

Zwei bemerkenswerte Skulpturen im Grazer Bürgerspital.

Von Eduard Andorfer.

Ein glücklicher Fund brachte im vergangenen Jahr zwei bisher unbekannte Bildwerke des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance zum Vorschein. Dadurch erfährt der ohnehin äußerst geringe Bestand an bodenständigen Plastiken aus dieser Zeit in Graz eine erfreuliche Bereicherung. Beide Stücke befinden sich in einem dunklen Nebenraum der hiesigen Bürgerspitalskirche zum Hl. Geist in der Dominikanergasse. Und dieser ungünstige Aufstellungsort mag wohl der Grund dafür gewesen sein, daß ihre Existenz bisher völlig übersehen wurde.

Das zeitlich ältere Werk ist eine 71 cm hohe *Madonnenstatue* aus natürlichem Gipsstein¹ (Abb. 21). Sie krönt heute das Tabernakel eines kleinen, aus verschiedenen barocken Teilen zusammengefügten Altars an der Rückwand der kapellenartigen Vorhalle zur Kirche. Die Gottesmutter ist stehend dargestellt und trägt auf dem rechten Arm das Jesuskind, dem sie einen Apfel reicht. Dieses Motiv war im 15. Jahrhundert ungemein beliebt. Einerseits entsprach die Einfügung solcher dem Leben abgelauchter Züge der zunehmenden Realistik in der künstlerischen Auffassung jener Zeit, andererseits aber erblickte man darin auch eine symbolische Auspielung auf den Paradiesapfel als Ursache der Erbsünde, von der Christus die Welt erlöst hat. Ein weiter Mantel umhüllt die Gestalt Mariens. Vorne fällt er mit lose herabhängenden Enden über das leicht angedeutete Knie in harten, steif auseinanderstrebenden Falten zu Boden, während er seitlich in wenige brüchige Bögen gerafft ist. Von den unruhigen Knitterungen der letzten Phase der Spätgotik ist hier noch nichts zu spüren, aber auch nichts mehr von dem bewegten Faltenspiel der Draperie um 1450. Der Gesamteindruck, von dem herben, strengen Duktus in der Linienführung beherrscht, ist ein feierlich-ruhiger,

¹ Die chemische und mikroskopische Analyse einer Materialprobe durch das Mineralogisch-petrographische Institut der Universität ergab einwandfrei, daß es sich nicht um einen Steinguß, wie ursprünglich vermutet wurde, sondern um Naturstein handelt, der aus reinem Gips von kristalliner Struktur besteht. Der Schliff zeigt verzahnt ineinandergreifende Gipskörner, wie dies nur bei mineralischen, niemals aber bei gegossenem Gips möglich ist. Da in spätgotischer Zeit unsere heimischen Gipslager noch unabgebaut waren, dürfte nach Ansicht des genannten Instituts als Provenienz des Steinblockes wahrscheinlich Oberitalien in Betracht kommen, worauf auch die feinkristalline Körnung hinweisen würde. Für die Durchführung der Untersuchung bin ich Herrn Univ.-Professor Dr. Franz Angel und seinem Assistenten Dr. Heinz Meixner, für die Einholung des Gutachtens dem hiesigen Landeskonservator, Herrn Regierungsrat Dr. Walter Semetkowsky, zu besonderem Dank verbunden.

was durch die geschlossene, fast blockhafte Umrißkontur eine Unterstreichung erfährt. Lediglich die stärker ausgetieften Faltenrinnen lassen die kommende barocke Bewegtheit der Achtzigerjahre ahnen. Alle diese Merkmale weisen auf den Beginn des Jahrzehntes zwischen 1470 und 1480 als Entstehungszeit hin. Wir befinden uns mit diesem Werk, um mit Wilhelm Pinder zu sprechen, am Ende der sogenannten „dunklen Zeit“. Recht gut deckt sich diese Feststellung mit den Nachrichten über die Erbauung der Kirche. Nach einer im hiesigen Stadtpfarrarchiv aufbewahrten Materialsammlung zu einer Chronik des Hl.-Geist-Spitals aus älterer Zeit, da die Originalurkunden alle noch vorhanden waren, wurde im Jahre 1463 vom Salzburger Erzbischof Burkard der geistliche Consens für die Errichtung der Kirche erteilt, „welche nachmals Ao. 1498 von Matthias, Bischof zu Seggau, consecrirt worden“. Unsere Madonna dürfte somit eines der ersten Ausstattungsstücke des bald nach 1480 im Rohbau vollendeten Gotteshauses gewesen sein.

