Gesichter“ festgestellt werden, die alle mit aus den Säulenkapitellen entspringenden Gebilden verwachsen sind und somit auch in räumlicher Symbolik auf der untersten Stufe des Weges zum Seelenheil platziert sind.

⁹⁹ Vgl. z. B. das Resümee von KRÖLL, Leib (wie Anm. 28), S. 247, Abb. 100; DIES., Komik (wie Anm. 24), S. 21–33 (Rankenfiguren, Zwickelgemälde). Vgl. auch die in den Rankenschmuck des Gewölbes integrierten christologischen und mariologischen Symbole in Krtina pri Dobu (Slowenien), 1460.