

Die Fresken im Hartberger Karner

Von SEPP WALTER

A) Die bisherige Deutung

Mit den romanischen Fresken im Obergeschoß des Hartberger Karners haben sich in einem Zeitraum von fünfundsiebzig Jahren seit ihrer Wiederaufdeckung lediglich zwei Wissenschaftler publizistisch befaßt, und zwar der damalige k.k. Conservator für die Steiermark Johann Graus in mehreren Zeitschrift-Beiträgen sowie im Jahr 1965 der Würzburger Dissertant Edgar Marsch, dessen Arbeit im Jahr 1972 gedruckt wurde.¹ Elfriede Grabner hat nun im LXVIII. Jahrgang der Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Graz 1977, diese Ergebnisse für eine Auswahl von vier Bildern zusammengefaßt² und mit ausgezeichneten eigenen Photoaufnahmen illustriert, so daß sich ihre neuerliche Wiedergabe erübrigen dürfte; daher bitte ich, die Abbildungen in ihrem Beitrag mit heranzuziehen.³

Vorerst soll jedoch die Geschichte der Freilegung dieser Bilder kurz dargelegt werden, soweit dafür noch Unterlagen greifbar waren. Leider sind die weit wichtigeren Berichte aus der Steiermark nach Wien, die dort im Haus-, Hof- und Staatsarchiv abgelegt waren, bereits skartiert worden. Jedoch läßt sich aus den hier in Graz erhaltenen Akten der k.k. Statthalterei und des F.b. Ordinariates Seckau noch manche wichtige Einzelheit gewinnen.

Schon im Jahr 1878 hatte Josef Andreas Janisch in seinem Topographisch-statistischen Lexikon von Steiermark für das Innere des Karners die Vermutung ausgesprochen: „Daß durch die Kalkübertünchung Freskomalereien verwischt wurden, wäre immerhin möglich. Die großartige Mitwirkung der Wandmalerei im romanischen Kirchenbau macht es sogar wahrscheinlich.“⁴

Am 21. Februar 1888 stellte der Reichsratsabgeordnete Dr. Viktor von Kraus in der Sitzung des Budgetausschusses den Antrag, den Karner in Hart-

¹ E. Marsch, *Biblische Prophetie und chronographische Dichtung* (Philologische Studien und Quellen, H. 65, Berlin 1972 – künftig nur E. Marsch zitiert.

² E. Grabner, *Die vier Reiterbilder im Karner zu Hartberg. Zur ikonographischen Einordnung und Deutung der im 19. Jh. restaurierten romanischen Wandmalereien*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, LXVIII. Jg., Graz 1977, S. 221–244 und 10 Abb. – künftig nur E. Grabner zitiert.

³ E. Grabner, Abb. 1–4 und 7–10. Abb. 10 wurde doppelt so groß wie die übrigen Bilder reproduziert, ist tatsächlich aber nur halb so groß.

⁴ J. A. Janisch, *Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark*, 1. Bd., Graz 1878, S. 532.

berg stilgerecht zu restaurieren und einen Staatszuschuß für die Kosten zu leisten.⁵ – Der vom Ministerium für Cultus und Unterricht angeforderte Bericht wurde am 22. April 1888 durch die k.k. steiermärkische Statthalterei vorgelegt und der k.k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale zur Begutachtung übermittelt, welche das Projekt zur Ausführung mit folgenden Bemerkungen empfahl:

„1. Wenn an solchen Bauwerken einzelne Partien gänzlich verwittert sind, so versteht es sich, daß dafür neue Steine eingesetzt werden. Es wäre jedoch ein großer Fehler, diesen neuen Theilen zuliebe die gesammte Oberfläche zu überarbeiten, um eine einheitliche Stimmung hervorzurufen. Viel sachgemäßer erscheint es, wenn die neuen Theile gar zu grell hervorstechen, dieselben durch eine leichte Färbung mit den alten Theilen in einige Übereinstimmung zu bringen.

2. Das Reinigen mit Salzsäure muß unter höchster Vorsicht vorgenommen werden und ist die Verdünnung der Säure mit Wasser so zu bemessen, daß das Steinwerk nicht angegriffen werden kann. Besonders wichtig ist die gründliche Abspülung mit reinem Wasser nach erfolgter Reinigung.

3. Zu dem Verbrämen der Fugen darf irgend eine Art von hydraulischem Bindemittel absolut nicht verwendet werden. Zu diesem Zweck ist ausschließlich ein Mörtel aus gewaschenem scharfem Sande und Weißkalk mit einem Zusatz von Ziegelmehl zu verwenden.

4. Bevor die Restauration des Innern vorgenommen wird, ist genau zu untersuchen, ob nicht Reste alter Malerei vorhanden sind, welche absolut erhalten werden müssen.“⁶

Die nach einem halben Jahr eingelangte bejahende Feststellung veranlaßte dann das Schreiben des Ministers für Cultus und Unterricht Paul Gautsch von Frankenthurn vom 22. November 1888:

„Die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale hat mir mit Bericht vom 13. November 1888, Z. 1054 zu meiner Kenntnis gebracht, daß sich im Innenraume des Karners in Hartberg Spuren alter Wandmalereien vorfinden, die auf gothischen Ursprung deuten.

Die genannte Commission hält es für ersprießlich, daß diese Wandmalereien vorläufig bedeckt bleiben, um keinerlei Schaden zu erleiden.

Ich ersuche Eure Excellenz, gefälligst Vorsorge treffen zu wollen, daß anläßlich der im Frühjahr 1889 beginnenden Restaurierungsarbeiten am gedachten Karner obigem Umstände besondere Beachtung zugewendet werde.

An seine Excellenz, den Herrn k.k. wirklichen geheimen Rath, Statthalter für Steiermark etc. etc. Guido Freiherrn Kübeck von Kübau.“⁷

⁵ Steierm. Landesarchiv, Präsidialakten der k.k. Statthalterei für Steiermark, 25–746/1888, f. 2. – Den Anstoß hat augenscheinlich der Hartberger Stadthistoriker Johannes Simmler gegeben, der in der Grazer Tagespost vom 5. 10. 1880 (Nr. 267, S. 1f.) einen Aufruf zur Wiederinstandsetzung des Karners erscheinen ließ.

⁶ Wie 5), f. 13.

⁷ Steierm. Landesarchiv, Akten der k.k. Statthalterei für Steiermark, 31–18961/1888, f. 19.

Schreiben der Central-Commission vom 2. Juli 1889:

„... wolle die löbliche k.k. Statthalterei zur Kenntnis nehmen, daß der Custos an der hiesigen Akademie der bildenden Künste, Eduard Gerisch, angewiesen wird, auf Kosten der Central-Commission sich zwischen 15. und 20. Juli nach Hartberg zu begeben, um die über hierseitiges Ersuchen bisher unberührt gebliebenen alten Wandmalereien im Karner zu besichtigen und über deren Bedeutung, eventuell Conservierung und Restaurierung anher zu berichten.“⁸

Schreiben des Hartberger Bürgermeisters Josef Rössavár vom 31. August 1889 an die k.k. Statthalterei:

„... wurde behufs Bloßlegung der weiters im Karner zu Hartberg zu vermuthenden alten Wandgemälde die Abklopfung der Tüncheschichten im Innern des ganzen Karners mit aller durch den Gegenstand gebotenen Vorsicht und in der von dem Herrn Custos angegebenen Weise vorgenommen und hiebei gefunden, daß alle Wandflächen bis auf das kleinste Plätzchen vielleicht nur mit Ausnahme der Kapitäl, welche sich nach Abnahme der Tünche auch als ebenso zierlich als kunstvoll gearbeitet zeigten – bemalt waren. Insbesondere das Presbyterium ist reichlich bedacht, und dürfte in selbem der Stammbaum Christi dargestellt gewesen sein. Im übrigen haben sich auch die Voraussagungen des Herrn Custos vollständig bewährt – im unteren Theile des Hauptraumes befinden sich die benannten vier himmlischen Richter, sodann kommt das bekannte Fries und über demselben in sehr edel gehaltenen Figuren die Apostel – über dem Portale zeigt sich jedoch die Figur eines Thieres das richtig zu bezeichnen uns bisher nicht möglich war – über alles dies ist wieder das Fries in Form eines sehr plastischen Maeanders. – Die Farbenharmonie ist eine ganz eigenthümliche und ungeachtet der Buntheit der Bilder doch eine abgetonte und angenehme.“⁹

Bericht der k.k. Statthalterei vom 2. Oktober 1889:

„In Gemäßheit der von Custos Gerisch empfangenen Direktiven wurde die Abklopfung an allen Wänden des Karners durchgeführt und gefunden, daß diese mit alten Wandgemälden von nicht unbedeutendem kunsthistorischen Werthe bedeckt seien.“¹⁰

Aus dem Schreiben des Ministers für Cultus und Unterricht vom 27. Jänner 1890:

„Ich betone jedoch hiebei ausdrücklich, daß ich der Anschauung der hierüber einvernommenen k.k. Central-Commission... beitrete, nach welcher vorläufig erst die Restaurierung des Bestehenden an den Wandmalereien vorzunehmen und die Ergänzung derselben einem späteren Zeitpunkte vorzubehalten wäre. In beiden eventuellen Fällen wünsche ich, daß das fachmännische Votum und der Rath der genannten Central-Commission eingeholt werde.

⁸ Wie 7), f. 51.

⁹ Wie 7), f. 70f.

¹⁰ Wie 7), f. 56.

Hievon wolle die Stadtgemeinde Hartberg und das dortige Pfarramt in Kenntnis gesetzt werden.“¹¹

Schreiben des Hartberger Bürgermeisters vom 14. April 1891:

„... Die Bilder sind mit Rücksicht auf die Länge der Zeit verhältnismäßig noch sehr gut erhalten – besitzen aber dennoch wie nicht anders möglich ein gewisses ruinenhaftes Äußeres, welches die hiesige Haupt- und Stadtpfarrkirchen-Vorstellung von ihrem Standpunkte aus zur neuerlichen Consekration des Karners ... nicht geeignet hält und als ein Hinderniß hiezu betrachtet.“¹²

Hier ist aus doppeltem Grund die chronikartige Aufzählung zu unterbrechen. Einmal ist hier der entscheidende Satz gefallen, der für die weitere Entwicklung so folgeschwer werden sollte, und dann hat – zeitlich betrachtet – an dieser Stelle zum ersten Mal der zuständige Conservator Johann Graus eingegriffen.

Die staatliche Denkmalpflege begann in der Steiermark mit der Ernennung von k.k. Postdirektor Josef Scheiger zum ersten ehrenamtlichen Conservator im Jahr 1853. Er trat im Jahr 1869 in den Ruhestand und wurde drei Jahre später durch Erhebung in den Adelsstand bedankt. Sein Nachfolger wurde der junge Weltpriester Johann Graus, der das Amt bis zur Neuregelung der Denkmalpflege und Bestellung des ersten hauptamtlichen Landeskonservators Dr. Paul Hauser im Jahr 1912 innehatte.¹³

Johann Graus war schon im Jahr 1870 bei Gründung des Christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau Mitarbeiter der von diesem herausgegebenen Zeitschrift „Der Kirchenschmuck“ und von 1875 bis 1905 Obmann dieses Vereines, verantwortlicher Redakteur dieser Monatsschrift und Verfasser der meisten Beiträge in ihr.

Als die Fresken in Hartberg freigelegt wurden, war er also bereits zwanzig Jahre lang der zuständige Conservator für die Steiermark. Dreimal nahm er nun in der Vereinszeitschrift dazu Stellung.¹⁴ Zunächst sicherte er sich durch einen Beitrag in der Nummer 1 des Jahrganges 1892 sozusagen sein Mitspracherecht. Eine Deutung für die Wandgemälde hatte er damals noch nicht:

„... ist ihr Inhalt theilweise kaum zu enträtseln. In einer unteren Lage erscheinen da vier Gestalten von Königen, welche die Kugel und das Szepter halten. Darüber sind in langer Reihe die heiligen Apostel dargestellt, Petrus, wie es scheint, am Himmelsthore. Der Stammbaum Christi ist dem Grunde der Apsis eingemalt. Diese Gemälde bedürfen eines sorgsamem Studiums, bevor ein

¹¹ Wie 7), f. 68^r.

¹² Wie 7), f. 121.

¹³ Walter Semetkowski, Denkmalpflege in der Steiermark, in: Die Steiermark, Land, Leute, Leistung, Graz 1956, S. 196ff.

¹⁴ Von E. Grabner, Anm. 1 und 2, zweimal als Anonymus zitiert. Seine Identität ist durch eigene und fremde Zitate (Mitteilungen der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 28. Jg., NF., Wien 1902, S. 84, und der Kirchenschmuck, 27. Jg., Graz 1896, S. 37) feststellbar.

Restaurations-Project für sie, wie es wohl wünschenswert wäre, ausgearbeitet werden kann.“¹⁵

In Nummer 7 desselben Jahrganges stellt er ganz kurz bei einer Aufzählung der romanischen Kirchenbauten in der Steiermark fest:

„... alle überragt von dem rühmlichst restaurierten Karner zu Hartberg, einem Werke, das den vorzüglichsten Monumenten jener Periode in Deutschland und Österreich stylistisch und technisch wohl ausgebildet, würdig an die Seite gestellt werden darf.“¹⁶

Hiemit kann also nur die Außenrestaurierung gemeint sein; denn die Bilder waren ja noch nicht in Angriff genommen worden.

Ob Johann Graus auch hinter der Feststellung vom „ruinenhaften Äußeren“ der Karnerfresken stand oder ob das Dechant und Bürgermeister von Hartberg allein feststellten, läßt sich heute nicht mehr erweisen.

Augenscheinlich waren jetzt längere Beratungen in Wien gefolgt; denn eine Antwort auf den verhängnisvollen Vorschlag erfolgte durch das Ministerium für Cultus und Unterricht erst am 13. Oktober 1892:

„... wird Euer Excellenz mitgeteilt, daß die Central-Commission sich neuerlich dahin ausgesprochen hat, der Karner könne in Würdigung des Wunsches des Pfarrers, daß dieser Raum recht bald wieder seiner gottesdienstlichen Bestimmung zugeführt werden möge, in seinem etwas ruinenhaften Zustande der intacten Erhaltung der Bilderreste wegen nicht belassen und daher der rein kunsthistorische Standpunkt kaum eingehalten werden.

Die Commission empfahl deshalb jenen Alternativ-Vorschlag des Custos Gerisch als den geschilderten Verhältnissen entsprechend, wonach bei sorgfältiger Wahrung des Vorhandenen eine Ergänzung des Fehlenden nach besten Kräften erzielt werden könnte, was allerdings eine Mehrauslage von 1150 fl zur Folge haben würde.“¹⁷

Das letzte Schreiben in dieser Angelegenheit, und zwar von der k.k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale, stammt vom 28. März 1893:

„... Professor Trenkwald bemerkte in der Sitzung am 24. März l. J., daß sich seit den ersten Anträgen die Sachlage in etwas geändert hat. Custos Gerisch ist gegewärtig mit Arbeitsaufträgen derart überhäuft, daß derselbe zu seinem Bedauern der Aufforderung, die Arbeit in Hartberg zu übernehmen, nicht nachkommen kann. Es muß also ein Ersatzmann in Vorschlag gebracht werden. Bekanntlich liegt von Custos Gerisch ein illustrierter Befundbericht sammt Kostenvoranschlag vor, welcher für das zu beobachtende Verfahren und bei Verhandlung mit dem Ersatzmann als maßgebend gelten soll.

Die Restaurierung hätte demnach zunächst: 1. Die Conservierung des Vorhandenen; 2. aus Cultusgründen eine discrete Ergänzung des Fehlenden zu

¹⁵ Der Kirchenschmuck, 23. Jg., Graz 1892, S. 6.

¹⁶ Wie 15), S. 85.

¹⁷ Wie 7), p. 140.

besorgen . . . so erlaubt sich die Central-Commission im Sinne des genannten Referenten den Antrag zu stellen:

Das hohe k.k. Ministerium wolle mit der Arbeit in Hartberg den Maler Theophil Melicher betrauen, welcher sich bereit erklärt, unter gleichen Bedingungen wie Custos Gerisch die Restaurierung zu übernehmen und wo möglich in dem gewünschten Zeitraum fertig zu stellen.

Professor Trenkwald wäre bereit, sich mit Maler Melicher um Ostern nach Hartberg zu begeben, um über den Umfang der Arbeit und den modus procedendi eine vorläufige Übersicht zu gewinnen.¹⁸

In den beiden Jahren 1893 und 1894 führte dann Theophil Melicher die Restaurier- und Ergänzungsarbeiten an den Fresken durch. Über das Ergebnis berichtete Johann Graus zu Beginn des Jahre 1897:

„ . . . Die genannte k.k. Behörde (die Central-Commission für Kunst und historische Denkmale), in deren Schoß Professor von Trenkwald das Referat und die Anträge über die Art der Restauration und Ergänzung erstattete, betraute endlich den akademischen Maler Theophil Melicher, einen erprobten Restaurator alter Wandgemälde, die Hartberger Malwerke unter Leitung des erwähnten Herrn Referenten wieder herzustellen und – zu ergänzen. Das Gelingen der Restauration des noch Bestehenden und dessen Reintegration im Detail der Zeichnung und in der Farbenwirkung war Sache der Gewissenhaftigkeit und des Stilgefühles des Künstlers, und beiderlei gute Eigenschaften sind in diesem Werk klar dargelegt. Für die „Ergänzung“ des gemalten Cyklus war vor allem nöthig, aus dem unzweifelhaft Vorhandenen den Gesamtsinn richtig herauszufinden, um die Additionen diesem Sinne der originalen Schöpfer wohl anzupassen, das Verständnis dieses Sinnes der Nachwelt zu erleichtern und nicht zu verderben. Die Controle über die Richtigkeit dieser (namhaften) Zugaben ermöglicht der Nachwelt nur eines: Die Bewahrung der sehr genauen Aufnahmen, welche der tüchtige Restaurator vor dem Beginne seiner Arbeit an den entdeckten Malereien bewerkstelligte und seine eigenen Angaben über den damaligen Befund, die wir hier zufolge seiner freundlichen Mittheilungen bekanntgeben.“¹⁹

Hier müssen die Berichte einmal zur Ehrenrettung des akademischen Malers Melicher unterbrochen werden. Der Kunsthistoriker Dr. Robert Meeraus hat in der von ihm neu bearbeiteten und 1930 erschienenen 2. Auflage des Buches „Die Oststeiermark“ von Ferdinand Krauß mit der „Restauratorenbeschimpfung“ begonnen. Er stellte dort fest:

„Der akademische Maler Theophil Melicher aus Wien, dem die Restaurierung dieser kostbaren . . . Gemälde 1888 (!) übertragen wurde, begnügte sich nicht damit, das Schadhafte in recht willkürlicher, ja fehlerhafter Weise zu ergänzen, sondern übermalte mit Ausnahme kleinerer Partien des Altarraumes

auch das gut Erkennbare so gründlich, daß nichts mehr davon zu sehen ist, und fügte schließlich an den ursprünglich unbemalt vorgefundenen Teilen (Kuppel und Treppenwand) neue ‚romanische‘ Fresken eigener Komposition hinzu, ein Vorgang, dessen Geschmacklosigkeit wohl nur von der ihr zugrunde liegenden Naivität übertroffen werden konnte.

