

DIE RELIQUIENSCHREINE

Der Grazer Dom ist kein „Blender“, keine aufgedonnerte Baupersönlichkeit, die auf den ersten Blick besticht und bestrickt, sondern ein schlichtes, bescheidenes, beinahe scheues Wesen, — ein Stück wertvolles Österreichertum — dem man erst fremd und ratlos gegenübersteht, das man aber, wenn man sich liebevoll mit ihm beschäftigt, von Tag zu Tag lieber gewinnt, weil man an ihm bei jedem Besuch eine neue Schönheit, einen verborgenen Reiz entdeckt. Drei Sehenswürdigkeiten aber sind längst in aller Munde: das Dombild, das Gottsplagengemälde, die Reliquienschreine. Zuweilen will einem bedünken, daß ein vorlautes Interesse für letztere das Verständnis, zumindest das Interesse für andere seiner Werte schmälert: Sie spannen den Bogen der Aufmerksamkeit trans montes ins klassische Land der Kunst, Italien, sie schlagen dort Brücken zur Dichtung eines Unsterblichen, Petrarca, sie sind durch ihren Inhalt geheimnisvoll umschauert, durch ihre erlesene Fassung von prickelndem Reiz: Märtyrlerleiber in Brauttruhen — romantisches Herz, was willst du noch mehr? Allein die Schreine verdienen nicht bloß das emphatische Ah! gelangweilter Gelegenheitsbeschauer, sondern auch das wachsende Interesse der internationalen Kunstwelt, das intensive Studium seriöser Forscher. Es beinhaltet also keine Mißbilligung, sondern erfreute Dankbarkeit, wenn wir feststellen, daß über den ganzen Ägydiusdom kaum so viel geschrieben und gedruckt wurde, als über die „Marmortruhen“. Schon Graus registrierte 1882 in seiner reichbebilderten Monographie sieben der „wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen“. Eduard Coudenhove-
Erthal aber der 1931 über Anregung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz das bisher umfangreichste und fachkundigste Buch über das Thema veröffentlicht hat, faßt sein Urteil folgend zusammen: „Überhaupt darf trotz gewisser qualitativer Ungleichheiten nicht übersehen werden, daß die beiden Grazer Schreine als Ganzes eine der bedeutendsten Leistungen der italienischen Schnitzkunst des Quattrocento darstellen. Mag auch die kompositionelle Vorlage wegen ihres Zusammenhanges mit Andrea Mantegna besonderes Interesse beanspruchen, so ist doch auch die plastische Kunstleistung an und für sich keineswegs weniger bemer-



Abb. 33. Triumph des Amor

kenswert. Sie sichert den Schreinen nicht bloß den Rang von für die östlichen Alpenländer einzigartigen Kunstwerken, sondern räumt ihnen auch eine hervorragende Stellung in der Geschichte der italienischen Frührenaissancekunst zu."

Die ältesten Schilderer der Hofkirche, die Jesuiten Macher (1700) und Langetl (1733) beschränkten sich, vorwiegend religiöse Werte vor Augen, darauf, ihre Aufmerksamkeit dem kostbaren Inhalt, irdischen Überresten von römischen Heiligen, zuzuwenden und, vom flüchtigen Augenschein verleitet, über das Material der Behälter Irrtümer in die Welt zu setzen, die noch heute nicht überall ausgetilgt sind. Gleichlautend sprachen sie von „*elegantibus sarcophagis ex ebena et marmore structis*", von eleganten Särgen aus Ebenholz und Marmor. In Wirklichkeit erschöpft sich der Marmor in den Postamenten, das „Ebenholz" ist Elfenbein, das allerdings mit seinen Reliefs den singulären Wert der Schreine ausmacht. Die Truhen selber sind aus Eichenholz, 190 cm lang, 77 cm breit, 77 cm hoch. „Die Deckel und drei Seiten jedes Kastens sind mit Intarsia und Reliefs verkleidet, ein Schmuck, an welchem nur die vierte Seite nicht teil nimmt, da sie an die Wand gestellt zu werden die Bestimmung hatte. Die Schreine haben unten den Umzug eines starken Sockelgesimses, oben den Abschluß eines vollen Gebälkes als Kranzgesimse, über welchen sich nur die leichte Wölbung des Deckels, die oben abgeflacht ist, noch erhebt. Das große Mittelfeld der langen Seitenwand ist von pilasterartigen Streifen eingefast und geteilt in drei Felder, während die Seitenwände je ein Feld enthalten. Diese Felder, welche durch Borduren besonders eingesäumt sind, enthalten die vielberufenen figuralen Elfenbeinreliefs auf dem Grunde einer Lage von dunklem Bein; ihre Borduren aber sind, wie alle Dekorationen hier Intarsia von mehrfarbigem Bein und Elfenbeinskulptur auf dunklem Grunde. Sie haben sich leider nicht mehr vollständig erhalten und wurden auf dem zweiten Schreine durch eine stylistisch und technisch verschiedene Manier (weißes Bein mit dunkler Masse) ersetzt." (Abb. 34.)

