

Die Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattung

Diplomarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magisters der Philosophie
an der Karl–Franzens-Universität Graz

vorgelegt von Rochus Probst
am Institut für Kunstgeschichte

Begutachterin: Univ.- Prof. Dr. Barbara Aulinger

Graz, 2010



<u>Inhaltsverzeichnis:</u>	<u>Seite:</u>
Vorwort	3
1 Gemeinde Stainach – Geschichte und Gegenwart	
1.1 Geschichte	4
1.2 Infrastruktur	6
2 Geschichte der Pfarre Stainach	
2.1 Pfarrgründung	9
2.2 Gegenwart	10
3 Geschichte der Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen	
3.1 Frühmittelalter	11
3.2 Theorie der Ursprache	11
3.3 Archäologische Ergebnisse und Neudatierung	13
3.4 Archivarische Quellen	16
3.5 Beginn kunstgeschichtlicher Würdigung	19
4 Zum Patrozinium	22
5 Baubeschreibung St. Rupert	24
6 Zweischiffige gotische Kirchen	
6.1 Historische Entwicklung	28
6.2 Stiftsbaumeister Niklas Velbacher	30
7 Die Ausstattung mit Fresken	
7.1 Allgemeine Beschreibung	31
7.2 Restaurierung und Charakteristik	33
7.3 Zum Autor	36
7.4 Beschreibung der Bildfolge	
7.4.1 Jüngstes Gericht	37
7.4.2 Anbetung der Könige	38
7.4.3 Bethlehemischer Kindermord	39
7.4.4 Bilder im Chorumgang	39
7.4.5 Marter der Zehntausend	40
7.4.6 Erasmuslegende	41
7.5.7 Triumphbogen	42
7.4.8 Deckengemälde	43
8 Altäre	45
8.1 Hochaltar	

8.1.1	Aufbau	46
8.1.2	Altargemälde	48
8.1.3	Figurenschmuck	48
8.1.4	Tabernakel und Volksaltar	51
8.2	Linker Seitenaltar	
8.2.1	Aufbau	52
8.2.2	Altargemälde	54
8.2.3	Figurenschmuck	54
8.3	Rechter Seitenaltar	
8.3.1	Aufbau	55
8.3.2	Altargemälde	56
8.3.3	Figurenschmuck	57
8.4	Zur Frage des Autors des Figurenschmucks	
8.4.1	Geschichte und Gelehrtenstreit	58
8.4.2	Der Einfluss der Brüder Zürn auf St. Martin bei Graz	63
8.4.3	Stilvergleich und Ausschluss der Zürn	66
8.4.4	Zum Stil der Werkgruppe Strechau, St. Martin am Grimming, St. Walpurgis, Traboch und der Reliefs in Admont im Zusammenhang mit der Ausstattung von Niederhofen	69
8.4.5	Zuschreibung	72
9	Weitere Ausstattung der Kirche	
9.1	Kanzel	73
9.2	Figuren	74
9.3	Gemälde	77
9.4	Mobilier	78
9.5	Grabsteine in der Kirche	80
9.6	Kirchenaußenwände	84
10	Zusammenfassung	85
11	Literaturverzeichnis	87
12	Skizzen- und Abbildungsverzeichnis	91
13	Skizzen- und Abbildungsnachweis	96
14	Abbildungen	98

Vorwort

Wenn ein „Spätberufener“ wie ich schreibt, dann soll sich die Wahl des Themas nicht nur an Zweckmäßigkeiten orientieren, sondern vor allem Freude an der Materie zum Ausdruck bringen.

Beruflich praktisch ständig mit Kunst konfrontiert war die Auswahl reichlich und damit das Ziel nahe liegend, etwas ganz Neues anzufangen.

Also ist es ein Stück Heimat geworden, das es zu beschreiben gilt, vielleicht dem vorhandenen Wissen etwas hinzuzufügen und einen kleinen Baustein beizutragen zur steirischen Kunstgeschichte. Und das Ziel muss in den geliebten Bergen liegen und das Wesen der Umgebung und der darin lebenden Menschen widerspiegeln.