Gegenstand der Darstellung der ehemals echten Malereien sind im Hauptraum in einer unteren Zone die Allegorien der Weltreiche nach Daniel, darüber Christus und die zwölf Apostel, im Altarraum die Wurzel Jesse und Heilige. – Als erfreuliches Ergebnis der Restaurierung kam unter späterer Verkleidung der ursprüngliche Altartisch wieder zutage, der einzige romanische in Steiermark, was nicht verschwiegen werden soll.“²⁰

Robert Meeraus hätte damals – 36 Jahre nach der 1894 durchgeführten Restaurierung – mühelos noch sämtliche Unterlagen in Wien und Hartberg erreichen können, die seither durch Kriegsereignisse oder Aktenaussonderungen abhanden gekommen sind. Ob er überhaupt den Hartberger Karner von innen gesehen hat, muß man bezweifeln; anders ist seine positive Äußerung über den romanischen Altartisch nicht zu verstehen. Augenscheinlich hat er nicht einmal die Berichte von Johann Graus sorgfältig durchgesehen.²¹

Drei Jahre später hat er in der Erstauflage des „Dehio“, der die steirischen Kunstdenkmäler behandelt, ähnlich geurteilt:

„Mit Ausnahme der Hauptkuppel und der etwas vorspringenden Wandtreppe ursprünglich mit z. T. sehr zerstörten Wandgemälden geschmückt; bei ‚Restaurierung‘ 1888 in willkürlicher Weise ergänzt und fast völlig übermalt; an Wölbung und Treppenwänden neoromanische Fresken hinzugefügt. Dargestellt in 2 Zonen Christus mit den Aposteln und Allegorien der Weltreiche nach Daniel XXVII (!). Im Altarraum Wurzel Jesse und Heilige; daselbst einige wenige gut erhaltene Stellen.“²²

Die 2. Auflage des „Dehio“ aus dem Jahr 1938 bringt auf den gleichen Seiten denselben Text.

Die Äußerungen von Robert Meeraus wurden seinerzeit kritiklos hingenommen und bis zur Gegenwart ständig wiederholt. Dabei wurde der junge akademische Maler Melicher durch Fachleute im höchsten Gremium der damaligen Denkmalpflege von Anfang an programmiert und auch kontrolliert und war an schon vor seiner Arbeitsübernahme erstellte Entwürfe gebunden.

Daß er darüber hinaus vielleicht noch mehr an Einzelheiten der alten Wandgemälde feststellen konnte als sein Vorgänger Gerisch auf seiner flüchtigen Skizze, versteht sich von selbst. Ich kann es mir auch gut vorstellen, daß

²⁰ F. Krauß – R. Meeraus, Die Oststeiermark, 2. Aufl., Graz 1930, S. 262.

²¹ J. Graus, Romanische Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 28. Jg., NF., Wien 1902, S. 87: „Leider kam ich zu spät, um die Erhaltung dieses archäologischen Werthstückes durchzusetzen und konnte seine Auswechslung gegen eine neue Marmormensa nicht mehr hindern.“

²² Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 2. Abt., Österreich, 1. Bd., Berlin–Wien 1933, S. 240f.

¹⁸ Archiv der Diözese Graz-Seckau, Pfarre Hartberg, Schubert Kirche, Faszikel Restaurierung des Karners.

¹⁹ Der Kirchenschmuck, 28. Jg., Graz 1897, S. 3.

spärliche Überreste bei der nassen Behandlung durch den Restaurator mehr offenbaren als bei einer „trockenen“ Besichtigung.

Johann Graus schildert zunächst den Hauptraum des Obergeschosses:

„Beim wohlgegliederten Rundbogenportale eingetreten, befinden wir uns in des Karners Rundschiffe, dessen Wände durch Wandsäulchen in acht Felder zerlegt werden; acht Gurten setzen diese Theilung ober dem Horizontalgemise im Kuppelgewölbe fort. Zwei westliche dieser Wandfelder sind eingenommen durch den Eingang und den polygonen Ausbau der Stiege, die zum Dache emporführt; ihnen gegenüber ist ein drittes Feld aufgebraucht durch die hohe Bogenöffnung, die in die Apsis den Blick öffnet. Dem alten Maler standen also nur fünf große (2,35 m breite, 4½ m hohe) Theilflächen der Schiffrunde zu Gebote, wozu noch ein schmales (etwas über 1 m breites) Feld links der Thüre und die drei Seiten des Stiegenpolygons rechts von der Thüre kamen mit einem kleinen Breitfelde über letzterer.“²³

Hier hat sich bereits der erste bedeutendere Fehler in der Beurteilung des Altzustandes eingeschlichen: Die Wendeltreppe zur Dachstiege wurde augenscheinlich erst später einmal eingebaut, sicher im Zusammenhang mit Verteidigungsplänen der Stadt, wobei man den Turm nahe der Stadtmauer nicht unbewacht lassen wollte. Das kann bereits durch Vorstöße der Ungarn im Mittelalter bewirkt worden sein oder auch erst in der Türkenzeit. Dabei wurden dann die alten Malereien dieses Achtheiles völlig zerstört. Dem alten Maler standen also sechs große Felder und eine siebentes schmales zur Verfügung!

Eine Seite später lesen wir:

„Den König über dem Walfisch links hart am Eingang am Stiegenhaus sammt der ganzen Malerei von unten bis oben an den drei Polygonseiten der Treppe, also die schwebende Taube mit dem Ölzweige im Schnabel, dann den Teufel im Oberfelde, welcher den Apostel Judas mit einem anderen nackten Sünder in den Höllenrachen treibt, müssen wir sogleich aus dem Programm unserer Besprechung ausscheiden, denn das alles ist eine völlig neue Composition, da hier nach des Herrn Restaurators zuverlässlichen Mittheilungen, von alten Malereien ‚am Stiegenhause nichts zu sehen war‘ und da ‚sämmliche Compositionen neu‘ sind. Ebenso völlig neu componiert ist auch die Bemalung des Kuppelgewölbes über dem Rundschiffe, und diese enthält in den acht Wölbefeldern zwischen den derben Rippen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen über sich, daneben vier Cherubims und am Schlussteine die Taube des heiligen Geistes. Das Motiv zu dieser Composition wurde den romanischen Malereien des sogenannten ‚Heidentempels‘ von Znaim entlehnt. (Mittheilung des Herrn Melicher).“²⁴

Aus dem Beitrag von Johann Graus erfahren wir weiters, daß die Herren der Wiener Central-Commission bei den auf phantastischen Tieren reitenden Königen an Schilderungen aus dem 13. und 17. Buch der Apokalypse dachten,

²³ Wie 19), S. 3.

²⁴ Wie 19), S. 4.

während er an eine Erklärung aus dem Alten Testament glaube, an die vier Tiere aus dem 7. Kapitel des Propheten Daniel. Er schreibt:

„Von den Thieren aber entsprechen drei ganz dem Schrifttexte: das mit den zehn Hörnern, der Löwe, der geflügelte ‚Pardel‘; der Bär ist durch das Pferd ersetzt und noch ein Stier beigegeben mit einem andern König als seinem Reiter . . .

Nach dem Berichte des Restaurators, H. Melicher, war sowohl die Königsgestalt als auch der Löwe genau kenntlich erhalten. Das Pardelthier daneben mit den verkehrt stehenden Flügeln fällt durch die sonderbare Kopfbildung auf, die auf etwas Kameelartiges hinausgeht (siehe Abb. 1). Dem Restaurator war Thier und König deutlich auffindbar bis auf die Fußenden herab, an denen sich nicht mehr constatieren ließ, ob sie pantherartig oder greifartig waren. Das Thier ferners von den zehn Hörnern mit eigenthümlichen Endigungen in Viereckchen, das einen eberartigen Kopf und starken Hauzahn im Rachen hat, . . . Der Restaurator fand es gut constatierbar vor sammt seinem Könige, an dessen fliegender Draperie noch die letzten Ausführungsstraffierungen ersichtlich waren.

Mit dem ferneren der Reiter kommen wir aber über die Vierzahl, die in der Vision Daniels normiert ist, hinaus, zunächst mit dem Reiter auf dem Stiere, der wohl den Reichsapfel gleich den übrigen Königen, aber kein Szepter führt. Aber er war ein sicheres Stück der alten Malerei, und das Thier wieder bis auf die untersten Fußspitzen und der Reiter sogar ziemlich gut erhalten. Ihn hinzuzufügen zur Thiergruppe des Propheten, könnte den Maler wohl auch das zugebote stehende fünfte Wandfeld bewogen haben, das doch nicht leer bleiben durfte. Und einen bestimmten Sinn wird er damit jedenfalls verbunden haben, einen Sinn, der im Einklang mit der Prophetie Daniels gesetzt ist. Der Reiter mit dem Stiere kann wieder nur ein großes Reich der alten Welt bedeuten, das dem Gottesreiche unterliegen mußte. Vielleicht geben wir das richtig mit Ägypten an, welches durch den Stiercult des Apis bezeichnet wird?

Ebenso wie hier befinden wir uns auch beim Könige auf dem Drachen, der in einem Schmalfelde hart an der Eingangsthüre angebracht wurde, außer dem Rahmen der Danielischen Weissagung, und sind auch bei diesem Stücke, das sicher alt ist, nur auf Vermuthungen für seine Deutung angewiesen. . . . Am Ende ist es am einfachsten, in diesem Drachenkönige hier den ‚Fürsten dieser Welt‘ zu verstehen, der in alter Zeit wie immer und am Ende der Welt dem Willen Gottes und seiner Heilsanstalt widerstrebt. Über den Befund dieser Figur meldet uns Herr Melicher, daß des Königs Figur klar erkenntlich war, ebenso der hinter dieser Figur aufragende Schweif des Drachen. ‚Vom Knie des Königs abwärts konnte man nach dem Farbflücke die Bewegung und Haltung des Thieres constatieren‘; vom Kopfe desselben gab es nur mehr schwache Spuren.²⁵

Als Abschluss fügt sich dazu, was der Grund der Apsis zu schauen bietet: Die Darstellung nämlich vom Aufsteigen des gottesgesandten Erlösers inmitten

²⁵ Wie 19), S. 6f.

seines auserwählten Volkes alten Testamentes. Wände und Gewölbe der Apsis sind erfüllt auf blauem Grunde mit dem Geäste und zierlich verschlungenen Gezweige des Stammbaumes Christi, eines sehr beliebten Malstoffes des Mittelalters, der hier recht augenfällig zum Ausdrucke gebracht ist. Nur der sonst ruhend dargestellte Stammvater der Familie Davids, Jesse, fehlt hier oder gieng verloren zufolge späterer Eingriffe in das Terrain des Malwerkes; der starke Baumsarm, welcher heraufwächst, würde seiner Brust entsprungen sein. Dem Anfange dieses Stammbaumes nahe sieht man links unten eine andere Mannesgestalt, vor der wie abwehrend ein Engel mit dem Schwerte steht, während der Mann Blick und Gebärde zum Heilande emporrichtet. Das dürfte wohl der Prophet Balaam sein . . .

Aber gegenüber dieser Gruppe ist wieder, und zwar groß, ein Engel gemalt mit dem Bande der gekreuzten Stola über der Brust, die Hände erhoben, um den Stammbaum gleichsam emporzuhalten. In ihm mögen wir wohl Gabriel sehen, den Boten des Heilswerkes an Daniel (IX,21), Zacharias und Maria. – In dem Manne, der zur Seite des Engels steht in der Kettenrüstung, mit der Lanze und dem Schwerte in der Hand, werden wir sicherlich einen der alttestamentarischen Helden erkennen sollen, vielleicht Gedeon, wenn das Rauhborstige daneben, das auch durch eine spätere Fensteröffnung zum größten Theil abhanden kam, sein Fell vorstellt, das bei der nächtlichen Thaubefeuchtung eine wunderbare Ausnahme zeigte (Richter VI, 37–40) . . .

Gedeon ist die vorletzte Gestalt südwärts unter dem Astwerk des Stammbaumes; den Beschluß auf dieser Seite machen zwei Männer, die auf flachen, viereckigen Platten kleine weiße Körner sammeln, deren ein Stück von dem einen zwischen den Fingern emporgehalten und vorgezeigt wird, während der zweite darauf hinweist, als wollte er sagen: ‚Man hu?‘ das heißt: ‚Was ist das?‘ (II. Buch Mosis XVI, 15).

Sämmtliche diese unteren Figuren stehen in engstem Zusammenhange mit dem ausgebreiteten Stammbaum, dessen zartere Zweige rechts und links zu achtzehn Kreisen sich verschlingen, um ebensoviele Brustbilder der Vorfahren Christi zu umspannen. . . . Sie schauen und weisen durch Handbewegung auf Maria und das Jesuskind hin, für deren Umschlingung in Mandorlaform die größten Äste gabelnd auseinanderweichen, so dass die Gottesmutter einen davon mit der Hand ergreift. Über dieser Hauptgruppe erscheinen in Rankenkreisen kleinster Dimension sieben weißen Tauben mit Nimben um die Köpfe, die bis auf eine alle niederschwebend dargestellt sind. Dieselben erklären sich durch die Worte der berühmten messianischen Weissagung bei Isaias XI, 1–3, deren vollständigste Illustration dieses Stammbaumbild ist. . . .

Dieser Hauptdarstellung vom Welterlöser im Mutterschoße Mariens, auf den alle Anordnungen Gottes in dem auserwählten Volke des alten Testamentes und alle die Verheißungen der Propheten hinzeigen und hinleiten, ist nur eine kleine nebensächliche und localberechtigte Repräsentation des Kapellen- oder des Pfarrkirchenpatrones noch angefügt an der unteren nordwestlichen Ecke der Apsis, gerade gegenüber den Mannsammlern des südwestlichen Endes. Ein heilige Bischof steht dort, das Pastorale und ein Buch zuhanden, wäh-

rend zu ihm zwei kniebeugende Männer, deren einer mit einem Barett bedeckt ist, die Hände betend ausstrecken und im Hintergrunde etwas Gebäudeähnliches sichtbar wird. In dem Heiligen dürften wir entweder den Pfarrkirchen-Titelheiligen, den heil. Martin oder den heil. Ulrich (dem nach einer Angabe der Karner geweiht sein sollte neben dem heiligen Erzengel Michael), erkennen und könnten wir die beiden Beter für die Stifter des Karners oder wenigstens seines malerischen Schmuckes halten.“²⁶

Der Beitrag von Johann Graus schließt mit einem Vergleich der Bilder mit denen der Turmpore in Gurk und dem Wunsche, „sie würden durch eine liebevolle treue Restaurierung vor dem allmählichen Schwinden so gerettet, der Gegenwart zur Freude und der Zukunft zum sicheren Besitze, wie es die Hartberger erlangt haben“.²⁷

Fünf Jahre später griff Johann Graus noch einmal das Thema der Fresken im Hartberger Karner auf, zusammen mit der Besprechung der Wandmalereien in der Pürgger Johanniskapelle. Der andere Tenor in der Frage der Ergänzungen hängt sicher nicht nur mit dem anderen Orte der Publikation, den Mitteilungen der k.k. Central-Commission in Wien, sondern mit der gewandelten Einstellung zu Restaurierungen und Ergänzungen bei mittelalterlichen Wandbildern seit der Jahrhundertwende zusammen. Wir lesen hier:

„Rasch waren die nöthigen Mittel für eine Restauration aufgebracht, die der in solchen Arbeiten und später auch in Pürgg erprobte akademische Maler Theophil Melicher in den Jahren 1893 bis 1894 ausgeführt hat. Die Schwierigkeit, welche die Deutung der höchst seltenen Hauptdarstellungen nicht bloß dem Restaurator, sondern auch seinen gelehrten Beiräthen bereitete, veranlaßte ein paar Zusätze, die wir allerdings bedauern müssen, weil sie geeignet sind, den eigentlichen Sinn des betreffenden Malcyclus zu verschleiern und in der Erklärung desselben auf eine falsche Bahn zu führen. . . .

Weder am Kuppelgewölbe noch am vorspringenden Polygon der Treppe links vom Eingange wurden Spuren von alter Malerei gefunden, was den Gedanken nahelegt, daß diese Treppe und das Gewölbe erst nach Durchführung der Malerarbeit entstanden seien. Es entsprach somit keineswegs den Intentionen der ursprünglichen Ausschmückung, daß bei der jüngsten Restaurierung das Gewölbe und das polygone Treppengehäuse mit figuralen Darstellungen neuer Erfindung bemalt worden sind.“²⁸

Zur Unterstützung seiner Meinung von der Darstellung des Traumes Daniels nennt er dann mehrere Beispiele aus der kunsthistorischen Literatur. Ansonsten bringt er keine neuen Deutungen oder Abänderungen. Lediglich in der Apsis entschied er sich für den hl. Martin als den Pfarrpatron von Hartberg.

In den beigehefteten Faltafeln IX und X wurden die Wandmalereien der beiden Räume – in die Fläche abgerollt – als Strichzeichnungen wiedergegeben,

²⁶ Wie 19), S. 17–19.

²⁷ Wie 19), S. 20.

²⁸ Wie 21), S. 83 f.

wobei Ergänzungen weggelassen werden sollten. Das ist teilweise geschehen, zum anderen Teil wiederum nicht, und in weiteren Fällen hat man „das Kind mit dem Bade weggeschüttet“ und nach dem Restauratorbericht deutlich vorhandene Stellen ausgelassen. Diese willkürliche Auswahl hat augenscheinlich spätere Stellungnahmen beeinflusst.

Der erste, der die Hartberger Wandmalereien zwei Generationen später wieder behandelte, war Edgar Marsch. In seiner Würzburger Dissertation aus dem Jahre 1965, „Die Vision nach Daniel VII. Ein Beitrag zu einer motivgeschichtlichen Typologie der vier Tiere“, die 1972 unter dem Titel „Biblische Prophetie und chronographische Dichtung“ gedruckt wurde, widmet er den „fünf Reiterbildern im Karner zu Hartberg“ sieben Seiten, vier Abbildungen und zwei Pläne.

Zu den Bildern im unteren Teil des Hauptraumes stellt er fest:

„Die vier Monarchien an den Wänden zeigen zwar im wesentlichen die Tiergestalten nach Daniel VII, müssen jedoch einem anderen Interpreten frühchristlicher Zeit zugewiesen werden. Die Reihenfolge Babylon, Makedonien, Ägypten und Rom ist in der Chronik des Orosius vorgegeben. Orosius teilt die Welt zwar nach Daniel in vier Herrschaftsbereiche, weist aber die Weltherrschaft jeweils anderen Reichen zu, als es Hieronymus in seinem Kommentar (zu Daniel) tut.“²⁹

Nach Marsch stellen die vier dem Presbyterium nächsten Bilder dar:

1. Ninus von Babylon auf dem Löwen,
2. Alexander den Großen auf dem geflügelten Leoparden,
3. Ptolemäus auf dem Stier,
4. Augustus auf dem Eber mit zehn Hörnern.

Zum 5. Reiter schreibt Edgar Marsch:

„Es ist möglich, daß sich an dieser Stelle im Zyklus eine frühe Darstellung des ‚Palmeselmotivs‘ befand, die der Malerei einen gewollten volksfrommen Akzent gab. Die ersten Darstellungen dieser Art sind im 13. Jh. nachgewiesen.“³⁰

Vorher behandelte Marsch Annolied und Kaiserchronik, die Miniaturen in der Topographie des Kosmas Indikopleustes, die ehemaligen Deckenmalereien zu St. Emmeran in Regensburg und die vier Monarchen in der Doppelkirche zu Schwarzhof. Nach den Hartberger Fresken folgt noch ein Kapitel über die vier Reiterfiguren am Regensburger Dom und das Malerbuch vom Berg Athos. Insgesamt umfaßt dieser erste Teil seines Buches 97 Seiten. Ein ungefähr gleich langer zweiter Teil ist dann dem Nachleben der Danielsvisionen im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit gewidmet.

Elfriede Grabner stützt sich in ihrem zusammenfassenden Bericht ganz auf die Argumentation von Edgar Marsch und übernimmt auch seine Zitate,

²⁹ E. Marsch, S. 94.

³⁰ E. Marsch, S. 96.

vor allem an der entscheidenden Stelle, in der Berufung auf die Chronik des Paulus Orosius. Sie verschärft die Auswahl der zu interpretierenden Bilder schon durch ihren Titel: „Die vier Reiterbilder im Karner zu Hartberg“ sowie durch ungenaue Zitate. Man vergleiche:

Johann Graus

... dass des Königs Figur klar erkenntlich war, ebenso der hinter dieser Figur aufragende Schweif des Drachen. „Vom Knie des Königs abwärts konnte man nach dem Farbflecke die Bewegung und Haltung des Tieres constatieren“; vom Kopfe desselben gab es nur mehr schwache Spuren.³¹

Elfriede Grabner

... sah der Restaurator, nach seinen eigenen Angaben, beim König auf dem Drachen „nur geringe Spuren von Farbe“.³²

So kann man zwei Reiter zu „Unpersonen“ erklären; den dritten hat ohnehin der Stiegeneinbau verschwinden lassen. Bleiben also nur mehr die vier gewünschten Reiterbilder übrig. Sehen wir uns also diese vier einmal genauer an.