So schon der stets scharfäugige und stets verlässliche Graus. In einem Punkte hat er sich in echt priesterlicher Erwägung geirrt: In Würdigung der kirchlichen Vorschrift, Reliquien nur in, über oder unter der Altarmensa zu verwahren, glaubte er, die Reliquien wären bis zur Barockisierung der Altäre an den beiden Seitenaltären aufgestellt, dann erst um 1730 auf den „damals erst dazu angelegten Sockelbauten" aufgestellt worden. Einige Wendungen bei Langetl haben ihn in dieser Meinung bestärkt. Wo die Schreine 1739 aufgestellt waren, sagt zufällig, aber schwarz auf weiß, Buch III: „Im November wurde aus dem Tempelschatze beglichen der fünfte Teil der Ausgaben für die zwei Statuen des hl. Franz Regis und Aloysius, *supra marmoreos Sarcophagos in additu ad Sacrarium collocatis*, über den Marmorsärgen am Eingang zum Chor aufgestellt, 50 fl." Daß Truhen und Postamente schon lange am Orte waren, beweist die Eintragung vom Jahre 1736: Den Arbeitern für die Reinigung der Sarkophage oder Reliquiensärge sowie des Marmors unter den Särgen für 30 Tage à 12 kr 6 fl. Die unverhältnismäßig lange Zeit der „Reinigung" läßt vermuten, daß damals auch eine Ausbesserung von Schäden vor sich ging. Ein drittes und letztes Mal werden die Marmorei Sarcophagi 1740 im Zusammenhang mit über ihnen aufgestellten Bildern erwähnt.

Über das Vorhandensein der Reliquien aber berichtet hochoffiziell schon eine der ersten Seiten des Buches I. Dort ist nichts Geringeres eingetragen als die Weiheurkunde von sechs Renaissancealtären. Wir kommen noch in Wort und Bild darauf zurück. Bei allen Altären sind genau die Reliquien angeführt, die in der Mensa eingeschlossen wurden. Nach dem Bericht über die Margaretha-, jetzt Dolorosakapelle heißt es weiter: „*In singulis autem additae sunt reliquiae S. Martini Mart. S. Vincenty Mart, S. Maxentiae Virg et Mart. S. Agathae Virg. et Mart. quorum corpora n u p e r de licentia S. P. N. Pauli V ex Urbe Roma huc translata*".