Dies und vieles mehr kennzeichnet die Kirche St. Rupert zu Niederhofen in der Pfarre Stainach. Durch Jahrhunderte in ihrer Eigenschaft als Filialkirche geschützt wurde ihr das Schicksal vieler Pfarrkirchen in Form ständiger Modernisierungen erspart und so blieb ein Juwel an weitgehend vollständig erhaltener Barockausstattung in einem ebenso bemerkenswerten spätgotischen Umfeld bestehen.

Mein Dank gilt meiner Familie für die immerwährenden freundlichen Ermunterungen zum Fortgang ebenso wie meinen akademischen Lehrern, allen voran Herrn Prof. Dr. Horst Schweigert für große Unterstützung in Erfüllung eines alten Versprechens sowie meiner Betreuerin, Frau Prof. Dr. Barbara Aulinger, für die engagierte und kritische Förderung der vorliegenden Arbeit.

Ganz besonders danken möchte ich meiner Frau Dagmar, deren Fähigkeit, ihre glühende Begeisterung für die kunstgeschichtliche Sache ihrer Umgebung zu vermitteln, auch für mich eine Quelle von Kraft und Inspiration ist.

Graz, im Mai 2010

Rochus Probst

1 Gemeinde Stainach – Geschichte und Gegenwart

1.1 Geschichte

Die Forschung zur Besiedelung des oberen steirischen Ennstales konnte im vergangenen Jahrzehnt genauere Erkenntnisse zum zeitlichen Ablauf und damit auch zur tatsächlichen Siedlungsgröße im Bereich Stainach und Niederhofen gewinnen. Neue methodische Ansätze der siedlungsgenetischen Forschung im Bereich der Fluranalyse machen einen kritischen Vergleich mit der Ortsnamenforschung und der Siedlungsarchäologie möglich¹. Krawarik liefert auf der Basis der „rekonstruierten Kulturläche“² von Siedlungen einen Zusammenhang von Zeitpunkt und Größe des Kulturlands.

Der Ort Stainach, dessen Name eine direkte Übersetzung des slawischen „Grauscharn“ darstellt, gilt als politisches Zentrum des frühen Mittelalters und umfasste etwa 230 Joch Kulturland. Stainach wurde demnach etwa um 740 von den Karantanen gegründet.³ Der ehemalige Sitz der Traungauer Markgrafen Schloss Stainach wird urkundlich im Jahr 1224 erwähnt.⁴

Für Niederhofen hingegen ergibt die Kulturlandanalyse eine früheste mögliche Gründungszeit um 860.⁵ Es handelt sich um eine eigenständige und auch im Vergleich zum slawischen „Grauscharn“ althochdeutsche⁶ Gründung, für deren Bewohner also auch der Bedarf an geistlicher Versorgung gegeben war. Für Pürgg hingegen ergibt sich auf der Basis derselben Überlegungen erst eine Besiedelung kurz vor der Jahrtausendwende, dann eine Bewehrung und die im 12. Jahrhundert bekannte „Markgrafenpfalz“ der Otakare.⁷

Das heutige Gemeindegebiet von Stainach liegt in einer Erweiterung des mittleren Ennstales auf drei Schwemmkegeln. Die Gemeinde umfasst auch das am Rand des Leistenbach – Schwemmkegels gelegene Niederhofen sowie Stein. Die Lage bedingt eine erhebliche Klimabegünstigung und eine historische wie gegenwärtige Bedeutung als Verkehrsknotenpunkt. Man vermutet bereits einen Römerweg durch das Ortsgebiet,

¹ Krawarik, Hans, Das obere Ennstal im Frühmittelalter – neue Überlegungen zur Besiedelung, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, 93 (2002), 147 – 189.

² Krawarik, 2002, 148.

³ Krawarik, 2002, 185.

⁴ Krawarik, 2002, 163.

⁵ Krawarik, 2002, 180.