Nach Daniel und seinem maßgeblichen Kommentator Hieronymus ist das erste Tier eine Löwin (leaena) mit Adlersflügeln. In Hartberg sehen wir einen männlichen Löwen mit Mähne, aber ohne Flügel.

Das zweite Tier soll ein Bär (ursus) sein. Der kommt in Hartberg nicht vor.

Das dritte Tier wäre ein Panther (pardus). Marsch (und mit ihm Grabner) übersetzen hier unrichtig: Leopard. In Hartberg sehen wir weder ein dunkles noch ein geflecktes Tier, sondern ein falbes, und es hat einen unverkennbaren Kamelschädel. Das einzige Detail, das an ein katzenartiges Raubtier erinnert, sind die vom Restaurator falsch ergänzten Pfoten. Hier wird also plötzlich die sonst geschmähte Willkür des Malers nicht bemängelt, sondern verwendet.

Das vierte Tier (bestia terribilis atque mirabilis) erscheint in Hartberg als Schwein. Über ein wichtiges Detail an dieser Darstellung soll später die Rede sein.

Es ist völlig klar, daß bei diesem Ergebnis die drei bisherigen Deuter erhebliche Schwierigkeiten sahen. Kein einzelnes Tier stimmt, und die Reihenfolge schon gar nicht. Dagegen zeigte die erste einwandfreie Darstellung der Danielsvision als Wandgemälde, die von St. Emmeran in Regensburg, nach den erhaltenen „tituli“ haargenau nach Daniel und Hieronymus leena, ursus, pardus und bestia terribilis atque mirabilis.³³

Graus wollte den Bären durch das „Pferd“ ersetzen und schlug vor, den „Stier“ als fünfte Monarchie für Ägypten gelten zu lassen. – Marsch bemängelte dessen Reihenfolge, griff aber die Anregung des „Apis-Stieres“ auf, suchte nach einer literarischen Unterlage und glaubte, sie in der Chronik des Orosius gefunden zu haben. Und Elfriede Grabner folgte ihm.³⁴

Zweimal hat Paulus Orosius an besonders markanten Stellen, nämlich

³¹ Wie 19), S. 7.

³² E. Grabner, S. 222.

³³ J. Graus, wie 21), S. 85; E. Marsch, S. 75f.; E. Grabner, S. 230f.

³⁴ J. Graus, wie 21), S. 86; E. Marsch, S. 95; E. Grabner, S. 238.

beim Beginn des 2. sowie des 7. Buches seiner Historien, sein Grundschema der vier Weltreiche dargelegt. Das erste Zitat bringen Marsch und Grabner³⁵, das zweite soll hier folgen:

„Praeterea intercessisse dixeram inter Babylonium regnum, quod ab oriente fuerat, et Romanum, quod ab occidente consurgens hereditati orientis enutriebatur, Macedonicum Africanumque regnum, hoc est quasi a meridie ac septentrione breuibus uicibus partes tutoris curatorisque tenuisse. orientis et occidentis regnum Babylonium et Romanum iure uocitari, neminem umquam dubitasse scio; Macedonicum regnum sub septentrione cum ipsa caeli plaga tum Alexandri Magni arae positae usque ad nunc sub Riphaeis montibus docent; Carthaginem uero universae praecelluisse Africae et non solum in Siciliam Sardiniam ceterasque adiacentes insulas sed etiam in Hispaniam regni terminos tetendisse, historiarum simul monumenta urbiumque declarunt.“³⁶

Nicht nur aus dieser doppelten Erwähnung der vier Weltreiche, sondern vor allem aus dem gesamten Werk des Orosius geht eindeutig hervor, daß es sich bei dem im Süden gelegenen afrikanischen Reich um das von Karthago handelt: Das umfangreiche vierte Buch seiner Historien, also das Mittelstück des Gesamttextes, ist den drei Punischen Kriegen gewidmet. Das nimmt bei einem aus Spanien stammenden und am nordafrikanischen Bischofssitz des hl. Augustinus schreibenden römischen Bürger kaum Wunder.

An einer späteren Stelle vergleicht er noch einmal die Zeitdauer der beiden „Zwischenreiche“:

„regnum Carthaginense a conditione usque ad eersionem eius, paulo amplius quam septingentis annis stetit, aequae regnum Macedonicum a Carano usque ad Persen paulo minus quam septingentis; utrumque tamen septenarius ille numerus, que iudicantur omnia, terminauit.“³⁷

Edgar Marsch suchte, durch Johann Graus angeregt, eine Stelle über Ägypten in der Chronik des Orosius und glaubte, sie in der Verlosung des Erbes Alexanders des Großen durch seine Diadochen gefunden zu haben, weil zufällig Ptolemäus als erster das Los mit Ägypten gezogen hatte, vor Mitylinäus, Philotas und den übrigen. Für die Weltgeschichte – mit römischen Augen gesehen – war er reichlich bedeutungslos.³⁸

Sehen wir uns aber das Tier in Hartberg an, so ist kein Stier festzustellen, sondern ein Ochse.

Besonders merkwürdig wird aber die Interpretation Marsch/Grabner, wenn wir uns die vermeintlichen Porträts der vier Weltherren anschauen:

Ausgerechnet der König von Babylon, Ninus, trägt keinen Assyrienerbart, sondern erscheint als glatt rasiertes Jüngling, während Alexander den Großen sowie Kaiser Augustus von Rom ein wallender Bart ziert – einmalig in der gesamten Malerei aller Zeiten. Auch das hätte sie stutzig machen sollen ...

³⁵ E. Marsch, S. 94; E. Grabner, S. 241.

³⁶ Paulus Orosius, *Historiarum aduersum paganos libri VII* (Corpus scriptorum ecclesasticorum Latinorum, vol. V), Wien 1882, S. 434f.

³⁷ Wie 36), S. 435f.

³⁸ Wie 36), S. 190f.; E. Marsch, S. 95; E. Grabner, S. 242f.

Zum Abschluß der Kritik an der bisherigen Deutung aber noch ein ganz gewichtiges historisches Argument: Bei sämtlichen von Marsch und Grabner herangezogenen Parallelen zu Darstellungen der vier Weltreiche im Mittelalter oder zur Erwähnung in der chronographischen Dichtung handelt es sich um Örtlichkeiten, die unmittelbar mit dem durch Karl den Großen wiedererrichteten *römischen Kaisertum* zu tun haben.

Die Pfalz zu *Ingelheim* am Rhein wurde von Karl dem Großen gegen Ende seines Lebens gegründet und von seinem Sohn Ludwig dem Frommen (816–840) vollendet.

Regensburg war Sitz der letzten Karolinger; Kaiser Arnulf und Ludwig das Kind sind in *St. Emmeran* begraben. Im 10. Jh. wurde Regensburg wieder Residenz der bayrischen Herzoge. Als einzige deutsche Stadt besaß Regensburg Königspfalz, Herzogshof und Bischofskathedrale nebeneinander in seinen Mauern. Als bedeutendster Handelsplatz im Süden Deutschlands erlebte es im 12. Jh. seine größte Blüte; es war damals die volkreichste Stadt des Reiches.

Schwarzrheindorf bei Bonn wurde als Doppelkirche von Kaiser Konrad III. gestiftet. In der Unterkirche schufen im Jahr 1150 Kölner Künstler die romanischen Wandbilder, die 1846 wiederentdeckt wurden. Die Kirche wurde am 8. Mai 1151 in Gegenwart Konrads III., zahlreicher Fürsten und Bischöfe konsekriert.

Das *Annelied* wurde um 1106 von einem Geistlichen aus Köln unter Benützung der von einem Siegburger Mönch stammenden *Vita Annonis* verfaßt. Köln war schon Hauptstadt der römischen Provinz *Germania inferior* und Residenz des ripuarischen Königs gewesen. In der Zeit Karls des Großen wurde es Sitz des Erzbistums. Die Blütezeit der Stadt begann im 12. Jh. – Erzbischof Anno II. von Köln (1056–1075) wurde bereits im Jahr nach seiner Erhebung auf den Kölner Stuhl nach dem Tod Kaiser Heinrichs III. Vormund für dessen sechsjährigen Sohn. 1062 bemächtigte er sich des jungen Heinrichs IV. und übernahm die Reichsverwaltung.

Die *Kaiserchronik*, eine mit Heiligenlegenden vermischte phantastische römisch-deutsche Kaisergeschichte in mehr als 17.000 gereimten Versen, reicht von Julius Cäsar bis zum Kreuzzug Konrads III. im Jahr 1147. Sie wurde in Regensburg um 1150 vom „Pfaffen Konrad“, dem Dichter des deutschen *Rolandliedes*, verfaßt.³⁹

Und *Hartberg*?

Es wurde in der ersten Hälfte des 12. Jh. als Markt an der Grenze gegen die Ungarn, welche die Oststeiermark anderthalb Jahrhunderte lang besetzt hatten, gegründet. Hartberg war nie Residenz eines Kaisers oder Königs, es ist auch keiner dort begraben.

Für wen hätte dort Daniel seinen Traum von den Weltreichen träumen sollen?

Wer das Buch von Edgar Marsch oder den Beitrag von Elfriede Grabner liest, könnte ohne weiters den Eindruck gewinnen, daß in der Chronik des

³⁹ Die Daten stammen aus verschiedenen Nachschlagewerken.

Paulus Orosius die vier alten Weltreiche mit vier symbolischen Tieren in Verbindung gebracht werden. Das ist jedoch keineswegs der Fall. Lediglich einmal wird Alexander der Große als „leo magnus“ apostrophiert, um dessen Beute die „catuli“ streiten. Aber gerade für das mazedonische Weltreich wird nicht der Löwe, sondern der geflügelte Panther in Anspruch genommen.⁴⁰

B) Die neue Deutung

Im August des Jahres 1956 hatte ich einmal im Bezirk Hartberg zu tun, und da ergab sich auch die Gelegenheit, vor der Rückfahrt nach Graz die Fresken im Karner anzusehen. Es war nicht das erste Mal. Aber diesmal sah ich plötzlich einen neuen Sinn in der Bilderfolge des Hauptraumes, und unmittelbar darauf fielen mir die Unstimmigkeiten auf der Südseite des Presbyteriums auf. Ich habe seither aus meiner Meinung kein Hehl gemacht, sie auch Kunsthistorikern gegenüber geäußert oder bei Gruppenführungen erläutert. Da ich ursprünglich nicht die Absicht hatte, darüber einen Beitrag zu schreiben, habe ich mir nur gelegentlich auch die entsprechende Literatur angesehen und Notizen gemacht.

Gerne gebe ich zu, daß es für manche suspekt erscheinen mag, wenn man etwas zu sehen glaubt, bevor man aus der Literatur weiß, was man sehen müßte. – Das umgekehrte Verfahren wird auch zum Ziel führen, falls man die richtigen Unterlagen findet. Aber im Bereich der Kulturwissenschaften gelten nicht nur exakte mathematische Gesetze oder rein deduktive Methoden.

Nachdem ich nun im Vorjahrsband dieser Zeitschrift ziemlich unglimpflich angegriffen wurde, muß ich mich wehren. Das wurde mir zeitlich nicht ganz leicht gemacht: Anfang August 1977 hatte ich den Band in meiner Hand, Ende Oktober ist bereits der Redaktionsschluß für den nachfolgenden. Aber im Sommer sind die meisten Institute der Universität geschlossen, werden keine entliehenen Bücher eingefordert.

Dafür hat mir eine ganze Reihe von Freunden, Kollegen und Institutsvorstehern teilweise mit Büchern aus ihrem Privatbesitz ausgeholfen, und ich bitte sie alle höflich, an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank in dieser summarischen Form entgegennehmen zu wollen.

Bevor ich mit meiner eigenen Deutung beginne, sei es mit gestattet, ein paar dafür notwendige Voraussetzungen in kurzen Einzelkapiteln darzulegen. Wir kommen damit zu unerwartet reichen Quellen für das Geistesleben und auch für die personalen Zusammenhänge in einem Zeitraum unserer Landesgeschichte, der sich für die im Jahr 1978 zu feiernden Jubiläen von Städtegründungen eher als karg erweist. Besonders hervorheben möchte ich aber den Umstand, daß wir auch der Kulturgeschichte des 12. Jh. entnehmen können, wie nahe die Menschen aus den verschiedenen Völkern Europas einander schon damals gekommen waren.

⁴⁰ Wie 36), S. 190.

Der Bauherr des Hartberger Karners

Bald nach dem Jahr 1122, dem Ende des Investiturstreites und dem Beginn der Neubesiedlung der Oststeiermark durch Markgraf Leopold den Starken, wurde der Markt Hartberg am Kreuzungspunkt zweier noch intakter Römerstraßen gegründet. Wohl gleichzeitig wurde der Bau der Hartberger Burg in Angriff genommen. Sie war eine der Pfalzen der Traungauer gewesen, die ihren Hauptsitz in der Steiermark aber bereits um das Jahr 1165 nach Graz verlegten.⁴¹

Zu Ende des 11. Jh. hatte die im Leobner Raum begüterte hochfreie Familie slawischer Abkunft, das Ehepaar Trdislav und Slava⁴², eine der hl. Walpurgis geweihte Eigenkirche errichtet. Einer der Söhne aus dieser Familie war in der Zeit der Neubesiedlung des von den Ungarn geräumten Gebietes Archidiacon von Fischau und bekam die Einrichtung der kirchlichen Organisation für die Oststeiermark übertragen. Zu den von ihm gegründeten Ursparfen gehörten neben Hartberg auch Riegersburg und Leibnitz; alle drei wurden dem hl. Martin geweiht; Leibnitz wurde allerdings später in ein Patrozinium des hl. Jakobus maior umgewandelt.

Zwei Neffen dieses Archidiacons Reinbert, die beiden Zwillingbrüder Ulrich und Reinbert, studierten gleichfalls Theologie. Ulrich war zunächst Kaplan Erzbischof Eberhards von Salzburg (1157 genannt) und wurde dann Pfarrer von Hartberg, sein Bruder Reinbert erhielt die Leitung der Pfarre Leibnitz. Ulrich ist im Zeitraum von 1163 bis 1201 in acht verschiedenen erhalten gebliebenen Urkunden als Pfarrer von Hartberg gesichert und starb im August des Jahres 1202. Vom Vorgänger in Hartberg, Erchengen, zeugt nur ein einziges Dokument aus dem Jahr 1157. Damals dürfte noch eine Holzkirche am Rand des jungen Markortes errichtet worden sein. Pfarrer Ulrich war dann der Bauherr der dreischiffigen romanischen Pfeilerbasilika sowie des südlich davon gelegenen Karners, dessen Obergeschoß er seinem Namenspatron weihte.

Die beiden Zwillingbrüder widmeten um das Jahr 1175 ihre Eigenkirche in der Umgebung von St. Michael bei Leoben mit allen Rechten dem Stift Admont. – Abt Heinrich II. von Admont (1275 bis 1297), der St. Walpurgis die heutige gotische Form gab und auch die prachtvollen Glasfenster stiftete, stammte gleichfalls aus dieser Gegend. Er ist nicht nur als Landeshauptmann

⁴¹ F. Posch, 800 Jahre Pfarre Hartberg sowie Chronik der Stadtpfarrer von Hartberg, beides in der Festausgabe des Hartberger Pfarrblattes zur 800-Jahr-Feier, Hartberg 1958.

⁴² In der Salzburger Urkunde vom 7. Juni 1188 (J. Zahn, Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark, 1. Bd., Graz 1875, S. 675) werden sie Tridizlav und Zlawa geschrieben. – F. Kos, Gradivo za zgodovino Slovencev, 4. Bd., Ljubljana 1915, S. 372, hat die Namen mit Trdoslav und Slava rektifiziert, wobei er sich auf den gleichlautenden Namen eines Freisinger Untertanen am Wörthersee aus einer Urkunde um 1150 (A. Jaksch, monumenta historica ducatus Carinthiae, 3. Bd., Klagenfurt 1904, S. 349) berief. – Im Leobner Raum siedelten allerdings auch Kroaten, für die der Name Trdislav möglich wäre, abgesehen von dem Umstand, daß der gelehrte Enkel Ulrich den Namen seines Großvaters kannte und ansonsten sicher korrigiert hätte.

der Steiermark und Minister der ersten Habsburger in die Geschichte eingegangen, sondern ließ auch das gotische Münster von Admont bauen, das 1286 eingeweiht wurde.

Pfarrer Ulrich von Hartberg wird in den Zeugenreihen der Urkunden stets vor dem Pfarrer von Graz genannt. Am 26. November 1194 wurde er nach Graz ans Sterbebett von Herzog Leopold V. gerufen, um ihn vom Kirchenbann zu lösen, der über ihn wegen der Gefangennahme des vom Kreuzzug heimkehrenden englischen Königs Richard Löwenherz verhängt worden war. Von den nächsten fünf Hartberger Pfarrherren weiß die Geschichte nicht sonderlich viel zu berichten. Erst mit Johann von Neuberg, also einem Sohn der Pfarre Hartberg, dessen Vater auch die Herrschaften Wörth-Neudau und Thalberg besaß, kam wieder um die Mitte des 14. Jh. ein Angehöriger eines Adelsgeschlechtes in den Besitz der Pfarre; 1380 wurde er dann zum Bischof von Seckau konsekriert.⁴³

Die Lehre von den sieben Hauptsünden

In mehreren Briefen des Apostels Paulus finden wir verschiedene lange Aufzählungen von Lastern, die den Ausgangspunkt seiner Ermahnungen bilden und ähnlich auch im damaligen Judentum und in antiken philosophischen Lehren als Grundlagen für ethische Unterweisungen üblich waren. Es darf hier nur auf die stoische Schule verwiesen werden.⁴⁴

Im Frühchristentum wurden die ersten Zusammenstellungen von „Hauptsünden“ als Gefährdungen des Mönchslebens publiziert. Als erster ist hier der Bischof von Karthago Caecilius Cyprian (us) Thascius zu nennen, der zwischen 200 und 210 in Karthago geboren wurde und am 14. September 258 Opfer der Valerianischen Christenverfolgung wurde. Sein „Lasterkatalog“ lautete: avaritia, impudicitia, ira, ambitio, superbia, violentia, invidia und zelus.⁴⁵

Der Aszet Euagrius Pontikos (346 in Pontos geboren und 399 gestorben) hat im „Antirrhethikos“ die acht Lastergedanken für das Mönchsleben umfangreich behandelt. Bei ihm sind es Unmäßigkeit, Lüsternheit, Geiz, Traurigkeit, Zorn, Trägheit, Ruhmsucht und Stolz.⁴⁶

Johannes Cassian (us), um 360 geboren und 430 bis 435 verstorben, war ursprünglich Mönch in einem Kloster in Bethlehem. Gegen 415 kam er nach

⁴³ Wie 41). – Urkunden bei J. Zahn, a. a. O., S. 443 f., 482 f., 485 f., 543 f., 674 ff., und 2. Bd., Graz 1879, S. 25 ff., S. 56 f. sowie S. 69 f.

⁴⁴ In der Folge wird das Lexikon für Kirche und Theologie, zweite, völlig neu bearbeitete Aufl., herausgeg. von J. Höfer und K. Rahner, 10 Bände, Freiburg/Br. 1957–1965, mit der Abkürzung LK&Th. zitiert. – Hier, beim Grundbegriff der sieben Hauptsünden, muß jedoch auf die frühere (gleichfalls als 2. bezeichnete) Auflage 1930–1938, herausgeg. von M. Buchberger, zurückgegriffen werden, weil er nur damals ausführlich behandelt wurde, und zwar unter den Stichworten Laster (6. Bd. 1934, Sp. 399) und Sünde (9. Bd. 1937, Sp. 895 ff.).