Für die entwicklungsgeschichtliche Einordnung gibt der Vergleich mit einer geschnitzten Muttergottesstatue, die in einer Wegkapelle nahe der Schloßruine Schrattenberg bei Scheifling steht², wichtige Aufschlüsse. Beide Stücke lassen in vielfacher Hinsicht Übereinstimmungen erkennen. Die weitestgehende Ähnlichkeit zeigt sich im Gesamtaufbau und in der Gewandbehandlung. Fast bis in alle Einzelheiten genau wiederholen sich sämtliche Motive: das lose Herabhängen der Mantelenden an der rechten Seite der Figuren, indes der Saumrand sich leicht umschlägt und dann in schräg diagonalem Zug nach unten absinkt, ferner das Durchdrücken des Knies in Verbindung mit einer steif ausstrahlenden Faltenabelung und schließlich das seitliche Hinausrücken des Faltendreiecks an die linke Hüftpartie. Ebenso entsprechen sich die Kopftypen mit den rundlich modellierten Gesichtern, deren breites Oval beiderseits von leicht gewellten, über die Schultern herabrieselnden Haaren umrahmt wird. Wenn die vorhandenen formalen Beziehungen vielleicht nicht sofort ins Auge springen, so liegt dies wohl an der verschiedenen Stellung des Kindes. Im Gegensatz zur Grazer Figur hat es bei der Schrattenberger zur Linken Marias Platz gefunden. Aus dem kompositionellen Aufbau und der ganzen Art der Linienführung ergibt sich aber mit Deutlichkeit, daß einzig und allein die Grazer Lösung mit dem Sitz des Kindes vor der rechten Schulter Mariens die richtige ist. Denn dort vereinigen sich wie in einem Brennpunkt alle radiant zusammenlaufenden Faltenbahnen und zwingen den Blick, dahin zu folgen. Dagegen erscheint derselbe Vorgang an der obersteirischen Figur wegen des Fehlens eines eigentlichen Zielobjektes an dieser Stelle vollständig zwecklos und sinnwidrig. Nun läßt sich bei näherem Zusehen leicht feststellen, daß auch hier

² Photobild im Kunsthistor. Institut der Universität Graz.

das Kind ursprünglich rechts angebracht gewesen sein muß und erst später gelegentlich seiner vollständigen Erneuerung durch die Verständnisslosigkeit eines Restaurators aus dem organischen Zusammenhang gerissen und an die gegenüberliegende Seite transferiert wurde, wobei man der Gottesmutter eine neue rechte Hand mit dem Szepter eingesetzt hat. Bei aller nicht zu leugnenden Stilverwandschaft beider Figuren dürfen aber auch gewisse Unterschiede nicht übersehen werden. Diese äußern sich hauptsächlich in den abweichenden Proportionen. Die Schrattenberger Statue besitzt ausgesprochen gedrungene Verhältnisse, vertritt also noch den Typus der Sechzigerjahre, während unsere Madonna schon schlanker gebildet ist und sich bereits dem Stil der langen Linie, wie er zu Beginn der Siebzigerjahre aufkommt, nähert. Und mit diesem zeitlichen Abstand von etwa 5 bis 10 Jahren, der beide Stücke trennt, hängt es ohne Zweifel zusammen, daß sich in der Formsprache der Faltenraffung des Mantels einige kaum wahrnehmbare, dafür aber entwicklungsgeschichtlich umso bedeutendere Differenzen geltend machen. Im Gegensatz zu den eßigen Brechungen der jüngeren (Graz) Figur — ein charakteristisches Stilmerkmal der Spätphase gotischer Plastik — weist die Schrattenberger eine teilweise noch aus rundlichen Bogen bestehende Faltenkonfiguration auf, die mit der gleichen Partie einer Muttergottesstatue in der Stiftskirche zu St. Lambrecht³ auffallend übereinstimmt. Da W. Pinder in letzterer eine Altersarbeit des Jakob Kaschauer, jenes Begründers des wolkig bewegten Faltenstiles der Vierzigerjahre, vermutet, so können wir noch einen Schritt weitergehen und unsere Plastik in ihren stilistischen Voraussetzungen letzten Endes auf die Freisinger Madonna⁴, dem heute in München befindlichen Hauptwerk des genannten Meisters aus dem Jahre 1443, zurückführen. Eine Gegenüberstellung beider offenbart trotz aller dynamischen Verschiedenheit die verwandten Prinzipien klar und deutlich. Nur ist auf dem Wege über die besprochenen Zwischenglieder der barocke Schwung und intensive Bewegungsdrang allmählich verlorengegangen und schließlich einer völligen Erstarrung gewichen. Dabei läßt sich auch eine bezeichnende kostümliche Wandlung beobachten: in St. Lambrecht trägt Maria um die hochgezogene Taille noch einen Gürtel, der in Schrattenberg trotz beibehaltener Einschnürung fehlt. Und in Graz suchen wir beides vergeblich. Hier wird einer späteren Mode entsprechend der senkrechte Faltenfluß des Gewandes, unter dem der Körper schon stärker fühlbar wird, durch keinerlei Einziehung unterbrochen. Die oben gegebene Ableitung macht uns auch das Faltengerinnsel der sich am Boden stauenden Draperie bei der Graz Figur verständlich als leisen, doch immerhin noch ver-