⁶ Krawarik, 2002, 165.

⁷ Krawarik, 2002, 180.

wobei die derzeitige archäologische Fundsituation erst ab dem 8. Jahrhundert alpenlawische Besiedlungsspuren in Form von Gräbern nachweist, welche teilweise mitten im heutigen Ortszentrum (Neubau des Gasthauses Stenitzer) liegen. Der historische Ortsname leitet sich ursprünglich vom Wort „Gruscharje – Geröllhalde“ ab.⁸ Auch Niederhofen dürfte, allerdings im Rahmen der „Deutschen Landnahme“ als fränkischer Reichshof, bereits im 9. Jahrhundert gegründet worden sein und vermutlich rasch mit einer frühen Kirche seine Bedeutung gefestigt haben. Bereits im 12. Jahrhundert scheint das Gut in ein Dorf zerfallen zu sein. Um 1150 beziehen die Traungauer als steirische Landesherren die Burg Wolkenstein und Niederhofen verliert rasch an Bedeutung, nicht zuletzt durch die Verlegung der Pfarre nach Pürgg, wo sie bis 1949 bleibt.

In diesem Zeitraum werden auch die Wurzeln der Dynastie der Herren zu Stainach gesehen. Die Familie wird erstmals im Jahr 1293 urkundlich erwähnt und lässt Stainach zu einem gut bewehrten Ansitz ausbauen, der bald die Schutz- und Kontrollfunktion der mittlerweile aufgegebenen Burg auf der Pürgg übernimmt. Ab diesem Zeitpunkt hießen die Wehranlagen immer „Stainach“, das umliegende Dorf wird aber noch bis in das 17. Jahrhundert als „Grauscharn“ genannt.⁹

Während die nie in den Hochadel aufgestiegene ritterliche Familie sich in wirtschaftlichen Belangen und politischer Bedeutung im Lauf der Jahrhunderte mehr oder weniger erfolgreich entwickelte, liegen über die Mehrheit der Bevölkerung relativ wenige Nachrichten vor. Die bäuerlichen Untertanen waren wohl durch ihre zahlreichen Pflichten zu Abgaben und Diensten der wirtschaftliche Motor der adeligen Grundherrschaften, wurden aber im Wesentlichen als eine Art „Eigentum“ betrachtet¹⁰ und ihre Existenz spiegelt sich daher dokumentarisch bestenfalls in Aufzeichnungen über Erbschaften, Streitigkeiten oder Änderungen von Besitzverhältnissen wider. Immerhin ermöglichte die nachbarschaftlich friedliche Grundhaltung der Stainacher Herren ihren Untertanen, über welche sie auch die bürgerliche sowie die niedere Strafgerichtsbarkeit ausübten, über lange Zeiträume ein vergleichsweise auskömmliches Leben ohne ständige Fehden und Pflichten zu Dienst im Streit. Verdienste um die Ausbreitung des protestantischen Glaubens im Ennstal und immer wiederkehrende wirtschaftliche Engpässe sind weitere Kennzeichen des erst 1929 ausgestorbenen Geschlechts.

⁸ Grössing, Friedrich, Stainach. Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg., Stainach, 1982, 11 – 16.

⁹ Grössing, 1982, 16 – 20.

¹⁰ Jedoch keine Leibeigenen. Die Bauern waren vergleichsweise frei, siehe Grössing, 1982, 80 f.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wenden sich fast alle Stainacher trotz enger Verbindungen zum katholischen Klerus dem Protestantischen Glauben zu. Auch unter der bäuerlichen Bevölkerung scheint der neue Glaube weit verbreitet gewesen zu sein, so dass in Niederhofen sogar eine jener Missionsstationen errichtet wurde, die im Rahmen der Gegenreformation den Geheimprotestantismus bekämpfen sollten. Es werden wohl auch viele Stainacher unter den von Kaiserin Maria Theresia Verbannten gewesen sein.¹¹