⁴⁵ LK&Th., 3. Bd. 1959, Sp. 115 ff. – S. Thasci Caecili Cypriani opera omnia (CSEL III/I, Wien 1868), p. 299.

⁴⁶ LK&Th., 3. Bd. 1959, Sp. 1140 f. – J.-P. Migne, Patrologia Graeca, tom. XL, p. 1271 f. (Evagrii de octo vitiosis cogitationibus ad Anatolium).

Massilia (Marseille) und gründete dort zwei Klöster. Durch seine Schriften wurde er der Vermittler des orientalischen Mönchtums für Gallien und Spanien. Besonders bedeutungsvoll wurden hierfür seine 419 bis 426 verfaßten Schriften *De institutis coenobiorum et de octo principalibus vitiis libri XII*. Hier lautete die Liste: gastrimargia, fornicatio, filargyria, ira, tristitia, acedia, cenodoxia und superbia.⁴⁷

Die Siebenzahl tritt uns zum ersten Mal in der „Psychomachia“ des Aurelius Prudentius Clemens entgegen. 348 zu Calahorra in Spanien geboren, Rechtsanwalt und Provinzstatthalter in Spanien, war er der größte altchristliche Dichter des Abendlandes. Seine Schilderungen vom „Seelenkampf“, das heißt von der Schlacht zwischen den Tugenden und Lastern, war im Mittelalter weit verbreitete Bildungsquelle und auch Stoff für allegorische Buch- und Wandmalerei. Neben Randfiguren tauchen hier sieben Hauptlaster in Zweikämpfen mit den entsprechenden Tugenden auf, wobei es sich um fünf weibliche Fußsoldaten, nämlich um veterum Cultura deorum, Sodomita Libido, Ira, Avaritia und Discordia handelt, während Superbia hoch zu Roß und Luxuria auf einem Kampfswagen erscheinen.

Als Beispiel für die klassischen lateinischen Hexameter hier fünf Verse von der Erscheinung der Superbia:

Forte per effusas inflata Superbia turmas
effreni volitabat equo, quem pelle leonis
texerat et validos villis oneraverat armos,
quo se fula iubis iuctantius illa ferinis
inferret tumido despectans agmina fastu.

Das Löwenfell als Satteldecke weist schon auf spätere Darstellungen der „Hoffart“ hin.⁴⁸

Papst Gregor I. der Große (geboren um 540 in Rom, gestorben am 12. März 604), 572/73 Präfekt von Rom, machte aus dem Palast seines Vaters ein Kloster und trat selber dort ein. 590 wurde er zum Papst gewählt. Neben organisatorischen und kirchenmusikalischen Leistungen wurde er durch seine theologischen Schriften für das ganze Mittelalter bedeutungsvoll. Im *liber Regulae pastoralis* und in seinem allegorisierenden *Job-Kommentar* in 35 Büchern, der unter dem Titel „Moralia“ wichtiges Handbuch für alle Theologen war, wird er zum eigentlichen Begründer der Lehre von den sieben Hauptsünden. Die Schlüsselstelle lautet:

„Initium omnis peccati est superbia. Primae autem eius soboles, septem nimirum principalia vitia, de hac virulento radice proferuntur: scilicet

⁴⁷ LK&Th., 5. Bd. 1960, Sp. 1016 f. – Sämtliche Schriften des ehrw. Johannes Cassianus, 1. Bd., Kempten 1879, S. 95 f.

⁴⁸ LK&Th., 8. Bd. 1963, Sp. 854 f. – P. Ursmar Engelmann OSB., *Die Psychomachie des Prudentius lateinisch-deutsch*, Freiburg/Br. 1959 (hier die Verse 178–182). Ihre deutsche Übersetzung lautet: „Da tummelt sich aufgeblasen inmitten der auseinandergezogenen Scharen die Hoffart auf wildem Pferd. Sie hat es mit einem Löwenfell gesattelt, die starken Flanken mit Pelzwerk geschmückt, um so von wilder Mähne herunter mehr prahlen zu können, und schaut mit verächtlichem Blick auf die Scharen.“

inanis gloria
 invidia
 ira
 tristitia
 avaritia
 ventris ingluvies
 luxuria.“

Die Lehre von den sieben Hauptsünden geriet allerdings bald hernach durch die Verurteilung des Euagrius Pontikos im Rahmen der Anhänger des Origenes (Lateransynode von 649, Konzil von Konstantinopel 680/81 und Konzil von Nicäa 787) in den Hintergrund.⁴⁹

Alkuin (geboren um 730, gestorben am 19. Mai 804), Lehrer am Hof Karls des Großen, beschäftigte sich wieder mit den vitia capitalia.⁵⁰ Entscheidend für ihre Wiederaufnahme wurden aber zwei in der ersten Hälfte des 12. Jh. in Paris wirkende Theologen, die beide nicht aus Frankreich stammten.

Der Augustinerchorherr Hugo von St.-Victor in Paris, dessen Geburtsort und -zeit nicht voll geklärt sind (nach der Tradition von St-Victor wurde er 1096 zu Hartingham in Sachsen aus dem gräflichen Geschlecht von Blankenburg geboren), war zuerst Angehöriger des Chorherrenstiftes St. Pankraz zu Hamersleben im Bistum Halberstadt, trat 1115–1120 in das Stift St-Victor in Paris ein, war 1125 Lehrer und seit 1133 Leiter der Schule von St-Victor, bis zu seinem Tod am 11. Februar 1141. Er gilt als Begründer der scholastischen Theologie. Seine Schriften umfassen in J.-P. Mignes Reihe der Patrologia Latina drei Bände.⁵¹

Als zweiter ist Petrus Lombardus zu nennen, der um 1095 in Novara-Lumello in der Lombardei geboren wurde. Nach Studien in Bologna und Reims kam er um 1139 nach Paris, war 1148 Professor an der Domschule von Notre-Dame, wurde 1159 Bischof von Paris und starb im Jahr darauf. Sein Hauptwerk sind die wahrscheinlich 1142 begonnenen und 1152 erstmals sowie 1158 mit Textänderungen abgeschlossenen „Sententiarum libri quatuor“, nach denen er später „Sentenzenmeister“ genannt wurde. Sie bieten eine systematische Zusammenfassung der gesamten Theologie in dialektischer Methode. Sehr früh wurden Glossen dazu geschrieben; sie wuchsen sich mit dem beginnenden 13. Jh. zu umfangreichen Kommentaren aus, die erst im 16. Jh. durch die Kommentare zur „Summa theologia“ des Thomas von Aquin verdrängt wurden.⁵²

Die Hauptsünden-Reihe der beiden Pariser Theologen entsprechen einander; lediglich die zweite und dritte Position in der Liste erscheinen vertauscht:

⁴⁹ LK&Th., 4. Bd. 1960, Sp. 1177ff. – J.-P. Migne, Patrologia Latina, tom. 76, Paris 1845, Sancti Gregori Magni Romani pontificis Moralium libri, Sp. 621.

⁵⁰ LK&Th., 1. Bd. 1957, Sp. 340f.

⁵¹ LK&Th., 5. Bd. 1960, Sp. 518f.

⁵² LK&Th., 8. Bd. 1963, Sp. 367ff.

Hugo von St.-Victor:
 superbia
 invidia
 ira
 acidia vel tristitia
 avaritia
 gula
 luxuria⁵³

Petrus Lombardus:
 inanis gloria
 ira
 invidia
 acidia vel tristitia
 avaritia
 gastrimargia
 luxuria⁵⁴

Augenscheinlich hatten beide als Grundsatz ihrer Einteilung, daß sie mit den geistigen und formalen Hauptsünden begannen und die drei materialen ans Ende setzten, wobei sich in der „Gewichtigkeit“ eine Betonung von Anfang und Ende ergibt, während die harmloseste in der Mitte zu finden ist.

Vollender der Lehre von den sieben Hauptsünden wurde dann Thomas von Aquin, wahrscheinlich 1225 als Sprößling eines lombardischen Adelsgeschlechtes in Roccasecca bei Neapel geboren und 1274 zu Fossanuova gestorben. Er studierte in Neapel, Paris und Köln (bei Albertus Magnus), lehrte 1252 bis 1259 an der Pariser Universität, war dann lector curiae am Hof Papst Urbans IV. und hernach Klemens' IV., 1269–1272 wieder Professor in Paris und von 1272 bis zu seinem Tod an der Universität in Neapel. Seine „Summa theologia“ (1266–1273) ist das bedeutendste Werk der Scholastik überhaupt.

Thomas von Aquin hat die für die Zukunft verbindliche Reihenfolge der vitia capitalia – die ja auch eine Rangordnung ist – festgelegt und stellte sogar ein Merkwort (SALIGIA) bei, mit dessen Hilfe man sich ihre Reihung merken kann:

superbia = Hoffart
 avaritia = Geiz
 luxuria = Unkeuschheit
 invidia = Neid
 gula = Unmäßigkeit
 ira = Zorn
 acedia = Trägheit⁵⁵

Als „Hauptsünden“ verstand und versteht man theologisch jedoch keine „Todsünden“, sondern halb naturhafte, halb verschuldete Unordnungen des Begehrens, die sich um Lebensgüter und Genüsse bewegen, die besonders eng mit der sinnlichen Natur des Menschen verbunden sind. Allerdings entspringen aus ihnen die meisten Fehlhaltungen und können sich schließlich zu Lasten im eigentlichen Sinn entwickeln.⁵⁶

⁵³ Hugo de S. Victore, Summa sententiarum (J.-P. Migne, Patrologia Latina, tom. 176), Sp. 113.

⁵⁴ Petrus Lombardus, Sententiarum libri IV (J.-P. Migne, Patrologia Latina, tom. 192), Sp. 753.

⁵⁵ LK&Th., 10. Bd. 1965, Sp. 119ff. – Hier auch LK&Th., 9. Bd. 1937, Sp. 901.

⁵⁶ LK&Th., 6. Bd. 1934, Sp. 399, und 9. Bd. 1937, Sp. 901.

Diese Feststellung scheint notwendig zu sein, weil in der kunsthistorischen Literatur diese beiden moraltheologischen Begriffe häufig miteinander verwechselt werden.

Die Vorauer Stiftsbibliothek

Edgar Marsch nahm als Voraussetzung für seine Deutung von vier Reiterbildern im Hartberger Karner die Chronik von Paulus Orosius: *Historiarum adversum paganos libri VII* in Anspruch. Dieses Werk mag es am Rhein oder in Regensburg gegeben haben. In der Steiermark besaß jedoch keine Bibliothek im Mittelalter diese Chronik, wie wir aus den bereits publizierten Bibliotheksverzeichnissen entnehmen können. Weder das Augustinerchorherrenstift Vorau, das ja im 12. Jh. die Nachbarpfarre Hartbergs war, noch irgendeine andere Stiftsbibliothek besaß eine entsprechende Handschrift.⁵⁷ Lediglich ein einziges Werk mit der Beteiligung von Paulus Orosius taucht erstmals im Katalog Peters von Arbon für die Admonter Stiftsbibliothek im Jahr 1376 auf, und zwar:

„Quaestionum sexaginta quinque dialogus sub titulo Orosii percontantis et Augustinii respondentis“⁵⁸ – demnach also ein Werk von Augustinus! Dabei blieb es bis zum Ende des Mittelalters.

Ganz anders sieht es aber aus, wenn man in der Vorauer Stiftsbibliothek nach der theologischen Literatur für die Lehre von den sieben Hauptsünden nachforscht. Von den vier entscheidenden Autoren sind schon für das 12. Jh. sämtliche als Vorauer Handschriften nachzuweisen.

Bereits das erste Vorauer Bücherverzeichnis, die Liste des Goppoldus aus dem 12. Jh., enthält unter 29 Titeln auch: „Prudentius psicomachie“ und „Divine sententie“, von Gerlinde Möser-Mersky dem Petrus Lombardus zugeschrieben.⁵⁹

Ferner nennt das Bücherverzeichnis von 1200 eine Handschrift, die zwei frühchristliche Dichter vereinigt: „Prudentium et Sedulium.“⁶⁰

Augenscheinlich sind diese Handschriften beim Brand des Stiftes im Jahr 1237, bei dem Propst Bernhard II. in den Flammen umkam, als er Urkunden und Bücher zu retten versuchte, verlorengegangen. Andere konnte der Bücherfreund ja noch durch die Fenster werfen.⁶¹

Dazu gehört augenscheinlich auch ein Teil der Sammelhandschrift Nr. 187, der die „Summa sententiarum“ Hugos von St. Viktor enthält. Nach der Schrift handelt es sich um eine Arbeit aus der 2. Hälfte des 12. Jh.⁶²

⁵⁷ Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs, 3. Bd. Steiermark, bearb. von G. Möser-Mersky, Graz-Wien-Köln 1961.

⁵⁸ Wie 57), S. 19.

⁵⁹ Wie 57), S. 97.

⁶⁰ Wie 57), S. 98.

⁶¹ Wie 57), S. 94.

⁶² Pius Fank, *Catalogus Voraviensis seu codices manuscripti bibliothecae canonicae in Vorau*, Graz 1936, S. 103.

Somit fehlt uns also nur mehr eine Handschrift mit dem Hauptwerk Papst Gregors des Großen, dem „Moralia“ genannten Job-Kommentar. Und nun die große Überraschung: Die Vorauer Bibliothek besitzt drei der zweiten Hälfte des 12. Jh. zugeschriebene Manuskripte, die in Fortsetzung dieses bedeutsame theologische Werk enthalten. Schrift und Initialenschmuck stammen von einer Hand. Es sind dies die beiden unter Nr. 4 registrierten Manuskripte mit den alten Nummern XXII und XXIII sowie der unter Nummer 341 (alte Nummer LXXX) eingereihte Band. Sie enthalten die Bücher 1 bis 27 der „Moralia“. Ein vierter Band mit den Büchern 28 bis 35 scheint verlorengegangen zu sein, entweder schon beim Stiftsbrand oder später.

Zwei dieser drei Handschriften enthalten auf dem ersten Blatt den Vermerk:

„Hunc librum S. Marie Sanctique Thome apostoli et vorowensium fratrum, quisquis abstulerit anathema sit. Quem dominus Vodalricus pie memorie plebanus in Hartperch nobis contulit.“⁶³

Und in beiden Manuskripten folgt dann ein Nachruf für Pfarrer Ulrich von Hartberg. In der Handschrift Nr. 341 lautet der Anfang:

„Mense sub augusto nimis orbe calore perusto

Flos cleri marcet. artus mors illius arcet.

Mors fluentis aque. uir doctus transit ah ue!

Quisquis ades, pro me pia, queso, precamina prome.“⁶⁴

Dann folgt noch ein „Epitaphium“ überschriebenes Gedicht mit acht Zeilen. In der Handschrift Nr. 4 sind es gleichfalls zwölf Zeilen mit Binnenreim.

Der Tod Pfarrer Ulrichs von Hartberg fiel also in den Hochsommer des Jahres 1202 oder 1203; denn im Spätherbst 1203 ist bereits sein Nachfolger Sieghard in einer Friesacher Urkunde genannt.

„Blüte des Klerus“ und „gelehrten Mann“ nennt ihn der Vorauer Nachruf. Da könnte man gleich einhaken. Für den Angehörigen eines begüterten Adelsgeschlechtes, der einen ranghohen Weltpriester als Onkel hatte, wäre es um die Mitte des 12. Jh. durchaus nicht ungewöhnlich gewesen, daß er sein theologisches Studium in Paris durchgeführt hätte. Es gibt sogar einen kaum übersehbaren Hinweis darauf: Die drei Manuskriptbände der „Moralia“ tragen eine Fülle von Randglossen in einer äußerst eleganten und mit vielen Ligaturen ausgezeichneten Schrift, die sich wesentlich von der braven Abschreibeschrift des Textes unterscheidet, auch durch eine bis heute pechschwarz gebliebene und nicht braune Tinte. Es ist kaum anzunehmen, daß nach der Widmung an das Stift Vorau diese Glossen dazugekommen wären. Sie stammen sicher schon vom Erstbesitzer und dürften nach ihrem Duktus eine an einer großen Universität geschriebene Handschrift ausweisen.

Damit wäre dann auch noch manches für die Erklärung des frühen Auftretens der Darstellungen von den sieben Hauptsünden in Hartberg gegeben. Während anderswo erst der vielleicht Jahrzehnte umfassende Weg von der Ab-

⁶³ Wie 62), S. 2f. und S. 192.

⁶⁴ Stiftsbibliothek Vorau, codex 341, f. 1.

schrift der Pariser Bücher bis zur Umsetzung in die künstlerische Gestaltung anzusetzen ist, kamen hier die theologischen und vielleicht auch künstlerischen Anregungen augenscheinlich aus erster Hand, nämlich von einem hochbegabten jungen Mann, der selber Hörer der großen Theologen in Paris war. Mit seinem Standeskollegen Hugo (von Blankenburg) konnte er sich außerdem nicht nur in der offiziellen lateinischen, sondern auch in der gemeinsamen deutschen Sprache unterhalten...

Es verdient in diesem Zusammenhang festgehalten zu werden, wieweit damals im Hochmittelalter schon ein gemeinsames Europa verwirklicht war. Damals dürfte es leichter gewesen sein, in einem anderen Land zu studieren oder zu lehren, als heutzutage einen Bildnachweis aus West- oder Osteuropa zu erhalten.

Schlägt man den vom jüngst verewigten Vorauer Chorherrn Pius Fank, dem jahrzehntelangen Archivar und Bibliothekar des Stiftes, verfaßten Katalog der Vorauer Handschriften auf, so erweist sich die Nummer 1 als „De septem capitalibus peccatis“ des Nicolaus von Dinkelsbühl.⁶⁵ Und das scheint durch die Jahrhunderte ein Leitgedanke nicht nur bei der Sammlung von Manuskripten gewesen zu sein, wie die umfangreiche Liste noch an vielen anderen Orten erweist; es war auch ein Leitgedanke in der künstlerischen Ausstattung des Stiftes. Hier darf nur auf die großen Wandgemälde von Johann Cyriak Hackhofer in der Sakristei der Stiftskirche verwiesen werden: Auf der Decke die Heiligen im Himmel, an der Westwand die Bestrafung der sieben Hauptsünden.

Auch die Handschriften 34, 100, 122, 156, 194, 198 und 210 enthalten schon nach den Titeln einschlägige Abhandlungen.⁶⁶ Dazu kommen noch mehrere, die nach dem Verfasser diesem Thema zugeordnet werden müssen. Zwei frühe Handschriften von Vorau weisen keine alten Nummern auf, weil sie nicht in der Bibliothek, sondern in der Schatzkammer des Klosters verwahrt wurden. Das eine ist ein Psalter mit Glossen, den Otakar IV., der Sohn des Stiftsgründers Otakar III., dem Kloster gewidmet hatte. Das zweite ist das Werk des Vorauer Chorherrn Gottfried mit dem Titel „lumen animae“, dessen zweiten Teil ein „tractatus de septem vitiis et virtutibus“ bildet. Es wurde im Jahr 1332 geschrieben. Bei der Neuordnung bekam die Handschrift die Nummer 130. Wir werden uns mit ihr noch später zu beschäftigen haben. Köstlich lesen sich die Vermerke am Beginn und Ende dieses Manuskriptes:

„Iste liber uocatur lumen anime, quem dominus Gotfridus canonicus et confrater noster ecclesie vorowensi diligentissime ordinavit / quem qui etiam abstulerit periculo anathematis crinetur.“

„Iste liber est Scriptus et consumatus Anno domini M^o CCC^o XXXII^o. Qui est Rarissimus naturalis Scienciosus, et super omnes libros dulcissimus, ut patet in eo legentibus.“⁶⁷

⁶⁵ Wie 62), S. 1.

⁶⁶ Wie 62), S. 23, S. 50, S. 60, S. 82, S. 110, S. 113 und S. 120.

⁶⁷ Wie 62), S. 248 bzw. S. 65 f. und S. 146.