Wann die Postamente hergestellt wurden, darüber finde ich in den Büchern keine

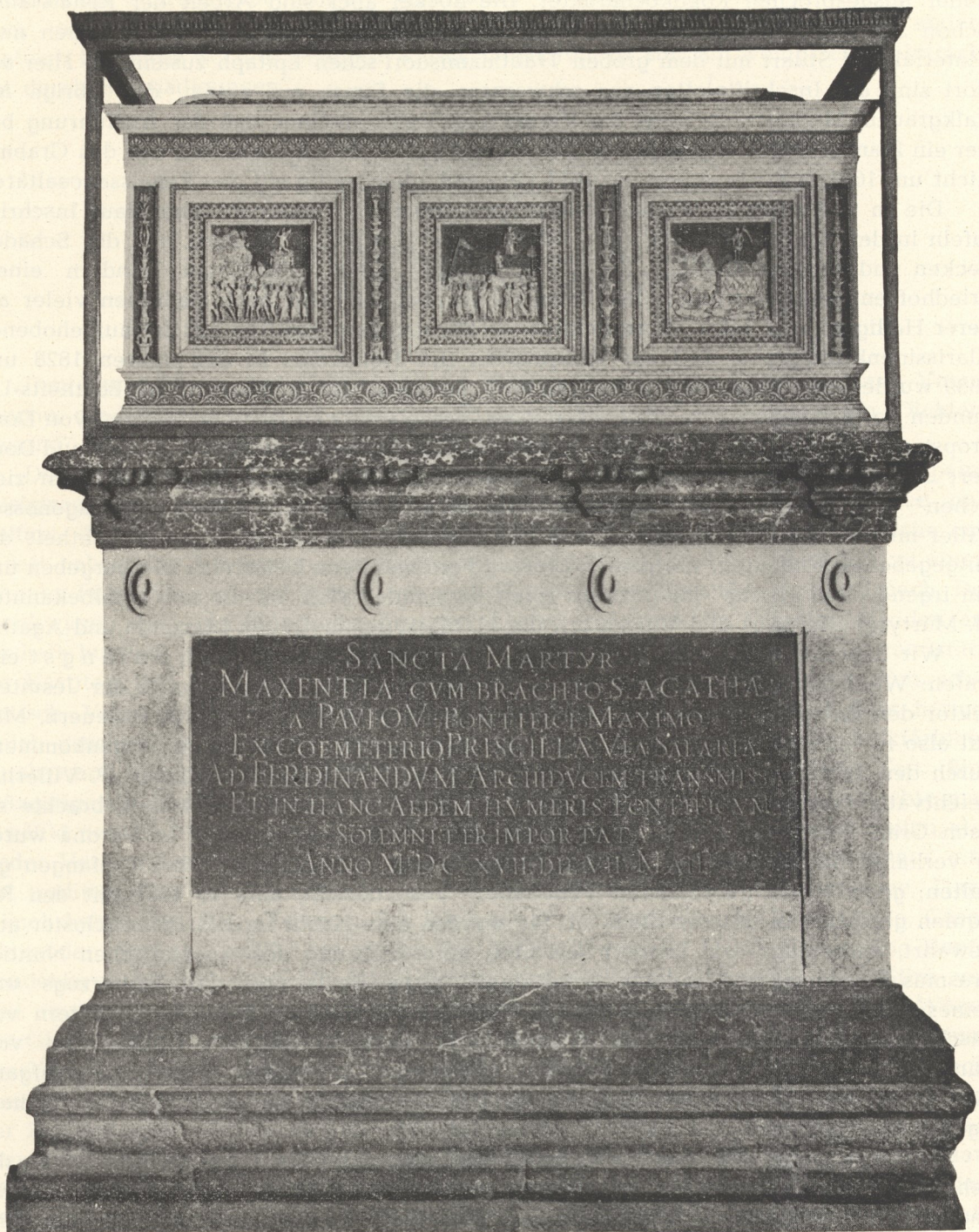


Abb. 34. Der linke Reliquenschrein

Andeutung. Graus war der Meinung, sie wären mit den jetzigen Seitenaltären errichtet worden. Sichtlich zu Unrecht. Denn diese sind erst 1766 und 1767 entstanden, tragen daher ausgesprochen Rokokocharakter. Die Sockel aber sind Arbeit der Renaissance. Schon Schnerich hat es angedeutet, hier sei es offen ausgesprochen: Sie gehen nach Material und Stilart mit dem großen Trautmannsdorf'schen Epitaph zusammen. Hier wie dort sind die Inschriftplatten aus schwarzem, die Simse aus rotem, das Übrige aus kalkgrauem Marmor. Ich wage die Vermutung auszusprechen, daß der Ausführung beider ein Plan de Pomis zugrunde lag. Zu seiner Zeit werde ich beweisen, daß das Grabmal nicht um 1631, sondern schon um 1617 entstand, gleichzeitig mit den Renaissancealtären.

Die in den zitierten Weiheurkunden genannten vier Heiligen ruhen laut Inschrifttafeln in den Schreinen. Aber nicht deren ganze „Corpora“, sondern nur die Schädeldecken und einzelne Gebeine. Sie waren ja nicht einer Glasvitrine, sondern einem Friedhof entnommen worden. Bei ihnen ruhen aber nunmehr auch Reliquien vieler anderer Heiligen. Oer führt 46 namentlich an. Sie stammen zum Teil aus der aufgehobenen Klarissinenkirche, zum Teil aus Reliquiarien der Hofkirche. In den Jahren 1828 und 1839 wurde über bischöflichen Auftrag eine Revision der Reliquien und Echtheits-Urkunden vorgenommen. Das Protokoll der zweiten Nachschau ist unterzeichnet von Dompropst und Dompfarrer Purkarthofer, Domdechant Kramer, Domkustos Gruber und Domherr Josef Prasch. Sie konstatierten an erster Stelle das Vorhandensein der „sehr zierlichen“ Authentik, die der Jesuitengeneral Mutius Vitelleschi seinem Ordensgenossen Viller mitgab. Sie ist ausgestellt am 8. Februar 1616 und bescheinigt die Echtheit der mitgegebenen Reliquien, die dem Erzherzog Ferdinand von Österreich zu übergeben und „in irgend einer Kirche“ auszusetzen seien. Es handelt sich um die uns wohlbekannten hl. Märtyrer Martinus und Vincentius, die hl. Märtyrerjungfrauen Maxentia und Agatha.

Wir haben hier die älteste Erwähnung der Reliquien, die „nuper“, u n l ä n g s t eintrafen: Wohl bald nach der Aufstellung des Renaissancehochaltars hatte der Jesuitenrektor den Entschluß gefaßt, auch die übrigen Altäre in diesem Stile zu erneuern. Man bat also für alle Fälle in Rom um Reliquien. Papst Paul V. ließ solche entgegenkommend durch den Jesuitengeneral Vitteleschi aus der Priscilla-Katakomba erheben. P. Villerius, Beichtvater Ferdinand II., 1616 zu einem Ordenskapitel nach Rom entsandt, brachte sie nach Graz. Nach einem Jahr, nach einem peinlichen Zwischenspiel. In Verona wurde er verhaftet und elf Monate in einem „finstern und schmutzigen Kerker“ gefangen gehalten; gegen einen „vornehmen Venetianer“ ausgetauscht, kam er 1617 mit den Reliquien glücklich in unserer Stadt an. Sie wurden eine Nacht im Klarissinenkloster aufbewahrt, anderntags, wie Langetl berichtet, unter Führung des Apostolischen Nuntius Erasmus Paravicini und anderer „Infelträger“, unter Begleitung des Erzherzogs und seines ganzen Hofes „unter Bläsermusik und Geschützdonner“ auf den Schultern von Bischöfen in die Ägydenkirche getragen und nach feierlichem Gottesdienst vom Fürstbischof von Seckau in die Schreine gelegt, die „zu beiden Seiten am Aufgang zum Sacrarium“ aufgestellt wurden. Reliquien wie Sarkophage wurden also an die heutigen Plätze gebracht.