Das Ennstal und damit auch die Gemeinde Stainach wird, wie alle anderen Landschaften auch, mehrfach von überregionalen Katastrophen erschüttert, seien es kriegerische Konflikte der Landesherren mit dem Klerus, durchziehende marodierende Truppen, Bauernaufstände, Glaubensstreitigkeiten oder Seuchen wie der „Schwarze Tod“. Die Leidtragenden waren häufig in der einfachen Bevölkerung zu finden, die sich mangels Wissen und materieller Möglichkeiten nicht aus dem Brennpunkt der Ereignisse zu bringen oder anderweitig zu schützen vermochten. Besondere Belastungen sind vor allem auch für die Franzosenzeit dokumentiert. Nicht weniger als vier Mal zogen feindliche Truppen durch das Gemeindegebiet, die marodierenden Besatzer ebenso wie ihre Gegner lebten auf Kosten der Bevölkerung „wie Gott in Frankreich“ und die französischen Kontributionen stürzten das Dominium Friedstein über den Umweg der wiederum Steuern eintreibenden vermögenden Herrschaften in ein finanzielles Desaster. Dazu kamen mehrere aufeinander folgende Naturkatastrophen in Form von heftigen Regenfällen zur Erntezeit und Überschwemmungen, welche sogar zur Abwanderung von Teilen der Bevölkerung führten, die erst durch die Errichtung der Eisenbahnlinien umgekehrt werden konnte.¹²

1.2 Infrastruktur

An namhaften baulichen Maßnahmen ab dem Mittelalter ist die Wiedererrichtung von Oberstainach nach der Zerstörung 1288 durch den Salzburger Erzbischof Rudolf von Hoheneck um 1300, etwas später der Bau von Unterstainach und natürlich die Errichtung von zumindest zwei Kirchenbauten in Niederhofen mit den dokumentierten Weihedaten 1240 und 1464 zu nennen. Man vermutet einen dritten, bereits im 9.

¹¹ Grössing, 1982, 36; 41.

¹² Grössing, 1982, 60 – 64.

Jahrhundert entstandenen Vorgängerbau aus Holz, dessen Überreste dem Material entsprechend kaum erhalten und auch schwer auszumachen sein dürften.¹³

Der Notwendigkeit folgend, Raum für die zahlreiche Nachkommenschaft derer von Stainach zu schaffen, wird Oberstainach im 14. und vor allem im 15. Jahrhundert für mehrere Familien immer weiter ausgebaut, fällt allerdings 1550 einem Brand zum Opfer, welcher auch wichtige Dokumente zur Familien – und Ortschronik vernichtete. Bald nach dem Wiederaufbau wird Oberstainach 1607 offensichtlich als Folge eines Familienzweistes aus der Familie wegverkauft und die Großfamilie beginnt sich aufzulösen. Relativ rasch weiterveräußert wird es bald dem Verfall preisgegeben und heute zeigen sich nur mehr geringe Bauteile im Bereich der ehemaligen Wirtschaftsanlagen.¹⁴

Das am Westrand des Dorfes gelegene Unterstainach wird um 1300 gegründet und bietet wie sein oberes Pendant bis in das 18. Jahrhundert zahlreichen Familien der direkten Stainacher Linie ein Dach über dem Kopf. Durch Adoption kann es bis 1818 im Familienbesitz gehalten werden, wandert dann aber durch mehrere Hände und ist seit 1952 im Besitz der Familie Hartmann.