Die Taufe als das grundlegende Sakrament im Christentum hat seit den frühesten Zeiten einen dreigliedrigen Aufbau: Absage an den Teufel und seine Werke – Glaubensbekenntnis – Taufe mit Wasser. Die Absage (abrenuntiatio) hatte ursprünglich ihre große Bedeutung für das Taufbekenntnis: Sie war sein negativ formulierter Teil. Unter den Dämonen waren die Götter des Heidentums verstanden, der Bruch mit ihnen war wesentliche Voraussetzung für die Aufnahme des Täuflings in die Gemeinde. Sünde ist für Paulus nicht irgendein sittliches Versagen, sondern Satansverfallenheit und Götzendienst, Hörigkeit gegenüber den Mächten und Gewalten, den Weltbeherrschern der Finsternis.⁶⁸

Seit dem 4. Jh. mußte diese Gegenüberstellung zunehmend verblassen: Es gab ja immer weniger erwachsene Heiden, es wurden immer mehr Kinder christlicher Eltern getauft. Auch der allmähliche Übergang vom Ritus des Untertauchens (Immersion) zum Begießen des Hauptes (Infusion) ist damit zu erklären: „Abgewaschen“ wurde ja der heidnische Glaube. Mit dem Ende des Mittelalters ist im Abendland fast durchwegs die neue Form durchgedrungen. Das „Widersagen“ wurde zur Angelegenheit des Taufpaten, der es stellvertretend für das Kind leistete.⁶⁹

Für das frühchristliche Mailand ist die alte zweiteilige Abrenuntiationsformel durch die Schriften des Bischofs Ambrosius festgehalten:

Abrenuntias diabolo
et operibus eius?
Abrenuntio.
Abrenuntias saeculo
et voluptatibus eius?
Abrenuntio.

Diese Form hat sich in Mailand bis ins hohe Mittelalter gehalten. Unter „opera diaboli“ versteht Ambrosius, wie er in der Explanatio psalmodum duodecim darlegte, alle Arten von Vergehen und Lastern. Als Beispiele nennt er libido, avaritia, luxuria, odium, inmodia ambitio, incontinentia, adulterium, parricidium, incestus und superbia.⁷⁰

Seit 1614 gilt für den Bereich der katholischen Kirche das Rituale Romanum, dessen übersetzte dreiteilige Formel seither bei uns üblich ist:

Widersagst du dem Teufel?
Und allen seinen Werken?
Und aller seiner Hoffart?⁷¹

Die Werke des Teufels werden seit der Mitte des 12. Jh. in den sieben Hauptsünden zusammengefaßt, an deren Spitze die Hoffart steht, während die voluptates und pompae in der luxuria zusammengefaßt erscheinen.

⁶⁸ A. Stenzel, Die Taufe. Eine genetische Erklärung der Tauf liturgie, Innsbruck 1958, S. 40.

⁶⁹ Wie 68), S. 98.

⁷⁰ J. Schmitz, Gottesdienst im altchristlichen Mailand, Köln-Bonn 1975, S. 116 und S. 121.

⁷¹ Collectio rituum in usum cleri dioecesis Seccoviensis, Graz 1936, S. 16.

Ursprünglich wurde an Flüssen oder Seen getauft. Seit dem 4. Jh. hat man eigene Taufkirchen oder -kapellen errichtet. Zuerst finden wir sie nur neben bischöflichen Kathedralen, bald wurden auch die Hauptkirchen einer Stadt oder eines Siedlungsraumes als *ecclesiae baptismales* ausgezeichnet und mit einem Baptisterium versehen. In der Regel handelt es sich dabei um Zentralbauten, und zwar um Rotunden oder Oktogone, seltener auch um Gebäude mit sechseckigem oder quadratischem Grundriß.⁷² Die Inschrift des Baptisteriums der Theklabasilika in Mailand beginnt:

Octachorum sanctos templum surrexit in usus:
Octagonus fons est munere dignus eo.
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
Surgere, quo populis vera salus redit
Luce resurgentis Christi...

Sie stammt gleichfalls von Bischof Ambrosius.⁷³

Die Grundlagen der romanischen Ikonographie.

Émile Mâle, der große Kenner der mittelalterlichen Kunst in Frankreich, beginnt die Einleitung seines Werkes über die religiöse Kunst des 13. Jh. in Frankreich mit den drei lapidaren Sätzen:

„L'iconographie du moyen age est une écriture. Elle est une arithmétique. Elle est une symbolique.“⁷⁴

(Theologisches) Schrifttum, Arithmetik und Symbolik sind also die Grundlagen der christlichen Ikonographie dieser Zeit. – Im Kapitel über die Bedeutung der Zahlen verweist Émile Mâle mehrmals auf Hugo von St. Viktor.

Dieser hat sich in einer eigenen kürzeren Schrift mit der Bedeutung der Siebenzahl in der Heiligen Schrift befaßt: *De quinque septenis*. In der Einleitung wendet er sich an einen Confrater:

„Quinque septena in sacra Scriptura, frater, inveni, quae volo, si possum, sicut postulas, prius singillantim enumerando, ad invicem distinguere; postea vero quam inter se habeant convenientiam, eadem per singula sibi conferendo demonstrare.“⁷⁵

Er zählt dann die fünf Siebenzahlen auf, bringt sie dann aber in einen großen Sinnzusammenhang. Hier seien nur die jeweils ersten Sätze sowie die Schlußzusammenfassung herausgegriffen:

„Primo loco ponuntur septem vitia...“

Contra haec secundo loco constituuntur septem petitiones, quae in dominica oratione continentur...

⁷² Romuald Bauerreiß, *Fons sacer*. Studien zur Geschichte des frühmittelalterlichen Taufhauses auf deutschsprachigem Gebiet, München-Pasing 1949, S. 9f.

⁷³ Th. Mommsen, *Corpus inscriptionum Latinarum*, vol. V/II., Berlin 1877, S. 617.

⁷⁴ É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1958, S. 1.

⁷⁵ Hugues de Saint-Victor, *Six opuscles spirituels (Sources chrétiennes No 155)*, Paris 1969, S. 100.

Postea tertio loco sequuntur septem dona Spiritus sancti...

Deinde quarto loco succedunt septem virtutes...

Novissime quinto loco disponuntur septem beatitudines...

Haec ita primo loco distingue, ut intelligas ipsa vitia quasi quosdam animae languores, sive vulnera interioris hominis; ipsum vero hominem quasi aegrotum; medicum, Deum; dona sancti Spiritus, antidotum; virtutes, sanitatem; beatitudines, felicitatis gaudium.“⁷⁶

Denkt man an diese Grundlagen der romanischen Ikonographie, dann kann man sich kaum einen schwereren Verstoß gegen ihren Geist vorstellen als den Versuch, unter Verzicht auf drei ursprünglich vorhanden gewesene Wandgemälde den verbleibenden Rest als „die vier Reiterbilder im Karner zu Hartberg“ erklären zu wollen.

Ausgangspunkt jeder Beurteilung der Hartberger Fresken müssen die durch den ursprünglichen Bau gegebenen Möglichkeiten sein. Das Obergeschoß des Rundbaues ist in seinem Innenraum durch Halbsäulen in acht gleich breite Zonen geteilt. Eine wird durch die Öffnung zum Presbyterium in Anspruch genommen, eine weitere halbe gegenüber diente dem Eingangstor, so daß also sechs ganze Felder und ein halbes dem Maler zur Verfügung standen: 3½ Felder auf der Südseite und 3 Felder auf der Nordseite (siehe die Skizze auf Seite 212). Wenn wir sie vom Durchgang zur Apsis an im Sinne des Sonnenlaufes durchnummerieren, so haben wir bereits die gültige Reihenfolge für das gemalte theologische Programm geschaffen.

In der Apsis existierte von Anfang an nur ein einziges schmales Fenster in der Mittelachse. Dieses bewirkte den Zwang, mit der ansonsten symmetrischen Einteilung des Freskenschmuckes im unteren Bereich nach dem Nordosten auszuweichen.

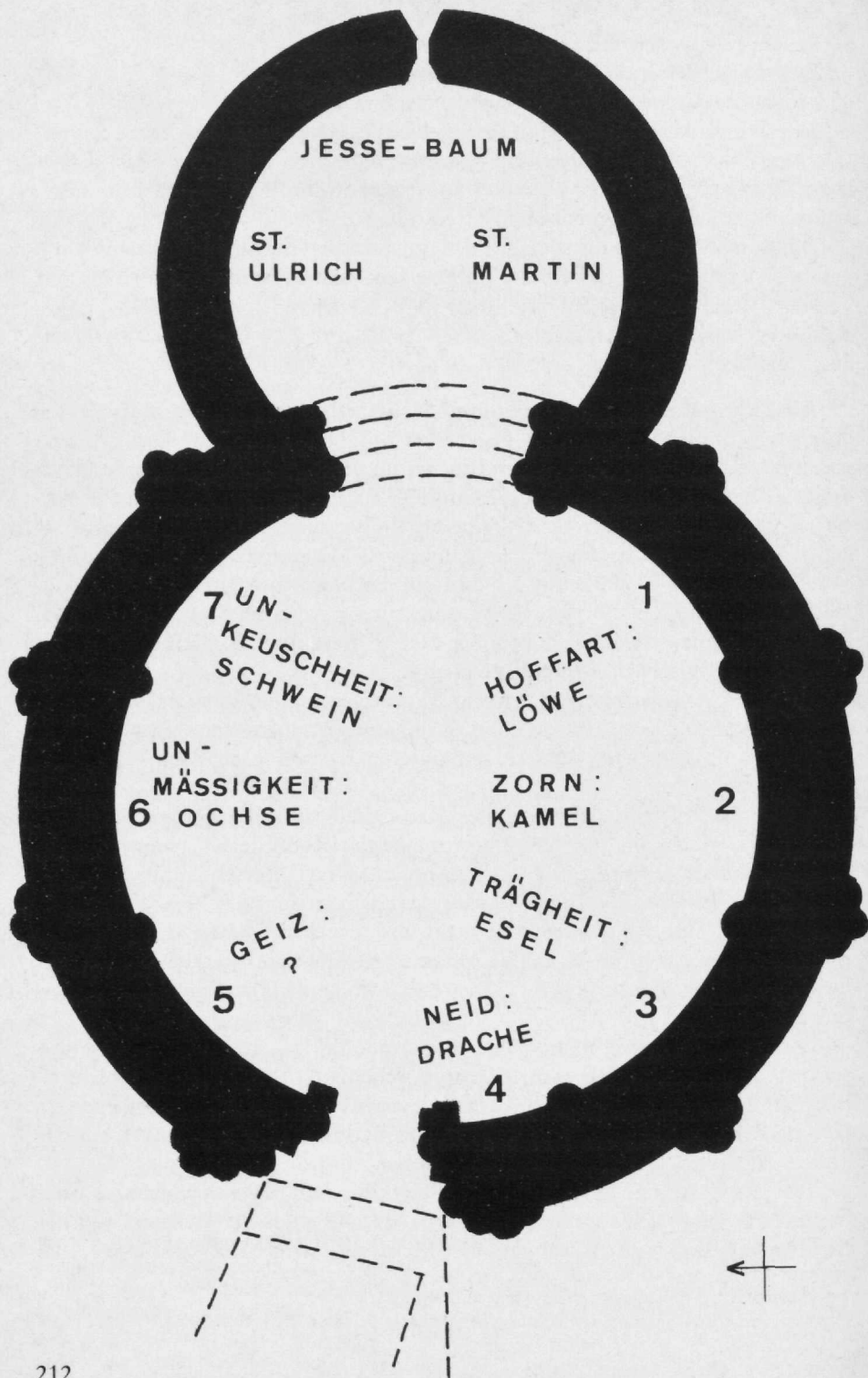
Zuvor muß jedoch der vertikalen Raumgliederung des Gesamtbaues ein Augenmerk geschenkt werden. Die romanische Rotunde ist zweigeschossig mit vollkommen ebenbürtigen Geschoßhöhen. Der Unterteil ist zu drei Vierteln in den Erdboden versenkt und weist lediglich an der Nordseite eine Tür – besser gesagt, eine Abwurföffnung – auf und war von Anfang an als Karner, also als Sammelstätte für im viel zu kleinen Friedhof rund um die Kirche wieder exhumierte Gebeine, geplant. Er enthält auch heute noch menschliche Skeletteile.

Von der Errichtung bis ungefähr zum Ende des 16. Jh. bestand ein Doppelpatrozinium für diesen romanischen Kirchenbau. Der Übergang ist durch zwei zufällig im Steiermärkischen Landesarchiv erhaltene Schriftstücke aus dem Stadtarchiv Hartberg ziemlich genau zu datieren. Da ist einmal eine Meßstiftung aus dem Jahr 1575, in der wir lesen:

„... zu Hardtperg auf St. Mörthen Pfarrkhürchen Freydhof dem Khärner daselbst der da geweiht ist in den Ehrn des H. Erzengls St. Michaels vnd des Heiligen bischoffs vnd Beichtigers S. Vlrichs, ain ewige Möß zu haltn...“⁷⁷

⁷⁶ Wie 75), S. 100 ff.

⁷⁷ Steiermärk. Landesarchiv, Stadtarchiv Hartberg, Schubert 79, Heft 813.



Das zweite ist die Niederschrift einer bischöflichen Visitation aus dem Jahr 1617, die sich mit den Kirchen in der Stadt Hartberg und im gesamten Dekanatsbereich befaßt. Hier lautet der Text bereits:

„Hoc Sacellum consecratum est in honorem St. Michaelis, continet altare unicum consecratum...“⁷⁸

Der Erzengel Michael als Verteidiger der Seelen bei und nach dem Tod, als „Seelengeleiter“ (psychopompós) ist selbstverständlich der Patron des Karners und somit des Tiefgeschosses.⁷⁹ Für die Oberkirche ist also der heilige Ulrich, Bischof von Augsburg in den Jahren 923 bis 973, als Patron zuständig. Er ließ dort nach dem Neubau des Domes auf dem Domhof die Johanneskirche als Taufkirche errichten. Ihm sind viele Quellen und Brunnen vor allem an den Ostgrenzen des deutschen Sprachraumes geweiht, in welchen man Taufbrunnen aus der Missionszeit sieht. Sein Attribut, der Fisch, wurde erst im 16. Jh. von der Legende um die Fastenspeise umrankt. Es ist wohl von einem Reliquiar mit einer Kreuzpartikel abzuleiten, das eine Darstellung des griechischen Christus-Symbols trug. Andere Autoren sehen auch im Fisch einen Hinweis auf Wasser- und Quellenpatrozinien.⁸⁰

In der Amtszeit des Pfarrers Ulrich von Hartberg tauchten Pläne der steirischen Traungauer auf, die später auch von den Babenbergern übernommen wurden, ein eigenes steirisches Landesbistum zu errichten. Augenscheinlich wurden die Hartberger Kirche als Kathedralkirche und Pfarrer Ulrich als erster Landesbischof in Aussicht genommen. Diese Pläne wurden aber durch den Salzburger Erzbischof Eberhard II. durchkreuzt, dem es schließlich gelang, Papst Honorius III. zur Gründung des Seckauer Suffraganbistums im Jahr 1218 zu bewegen.⁸¹

Damals gehörte ein Baptisterium, eine Taufkirche, noch zu den Erfordernissen eines Bischofssitzes. Vor allem erteilte der Bischof im „consignatorium“, dem Presbyterium der Taufkirche, das Sakrament der Firmung. Für die Errichtung eines Baptisteriums in Hartberg war also die Zeit des ausgehenden 12. Jh. die dringlichste, weil sie ja die Voraussetzung für die geplante Rangerhöhung des Hartberger Pfarrers bildete. Durch die Bemühungen und den Erfolg des Salzburger Erzbischofs war ein solches Vorhaben gegenstandslos geworden. Es ergeben sich demnach aus den historischen Voraussetzungen für den Bau eines Baptisteriums in Hartberg genau dieselben Zeiten, die von den Kunsthistorikern auf Grund von Stilkriterien festgestellt wurden: das letzte Viertel des 12. Jh. oder die ersten Jahre des nachfolgenden.

⁷⁸ Wie 77), Schubert 79, Heft 818.

⁷⁹ Leopold Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube, Klagenfurt 1958, S. 82 ff.

⁸⁰ Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgeg. von E. Kirschbaum SJ., Freiburg/Br. (künftig zitiert LCI.), 8. Bd. 1976, Sp. 507 ff.

⁸¹ F. Röhrig, Die Kirche in der Zeit der Babenberger, in: Ausstellungskatalog 1000 Jahre Babenberger in Österreich, Wien 1976, S. 110 ff. – H. J. Mezler-Andelberg, Epochen steirischer Kirchengeschichte, in: Die Steiermark. Land, Leute, Leistung, 2. Aufl., Graz 1971, S. 432. – K. Amon, Aus der Geschichte der Diözese, in: 750 Jahre Diözese Graz-Seckau, Graz 1968, S. 4.

Ein nicht zu übersehendes Merkmal, das für ein ursprüngliches Baptisterium spricht, ist schließlich noch der Wasserabfluß in Höhe des Fußbodens des Obergeschosses. Er führt das Taufwasser – genau nach den alten liturgischen Vorschriften⁸² – auf eine Stelle, die kein menschlicher Fuß betreten kann, nämlich südwärts auf die steile Hangfläche, die dann in die Stadtmauer einbezogen wurde. Daß von den weiteren Hinweisen auf ein Baptisterium bei Grabungen vor zwanzig Jahren kaum mehr gefunden werden konnte, geht aus dem Restaurierbericht für das Jahr 1889 („Erneuerung des Pavimentes“) wohl recht eindeutig hervor.

Die Fresken im Presbyterium

Die Mitte des Presbyteriums, und zwar die Rundbogenfläche über der leider 1889 unglücklich erneuerten Altarmensa bis zum Scheitel des Gewölbes, wird durch einen umfangreichen Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse eingenommen. Davids Vater Jesse (oder Isai) ist jedoch in Hartberg nicht sichtbar: Er fiel dem Ausbruch eines quadratischen Fensters zum Opfer, durch welches man für die nachmittelalterliche Meßkapelle mehr Licht gewinnen wollte. So fehlt auch der Anfang des Baumstammes, der wohl der Brust des schlafenden Vorfahren Christi entwuchs. An diese Stelle hat man anlässlich der Renovierung in den achtziger Jahren ein zweites schmales Fenster gesetzt. Der ursprünglich größere Raum des quadratischen Fensters ist der Außenaufnahme des Gebäudes nach 1889 durch hellere Steinfarbe noch deutlich zu entnehmen.⁸³

Dasselbe Mißgeschick durch ein ausgebrochenes Fenster passierte aber auch auf der Südseite der Apsis. Hier hat es aber durch eine gutgemeinte Ergänzung – ob die Vorschläge dafür aus dem Schoß der k.k. Central-Commission oder vom k.k. Conservator Msgr. Graus, der sich besonders für den Sinn dieser Ergänzung einsetzte, stammten, läßt sich heute nicht mehr erweisen – ein groteskes Ergebnis gegeben. Durch den Fensterausbruch blieben von der Hauptfigur der Südseite lediglich der Oberkörper eines gewappneten Mannes sowie ein weißes Gebilde mit Zacken übrig. Man suchte im Alten Testament nach einem Helden in der Rüstung und glaubte ihn in der Person des Richters Gedeon gefunden zu haben. Zu seiner Erwählung war es durch ein Orakel gekommen, als lediglich auf das von ihm ausgebreitete Schaffell der Tau gefallen war. Also wurde das weiße Gebilde als Schaffell erklärt. Man ergänzte dem Helden Gedeon sodann den Unterkörper, der sich etwas schräg an das gleichfalls schmälere dritte Apsidenfenster anlehnt.

Rechts davon war lediglich ein fleischfarbener Torso erhalten geblieben, mit dem man nichts anzufangen wußte. Aber dieser rosige Rumpf ist der gültige Beweis, daß sich der Maler Melicher genau an die Weisung gehalten hatte,

⁸² Sie gelten in der Ostkirche noch heute, wie ich schon öfter bei Taufen in der St.-Antonius-Kirche – zuletzt im Herbst 1977 – beobachten konnte.