Wer nun stellte die T r u h e n bei? Wie kamen sie nach Graz? Was bedeuten die geheimnisvollen Reliefszenen in den Rechteck- und Quadratfeldern, noch mehr die phantastischen Fabeltiere, die mehrsprachigen Inschriften? Hier setzte beeifert die Forscherarbeit zünftiger Kunstexperten ein. Anton von Steinbüchel, seinerzeit Vorstand des Wiener Münz- und Antikenkabinetts, hat das Verdienst, 1858 in einer Monographie die Basreliefs überzeugend erläutert und gedeutet zu haben. Er zeigte die frappante Ähnlichkeit der „Handlung“ auf den sechs vorderseitigen Feldern mit Schilderungen in Petrarca's Terzinen „I trionfi“, auf, den Triumphzügen der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Gottheit. Er druckte die Verse bei und

man konnte beinahe Zeile für Zeile nachprüfen, wie der Schnitzkünstler dem Gedanken-
gang des Dichters folgte. Hören wir zur Probe die „Rime“ zur ersten Szene, dem
Triumph des A m o r (Abb. 33), die nach Graus „vielleicht das schönste Relief von
allen“, nach Coudenhove ausschließliche Arbeit des Meisters ist, während an den andern
ungleich befähigte Schüler beteiligt waren. Obendrein ist sie „am wenigsten beeinträch-
tigt durch Beschädigungen“.

Ich sah mit vier mehr den schneeweißen Rossen
Ein wildes Kind auf feurigem Wagen fahren,
Den Bogen in der Hand und mit Geschoßen,

Vor denen weder Helm noch Schild bewahren,
Und an den Schultern nur zwei große Schwingen,
Vielfarbig; nackt, sonst alles zu gewahren.

Zahllose Sterbliche im Kreise gingen...

Den Zug eröffnen drei Krieger, antike Helden, ihnen folgen Merkur, Mars, Venus,
Sappho, die Bratsche spielend, nach dem Dichter „Hand in Hand mit edlen Dichtern
singend“, mit Virgil, Ovid und Dante. Feurige Rosse ziehen den Siegeswagen.

Der „Triumph der K e u s c h h e i t“ zeigt Amor gefesselt vor dem Bild der palm-
zweigtragenden Jungfrau. Er ward, wie der Dichter singt, von keuschen Seelen ent-
waffnet, die dem „wildem Knaben“ Köcher, Bogen und Pfeile zerstört, die Fittiche ent-
fiedert haben. Die Vestalinen schreiten „zwei und zwei in Hand verschlungen, zu einem
schönen Fähnlein eingeschlossen“, dem vom Genius getragenen Siegeswimpel nach. Der
Prunkwagen wird von Einhörnern gezogen. Leider fehlen — die Schreine standen an-
derthalb hundert Jahre ohne schützende Glashülle — fünf Köpfe und ein Gewandstück
der Kastitas. Der „Triumph des T o d e s“ scheint als Plastik ziemlich unbeholfen, sche-
matisch. Von unförmigen Büffeln geschleppt, rollt der plumpe Steinkoloß über hering-
gleich geschichtete Leichen. Gespensterhaft folgen sich die Skelette an der kalkfärbigen
Tumbawand, Totenköpfe säumen das bleigewichtige Postament des Schnitters Tod. Eine
beängstigende Vision — jüngst vergangener Tage. „Triumph“ des Krieges möchte man
das Bild nennen, von dem der Dichter sagt: „Die Felder voll von Toten aller Seiten, daß
weder Vers es kann, noch Prosa sagen...“ Dem Schnitzer schwebte freilich nur eine
Art traditionellen Totentanzes vor; die liegenden Gestalten tragen Kaiserkrone, Tiara,
Mönchshabit usw. Den „Triumph des R u h m e s“ verkünden nach Graus Scipio, Cäsar,
Alexander, Simson, Judith, das Haupt des Holofernes in der Hand, Homer und Dante.
Coudenhove erkennt auch Herakles, Helena und vielleicht Kleopatra. „Die Stirn von
Mut umstrahlt, gingen viel der Hochgerühmten da...“ Elefanten sind an den Wagen
der Gloria gespannt, der die rechte Hand teilweise fehlt. Den „Sieg der Z e i t“, genauer
der Vergänglichkeit, erläutern wehmutsvoll gebrechliche Greise. „Es sinkt die Pracht
von euren Siegeszügen, Herrschaften sinken, sinken Königssitze, Alles auf Erden muß
der Zeit erliegen...“ Die elegisch „triumphierende“ Gestalt auf dem mit Hirschen be-
spannten Wagen ist nach Graus Saturn, richtiger wohl Kronos. Die sieben Greisenpaare
um den Wagen, eines ist noch dazu skalpiert, gehören nach Coudenhove „wohl zu dem
schwächsten der ganzen Serie... Bärtige, alle auf den gleichen Typus zurechtgeschnit-
tene Greisengestalten stehen beziehungslos nebeneinander und versuchen höchstens
durch Handbewegungen Zusammengehörigkeit vorzutäuschen“.

„Der Menschen Treiben und Wirken, Streben und Rühmen und die Zeit, welche über
alles dies hinrollt, hat den Dichter beschäftigt; vom Irdischen, Vergänglichen blickt er
nun auf zum Ewigen, vom Geschaffenen zum Schöpfer. Dem Herrn, der nie gelogen, —
Denen die sich im Glauben ihm ergeben“. Er sieht den Tag anbrechen, wo alle Welt

erfahren muß von den geschaffenen Dingen: ‚Was soll mit ihnen denn zuletzt geschehen?‘ Himmel und Erde vergehen und ‚Dann werden die Gewinne — So recht als falsche vor Gericht gezogen‘. An diese Worte haben sich die Künstler gehalten, um nach Petrarca den ‚Triumph der Gottheit‘ zu schildern.“ (Graus.) Überragend schon an Größe, an der Vielzahl der Gestalten, ist der von Engeln spielerisch geführte Allsiegewagen Gottvaters. Die Evangelistensymbole schmiegen sich an das Postament, Apostel umstehen das Gefährt, der kreuztragende Heiland im Gespräch mit dem schwertführenden Petrus nehmen den respektvoll ausgesparten Ehrenplatz in der Mitte ein. Die nimbuslose Frauengestalt neben dem Flügellöwen scheint Graus für Maria zu halten. Coudenhove führt einleuchtende Gründe an, daß es sich um Markgräfin Barbara von Mantua handelt, die Mutter Paola Gonzagas — der Braut, zu deren Hochzeitsausstattung die Truhnen gehörten. Das leere Feld neben ihr habe einst der Brautvater, der Donator und Besteller der Schreine, eingenommen. (Abb. 35.)