1563 entstand aus einem Bauerngut der Ansitz Mitterstainach, ursprünglich als großer Bauernhof, aber bald als Sitz von Edelleuten ausgebaut. Erneut zieht ein Verkauf eine Reihe von Besitzwechseln nach sich, die schon 1764 zur Unbewohnbarkeit des Schlössels führen. Ende des 19. Jahrhunderts zum einstöckigen Bauernhof zurückgebaut, wird es im 20. Jahrhundert wieder vergrößert und beherbergt heute das Gemeindeamt.¹⁵

Das am nördlichen Talrand gelegene Friedstein gilt als der schönste Renaissancebau des Ennstales und ist das jüngste der Stainacher Schlösser. Wohl könnte der Ortsname „Nieder“-hofen ein Hinweis auf einen frühen Vorgängerbau sein, doch baut der Stainacher Hans Friedrich das Schloss 1595 – 1613 ohne Verwendung vorhandener Bauteile als „*schönes wol accomodits, zierlich Haus italiano*“, das vom Nachfahren Moritz weiter verschönert wird. Mit diesem Nachfolger stirbt der rekatholisierte Zweig der Stainacher bereits 1651 wieder aus, sein Grabstein ziert noch heute die Kirche zu Niederhofen. Das Schloss wird an die Familie von Saurau verkauft und entwickelt sich zum Verwaltungszentrum, später sogar Landgerichtssitz. Nach wechselvoller Geschichte wird um 1800 der Wehrbau entfernt und das Anwesen in die heute sichtbare

¹³ Grössing, 1982, 20 – 30.

¹⁴ Grössing, 1982, 43 - 46.

¹⁵ Grössing, 1982, 50 f.

Form gebracht. 1811 wird durch den Verkauf ein rascher Besitzerwechsel eingeleitet, bis Ende des 19. Jahrhunderts die Familie Hohenlohe – Schillingsfürst das Schloss erwerben, für lange Zeit (bis 1997) im Besitz behalten und die notwendigen Erhaltungsmaßnahmen durchführen. Ein deutlich sichtbares Zeichen für die heute noch große Bedeutung der Familie und ihr „*symbolisches Patronat*“ über die Niederhofener ist die fürstliche Familiengruft an der Kirchengaußenwand der Rupertikirche.¹⁶

Noch zu erwähnen sind das Sonnhof – Schlössl, das nach einem Brand des alten Spechtenhofs denselben ersetzte und vom Abgeordneten zum Reichsrat Freiherrn von Pantz 1909 errichtet wurde, sowie die „Tax-Villa“. Diese hatte 1913 die Familie der Fürsten von Thurn und Taxis errichten lassen. Beide Gebäude dienen heute wieder „zivilen“ Wohnzwecken beziehungsweise dem landwirtschaftlichen Betrieb.

Verkehrswege spielten ebenfalls eine bedeutende Rolle in der Ortsentwicklung, so auch die trotz ihres schlechten Zustandes um 1660 mit einer Postlinie Graz – Salzburg versehene Hauptstraße des Ennstales. Salz über die beim Nagenzaun-Katzensteiner abzweigende Salzstraße, Eisen, Holz und Holzkohle als wichtige Transportgüter trugen zur frühen Errichtung von Gasthöfen bei.¹⁷

Durch die Flurschäden infolge der Holzflößerei, vor allem aber durch die regelmäßigen und teils wochenlang das Tal verheerenden Überschwemmungen der mäandrierenden Enns und ihre Folgen wie Nebelbildung und ein äußerst ungesundes Klima wurde das mehrfach aufgeschobene Projekt der Regulierung des Flusslaufes ein dringliches Thema. Aber erst der bevorstehende Bau der Eisenbahn sorgte Ende der Sechzigerjahre des 19. Jahrhunderts für die Durchführung der längst fälligen Maßnahmen. Mit der Inbetriebnahme der Bahnlinien im folgenden Jahrzehnt stieg die Bedeutung von Stainach als einziger wesentlicher Verkehrsknotenpunkt neben Liezen – Selzthal sprunghaft an. Die Einrichtung einer Bahnmeisterei und das enorme wirtschaftliche Aufblühen des Ortes, der plötzlich direkt mit den wichtigen Städten Wien, Linz, Graz und Triest verbunden ist, ziehen in den folgenden vier Jahrzehnten eine gute Verdoppelung der Bevölkerungszahl nach sich.

In den folgenden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg wird die Infrastruktur der Gemeinde den modernen Bedürfnissen angepasst, Vereine und Behördenstandorte gegründet, das Schulangebot erweitert und die Wildbachverbauung vorangetrieben.¹⁸

¹⁶ Grössing, 1982, 51 – 58.