⁸³ Siehe Abb. 7 auf S. 84 des Beitrages von J. Graus, wie 21).



Abb. 1: Hartberg, Feld 2: Kopf des Kamels.

Aufn.: S. Walter



Abb. 2: Hartberg, Südseite des Presbyteriums: St. Martin.

Aufn.: S. Walter



Abb. 3: Hartberg, Südseite des Presbyteriums: Torso des Bettlers.
Aufn.: S. Walter



Abb. 4: Hartberg, Zenit des Presbyteriums: Die sieben Gaben des Heiligen Geistes.
Aufn.: S. Walter



Abb. 5: Hartberg, Feld 7: Kopf des Schweines.

Aufn.: S. Walter



Abb. 6: München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex lat. 8201, f. 95 f.
Kopf der „Frau Welt“.
Aufn.: Bayer. Staatsbibliothek

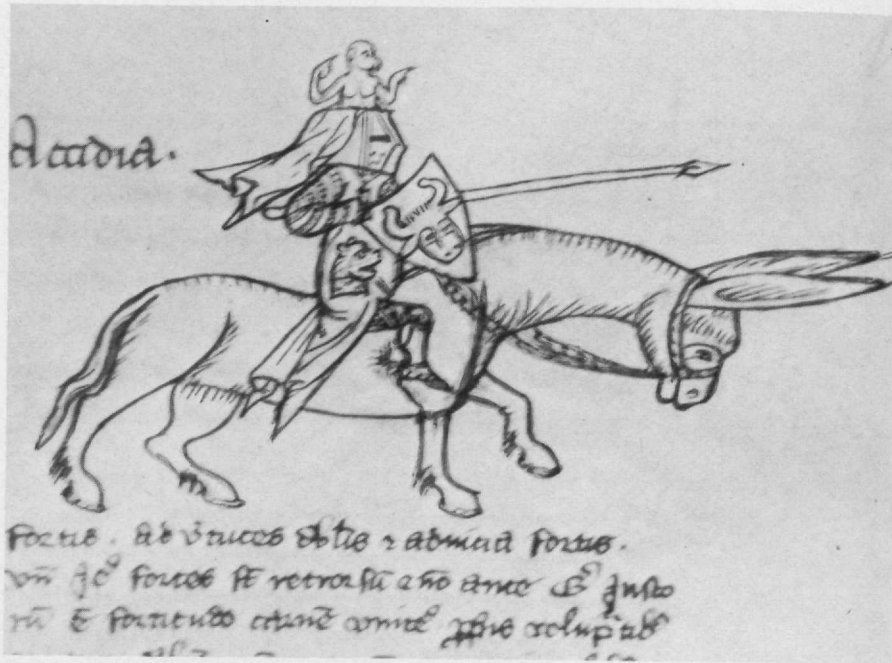


Abb. 7: Vorau, Codex 130, f. 108^a: Acedia (die Trägheit).

Aufn.: S. Walter



Abb. 9: Leutschau, St.-Jakobs-Kirche: Die sieben Hauptsünden.

Aufn.: Dr. Ivan Chalupecký.



Abb. 8: Vorau, Codex 130, f. 107^v: Invidia (der Neid).

Aufn.: S. Walter



Abb. 10: Paris, Nationalbibliothek, 6145 Ms. Franç. 400, f. 53: L'Orgueil (die Hoffart).
Aufn.: Bibl. Nat. Paris



Abb. 11: L'Argentiers, Pfarrkirche: Spitzengruppe der sieben Hauptsünden.
Repr.: S. Walter



Abb. 12: St. Rupert am Kulm, Ramsau: Die sieben Hauptsünden.

Aufn.: S. Walter



Abb. 13: Madrid, Prado, Hieronymus Bosch, *Tiptychon mit Heuzagen*:
Repr.: S. Walter
Die Unmäßigkeit vor dem Höllentore.



Abb. 14: Hartberg, Südseite des Karners. Rechts oben der Wasserabfluß des
Aufn.: S. Walter
Baptisteriums.

nichts verschwinden zu lassen, was bei der Freilegung zum Vorschein kam. Allerdings passierte an dieser Stelle eine kleines restauratorisches Mißgeschick, das einen weiteren Beweis liefert – daß nämlich die beiden Gestalten der Mannasucher nachträglich auf diese fast leer erscheinende Fläche gesetzt wurden; denn der Rocksaum des linken Mannasammlers reicht mit einer Ecke in den Altbestand des Inkarnats hinein.

Merkwürdigerweise sind diese beiden Mannasammler, die auch nach ihrer Theatralik nicht gut zum Altbestand dazupassen, in der großen Skizze des Restaurierungsberichtes von Johann Graus enthalten. Entweder wurde er hier selber Opfer eines nicht zuverlässigen Berichtes, oder er vergaß darum zu fragen, oder er hat hier selber gegen besseres Wissen geschrieben, um sich nicht weitere Angriffsflächen als zuständiger Konservator zuziehen zu müssen.

Nehmen wir jetzt den gesicherten Altbestand heraus, so haben wir den Oberkörper eines Gewappneten, ein zackiges weißes Gebilde – das keineswegs am Boden liegt, sondern sehr hoch schweben müßte –, sowie den fleischfarbenen Rumpf (siehe Abb. 3). Alles andere ist dem Fensterausbruch zum Opfer gefallen – oder war ursprünglich nicht vorhanden gewesen. Demnach handelt es sich augenscheinlich um die Darstellung des Hartberger Pfarrpatrons, des hl. Martin hoch zu Roß vor dem Stadttor von Amiens, der mit dem nackten Bettler seinen Mantel teilt. Das mißverstandene Schaffell ist die Mähne des Schimmels, die über den Fensterausbruch ragte, während das Pferd selber und der Unterkörper des Reiters zerstört worden sind (siehe Abb. 2). Vielleicht sah man in der Ecke noch eine architektonische Andeutung des Stadtttores, sozusagen als Gegenstück zum Kirchenbau auf der anderen Seite.

Dort, in der Nordecke des Presbyteriums – und unzerstört durch Mauer- ausbrüche –, ist die Gestalt eines bärtigen Bischofs im Ornat zu sehen, dem zwei Männer ihre Verehrung erweisen. Hinter ihnen erhebt sich ein perspektivisch etwas schwer zurechtrückbares Kirchengebäude. Bisher hat man in diesem Heiligen den hl. Martin gesehen. Nachdem dieser aber gegenüber aufscheint, kann es sich nur um den eigentlichen Patron, den hl. Ulrich, handeln. Er wird in der Ikonographie auch stets als bärtiger Mann in den Pontificalien dargestellt. Vielleicht dürfen wir in den beiden gebückten Gestalten Stifter des Gebäudes erkennen: Dann könnte einer davon Pfarrer Ulrich sein.

Die beiden Heiligen Martin und Ulrich im Presbyterium kann man aber nicht nur als Hinweis auf den Pfarr- und Gebäudepatron ansehen, sie bekommen noch ihren zusätzlichen historischen Sinn durch diese Darstellung in einem erst kurz vorher von den Magyaren wiedergewonnenen Bereich unmittelbar an der nunmehrigen ungarischen Grenze. St. Martin wurde 316 oder 317 zu Sabaria in Pannonien, also im heute westungarischen Szombathely = Steinamanger, nur 25 km in der Luftlinie von Hartberg entfernt, geboren. Er repräsentiert also das christliche Pannonien vor dem Einbruch der Ostvölker.

Bischof Ulrich verteidigte vom 7. bis 9. August 955 die Stadt Augsburg, die er mit einer Steinmauer umgeben lassen hatte, gegen die Ungarn und schuf so die Voraussetzungen für den Sieg bei der Schlacht auf dem Lechfeld tags darauf, an der er selber nicht mehr teilnahm. Er wurde so zum Patron der Abwehr

der heidnischen Magyaren und der Wiedergewinnung der von ihnen besetzten Länder und somit auch zum Mitbegründer ihrer Christianisierung.⁸⁴

Es ist sicher kein Zufall, daß wir gerade entlang der ungarischen Grenze zwischen Donau und Mur mehrere Kirchenbauten aus romanischer Zeit haben, die als Baptisterien anzusprechen sind und vielleicht auch noch bei der Erwachsenentaufe von Menschen aus Westungarn dienten; denn die Übernahme des Christentums war sicher nicht ein auf kürzeste Frist zusammendrängbares Ereignis. Dadurch bekommt die Reihe von Petronell über Scheiblingkirchen und Hartberg bis Sinabelkirchen und Selo ihr besonderes Gewicht.

Das ehemalige Baptisterium von *Petronell*, das aus der ersten Hälfte des 12. Jh. stammt, weist ein Steinrelief mit der Taufe Christi auf. In der um die Mitte des 12. Jh. erbauten Rundkirche von *Scheiblingkirchen* befand sich früher ein Brunnen.⁸⁵ – Die Rotunde von *Selo*, in der ersten Hälfte des 13. Jhs. erbaut, gibt in ihrer späteren Ausschmückung mit Wandmalereien aus dem 14. und 15. Jh. keinen Hinweis auf eine Taufkirche; ihre ursprüngliche Bedeutung bleibt allerdings offen.⁸⁶ Das gilt in ähnlicher Weise auch für die seinerzeitige romanische Rundkirche von *Sinabelkirchen*, die dem alten Pfarrort des oststeirischen Ilztales den Namen gab.

Als westeuropäisches Gegenstück wäre in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß in der Zeit der spanischen „reconquista“ von Karl Martells Sieg bei Tours und Poitiers im Jahr 732 bis zur entscheidenden Schlacht bei Navas de Tolosa 1212 und unmittelbar hernach auch in Spanien Baptisterien und die Ganztaufe von Erwachsenen anders als im übrigen christlichen Europa eine viel stärkere Rolle spielten: Durch die Maurenzeit hatte man es ja auch hier mit volljährigen Nichtchristen zu tun.⁸⁷

Die Fresken in der Rotunde

Der Zentralraum des Obergeschosses bot, wie schon erläutert, sieben Flächen an, von denen sechs gleich groß sind und die siebente bei gleicher Höhe nur halb so breit ist. Hier gestaltete ein von Pfarrer Ulrich beauftragter Künstler die früheste Darstellung der *sieben Hauptsünden*, soweit man die mittelalterliche Wandmalerei und Buchillumination überblickt. Nachdem das theologische Konzept für dieses Thema in der Mitte des 12. Jh. gegeben war und auch zusätzliche Handreichungen durch die gleichzeitige allegorische Naturbetrachtung vorlagen, besteht kein vernünftiger Grund, ihre Konkretisierung in der religiösen Kunst noch um anderthalb Jahrhunderte hinauszuschieben. Allerdings sind in der spätromanischen Epoche noch keine Personifizierungen der sieben Laster zu erwarten wie später in frühgotischen Darstellungen, sondern einfache Tiersymbole.

⁸⁴ Wie 80).

⁸⁵ Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 2. Abt. Österreich, 2. Bd., Berlin-Wien 1935, S. 305 bzw. S. 347.

⁸⁶ M. Zadnikar, Rotunda v Selu, Murska Sobota 1967, S. 15ff.

⁸⁷ LK&Th., 9. Bd. 1964, Sp. 938ff.

Berater für die Bildvorwürfe war sicher Pfarrer Ulrich selber, der höchstwahrscheinlich die Ideen und Anregungen aus erster Hand empfangen hatte, eben als Hörer von Petrus Lombardus oder Hugo von St. Viktor. Vergleichen wir die Reihenfolge der Hauptsünden bei diesen beiden Autoren und in den Hartberger Wandbildern, so ergibt sich folgende wesentliche Übereinstimmung:

	Hugo von St. Viktor	Petrus Lombardus	Hartberg
1.	Hoffart	Hoffart	Hoffart
2.	Neid	Zorn	Zorn
3.	Zorn	Neid	Trägheit
4.	Trägheit	Trägheit	Neid
5.	Geiz	Geiz	Geiz
6.	Unmäßigkeit	Unmäßigkeit	Unmäßigkeit
7.	Unkeuschheit	Unkeuschheit	Unkeuschheit

Mit anderen Worten: Lediglich der Neid, der bei beiden Theologen keinen festen Platz hatte, ist um einen weiteren Schritt nach hinten gereiht. Hiefür war aber in Hartberg vor allem ein äußerlicher Umstand maßgeblich: An der 4. Stelle scheint hier nur ein halb so breites Feld auf; es ist demnach nicht verwunderlich, daß man auf dieses dasjenige Tier setzte, das infolge seines Körperbaues mit einem schmalen Wandstreifen auskommt. Alle übrigen Hauptsünden haben bei den Pariser Theologen und in der Hartberger Wandmalerei die gleiche Reihenfolge.⁸⁸

Für die Wahl der symbolischen Tiergestalten waren verschiedene Gründe ausschlaggebend. Teilweise spielen Bibelzitate eine Rolle. Ist die superbia (im Sinne des luziferischen Abfalls) der Ugrund aller Sünden, so kann sie mit Fug und Recht durch das Symbol des Teufels, den *Löwen*, dargestellt werden: „Seid nüchtern und wachet! Denn euer Widersacher, der Teufel, geht wie ein brüllender Löwe umher und sucht, wen er verschlinge“ (1. Petr., 5, 8).⁸⁹

Das *Schwein* galt schon immer wegen seiner Vorliebe für das Wühlen im Schlamm als Sinnbild der Unkeuschheit. Auch der Apostel Petrus, der ein Kapitel seines 2. Briefes den sinnlichen Begierden und Ausschweifungen gewidmet hat, schließt mit dem Sprichwort: „Das gewaschene Schwein wälzt sich wieder im Kot“ (2. Petr. 2,22).⁹⁰

Der gefräßige *Ochse* findet sich im Alten und Neuen Testament mit demselben Zitat: „Du sollst einem Ochsen beim Dreschen keinen Maulkorb anlegen“ (5. Mos., 25, 4, und 1. Paul. Kor. 9, 9).⁹¹

⁸⁸ Siehe die Skizze auf S. 212.

⁸⁹ LCI., 3. Bd. 1971, Sp. 115. – D. Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, 3. Aufl., Innsbruck 1977, S. 278. – Die Symbolik des Physiologus, den O. Seel übertragen und erläutert hat, erweist sich hier und auch bei anderen Tieren als unbrauchbar (Zürich-Stuttgart 1960).

⁹⁰ LCI., 4. Bd. 1972, Sp. 134f. – D. Forstner, a.a.O., S. 296.

⁹¹ LCI., 3. Bd. 1971, Sp. 552: fames acquirendi bei Herrad von Landsberg.

Für andere Tiersymbole ist wieder Hugo von St. Viktor zuständig. In seinem Werk „De bestiis et aliis rebus libri IV“ findet sich eine Stelle über das Dromedar: „Dromedarius genus est camelorum, minoris quidem staturae, sed velocioris, unde et nomen habet. Nam drómos Graece, cursus et velocitas appellatur, centum enim millaria et amplius una die peragere solet. Quod animal, sicut ovis, bos, et camelus, ruminat. Ruminato autem dicta est a rumine emiendis gutturis parte, per quam viam missus cibus a multis revocatur animalibus.“

Ein *Kamel* also als der schnelle Weitstreckenläufer ist ein gutes Sinnbild für den „jäh“ Zorn. – Außerdem bekommen wir hier noch einmal eine Bekräftigung für den gefräßigen Ochsen wegen des Wiederkäuens.⁹²

Für die Trägheit ist gleichfalls nach Hugo von St. Viktor der *Esel* namhaft zu machen: „Animal quippe tardum est et nulla ratione mandatis renitens; statim ut voluit sibi homo substravit.“⁹³

Beim *Drachen* als Sinnbild des Neides läßt sich kein Zitat aus der Bibel oder von theologischen Schriftstellern finden. Er wird zwar als Symbol des Teufels oder später als Symbol des vorchristlichen Heidentums vor allem in der Ikonographie vieler Heiliger gebraucht. Mit dem Neid bringen ihn aber eher antike oder mittelalterliche Sagen in Zusammenhang, die ihn als Schatzhüter schildern.⁹⁴

Ähnlich geht es uns beim Geiz. Auch er ist kein „tierisches“ Laster. Wir wissen auch nicht, durch welches Tier ursprünglich der Geiz in Hartberg verkörpert war, da diese Darstellung dem Einbau der Dachstiege zum Opfer gefallen war. – Der 1894 gleichfalls in einem schmalen Feld dargestellte Walfisch – sozusagen ein Gegenstück zum Drachen – ist in doppeltem Sinn eine Verlegenheitsfigur.

Zusätzlich zu diesen Grundformen aus dem zoologischen Bereich finden sich in Hartberg zwei bezeichnende Einzelheiten. Einmal wurden dem Kamel noch Flügel dazugemalt, um den Charakter der Schnelligkeit zu verstärken. Noch bedeutsamer ist aber der Zusatz beim Schwein. Und gerade von dieser zusätzlichen Ausschmückung scheinen alle Fehldeutungen der Vergangenheit und Gegenwart ausgegangen zu sein.

In der romanischen Zeit wurde die *superbia* noch als die Empörung gegen Gott, die Sünde der gefallenen Engel angesehen, und die gleiche Bedeutung hatte ursprünglich auch das mhd. hoch-vart. Bald aber setzte der Bedeutungswandel ein, und sie wurde zur Prunksucht und Kleidertorheit verengt. Diese hinwiederum war ursprünglich ein Teilaspekt der *luxuria*. Und so trägt das Schwein in Hartberg ein Diadem aus *Pfauenfedern* (siehe Abb. 5). Diese stark

⁹² J.-P. Migne, Patrologia Latina, tom. 177, Sp. 91. – LCI., 2. Bd. 1970, Sp. 491 f.

⁹³ J.-P. Migne, Patrologia Latina, tom. 177, Sp. 91. – LCI., 1. Bd. 1968, Sp. 681 ff. – Hier geschah gleichfalls ein Fehler bei der Restaurierung. Das „pferdeartige Thier“, dessen Kopf deutlich erkennbar war (J. Graus, wie 21), S. 86), war ursprünglich ein Esel, dem man nun kurze Pferdeohren gab. – E. Marsch (S. 96) sprach das Tier richtig an, deutete es aber als Palmesel.

⁹⁴ LCI., 1. Bd. 1968, Sp. 516 ff. – D. Forstner, a.a.O., S. 292. – A. de Vries, Dictionary of Symbols and Imagery, 2. Aufl., Amsterdam-London 1976, S. 146.

stilisierten Prunkfedern, schwankende, sich biegende Kiele mit trapezförmigen Platten am Ende, waren leider ausgerechnet in der Zehnerzahl vorhanden. Und da man augenscheinlich zuerst zählte, bevor man genau schaute, sind sie sofort als die zehn Hörner der Apokalypse und hernach als die mehr als zehn Hörner aus dem Traum Daniels angesehen worden und haben so erst die ganzen Fehldeutungen heraufbeschworen.

Wir finden das Pfauenfederdiadem öfter in mittelalterlichen Darstellungen vor allem der „Frau Welt“ oder in den eigenartigen zusammengesetzten Bildern, die aus den Symbolen für alle sieben Hauptsünden eine weibliche Gestalt erscheinen lassen.⁹⁵ Besonders eindrucksvoll ist in dieser Hinsicht etwa die Darstellung in einer Münchner Handschrift aus dem Jahr 1414, wobei aber die Pfauenfedern bereits ein Attribut der *superbia* sind (siehe Abb. 6).

In diesem Zusammenhang darf auch auf eine Stelle in den späten Wintergedichten Neidharts, also aus der Zeit um 1235, erinnert werden. Er wettet hier gegen die Kleiderhoffart und Lockenpracht der eitlen Bauern, für die er das Spottwort „Gau-Pfaue“ verwendet:

„man tuot iuch des hâres âne
neben den ören, hinden ob dem spâne
ir geuphân, ir lât den zagel.