nehmlichen Nachklang des rauschenden Faltengewoges zu Füßen der Freisinger Madonna. Für das Christkind lassen sich gleichfalls verwandte Typen unschwer beibringen, z. B. die Knäblein der Muttergottesstatuen von St. Leonhard bei Lamsweg⁵, von Stift Nonnberg in Salzburg⁶, Stift St. Florian in Oberösterreich⁷ und anderen. Alle zeigen dieselbe rundliche, ein wenig ausdruckslose Kopfbildung sowie das aufrechte Sigmotus mit den überkreuzten Beinen und gehören sämtlich der Zeit um 1460 bis 1470 an, wodurch die Richtigkeit unserer Datierung auch von dieser Seite her eine Bestätigung erfährt. Merkwürdig ist nur, daß das Grazer Kind völlig bekleidet erscheint, während die Kunst des 15. Jahrhunderts es im allgemeinen nackt darzustellen pflegt. Nun gibt es aber eine ganze Reihe von Madonnenfiguren aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren mit bekleideten Christkindern in Bayern und Schwaben, von wo unser Bildhauer vielleicht Anregungen empfangen haben dürfte.

Auf der Rückseite der Statue finden sich in ungelassenen Schriftzügen folgende Worte eingraviert: „Renovatum im Jahre 1847 am 13^{ten} July von Josef Kärrth Chirurg.“ Zweifellos sind die plumpen Metallkronen eine Zutat aus jener Zeit. Ursprünglich hat Maria sicherlich einen schlichten Blätterkronreif aus Stein getragen. Ansätze hierzu glaubt man noch zu erkennen. In neuerer Zeit erhielt die im übrigen vorzüglich erhaltene Figur eine furchtbar entstellende Fassung. Vom Kopf bis zu den Füßen wurde sie in barbarischer Weise mit einer schwarzen Masse überschmiert. Nur die Augäpfel mit Ausnahme der Iris sind weiß, die Lippen rot gehalten und der Apfel ist vergoldet. Wann dies geschah, ob erst gelegentlich der Restaurierung von 1847 oder vielleicht schon früher, läßt sich schwer entscheiden. Es ist aber durchaus nicht ausgeschlossen, daß bereits das 17. Jahrhundert die Verunstaltung auf dem Gewissen hat. Damals kam nämlich die Verehrung der Madonna von Loretto in Mode und Nachbildungen dieser Figur fanden in vielen Kirchen Aufstellung. Wo man sich eine Kopie nicht beschaffen konnte, hat man kurzerhand eine beliebige ältere Marienstatue durch einen kohlrabenschwarzen Anstrich in das berühmte Gnadenbild verwandelt. Beispiele dieser Art trifft man noch heute da und dort. Auch unserer Statue scheint es nicht anders ergangen zu sein. Und es wäre sehr zu begrüßen, wenn das arg entstellte Bildwerk durch eine sachgemäße Wiederherstellung ehe baldigst aus seinem derzeit recht unwürdigen Zustand befreit würde.

An dem Mittelpfeiler desselben Raumes hängt die zweite zu

³ Abb. bei W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, S. 300, Fig. 274.

⁴ W. Pinder, a. a. O., S. 251, Fig. 226. — Derselbe, Die deutsche Plastik des 15. Jahrh., München, 1924, Taf. 35. — N. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg, 1923, Fig. 28.

⁵ W. Pinder, a. a. O., S. 291, Fig. 261. — Österr. Kunsttopogr., Bd. 22, Die Denkmale des pol. Bez. Lamsweg (1929), S. 243, Abb. 299.