¹⁷ Grössing, 1982, 58 ff.

¹⁸ Grössing, 1982, 64 - 72.

Nach 1945 erfolgt der Ausbau der 1920 als Molkerei gegründeten Landgenossenschaft zur größten Landmolkerei in Österreich und die Ansiedlung weiterer Betriebe und Ämter. Der Autobus – Zentralbahnhof der KÖB gliedert sich als Drehscheibe in die Tradition Stainachs als Verkehrsknotenpunkt ein. Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium vervollständigen das Bildungsangebot der heute etwa 2200 Einwohner zählenden Marktgemeinde, die mit der 1958 geweihten Antoniuspfarre auch endlich wieder ein eigenes geistliches Zentrum erringen konnte.¹⁹

2 Geschichte der Pfarre Stainach

2.1 Pfarrgründung

Seit dem 12. Jahrhundert lenkte die Pfarre Pürgg die Gesicke der Stainacher und Niederhofener bis in das Jahr 1949²⁰, wobei sich für Niederhofen bereits im 18. Jahrhundert die Tendenz zur Einrichtung einer eigenen Pfarre abzeichnet. In Stainach erhebt die Bevölkerung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt die Forderung nach einer Loslösung von Pürgg und einer eigenen Kirche, zumal die Kirche zu Niederhofen an die 1788 gegründete Pfarre von Wörschach gebunden war. In den Siebziger- und Achzigerjahren des 19. Jahrhunderts gab es weitere vergebliche Versuche, die Eigenständigkeit zu erringen und 1900 wurde ein eigener Kirchenbauverein gegründet, der bereits einen Bauplatz im Auge hatte und Kapital zu sammeln begann. Doch der Erste Weltkrieg und die darauf folgende Inflation verhinderten die Realisierung des Projekts und es blieb beim Erwerb einer kleinen Glocke für die Kapelle am Hauptplatz.²¹

Doch unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg gelang 1946 als erster Schritt die Genehmigung einer Stationskaplanei in der Kirche St. Rupert zu Niederhofen. Im selben Jahr konstituierte sich ein Pfarrkirchenrat, der neben Verbesserungen am Friedhof sowie der Anschaffung von Glocken für Niederhofen vor allem den Bau einer Kirche samt Pfarrhof in Stainach anstrebte. 1948 wird Otto Rabel zum neuen

¹⁹ <http://www.stainach.at/index.htm>, 15.07.2009, Startseite und Kunst & Kultur - Geschichte

²⁰ Die Seelsorge wird genau genommen bereits am 1.8.1946 an die Stationskaplanei St. Rupert übergeben.

²¹ Hasibeter, Günter, Spuren Christlichen Glaubens in der Pfarre Stainach, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 28 f. Zu diesem Führer durch die Pfarre Stainach ist anzumerken, dass er weit über den üblichen Umfang eines Kirchenführers hinausgeht und eine hervorragende und wissenschaftlich fundierte Grundlage weiterer Arbeiten darstellt.

Stationskaplan bestellt, auf dessen energisches Betreiben das Seckauer Domkapitel schon im folgenden Jahr der Pfarrgründung zustimmt und die Statuten für den „Kirchenbauverein St. Antonius in Stainach“ genehmigt. Die Pfarrerhebung, vorerst „St. Rupert“, wird am 1.8.1949 mit dem neuen Pfarrer Otto Rabel gefeiert. Nach einigen organisatorischen Schwierigkeiten geht es in großen Schritten voran: 1952 Bezug des Pfarrhofes, 1957 die erste Messe im neuen Pfarrsaal, am 1.11.1958 endlich die Weihe der neuen Pfarrkirche dem hl. Antonius von Padua, dem auch der Hochaltar geweiht ist, schlussendlich 1960 die Eröffnung des neuen Pfarrkindergartens. Dem enormen Engagement des Herrn Pfarrer Rabel ist es zu verdanken, dass dem umfangreichen Vorhaben wie auch weiteren Projekten mit Hilfe reichlicher Spenden und tatkräftiger Unterstützung vor allem durch die Ortsbevölkerung so großer Erfolg beschieden ist. In den folgenden fast dreieinhalb Jahrzehnten gelingt unter seiner Leitung neben den gewünschten praktischen und künstlerischen Vervollständigungen des Geschaffenen die notwendige Anpassung sowohl an die Anforderungen des Zweiten Vatikanischen Konzils als auch an die gestiegenen Bedürfnisse der Gemeinde. 1994 schließt Pfarrer Rabel mit 87 Lebensjahren nach von reichem Erfolg gesegnetem irdischem Leben für immer die Augen.