Damit sind wir am zweiten Forschungsfeld angelangt, bei der Frage: Wo sind die Schreine her? Wer ließ sie schnitzen? Dieses Problem löste Professor Dr. Anton Lubin in einigen Aufsätzen in der Katholischen Literaturzeitung 1862 und in der Grazer Zeitung 1864: Auf den vier Schmalseiten der Schreine gleichfalls in Einlegearbeit ist je ein heraldisches Emblem abgebildet: ein siebenköpfiger, geflügelter Drache, ein „Federspiel zur Lockung auf der Falkenjagd“, eine Hirschkuh und eine Blume zwischen zwei Blättern, Lubin wies nun nach, daß die drei erstgenannten Darstellungen Wappenstücke des Hauses Gonzaga in Mantua seien und zwar aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Blume paßte nun freilich nicht in den genealogischen Zusammenhang; Lubin sprach also die Vermutung aus, daß das ursprüngliche Wappenmotiv — Vogel auf gebogenem Ast aufsitzend — wie viele andere Details verloren gegangen und von einem Uneingeweihten ersetzt worden sei. Coudenhove findet noch 1931 die Erklärung durchaus plausibel.

Ferdinand II. war in zweiter Ehe mit Eleonora Gonzaga aus Mantua verheiratet. Die Reliquien waren vom Papste an ihn gesendet worden. Was lag also näher, als anzunehmen, daß die Truhnen zum Heiratsgut seiner Gemahlin gehörten. Nun aber fand die Trauung erst 1622 statt, die Reliquien waren schon 1617 in Graz eingetroffen. Graus verfiel darum auf die Vermutung, die Reliquien seien zuerst in einem anderen Behälter an den Seitenaltären angebracht gewesen und in die Truhnen, die Ferdinand oder seine Gemahlin widmeten, erst später eingebettet worden. Hier hat nun Robert Eisler 1905 klärend eingegriffen. Er wies unwiderlegbar nach, daß die Truhnen aus dem Heiratsgut eines anderen Mitglieds des Mantuaneser Hauses stammen: der Paola Gonzaga. Im Inventar ihrer Mitgift fand sich die Eintragung: „Zwo große truchen von helfandbain ausgeschnitzt mit triumphn und wapen des haus zu Mantua“. Nun war kein Zweifel mehr möglich; der Weg, den die Schreine wanderten, ließ sich durchaus glaubhaft machen; 1477 mit Paola auf das Schloß ihres Gatten Bruck bei Lienz, nach dem erbenlosen Tode der beiden Gatten nach Millstatt, das zur Dotation des Jesuitenkollegiums Graz gehörte, von dort um 1617 — in die Ägydiuskirche.

An den Truhendeckeln sind je drei Intarsienfelder zu sehen, die sämtlich in diagonalen Anordnung das Sonnenstrahlenmotiv, das sich gelegentlich auch auf den Triumphwagen findet, zweimal tragen. In der Camera degli sposi zu Mantua ist ein Medaillon abgebildet, das in zeichengetreuer Wiederholung das Federspiel, das Flügelpaar weisen. Auf einer im Berliner Münzkabinett befindlichen Medaille trägt Lodovico Gonzaga, der Vater Paolas, den Flügeldrachen am Brustpanzer — lauter Beweise für die obigen Ausführungen, für die Urheimat der Schreine im markgräflichen Hause zu Mantua. Aber die Hirschkuh trägt ein Spruchband mit einer deutschen Inschrift: „Bider (C)raft, wider die Gewalt!“ Wieso das „Fremdwort“ in dem italienischen Hause? Schon Graus gab die



Abb. 35. Triumph der Gottheit

Aufklärung: es herrschten enge politische und verwandtschaftliche Beziehungen zwischen deutschen Häusern und dem Mantuaner Hofe. Luigi Gonzaga war schon 1329 Vikar Ludwig des Bayern; Kaiser Sigismund erhob 1433 den Regenten der Familie zum Markgrafen und Reichsfürsten; um die Mitte des 15. Jahrhunderts waren deutsche Fürstentöchter an Gonzagas, Komtessen von Gonzaga an deutsche Grafen verheiratet. Daß sich auf den Sonnenbildern französische Inschriften finden: *decir, par decir (desir)*, nach Wunsch! ist bei den traditionell engen Beziehungen der italienischen und französischen Kulturkreise nicht weiter verwunderlich.