⁶ Österr. Kunsttopogr., Bd. 7, Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg (1911), S. 133, Fig. 177. — F. Riesinger, Die mittelalterl. Plastik in Österr., Wien, 1926, S. 89, Fig. 33.

⁷ F. Riesinger, a. a. O., Taf. 26.

besprechende Skulptur, eine geschnitzte^{7a} Hochreliefgruppe von 102 cm Höhe mit einer wohl als Vision des hl. Bernhard zu deutenden Darstellung (Abb. 22). Die Vita des Zisterzienserabtes Bernhard von Clairvaux berichtet, daß der Heilige im Kloster Moris häufig vor einem Kreuzifix zu beten pflegte. Und als er einst wieder einmal in größter Andacht versunken davor kniete, soll der Gekreuzigte plötzlich seine Arme ausgebreitet, ihn umfassen und geküßt haben⁸. Dieses Ereignis wurde seines ergreifenden Stimmungsgehaltes wegen zu einem beliebten Thema der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters. Man begegnet ihm auf vielen Tafelbildern, Flügelaltären, Werken der Plastik und auf graphischen Blättern, welche letztere sicher nicht wenig zu seiner großen Verbreitung beitrugen. Schließlich gab die Popularität der Legende Veranlassung, sie auch in die Lebensbeschreibungen anderer Heiligen aufzunehmen. So wird diese wunderbare Begebenheit später gelegentlich von den hl. Benedikt⁹ und Johannes Gualbertus¹⁰, seit der Barockzeit auch von Kajetan¹¹ und Lutzgard¹² erzählt. Es würde zu weit führen, auf diese ikonographischen Fragen näher einzugehen. Verschiedene Erwägungen legen die Deutung als Bernhard-Vision mit einer fast bis an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit nahe. In der Grazer Gruppe ist der Augenblick festgehalten, wie Christus sich vom Kreuz herabneigt, um den hingebungsvoll zu seinen Füßen knienden Heiligen zu umarmen. Rührend wirkt dabei der zaghafte Versuch des Mönches, mit seinen beiden Händen den Leib des Herrn zu unterstützen, damit er nicht vornüberfällt. Schon die ungemein geschickte Lösung der perspektivischen Raumillusion verrät einen Künstler von beachtenswertem Können. Nur der vorgebogene Körper Christi erscheint vollplastisch wiedergegeben, während alles übrige in einem verhältnismäßig flachen Hochrelief unter starker Verkürzung der Tiefendimension gearbeitet ist. Den Stilcharakter des Werkes bestimmen vor allem die Parallelfaltengebung der Draperie und die naturalistische Körpermodellierung, zwei Formelemente also, die schon den Übergang zur alpenländischen Frührenaissance kennzeichnen. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir die Skulptur in die Zeit kurz vor 1530 datieren. Viel später kann sie jedenfalls nicht entstanden

^{7a} Aus Lindenholz. Die Bestimmung des Materials hat in liebenswürdiger Weise Herr Dozent Dr. Jos. Pekarek vom Pflanzenphysiologischen Institut der Universität vorgenommen, dem ich auch an dieser Stelle hierfür besten Dank sage.

⁸ Acta Sanctorum, Aug. 4, p. 211. — Stadler-Heim, Vollständiges Heiligenlexikon, Bd. I (Augsb., 1858), S. 458.

⁹ J. E. Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen, Leipzig, 1874, S. 98 u. 414.

¹⁰ Ebenda, S. 242.

¹¹ Zwei derartige Darstellungen aus dem 18. Jahrh. befinden sich auch in der Grazer Bürgerspitalskirche. (Vgl. den vorausgehenden Aufsatz von R. Steiner.)

¹² Steingruppe des Bildhauers M. Braun von Braun auf der Karlsbrücke in Prag (1710).



Abb. 21. Spätgotische Steinfigur.
Aufgenommen von Eduard Anderfer.
(Beschreibung Seite 118.)