2.2 Gegenwart

Ein Jahr nach dem Ableben seines Amtsvorgängers übernimmt Herr Mag. Alois Schlemmer die bis dahin nur provisorisch besetzte Stelle. Mit modernem Geist demselben Ziel verpflichtet, führt er mit Hilfe des Ordinariats und der Gemeinde notwendige Instandhaltungsarbeiten am Kindergarten und die behutsame Neugestaltung des Kircheninnenraums durch, so dass der Landeskonservator des Denkmalamtes für Steiermark, D.I.Dr. Friedrich Bouvier, die Kirche zu den charakteristischen Baudenkmalern aus den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts in der Steiermark zählt und das bis ins Detail qualitätsvolle Erscheinungsbild lobt.²² Wieder gelingt das Werk mit großer Beteiligung der Gemeindemitglieder und unter dem Aspekt größtmöglicher Beibehaltung des originalen Zustands aus der Bauzeit, wobei die Künstlerin Marga Persson für die zeitgemäße Adaptierung des Altarraumes verantwortlich zeichnet. Schlussendlich kann auch noch der Pfarrsaal saniert werden.²³

²² Hasibeter, Günter, Die Pfarrkirche St. Antonius in Stainach, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 18.

²³ Hasibeter, Die Pfarrkirche, 2003, 10 – 21.

Als wären all diese aufwendigen Maßnahmen nicht genug, steht auch noch die Renovierung der nunmehr zur Stainacher Pfarre gehörigen Filialkirche St. Rupert dringend an.

3 Geschichte der Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen

3.1 Frühmittelalter

Die offensichtlich weit in das Frühmittelalter zurückreichende Geschichte der Kirche St. Rupert gibt seit Jahrhunderten Anlass zu Spekulationen über Alter und Bedeutung der Ortschaft Niederhofen und speziell der Kirche, in der Vergangenheit auch, um Verbesserungen in der geistlichen Betreuung zu argumentieren.

Die im ersten Kapitel genannten Erkenntnisse der Kulturlandanalyse stützen eine vergleichsweise wesentlich ältere Annahme, dass es sich bei der Kirche zum heiligen Ruprecht um die ursprüngliche Pfarrkirche gehandelt haben könnte, aus welcher die spätere Pfarre Pürgg hervorging.²⁴

Ferdinand Tremel argumentiert mangels damals vorhandener urkundlicher oder sonstiger Sachbeweise, dass die Salzburger Missionare im Rahmen der Christianisierung der Steiermark entlang der Hauptverkehrslinien Kirchen auch als eine Art von Raststätte gegründet hätten und eine starke geografisch bedingte Notwendigkeit einer solchen Gründung im mittleren Ennstal bestand. Die Pfarre Pürgg durch den Abstand zum Verkehrsweg und Irtdning infolge der geografischen Trennung durch Enns und Feuchtwiesen von der Straße scheidet er lagebedingt aus.²⁵

3.2 Theorie der Ursiedlung

Das Patrozinium von Niederhofen liefert ein weiteres starkes Argument für diese These. Der heilige Rupert (verstorben 798) als Gründer des Bistums Salzburg wurde häufig als Patron der ersten Kirchen, der so genannten „Ursiedlungen“ eingesetzt. Das völlige Fehlen baulicher Reste dürfte einerseits auf den Umstand zurückzuführen sein, dass die ersten Kirchenbauten sicherlich aus Holz errichtet wurden, andererseits auch auf die Unkenntnis, wo genau dieser erste Bau gestanden haben könnte.