Bleibt noch die Doppelfrage: Wer hat die Reliefs geschnitzt? Wer hat die Vorlagen geliefert? Steinbüchel riet auf Niccolo Pisano, ja er vermutete, seine Arbeit habe Petrarca zu seinen „Trionfi“ inspiriert. Kein Wunder, daß seine Ausführungen, auch dort, wo sie ins Schwarze trafen, lebhaften Widerspruch fanden. Später verfiel man auf Francesco Mantegna, den Sohn des berühmteren Vater Andrea — man spürte allenthalben den „mantegnesken“ Stil; weil man eben als Eigentümerin der Hochzeitstruhen die viel jüngere Eleonora Gonzaga betrachtete. Seit wir wissen, daß sie zum Brautschatz der Paola gehörten, ist an Andrea Mantegnas direkten Einfluß nicht mehr zu zweifeln. Zumal beim Triumph des Amor. „Die nicht bloß antikisierende, sondern auf antike Vorbilder zurück greifende Kleidung und die weitgehende künstlerische Auswertung der Nacktheit deuten untrüglich auf Mantegnas Stil hin... Ausgesprochen mantegnesk ist ferner der Wechsel von stehenden und schreitenden Figuren, von Vorder- und Rückansichten, wobei letzteren eine Stelle im Mittelpunkt der Komposition eingeräumt wird. Dieses Schema findet sich bei allen Fresken Mantegnas in der Eremitanikapelle zu Padua ebenso, wie auf den Grazer Triumphdarstellungen... Aber nicht nur Einzelheiten weisen hier durch Vollendung und Eigenart auf Andrea Mantegna hin; die Ausgeglichenheit und souveräne Beherrschung der Gesamtkomposition zwingt, an einen erstklassigen Künstler zu denken, und als solcher kommt eben für Mantua vor allem Mantegna in Betracht.“ (Coudenhove-Erthal.) Denn Andrea war der führende Kopf der oberitalienischen Frührenaissance und was hier ausschlaggebend ist — er war „Hauskünstler“ Lodovicos Gonzaga zur Zeit, als Paola zur Hochzeit rüstete und mit reichem Familienkunstschatz nach dem Norden zog.

Auch die übrigen fünf Triumphzüge weisen bald mehr, bald weniger stilkritische Verwandtschaften mit Werken des großen Neuerers auf, sind jedenfalls ohne seinen — zumindest indirekten — Einfluß nicht denkbar. Einzelne Details freilich wirken schüler-, ja stümperhaft. Coudenhove nimmt daher nicht bloß auf weite Strecken Werkstattdarbeit an, sondern kommt zum überraschenden Schluß, daß einige Reliefs von Elfenbeinschnitzern herrühren, die zwar zuerst Andreas Vorlagen zur Hand und vor Augen hatten, später aber, als ihnen diese entzogen worden waren, gleichsam aus der Erinnerung weiter messerten. Armand Bachet hatte schon 1866 „Neue Dokumente über Andrea Mantegna“ veröffentlicht. Darin geschah eines schweren Konfliktes Erwähnung, den der Meister mit seinem Stecher Zoan Andrea hatte. Im Jahre 1475, zwei Jahre vor der Hochzeit der Paola. Im selben Jahre führte ein anderer Stecher, Simone Ardizoni, beim Markgrafen Klage, „er sei auf Anstiften Mantegnas überfallen worden, als Rache dafür, daß er dem Zoan Andrea behilflich gewesen sei, verschiedene Zeichnungen, die jenem abgenommen worden waren, wiederherzustellen. Leider“, fährt Coudenhove fort, „sind wir über die darauf vom Markgrafen eingeleitete Untersuchung, die zweifellos Näheres zu Tage brachte, nicht unterrichtet. Das eine aber wissen wir, daß Zoan Andrea und Simone Ardizoni Stiche verfertigten, die sich zum Teil auf Originalvorlagen Andrea Mantegnas, zum Teil auf ihre eigenen Ergänzungen stützten.“ Vielleicht haben wir an diesen drei Männern die ungleichen Meister, die an unseren kostbaren Schreinen vor 460—465 Jahren arbeiteten. Sicher ist nur, was Professor Wastler, der schon 1888 fünf



Abb. 36. Stickerei am Taburett

Gemälde, acht Elfenbeinreliefzyklen, zwei Bildtafeln, drei Miniaturen, ein Fresko und ein Uhrzifferblatt mit bildlichen Darstellungen der Petrarca'schen Triumphe nachwies und zum Vergleich heranzog, 1895 unsere „herrlichen Schreine die bedeutendsten und interessantesten Kunstwerke unserer Stadt“ nennt. Und daß Coudenhovs Buch auch Kenner der Schreine mit einem unübertrefflichen Kunstwerk — nicht des Messers, sondern der Nadel — überraschte, mit der bislang beinahe unbekannten Stickerei am Taburett im Innern des linken Schreines. (Abb. 36.)