Abb. 22. St. Bernhard, Holzbildwerk des 16. Jahrhunderts.
Aufgenommen von Eduard Andorfer. (Beschreibung Seite 122.)

sein, denn dagegen würden einige noch fühlbar spätgotische Anflänge sprechen. Hierzu zählen die Faltenwirbel von ausgesprochen ornamenter Ausprägung über der ovalen Inselbildung des rechten Oberschenkels Bernhards und die leichten Kräuselungen der Faltenstege oberhalb des linken Fußes, welche in den fast geometrisch regelmäßigen Ablauf der Gewandgliederung eine belebende Nuance bringen. Ähnliche Saumkräuselungen finden sich auch bei einer etwas älteren geschnittenen Pietà in der St.-Auprechts-Kirche nächst Bruck a. d. Mur. Sieht man von gewissen formalen Verschiedenheiten in den Köpfen ab, die auf das Konto einer neogotischen Überarbeitung zu setzen sind, so bleiben immer noch genügend gemeinsame Züge übrig, daß man an ein früheres Werk desselben Meisters denken könnte. Überzeugend ist die Verwandtschaft mit zwei Grabsteinen an der Fassade der Pfarrkirche in Schloß Hollenegg. Die linke der beiden Reliefplatten aus rotem Marmor erinnert an Katharina¹³, geb. v. Teuffenbach († 1521), die rechte an Regina¹⁴, geb. v. Paynn († 1526). Beide zeigen in ähnlicher Anordnung die fast frontal stehende Gestalt der Verstorbenen, angetan mit einem weiten Mantel, in einer wappensverzieren Nischenarchitektur von reinen Frührenaissanceformen. Wegen ihrer weitgehenden Übereinstimmung untereinander darf man annehmen, daß sie wohl gleichzeitig, etwa gegen Ende der Zwanzigerjahre, entstanden sind. Eine Gegenüberstellung mit unserer Gruppe veranschaulicht deutlich den stilistischen Zusammenhang und damit das Hervorgehen aus ein und derselben Werkstatt: alle charakteristischen Motive wie die Parallelfaltenbehandlung, die ornamentalen Faltenkitterungen und die schaumkronenartigen Kräuselungen wiederholen sich wortwörtlich.

In qualitativer Hinsicht sind die einzelnen Teile der Bernhardgruppe etwas ungleichartig geraten, vielleicht ein Anhaltspunkt dafür, daß mehrere Hände daran tätig waren. So wirkt der Kopf des Gekreuzigten in seiner konventionellen Bildung weniger anziehend, während der von tiefer Sehnsucht nach der mystischen Vereinigung mit dem Heiland erfüllte Schädel Bernhards große Ausdruckskraft besitzt. Merkwürdig stilfremd und unorganisch fügt sich dem Ganzen die rechte Schamteilpartie mit ihrem herabhängenden kaskadenartigen Faltenwurf ein. Die genauere Untersuchung ergab einwandfrei, daß dieses Stück samt den nach oben und unten anschließenden Teilen der Hüfte und des Oberschenkels eine Zutat aus etwas späterer Zeit, vermutlich um 1600, darstellt. Aus irgend einem Grund war damals diese Partie abgebrochen¹⁵ und der Bildhauer entledigte sich seiner Aufgabe, so schlecht und recht er eben konnte. Nicht unerwähnt soll

¹³ Gemahlin des Adam v. Hollenegg.

¹⁴ Gemahlin des Friedrich v. Hollenegg.

¹⁵ Möglicherweise hat man diese Verstümmelung mit Absicht vorgenommen, um die Skulptur anlässlich einer Neuaufstellung besser in eine Nische hineinzuwängen zu können. So fehlen ja auch heute noch unten zu Füßen Bernhards einige Faltenwülste, die einfach glatt abgesägt wurden.

auch die altertümlich anmutende Form der Dornenkrone Christi bleiben, die ähnlich im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, also gut hundert Jahre früher, allgemein üblich war. Doch läßt sich nachweisen, daß man zu Beginn der Renaissance nicht selten wieder auf die alte Form zurückgriff¹⁶, offenbar deshalb, weil sie mit ihrem einfach stilisierten Flechtwerk dem neuen Geschmacke mit seinem Streben nach Formenklarheit besser entsprach als die optisch schwer faßbaren, krausen Gebilde der Spätgotik.

Über die Herkunft des Bildwerkes ließ sich nichts Näheres ermitteln, weil alte Kircheninventare fehlen. Es bleibt daher ungewiß, ob es schon seit jeher in der Heiligen-Geist-Kirche war. Oder stammt es vielleicht aus dem Stift Rein bei Graz, worauf die dem Zisterzienserkreis angehörende Darstellung hinweisen würde. Dies liegt zumindest im Bereich der Möglichkeit, denn zwischen Bürgerhospital und dem erwähnten Kloster haben gemeinsamer Besitzinteressen halber stets engere Beziehungen bestanden¹⁷.