Ein gebot ich sanfte lide,
daz man Gätzemanne alumbe snide
sîn wol valwez reidez hâr.
im und sînen tanzgesellen
sol man hâr und kleider alsô stellen
nâch dem alten sîte gar
alsô manz bî Karlen truoc.“⁹⁶

Im Frühchristentum war der Pfau nur erhabenes Sinnbild für die Unsterblichkeit. Erst in den moralisierenden Betrachtungen des Mittelalters wird er zum Inbegriff der Prunksucht und Eitelkeit.⁹⁷

Die sieben Hauptsünden werden in Hartberg also durch sinnbildkräftige Tiere dargestellt. Daß sie als Reittiere für Herrschergestalten dienen, führte ja zum Mißverständnis der vier alten Monarchien. Die Erklärung, weshalb hier Könige mit ihren Insignien aufscheinen, liegt wohl in der Stelle aus dem Brief des Apostels Paulus an die Epheser (6,12):

„Denn wir haben nicht bloß zu kämpfen mit Fleisch und Blut, sondern mit Mächten und Gewalten, mit den finsternen Weltbeherrschern...“

⁹⁵ W. Stammer, Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie, Freiburg/Schweiz 1959, S. 55 ff. – Dr. jur. W. A. Skreiner, Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, Diss. Graz 1963, S. 52 ff., besonders S. 68 f. – LCI., 4. Bd. 1972, Sp. 496 ff.

⁹⁶ Neidharts Lieder, herausgeg. von M. Haupt und E. Wiessner, 2. Aufl. Leipzig 1923, S. 182. – Ein paar Worterklärungen: spân bildlich für Ringellocke, desgleichen reide (vergl. „Reid“ für Straßenbiegung in der steir. Mundart); zagel (Pfauen-)Schweif für lange Haare im Nacken.

⁹⁷ LCI., 3. Bd. 1971, Sp. 411. – D. Forstner, a.a.O., S. 231. Auch die Hoffart an der Westwand der Vorauer Sakristei hält in ihrer Hand ein Bündel von Pfauenfedern.

Auch in der Apokalypse des Johannes erscheinen die vier verderbenbringenden Reiter als Macht- und Herrschaftsträger (6, 2–8). Ein Szepter, das sinnbildlich den Arm verlängert, bedeutet eben, daß der Träger Macht besitzt.

Daß die Unmäßigkeit allein weder Krone noch Szepter trägt, kann wohl so aufgefaßt werden, daß „Fraß und Völlerei“ am ehesten als plebejische Laster angesehen werden.

Selbstverständlich handelt es sich also bei den Reitern noch nicht um Personifizierungen der sieben Laster.⁹⁸ Diese tauchen erst zu Beginn des 14. Jh. auf. Auf aber ist aus den dargestellten Altersstufen der Reiter ein Hinweis auf die besondere Gefährdung der verschiedenen Menschenalter zu entnehmen.

Lediglich für die Hoffart im alten Sinn ist ein Jüngling als Reiter genommen: Empörung und Auflehnung sind häufig in der jungen Generation anzutreffen. Es könnte überdies auch ein Hinweis auf die Engelsgestalt Luzifers sein.

Geiz und Trägheit werden vorwiegend dem höheren Alter zugewiesen. Darum ist auch der Reiter auf dem Esel als Greis dargestellt. Der verschwundene auf dem Sinnbild des Geizes war es sicher auch; insofern wäre der Reiter auf dem Walfisch auch in dieser Hinsicht zutreffend ergänzt.

Zorn, Neid, Unmäßigkeit und Unkeuschheit sind dem Mannesalter zugeordnet.

Thematisches Gegenstück zu den sieben Hauptsünden im westlichen Hauptraum der Taufkirche, denen widersagt werden muß, sind dann in der höchsten Wölbung des Presbyteriums die durch sieben Tauben dargestellten *sieben Gaben des Heiligen Geistes*, also das „antidotum“ nach Hugo von St. Viktor. Daß sie die Bekrönung des Baumes aus der Wurzel Jesse bilden, hängt bereits mit ihrer Formulierung beim Propheten Isaias an der Wende vom 8. zum 7. vorchristlichen Jahrhundert zusammen:

„Doch ein Reis wird sprossen aus dem Wurzelstock Jesse: ein Schößling bricht aus seiner Wurzel hervor. Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn: der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn“ (11, 1–2).⁹⁹

Hier ist eine Erläuterung für zwei der Siebenzahlen bei Hugo von St. Viktor notwendig. Einmal zählte er zu den sechs besonderen Ausformungen des Heiligen Geistes diesen Geist des Herrn selber als siebente Gabe dazu.¹⁰⁰ – In der anderen Richtung entnahm er den acht Seligpreisungen aus der Bergpredigt die nur bis zur Siebenzahl reichenden verschiedenen Verheißungen; denn zweimal, am Beginn und am Ende, wird gleichlautend verkündet: „denn ihrer ist das Himmelreich“ (Mt. 5, 3 und 10).

Augenscheinlich war das auch eine Überlegung für den gelehrten und bibelfesten Pfarrer Ulrich von Hartberg und führte zur Anweisung für den ausfüh-

⁹⁸ LCI., 3. Bd. 1971, Sp. 403.

⁹⁹ LCI., 2. Bd. 1970, Sp. 71, und 4. Bd. 1972, Sp. 549ff. – D. Forstner, a.a.O., S. 242.

¹⁰⁰ Später teilte man die letzte Gabe und führte als siebente den Geist der Frömmigkeit ein.

renden Künstler, die siebente Taube in der Gegenrichtung zu malen (siehe Abb. 4).

Die älteste Darstellung eines Wurzel-Jesse-Bildes mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes in Taubenform stammt aus dem Krönungs-Evangeliar, das Ende des 11. Jh. entstand und heute in der Prager Universitätsbibliothek aufbewahrt wird.

Ebenso ist in anderer Weise die Darstellung Christi im Kreis seiner Apostel in der oberen Zone der Rotunde – durch einen kräftigen Mäander von den sieben Hauptsünden getrennt – als Gegenstück im Sinn der Taufgelöbnisse aufzufassen: in der unteren Wandhälfte die Werke, denen widersagt wird; in der oberen Christus, an den man glaubt. Wahrscheinlich war ursprünglich in der Kuppel eine bildliche Darstellung, welche mit Gott Vater zur vollen Dreifaltigkeit führte. Die heute dort sichtbaren Evangelisten (von welchen ja bereits zwei als Apostel dargestellt sind) und Cheruben sind Neuschöpfungen des Jahres 1894, nachdem die Kuppel durch das schadhafte Dach schwer gelitten hatte.

Somit bleibt also vom Altbestand nur mehr das kleine Bild über der Eingangstüre übrig: der Wolf mit dem Lamm im Rachen. – Im Gleichnis vom guten Hirten (Joh. 10, 1–16) finden wir die Sätze: „Ich bin der gute Hirt. Der gute Hirt gibt sein Leben für seine Schafe. Der Mietling aber, der kein Hirte ist und dem die Schafe nicht gehören, sieht den Wolf kommen, läßt die Schafe im Stich und flieht, und der Wolf fällt die Schafe an . . .“

Ebenso ist bei der Aussendung der Apostel und der 72 Jünger der gleiche Satz zu finden: „Sehet, ich sende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe“ (Mt. 10, 16), und „Seht, ich sende euch wie Lämmer unter die Wölfe“ (Luk. 10, 3).

Auch die Getauften sind durch die Gnade der Gotteskindschaft zu unschuldigen Lämmern geworden, denen der Teufel nachstellt.¹⁰¹

Sollte die Angabe des Altbestandes in der oberen Zone, bei Christus und den zwölf Aposteln, in der Zeichnung zutreffen, dann bliebe noch ein Feld neben dem Eingang frei – ober der durch den Treppeneinbau zerstörten Avaritia.

Das wäre der einzig mögliche Platz für ein Bild des Erzengels *Michael* gewesen, der dann dem Wolf mit seiner Beute entgegentritt, während er jetzt ungestört fliehen kann. Damit wäre auch geklärt, weshalb man den zweiten Patron des Kirchengebäudes im Programm des Malers nicht findet. Denn das Glasbild im mittleren Apsidenfenster ist eine Neuschöpfung aus der Zeit der Restaurierung.

Zur kritischen Überprüfung meiner Deutung von den sieben Hauptsünden müssen wir uns nun den zeitlich nächstliegenden Darstellungen des gleichen Themas zuwenden, wobei wir das Glück haben, daß nirgends über die ikonographische Zuteilung diskutiert werden kann, weil es sich um beschriftete Wandbilder oder Buchillustrationen handelt. Mit dem *Codex 130 der Vorauer Stiftsbibliothek*, den der Vorauer Chorherr Gottfried im Jahr 1332 geschrieben hatte, besitzt die Steiermark die älteste illuminierte Handschrift mit einer Dar-

¹⁰¹ D. Forstner, a.a.O., S. 271 und S. 299.

stellung der sieben Hauptsünden. Den 2. Teil dieser Handschrift bildet auf den Seiten 105 v bis 111 v der „tractatus de septem vitiis et virtutibus“, zweispaltig in je 47 oder 48 Zeilen geschrieben. Der Text wird jeweils in Spaltenbreite durch Federzeichnungen der sieben Laster sowie der sieben Tugenden unterbrochen, wobei es sich um durchaus gekonnte Zeichnungen mit sicherer Feder handelt.¹⁰²

Jeweils ein symbolisches Tier trägt einen gewappneten Ritter mit Helmzier, Schild und Waffenrock. Die Helmzier ist stets ein plastisch gestaltetes Tier, Schild und Waffenrock tragen Köpfe anderer Tiere als Wappen. Die Zeichnungen sind mit den dazugeschriebenen Namen der Hauptsünden oder Tugenden gekennzeichnet.

Der jeweilige Text beginnt mit einer „Blasonierung“, also mit einer Darlegung der sinnbildlichen Heraldik. Ein Beispiel dafür:

„Superbia que sedet super dromedario armata armis aureis ducens super galearum pavonem, in clypeo aquilam, in tunica leonem, in manu gladium latum.“ – Das Reittier des mit blankem Schwert stolz dahersprengenden Ritters gleicht allerdings stark einem Hengst.

Im ganzen ergibt sich folgendes Bild:

Hauptsünde	Reittier	Helmzier	Wappenschild	Waffenrock
superbia	Dromedar	Pfau	Adler	Löwe
luxuria	Bär	schnäbelnde Tauben	Sirene	Basilisk
avaritia	Antilope	Maulwurf	Nashorn	Murmeltier
ira	Kamel	Falke	wütender Hund	Seehund
invidia	Drache	Bienenkorb	Fledermaus	Schlange
acedia	Esel	Affe	Büffel	Leopard
gula	Dachs	Fuchs	Hecht	Panther

Die Reihenfolge der Laster entspricht im großen und ganzen bereits der Ordnung Thomas von Aquins, zumindest nach der Spitzengruppe der drei „ranghöchsten“.

Die Heraldik ist umfangreich und teilweise recht „verzwickt“. Der Löwe der superbia erscheint nur auf dem Waffenrock; die luxuria wird durch den Bären als „Honigschlecker“ repräsentiert, die gula durch den Dachs. Ira, invidia und acedia allerdings sind durch die gleichen Tiere wie in Hartberg verkörpert. Und die dort abhanden gekommene avaritia könnte ohne weiters auch eine Antilope gewesen sein, zumal dort ein breite Fläche zur Verfügung gestanden

¹⁰² P. Buberl, Die illuminierten Handschriften in Steiermark, I. Teil: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau, Leipzig 1911, S. 202 ff., beschreibt diesen Codex mit der späteren Nr. 130, bringt sämtliche heraldischen Blasonierungen und die Abbildungen von je zwei Lastern und Tugenden (Avaritia, Gula; Humilitas, Patientia).

war und man in der romanischen Kunst durchaus Wert darauf gelegt zu haben scheint, daß es sich schon nach der Größe um „reitbare“ Tiere handeln mußte. Besonders erfreulich für die Hartberger Deutung ist jedoch die Tatsache, daß auch hier im Vorauer Codex ein Kamel den Zorn vorstellt und daß die beiden bisher beiseite geschobenen Hartberger Bilder 3 und 4 (Edgar Marsch: Palmesel und Antichrist; Elfriede Grabner: Pferdekopf und „nur geringe Spuren von Farbe“, daher auszuklammern) dadurch bestätigt sind (siehe Abb. 7 und 8).

Übrigens: Die lateinischen Namen für das gesamte Heroldsprogramm an Tieren findet man sämtliche in Hugo von St. Viktors schon erwähnter Arbeit „De bestiis et aliis rebus“.

In gleicher Weise sind dann die sieben Tugenden ausgestattet. In den Federzeichnungen reiten sie dann jeweils in die Gegenrichtung, also zum Kampf mit den Lastern.

Auch hier ist noch keine Personifizierung der Laster zu sehen, lediglich die Reittiere und die zusätzliche Wappenausstattung lassen die Sprache der Symbole vernehmen.

Daß es bei der Darstellung der exotischen Tiere manchmal etwas hapert, darf uns nicht wundern. So ist etwa der Elefantenrüssel an seinem Ende trichterartig verbreitert, genauso wie ein Schweizer Alphorn. Desgleichen ist die Antilope im Bild eine Art Kreuzung zwischen katzenartigem Raubtier und Maulesel.

Immerhin sind diese Zeichnungen um etwa 60 Jahre älter als die früheste französische Handschrift mit ähnlichen Darstellungen, wie wir später sehen werden.

Vorher müssen wir uns aber der nächsten Darstellung der sieben Hauptsünden in der Wandmalerei des Mittelalters zuwenden, die gleichfalls die symbolischen Reittiere zeigt. Das sind die Fresken in der *St.-Jakobs-Kirche von Leutschau* in der Zips, heute Levoča genannt. An der nördlichen Chorwand sind in zwei Reihen von 6 m Länge übereinander die sieben Werke der Barmherzigkeit und darunter die sieben Hauptsünden im Jahr 1862 wieder freigelegt worden. Sie dürften aus der Zeit um 1385 stammen.¹⁰³ In der oberen Bilderfolge erscheint jeweils ein Wanderer als „geringster der Brüder“, dem die leiblichen Werke der Barmherzigkeit erwiesen werden. Unten reiten in sieben Bildern jeweils Menschenpaare in bürgerlicher Kleidung nach links in einen riesigen Höllenrachen, wobei die Reihenfolge gegen die eigentliche Rangordnung verläuft: an der Spitze die Trägheit, ganz am Ende die Hoffart. In der Art der Darstellung sind bereits die symbolischen Tiere mit den Personifizierungen durch jeweils zwei Menschen verquickt. Wir sehen hintereinander (siehe Abb. 9):

¹⁰³ O. Schürer – E. Wiese, Deutsche Kunst in der Zips, Brünn 1938, S. 89 sowie S. 217 f. und Abb. 332. – J. Krása, Levočské morality, in: Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, S. 245 ff. und Abb. 248 f.

Hauptsünde	Reittier	Menschenpaar
Trägheit	Esel	Mann und Frau auf Kissen schlafend
Zorn	Bär	der Mann erdolcht sich, die Frau bedroht ein Kind mit einem Säbel
Neid	Hund	der Mann ringt die Hände, die Frau sieht mit Knochen gierig ins nächste Bild
Unmäßigkeit	Fuchs	der Mann trinkt aus einem Pokal, die Frau ißt mit Gans aus einer Schüssel
Unkeuschheit	Schwein	Mann und Frau in Umarmung
Geiz	riesige Kröte	Mann mit Geldtruhe, Frau mit Sack
Hoffart	Löwe	Mann mit Goldgeschmeide, Frau mit Spiegel

Zu Häupten der sieben Reiter sind mittelhochdeutsche Inschriften angebracht, sie lauten nach Auflösung aller Ligaturen:

Reyt her nach! Vir sint vorlorin,
an Gotis dinste vir trege vorin.

Der Czorn vns obirwondyn hot,
das vir nicht hildyn Gotis gebot.

Wir worin beyde Neides vol,
des leide wir ebiclychyn quol.

Mit Vros vnd mit Tranke vor vir besesin,
der armen hat vir gar vorgessin.

Vnkevsheit vas vnsirs beider wil,
des mvs wir brinn an endes czyl.

In Geyrheit so stund vnsir mvt,
dorvme lis wir das ebige gvt.

Hochuart wir triben czu aler / stunt,
des mvs wir in der helle grvnt.¹⁰⁴

Über die Eindeutigkeit der Bilder kann es demnach keinen Zweifel geben. Von den Reittieren entsprechen Löwe, Schwein und Esel wieder den Hartberger Sinnbildern. Im gesamten sind jetzt bereits fünf Tiergestalten in Hartberg durch die beiden zeitlich nächsten Darstellungen gesichert, lediglich für die Unmäßigkeit erscheint jedesmal ein anderes Motiv. Und vom siebenten Reittier in Hartberg wissen wir bekanntlich nichts.

In Frankreich, dem „Mutterland“ der theologischen Lehre von den sieben Hauptsünden, finden wir ihre bildliche Darstellung erstmals in einer *Miniaturenhandschrift der Pariser Nationalbibliothek*, die um das Jahr 1390 entstanden ist. Die sieben Laster werden hier personifiziert dargestellt, und zwar als Vertreter verschiedener Stände; sie reiten aber auf symbolischen Tieren. Außerdem trägt jede Person noch einen gleichfalls sinnbildlichen Vogel auf ihrer Hand.¹⁰⁵ Zur besseren Übersicht folgt wieder eine Tabelle:

¹⁰⁴ Für die buchstabengetreue Transskription (mit moderner Interpunktierung) danke ich Herrn Oberarchivrat Dr. Heinrich Purkarthofer herzlich.

¹⁰⁵ É. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen age*, 5. Aufl., Paris 1949, S. 330ff. und Abb. 178–184.

Hauptsünde	Vertreter	Reittier	„Beizvogel“
Hoffart	König	Löwe	Adler
Neid	Mönch	Hund	Sperber
Zorn	Frau	Wildschwein	Hahn
Faulheit	Bauer	Esel	Eule
Habsucht	Kaufmann	Dachs	Rabe
Gefräßigkeit	Jüngling	Wolf	Geier
Unzucht	Dame	Ziege	Taube

Inschriften begleiten die Miniaturen und benennen die Personen und Tiere.

Émile Mâle schreibt dazu: „Diese allegorischen Figuren wurden von einem subtilen Geist geschaffen. Man beachte zum Beispiel, daß jedes Laster im Zusammenhang mit einer Gesellschaftsklasse, einem der beiden Geschlechter und einem Lebensalter gebracht wird. Die Hoffart ist das Laster der Könige, der Geiz ist das Laster der Händler, der Neid das der Mönche. Die Unmäßigkeit ist der Fehler der Jugend, der Zorn die Untugend der Frauen: Der Künstler oder vielmehr derjenige, der ihn anregte, war ein ironischer Moralist. Die beiden Tiere, die jedes Laster charakterisieren, können nur von irgendeinem gelehrten Geistlichen ausgewählt worden sein, der in der Literatur seiner Zeit bewandert war.“¹⁰⁶

Schon die Reihenfolge der Miniaturen beweist, daß ihre Quelle bei den Pariser Scholastikern aus der Mitte des 12. Jh. zu suchen ist: Die Reihe wird von l'Orgueil (= Hoffart) angeführt (siehe Abb. 10) und schließt mit la Luxure. Der Neid (l'Envie) an zweiter Stelle weist auf Hugo von St. Viktor hin.

Die abschließenden Sätze dieses Kapitels bei Émile Mâle können uns Steirer stolz machen:

„Das französische Manuskript 400 der Nationalbibliothek ist heute das älteste Werk der religiösen Kunst über die sieben Hauptsünden. Es hatte zweifellos Vorgänger . . .

Ein Inventar von Karl V. (1364–1380) spricht von einer Tapisserie, welche die sieben Todsünden darstellt. Das ist die älteste Nennung, die ich über diesen Stoff gefunden habe. Andererseits spielte man in Tours im Jahr 1390 eine ‚Moral der sieben Tugenden und der sieben Todsünden‘, in der die Laster selbstverständlich personifiziert waren.