Auf der Reise von Mantua über Lienz, Millstatt nach Graz waren zahlreiche Stücke abgeblättert. Sie wurden wohl schon zur Zeit ihrer Aufstellung im Dom — oder 1736? — von wohlmeinenden, aber für die heikle Arbeit nicht vorgebildeten Händen „ersetzt“. Ohne schützende Glashülle jahrhundertlang stehend, waren neue Schäden entstanden. Das durch Steinbüchels Buch neuerwachte Interesse drängte auf Untersuchung, auf Renovation. Allerhand törichte Gerüchte waren aufgetaucht. K. k. Konservator Scheiger schrieb an das fb. Konsistorium, es würde vielfach behauptet, es seien nicht bloß Schnitzstücke entwendet worden — sondern auch ein ganzer Schrein. Ursprünglich seien ihrer drei gewesen! Die Kirchenbehörde scheint eine ziemlich geharnischte Antwort gegeben zu haben, denn der Konservator sah sich veranlaßt, in einem neuerlichen Schreiben zu erklären, er persönlich habe an das „Gerücht von der Veruntreuung eines dritten Schreines“ nie geglaubt. Aber er regte eine kommissionelle Untersuchung an. Sie kam am 7. Dezember 1864 tatsächlich zustande. Dort wurde beschlossen, die Schäden durch einen Fachmann auszubessern, als solcher wurde vorgeschlagen ein Herr Borbely, Zimmerwärter am Joanneum. Die Schreine wurden ihm ausgefolgt, aber nach einem Jahr wieder abgenommen, da der Mann keinen Finger daran rührte. Auf Vorschlag eines Ingenieurs wurde nun Zimmermann Zugh mit der Ausbesserung der „ornamentalischen Teile“ betraut. Das ausbedungene Probestück war zur Zufriedenheit ausgefallen, die Restauration nicht. Wenige Jahre später wurden amtlich an dem einen Schrank sieben, am andern zehn Gebrechen festgestellt. Das Ordinariat trägt an dieser wenig rühmlichen Episode keine Schuld. Es hatte selbst um eine Renovierung der „antiken Kostbarkeiten“ angesucht, doch von der zuständigen Baudirektion drei Jahre keine entsprechende Antwort erhalten.

Dies Kapitel ist eines der wenigen, zu dem unsere Rechnungsbücher nicht beachtliche Beiträge bieten. Deshalb sei aus dem Ordinariatsarchiv erstmalig von einer interessanten Episode erzählt, in der Graz und sein Dom in Gefahr stand, die kostbaren Kunstwerke zu verlieren. Anlässlich der Wiener Weltausstellung 1873. Ein Mitglied der Ausstellungskommission hatte beim fb. Ordinariat vorgesprochen und ersucht, die Schreine in Wien zeigen zu können; „indem nichts Ähnliches in der österreichischen Monarchie sich finde. Es werden diese Schreine ein ausgezeichnetes Objekt der Weltausstellung in der Kunstabteilung sein“. Man erfüllte die Bitte. Die Sarkophage wurden ausgestellt und zwar mit solch durchschlagendem Erfolg, daß es, wie Graus schalkhaft bemerkt, „einiges Nachdruckes bedurfte, sie wieder nach Graz zu bekommen“. Da der Vorfall schlaglichtartig den außerordentlichen Kunstwert unserer „Hochzeitstruhen“ aufzeigt, sei aus den Akten Näheres mitgeteilt. Am 16. Oktober 1873 schrieb Freiherr von Sacken, Direktor des k. k. Münz- und Antikenkabinettes an Bischof Zwirger: „Die aus der schönen Renaissance Zeit stammenden Schreine haben die allgemeine Aufmerksamkeit der Kunstfreunde wie der höchsten Herrschaften auf sich gezogen und es wurde vielfach der Wunsch ausgesprochen, dieselben als Werke von vorzugsweise kunstgeschichtlicher Bedeutung möchten der kaiserlichen Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke (der sogenannten Ambraser Sammlung) einverleibt werden, wo sie besser und allgemeiner gesehen und gewürdigt werden könnten und dem kunstgeschichtlichen Studium größeren Nutzen gewähren würden, als in ihrer Vereinzelung

an ihrem dermaligen Aufstellungsorte im Dome zu Graz.“ Der pfiffige Herr führte weiterhin aus, daß die Schreine „in keinem Zusammenhang mit den darin verwahrten Reliquien stehen“, noch schlimmer, „kein Kreuz, keine Palme, kein christliches Märtyrersymbol“ tragen — die Darstellungen seien „nicht religiösen, sondern heidnisch allegorischen Inhalts“. Der Briefschreiber wisse obendrein „von kompetenter Seite“, daß die Schreine nicht — geweiht seien, daß, nun wurde er ganz deutlich, der Kaiser „als Nachkomme und Erbe Ferdinands ein unzweifelhaftes Anrecht darauf hat, es müßte denn eine ausdrückliche Schenkung an die Kathedrale vorliegen“. Von einer Beschlagnahme sah der Herr Antike Kabinettsdirektor zwar schonend ab, aber er schlug abschließend vor, die Schreine freiwillig — und gewinnbringend — der Ambraser Sammlung zu überlassen gegen Gegenwidmung „zweier prachtvoller Reliquienschreine in dem zum Bau der Kathedrale passenden gothischen Stile aus Krystallplatten in reicher, echt vergoldeter Metallfassung mit entsprechenden Märtyrer-Emblemen geschmückt“. Diese Ersatz-Heiligtümer waren aber beileibe keine alten echten Reliquienbehälter, sie sollten erst „nach Zeichnung eines hervorragenden Künstlers von der ersten Firma mit einem Kostenaufwand von zirka 6000 fl angefertigt und dem Grazer Domkapitel eigenthümlich übergeben werden“.