Was den Erhaltungszustand der Gruppe betrifft, so kann man ihn nicht als erfreulich bezeichnen. Schon in alter Zeit (vielleicht noch im 16. Jahrhundert) traten an mehreren Stellen Sprünge¹⁸ auf, die man durch Zusammenleimen reparierte, wobei der anscheinend tiefer greifende Riß links unten außerdem mit Hilfe von vier übereinander eingeschlagenen Nägeln gesichert wurde. Vielleicht damals oder nicht viel später dürfte die erwähnte Ergänzung der rechten Lendentuchpartie stattgefunden haben und im 19. Jahrhundert übertrug man die ganze Gruppe auf eine neue Kreuzunterlage. Heute ist das ganze Holz durch zahlreiche Wurmlöcher stark ausgehöhlt und derart mürbe, daß es dringend einer konservierenden Behandlung bedarf. Bei dieser Gelegenheit würde es sich auch sehr empfehlen, den in neuerer Zeit aufgetragenen derben und höchst unschönen Olfarbenanstrich abzunehmen und wenn möglich die ursprüngliche alte Fassung freizulegen. Unbedingt aber müßten nach der Wiederherstellung sowohl die Bernhardgruppe als auch die Muttergottesstatue einen anderen, günstigeren Aufstellungsplatz in der Kirche selbst bekommen. Dann erst werden diese beiden wertvollen Bildwerke aus alter Zeit ihre Vorzüge voll und ganz erschließen und dem Bürgerhospital zur besonderen Zierde gereichen.

¹⁶ J. B. Christus mit dem Schutzmantel, Relief in der Stiftskirche zu Stuttgart (J. Baum, Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Tübingen, 1925, Taf. 31). — Kreuzigungsrelief des Eggenberger Altars im Deutschen Museum, Berlin (Ph. M. Halm, Studien z. süddeutschen Plastik, II, Abb. 200, S. 236, u. Abb. 203, S. 239). — Ecce Homo, Relief im Dom zu Kanten (Dehio-Bezold, Die Denkmäler der deutsch. Bildhauerkunst, III, Taf. 21) und andere mehr.

¹⁷ Nach einer Mitteilung des Herrn Fabrikanten Konrad Steiner. Ihm hat der Verfasser auch für die Beistellung der Rikschees zu den beiden Abbildungen dieses Aufsatzes besonders zu danken.

¹⁸ Quer durch den Kopf Christi und an der linken Seite der Bernhardfigur schon nahe dem äußeren Rand.

Inhaltsverzeichnis

der Aufsätze über das Bürgerhospital und seine Kirche.

	Seite
Einleitung	1
I. Die Anfänge des Heiligen-Geist-Epitals zu Graz . . .	3
II. Die Verwaltung des Epitals durch die Bürgerschaft (bis 1727)	9
1. Bürgermeister, Richter, Rat und Epitalmeister . .	9
2. Die Armen und die Rentner	11
3. Die Wirtschaftsgebarung	15
4. Die Verpflegung der Epitaler	20
III. Das Grazer Bürgerhospital unter Leitung des Suberninms (1727—1792)	23
IV. Das Bürgerhospital wieder in der Hand der Bürgerschaft. Der Kampf um die Selbständigkeit der Stiftung (1792—1936)	36
V. Das Benefizium zum Heiligen Geist	45
VI. Beschreibung der Kirche	61
VII. Die Gebäude des Bürgerhospitals	73
VIII. Der Grundbesitz des Bürgerhospitals	82
1. Grundbesitz östlich von Graz	83
2. Grundbesitz nördlich von Graz	86
3. Grundbesitz westlich von Graz	87
4. Grundbesitz südlich von Graz	88
5. Grundbesitz unbestimmter Lage	91
6. Die Besitzungen im Bereiche der Stadt Graz . . .	91
IX. Die Herrschaft Epital zum Heiligen Geist und ihre Bedeutung für den Ausbau der Murvorstadt	99
X. Übersichten	106
1. Epitalleitung	106
2. Anstaltspriester	109
3. Stiftungen	111
4. Die untertänigen Häuser in den Bezirken Gries und Lend	113
5. Daten bezüglich der Gebäude und ihrer Ausstattung	114
6. Quellen	115
7. Verzeichnis der Abbildungen	117
Zwei bemerkenswerte Skulpturen im Grazer Bürgerhospital (verfaßt von Eduard Andorfer)	118