Man sieht also, daß zwischen 1360 und 1390 die Vorstellungen der Dichter und Künstler das Motiv der sieben Hauptsünden behandelten und ihm seine Form gaben. Wenn dem so ist, läßt uns das Manuskript der Nationalbibliothek, dem wir ein Datum nahe um 1390 zuschreiben, fast bis an den Ursprung des Themas gelangen.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ É. Mâle, a.a.O., S. 331.

¹⁰⁷ É. Mâle, a.a.O., S. 332f.

Die älteste Darstellung der sieben Hauptsünden im Bereich der Wandmalerei Frankreichs zeigt die kleine Kirche von *Roussines* im Département L'Indre. Nach den Kostümen, welche die Personen tragen, ist es ein Werk aus der Zeit Karls VII. (1422–1461). Die Reittiere entsprechen den Miniaturen des Manuskriptes 400, ihre Reihenfolge: *superbia*, *avaritia*, *luxuria*, *gula*, *ira*, *acedia*, *invidia* ist jedoch, was die Spitzengruppe betrifft, bereits nach Thomas von Aquin orientiert. Die Personen – es handelt sich durchwegs um Männer, auch bei der Darstellung der *luxuria* – tragen keine symbolischen Vögel in ihren Händen. Vier tragen hohe Spitzhüte, die Trägheit eine Gugel. Zwei haben Schwerter; der Zorn richtet es gegen sich selbst. Die Bilder sind in sieben der acht Gewölbezwickel der kleinen Vierungskuppel gemalt. Im achten Feld steht ein disputierender Mönch. Die sieben Hauptsünden sind in französischer Sprache beschriftet. *Orgueil*, *envie*, *pares(se)* sind deutlich lesbar; statt des späteren *colere* steht spätlat. *ire*. Der Rest ist schwer zu entziffern.¹⁰⁸

Émile Mâle stellt dann fest, daß das Beispiel von *Roussines* alsbald in alle Teile Frankreichs übernommen wurde. Man findet diese Darstellungen stets nur in bescheidenen Landkirchen, vor allem im Bereich der Alpen. Im Département des Hautes-Alpes sind es nicht weniger als vier Kirchen, dazu kommen noch *La Pommeraire-sur-Sèvre* (*Vendée*), *Champniers près Civray* (*Vienne*), *Chemillé* (*Maine-et-Loire*) und *Pervillac* (*Tarn-et-Garonne*).

„... es ist augenscheinlich, daß der Klerus durch diese Bilder die einfachen Seelen treffen wollte. Der Bauer kannte die Fehler seines Esels, seines Bocks, seines Schweines und seines Hundes recht gut. Der Maler sprach seine Sprache. Diese Fresken erinnern an Spinnstubengeschichten und an Sprichwörter. Anstatt einer Zuhörerschaft von Landarbeitern und Weinbauern zu sagen: ‚Die Natur ist schlecht, man darf ihr nicht folgen. Aller moralischer Fortschritt ist ein Sieg über die Natur‘, sagte der Prediger, indem er auf die an die Wand gemalten Bilder zeigte: ‚Gleiche nicht deinem Esel, der nur nach Stockschlägen vorwärtsgeht; sei nicht wie dein Hund, der knurrt, wenn er einen Knochen im Rachen eines anderen Hundes sieht.‘ – Kann man es besser sagen?“¹⁰⁹

Schon im Jahr 1880 – also ein Jahrzehnt vor der Freilegung der Hartberger Fresken – hatte M. J. Roman, korrespondierendes Mitglied der *Société nationale des Antiquaires de France*, einen Bericht über die Wandmalereien mit Tugenden und Lastern in Frankreich erstattet und dabei die Darstellung der sieben Hauptsünden in vier Landkirchen behandelt. In zwei Kirchen war ein Teil der Bilder zerstört, die Übersicht bringt daher nur 23 der symbolischen Tiere:¹¹⁰

¹⁰⁸ É. Mâle, a.a.O., S. 333. – Herrn Direktor Roger Montagnon vom Institut français de Graz bin ich für die Vermittlung von Photoaufnahmen von den „Archives Départementales de l'Indre“ besonders dankbar.

¹⁰⁹ É. Mâle, a.a.O., S. 333f.

¹¹⁰ M. J. Roman, *Le tableau des vertus et des vices*, in: *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris 1880, S. 22ff. und Tafel I (s. Abb. 11).

Kirche Département	Névache Hautes-Alpes	Bourg Digne	l'Argentière Hautes-Alpes	Vigneaux Hautes-Alpes
Hoffart	Apfelschimmel ?	?	Löwe	Löwe
Geiz	?	Affe	Dachs	Affe
Unkeuschheit	Schwein	Schwein	Ziegenbock	Ziegenbock
Neid	?	?	Windhund	Windhund
Unmäßigkeit	Fuchs	Fuchs	Fuchs	Fuchs
Zorn	Leopard	Leopard	Leopard	Leopard
Trägheit	?	Esel	Esel	Esel

La *Luxure* ist stets mit einer weiblichen Reiterin dargestellt, la *Paresse* (die Trägheit) zweimal. Alle anderen Hauptsünden haben einen männlichen Reiter. Eine Gestalt ist nicht zuteilbar. Es stehen hier demnach insgesamt 16 Männern nur 6 Frauen gegenüber, obwohl die Laster in der französischen Sprache fast durchwegs *Feminina* sind; lediglich die *Hoffart* (*l'Orgueil*) ist männlichen Geschlechtes. – In *Roussines* waren es nur Männer.

In der Zips ist das Verhältnis der Geschlechter ausgeglichen, weil ja stets Menschenpaare auf den symbolischen Tieren reiten.

Und in der Vorauer Handschrift haben wir nur männliche Ritter. – Auch die Personifikationen in der Kulm-Kirche weisen nur eine einzige weibliche Gestalt auf.

Damit fällt ein weiteres Hauptargument von Elfriede Grabner gegen meine Deutung der Hartberger Fresken, nämlich die vermeintliche „ikonographische Ungewöhnlichkeit – die Hauptsünden werden fast immer weiblich dargestellt...“.¹¹¹

Etwas früher als in Frankreich finden wir in *England* das Thema der sieben Hauptsünden in der mittelalterlichen Wandmalerei. Die Kirche von *Trotton* (*Sussex*) zeigt in einer vermutlich Anfang des 15. Jh., jedenfalls nach 1387 gemalten Gegenüberstellung den „Baum der sieben Hauptsünden“ sowie den „Baum der sieben Werke der Barmherzigkeit“. Der „Lasterbaum“ hat als Rumpf den Rücken eines nackten Mannes, aus dem Ästen gleich fasanartige Vögel mit weit aufgerissenen Schnäbeln wachsen. Der aufgerissene Schlund ist jeweils das Postament für kleine menschliche Figuren, welche die *vitia capitalia* personifizieren – also eine recht ungewöhnliche Allegorie. Man erkennt deutlich die schlafende Trägheit, den Zorn beim Suizid(versuch); die Unmäßigkeit leert einen großen Humpen. Andere aus Paaren bestehende Gruppen sind weniger deutlich erhalten geblieben, eine Darstellung ist fast gänzlich zerstört.¹¹²

Im Zusammenhang mit den personifizierten Lastern darf jedoch die zweite Darstellung in der mittelalterlichen Wandmalerei der Steiermark nicht verges-

¹¹¹ E. Grabner, S. 222.

¹¹² T. Borenius – E. W. Tristram, *English Medieval Painting*, New York 1976, S. 37 und Abb. 8.

sen werden. Die katholische Kirche in der Gemeinde Ramsau am Dachstein, *St. Rupert am Kulm*, enthält neben vielen späteren Fresken an der Nordwand des romanischen Schiffes einen Gemäldestreifen, der in der Mitte die „Deesis“, also Christus in der Mandorla mit Maria und Johannes dem Täufer, und je einen Engel mit Kreuz und Lanze aufweist. Zur Rechten Christi folgt die Reihe der zwölf Apostel, ganz außen dann noch ein Bischof (wohl der hl. Rupert) und ein Mönch. Zur Linken ein Gruppe von fünf Vertretern des geistlichen und weltlichen Standes (Bischof, Kleriker, Königin, König, Mann), die Erzengel Michael mit der linken Hand wegschiebt – in der Rechten hält er das gezogene Schwert – und ein Teufel auf der anderen Seite heranzieht. Auffällig ist noch, daß alle fünf schwarze Füße haben.

An sie schließt nun die Darstellung der sieben Hauptsünden an, die jedoch schon in der thomistischen Reihenfolge erscheinen: In einer oberen Reihe die Hoffart zwischen Geiz und Unkeuschheit, darunter Neid, Unmäßigkeit, Zorn und Trägheit. Ähnlich wie in Leutschau fällt der gähnende Mann, der die *acedia* personifiziert, rücklings in den Höllenrachen, ist also als geringster wieder der erste. Ihm folgt der geifernde Mann, aus dessen Mund eine flammende Lohe emporschlägt, also der Zorn. Die Unmäßigkeit wird durch einen Mann versinnbildlicht, der vor einem Weinflaß kniet und einen Becher füllt. Das Faß liegt auf einem hohen Doppelschragen, beim Spundloch oben hockt ein kleiner Teufel. Vom danebenstehenden Neid ist nicht mehr viel zu erkennen, augenscheinlich schielt er zum gleichfalls schlecht erhaltenen Geiz hinauf. Der hat einen Kapuzenmantel wie ein Bergmann und scheint einen Goldklumpen in seiner Hand zu halten. Die Unkeuschheit wird durch eine rotblonde Frau mit entblößtem Oberkörper personifiziert. Die Hoffart schließlich prangt in modischem Gewand mit ellentiefen Ärmellöchern. – Über dem riesigen Höllenrachen mit spitzen Hau- und quaderförmigen Mahlzähnen – die Fellfarbe des Untieres könnte ein Hinweis auf das „os leonis“ sein – noch eine fast volkstümliche Szene: das Brustbild eines Hornbläusers mit steirisch-grünem Jodlhut und dahinter ein Mädchen mit fröhlich hochgezogenen Mundwinkeln; da denkt man eher an die Eröffnung eines Kirtanzes als an die Posaunen des Gerichtes (siehe Abb. 12).

Aber zweierlei muß noch in diesem Zusammenhang festgestellt werden. Einmal die Tatsache, daß auch hier die zwölf Apostel den sieben Hauptsünden gegenübergestellt sind, wie nicht anders in Hartberg. Nur ist das „oben“ und „unten“ mit den gleich bedeutsamen Seiten „zur Rechten“ und „zur Linken“ Christi beim Jüngsten Gericht vertauscht. Eine direkte Anknüpfung, wie sie Edgar Marsch und Elfriede Grabner mit der „Stafettenweitergabe der Welt-herrschaft“ versucht haben, war sichtlich nie gelangt.

Und dann sehen wir gerade in *St. Rupert am Kulm* die mittelalterliche Arithmetik bis zur vollen Erfüllung einer mathematischen Gleichung gediehen: 12 Apostel entsprechen 5 Verdammten + 7 Hauptsünden.

Die Fresken hier in der Ramsau zeigen deutlich den Übergang von der spätromanischen zur frühgotischen Auffassung. Das Thema (Personifizierung der Laster) ist bereits modern, die Malweise (Ausklang des Zackenstiles, Dar-

stellung der Bewegung einer Menschenreihe durch verschränkte Fußhaltung) hinkt noch nach, wie wir es ja mit Fug und Recht für eine hoch in den Bergen gelegene Kirche erwarten dürfen. Falls man als Entstehungszeit den Anfang des 14. Jh. annimmt, ist es immerhin die weitaus früheste Darstellung der personifizierten Hauptsünden in der europäischen Wandmalerei, und die Steiermark hat also auch bei diesem Bildmotiv ihren zeitlichen Vorrang gewahrt.

Mit dem niederländischen Maler Hieronymus Bosch können wir unsere Übersicht über das Thema von den sieben Hauptsünden beenden. Der 1453 in 's Hertogenbosch geborene und 1516 dort verstorbene Hieronymus van Aeken, der sich als Künstler nach seiner Heimatstadt nannte, griff in seinem „Garten der Lüste“ noch einmal die spätmittelalterliche Darstellung der Laster durch symbolische Tiere auf. Im Mittelgrund des Bildes reitet eine Karawane von Menschen um einen runden Badeteich, wobei verschiedene Tiere die Laster und Sünden versinnbildlichen. Wir sehen hier Kamele, Schweine, einen Panther und einen Löwen, viele Pferde, ein greifähnliches Fabeltier, Hirsche, einen Ziegenbock, einen dinosaurierartigen Drachen, einen Esel, Ochsen und Bären – kurz das gesamte in Hartberg gemalte „Bestiarium“ und noch ein paar weitere Reittiere.¹¹³

In einem weiteren Bild hat Hieronymus Bosch noch ein in Hartberg vorkommendes symbolisches Tier bekräftigt: Im Triptychon mit dem Heuwagen reitet die Unmäßigkeit auf einem *Ochsen* in die Hölle. Der Reiter hat in seiner Linken einen Pokal, am Reittier sind ein Speisenkessel sowie ein Krug befestigt (siehe Abb. 13).¹¹⁴

Dagegen hat er mit seiner Tischplatte vom Ende des 15. Jh. bereits figurenreiche Genrebilder anstelle der früheren Symbole gesetzt. Im Mittelpunkt der Tafel erscheint in einem pupillenartigen Kreis Christus, der alles sieht. Die Inschrift „Cave, cave, d(omi)nus videt“ verdeutlicht dies. Dann folgen in sieben Kreisring-Sektoren die Darstellungen der sieben Hauptsünden. Als *superbia* erscheint eine Dame in einem wohleingerichteten Gemach, der ein Teufel den Spiegel hält. *Avaritia* ist ein Richter, der von beiden streitenden Parteien Geld annimmt; *luxuria* wird durch zwei höfische Paare in sehr dezenter Manier versinnbildlicht. – In die vier Ecken der Holzplatte sind die vier Letzten Dinge gemalt. Die Hölle stellt die Bestrafung der sieben Laster dar.¹¹⁵

Sämtliche hier erwähnten Werke von Hieronymus Bosch befinden sich im Madrider Prado.

Zum Schluß sei mir noch eine Zusammenfassung meiner von Elfriede Grabner als „völlig sinnlos“, „wissenschaftlich nicht begründet“ und „in die Irre gehend“¹¹⁶ bezeichneten Deutung gestattet.

¹¹³ V. M. Nieto Alcaide, Bosch, München 1968, S. 12 und Tafel 23.

¹¹⁴ V. M. Nieto Alcaide, a.a.O., S. 9f. und Tafel 21.

¹¹⁵ V. M. Nieto Alcaide, a.a.O., S. 8f. und Tafeln 6–8.

¹¹⁶ E. Grabner, S. 222 und 244.

Die untere Zone der Hartberger Fresken zeigt uns die älteste Darstellung der sieben Hauptsünden in der Ikonographie des christlichen Mittelalters; sie wurde fünf oder sechs Jahrzehnte nach der Formulierung dieser Lehre in der frühen scholastischen Theologie Frankreichs gestaltet. Die hierbei verwendeten symbolischen Tiere werden mit einer einzigen Ausnahme durch die beiden zeitlich nächstliegenden Beispiele des gleichen Themas bestätigt. In beiden Fällen sind die Gestalten beschriftet, es erübrigt sich also jede Diskussion über ihre Bedeutung. Wir finden die gleiche Gestaltung noch in mehreren Beispielen bis zum Ausgang des Mittelalters, dann wird sie durch die gleichfalls in der Steiermark erstmalig in der Wandmalerei aufscheinende reine Personifikation der sieben Laster abgelöst.

Im Presbyterium ist der Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse unbestritten. Als obersten Abschluß finden wir die „sieben Gaben des Heiligen Geistes“. Zu beiden Seiten waren ursprünglich als lokale Patrone die beiden Heiligen Ulrich und Martin gemalt. Fensterausbrüche und Mißverständnisse bei der Beurteilung der Bilderreste führten zur unrichtigen Ergänzung im Sinne alttestamentarischer Gestalten.

Nach diesem Gesamtprogramm kann es sich nicht um den Freskenzyklus für einen Karner handeln. Das Obergeschoß diente ursprünglich sicher als Taufkirche. Darauf weist auch der noch erhaltene Wasserabfluß zur Stadtmauer hin (siehe Abb. 14).

Gerade zum Abschluß meines Beitrages hat mich noch Herr Univ.-Prof. Dr. Johannes Bauer von der Theologischen Fakultät der Universität Graz darauf aufmerksam gemacht, daß bereits P. Romuald Bauerreiß OSB. im Jahr 1949 in einem Buch über mittelalterliche Taufkirchen den Hartberger Karner als wahrscheinliches Baptisterium erwähnte. Er stellt dort fest:

„Ungemein reiche, aber nur teilweise erhaltene Ausmalung, die aber nicht auf eine Begräbnisstätte oder das Weltgericht hinweist. Die reiche Ausstattung nach außen wie innen machen die Annahme eines ursprünglichen Karners nicht möglich.“¹¹⁷

Daher möchte ich mein spontanes Urteil vor zwei Jahrzehnten, daß wir mit größter Wahrscheinlichkeit eine Darstellung der sieben Hauptsünden vor uns haben, noch etwas erweitern: Es handelt sich um eine an Sicherheit grenzende Wahrscheinlichkeit. Absolute Beweise wie in den exakten Naturwissenschaften gibt es bei einer solchen Deutung nicht – außer es werden bei einer Überprüfung in den reichsapfelartigen weißen und gelben Scheiben Reste von Beschriftungen gefunden.

¹¹⁷ Wie 72), S. 56. – Gerade E. Marsch (S. 90) betont, daß die Darstellung der Danielsvision für einen Karner kennzeichnend ist.

Nur ein Karner und kein Baptisterium

Die untere Zone der Hartberger Fresken zeigt uns die älteste Darstellung der sieben Hauptsünden in der Ikonographie des christlichen Mittelalters; sie wurde fünf oder sechs Jahrzehnte nach der Formulierung dieser Lehre in der frühen scholastischen Theologie Frankreichs gestaltet. Die hierbei verwendeten symbolischen Tiere werden mit einer einzigen Ausnahme durch die beiden zeitlich nächstliegenden Beispiele des gleichen Themas bestätigt. In beiden Fällen sind die Gestalten beschriftet, es erübrigt sich also jede Diskussion über ihre Bedeutung. Wir finden die gleiche Gestaltung noch in mehreren Beispielen bis zum Ausgang des Mittelalters, dann wird sie durch die gleichfalls in der Steiermark erstmalig in der Wandmalerei aufscheinende reine Personifikation der sieben Laster abgelöst.

Die sieben Gaben des Heiligen Geistes

Im Presbyterium ist der Stammbaum Christi aus der Wurzel Jesse unbestritten. Als obersten Abschluß finden wir die „sieben Gaben des Heiligen Geistes“. Zu beiden Seiten waren ursprünglich als lokale Patrone die beiden Heiligen Ulrich und Martin gemalt. Fensterausbrüche und Mißverständnisse bei der Beurteilung der Bilderreste führten zur unrichtigen Ergänzung im Sinne alttestamentarischer Gestalten.

Nach diesem Gesamtprogramm kann es sich nicht um den Freskenzyklus für einen Karner handeln. Das Obergeschoß diente ursprünglich sicher als Taufkirche. Darauf weist auch der noch erhaltene Wasserabfluß zur Stadtmauer hin (siehe Abb. 14).

Gerade zum Abschluß meines Beitrages hat mich noch Herr Univ.-Prof. Dr. Johannes Bauer von der Theologischen Fakultät der Universität Graz darauf aufmerksam gemacht, daß bereits P. Romuald Bauerreiß OSB. im Jahr 1949 in einem Buch über mittelalterliche Taufkirchen den Hartberger Karner als wahrscheinliches Baptisterium erwähnte. Er stellt dort fest: „Ungemein reiche, aber nur teilweise erhaltene Ausmalung, die aber nicht auf eine Begräbnisstätte oder das Weltgericht hinweist. Die reiche Ausstattung nach außen wie innen machen die Annahme eines ursprünglichen Karners nicht möglich.“¹¹⁷