Diesen Vorschlag, besser Anschlag, hatte aber nicht der Kaiser gemacht, sondern nur der wendige „Kabinettsdirektor“; denn er betonte, die Sache müsse dem Monarchen erst vorgelegt werden, aber es stehe zu hoffen, daß Ihre Majestät dem Projekt wohlwollend gegenüberstehe. Der Bischof gab keine Antwort. Sacken drängte also: Die Sache eile, die Ausstellung gehe zu Ende und „es wäre nicht unmöglich, daß ich bei der bevorstehenden Audienz von Ihrer Majestät darüber befragt würde, wie mich auch der Herr Oberstkämmerer schon über den Ausfall der Antwort befragt, hat...“ Der Bischof schwieg. Also half der Oberstkämmerer in einem „Handsreiben“ vom 15. November eigenhändig nach: „Es kann nicht bezweifelt werden, daß die Truhen als Erbstück Eigenthum Ihrer Majestät des Kaisers sind, sofern nicht eine Schenkung an den Grazer Dom vorläge...“ Er fragt also ungehalten weiter, „ob irgend eine Anordnung besteht, daß diese Schreine im Grazer Dome zu verbleiben hätten oder ob die Domkirche ein besonderes Eigenthums-Recht darauf besitzt“.

Der Fall lag heikel. Daß die Truhen niemals im Besitze Ferdinand II. beziehungsweise seiner Gemahlin Eleonora Gonzaga waren, wußte man damals noch nicht. Aus demselben Grunde lag natürlich auch keine kaiserliche Schenkungsurkunde vor. Wohl aber war Franz Josef I. „Nachkomme und Erbe“ Josefs II., der den Grazer Bischofsitz und das Seckauer Domkapitel gestiftet hatte... Der Bischof übertrug die Sache dem Domkapitel. In zwei Sitzungen beschäftigte es sich mit ihr. Zwar fehlte es nicht an Stimmen, die darauf hinwiesen, daß angesichts des schadhaften Zustandes der Schreine die kaiserliche Sammlung eher über Fachkräfte verfüge, das wertvolle Kulturgut zu pflegen, aber auch sie verschlossen sich nicht dem Gedankengang, daß es sich um einen „Gegenstand besonderer Beachtung und Bewunderung“, um „die größte Kunstmerkwürdigkeit der Domkirche“ handle, für die entsprechend zu sorgen man schon Mittel und Wege finden werde. „Über das Ansinnen des Grafen Creneville (Oberstkämmerer), Auskunft zu geben, ob eine Anordnung bestehe, daß die Reliquienschreine bei der Domkirche zu verbleiben hätten, spricht sich das Domkapitel einstimmig dahin aus, daß die Domkirche im Besitz des fraglichen Kunstwerkes seit dritthalb Jahrhunderten ist...“ Man müsse also „höflich aber entschieden“ ablehnen.

Das Schreiben des Domkustos nach Wien war ein herzerquickendes Beispiel diplomatischer Klugheit und priesterlichen Freimuts. Wenn die Schreine auch nicht geweiht seien und kein ausgesprochen religiöses Merkzeichen trügen, seien sie doch seit Jahrhunderten „Depositorien von Märtyrerleibern... Dadurch erlangten sie die Eigenschaft

gottgeweihter Sachen, welche nach den Kirchengesetzen die strenge Verbindlichkeit fortwährender getreuer Erhaltung für den Bischof und sein Domkapitel nach sich ziehen..." Die Domkirche befindet sich seit mehr als 250 Jahren im ungestörten Besitz dieser Kunstwerke und zwar mit der Widmung als Reliquienschreine, welcher Besitz nach kirchlichen und bürgerlichen Gesetzen nicht angefochten werden kann, wenn man nicht den juridischen Beweis liefert, daß sie sich in unrechtmäßigem Besitze befinden... „Ich zweifle auch nicht, daß Allerhöchst Seine Majestät vom richtigen Sachverhalt genau unterrichtet, den Antrag auf Ausfolgung mit religiöser Gewissenhaftigkeit entschieden ablehnen würden... Die Inschriften auf den marmornen Unterlagen sind ein in Stein gehauenes Monument für das Eigentum der Kirche". Kurz darauf kam vom Weltausstellungskomitee die lakonische Mitteilung, die „Domschreine" seien nach Graz abgegangen... 1887 ersuchte das k. k. Österreichische Museum, die Schreine abermals in Wien auszustellen. Die Zurschrift trägt den vielsagenden Vermerk: Über Anordnung Celsissimi ad acta.

1883 standen sie in der Grazer Industriehalle auf der Kulturhistorischen Ausstellung, später im Diözesanmuseum, in den Bombenjahren im Pfarrhof von Pischelsdorf. Im März des Vorjahres wurden sie wieder auf ihren Ehrenplatz gestellt, die Reliquien unter Gebeten des Domkapitels hineingebettet. Mögen diese Wahrzeichen der Frömmigkeit und Kunst ungestört noch viele Jahrhunderte dem Sieger Vergänglichkeit trotzen und den Triumph der Gottheit verkünden!

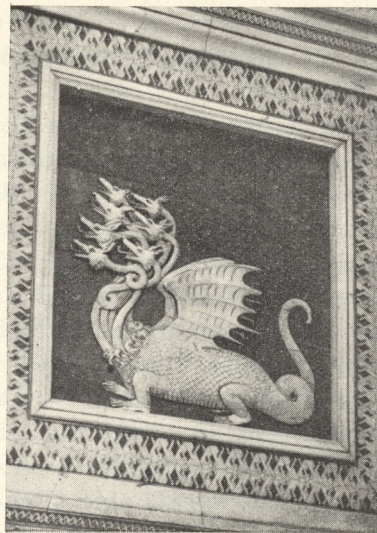


Abb. 36a. Siebenköpfiger Drache