²⁴ Tremel, Ferdinand, Niederhofen, in: Blätter für Heimatkunde 18 (1940), H. 1-3, 12 – 14.

²⁵ Tremel, Ferdinand, Zur ältesten Geschichte des mittleren Ennstales, in: Blätter für Heimatkunde, 20 (1946), H. 1, 6.

Weiters existiert aus dem Jahr 1544 eine schriftliche Notiz, dass die Kirche die ursprüngliche Pfarrkirche gewesen sei. Auch ein 1761 datiertes Gesuch der Gemeinden Stainach und Wörschach zur Abhaltung regelmäßiger Gottesdienste in Niederhofen beschreibt die Kirche als die „erste und älteste“ der Gegend, mehr als 900 Jahre alt.²⁶ Dem zufolge wären also eine Gründung im 9. Jahrhundert und Niederhofen auch als der älteste kirchliche Verwaltungsmittelpunkt des Ennstales anzunehmen.

Kolb verweist ebenfalls auf die kirchenpolitisch wichtige geografische Lage und das für eine frühe Gründung sprechende Patrozinium. Er sieht Pürgg bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts als Filiale der möglicherweise schon im 9. Jahrhundert errichteten Rupertikirche und damit Niederhofen auch als Mutterpfarre.²⁷

Krawarik schließt sich der Annahme eines kirchlichen Zentrums des Ennstales in Niederhofen an und stellt fest, dass archäologische Ergebnisse und siedlungsgenetische Befunde mehrfach übereinstimmen und einander nie ausschließen. Die Durchsiedelung des oberen Ennstals wäre im 9. Jahrhundert großteils abgeschlossen.²⁸

Wie kontroversiell die wissenschaftliche Diskussion um die Gründungsfrage von Niederhofen geführt wird zeigt ein Aufsatz von Tomaschek: Wohl entwickelt er allgemeine Thesen zum „frühen“ Patrozinium und zur Lage an bedeutenden Verkehrswegen, nennt aber als ersten schriftlichen Hinweis zur Kirche in Niederhofen die Weihe 1464 und nur den Ort als im frühen 13. Jahrhundert im landesfürstlichen Urbar genannt. Und obwohl er alle anderen in seinem Artikel genannten Rupertikirchen als sehr früh gegründet beschreibt, durchschaut er die frühe Gründung in Niederhofen „leicht als spätere Legende“ und stellt fest, dass „die Rupertus – Kirche in Niederhofen keinesfalls zu den ältesten Gotteshäusern im Lande gehört und gewiß [!] nicht der ursprüngliche Sitz der Pfarre von Pürgg war“.²⁹ Schon bezüglich der Weihedaten scheint Tomaschek zu irren: Amon zitiert eine Urkunde aus dem Jahr 1679, deren Inhalt eine Kirchweihe der Niederhofener Kirche für das Jahr 1240 durch den ehrwürdigen Bischof von Lavant detailliert beschreibt.³⁰ Des Weiteren bezieht er ausdrücklich die Möglichkeit der Existenz eines älteren Vorgängerbaus aus Holz mit ein.

²⁶ Tremel, 1946, 7f.

²⁷ Kolb, Martin, Die „Urkirche Niederhofen. Zur Bedeutung der Rupertikirche in historischer und künstlerischer Hinsicht, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 21 (2000), H. 4, 23 – 24.

²⁸ Krawarik, 2002, 186 ff.

²⁹ Tomaschek, Johann, Rupertus-Kirchen in der Steiermark. Salzburgische Rupertus-Kirchen als Zentralorte steirischer Ur- und Mutterpfarren, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 22 (2001), H. 3, 8 – 11.

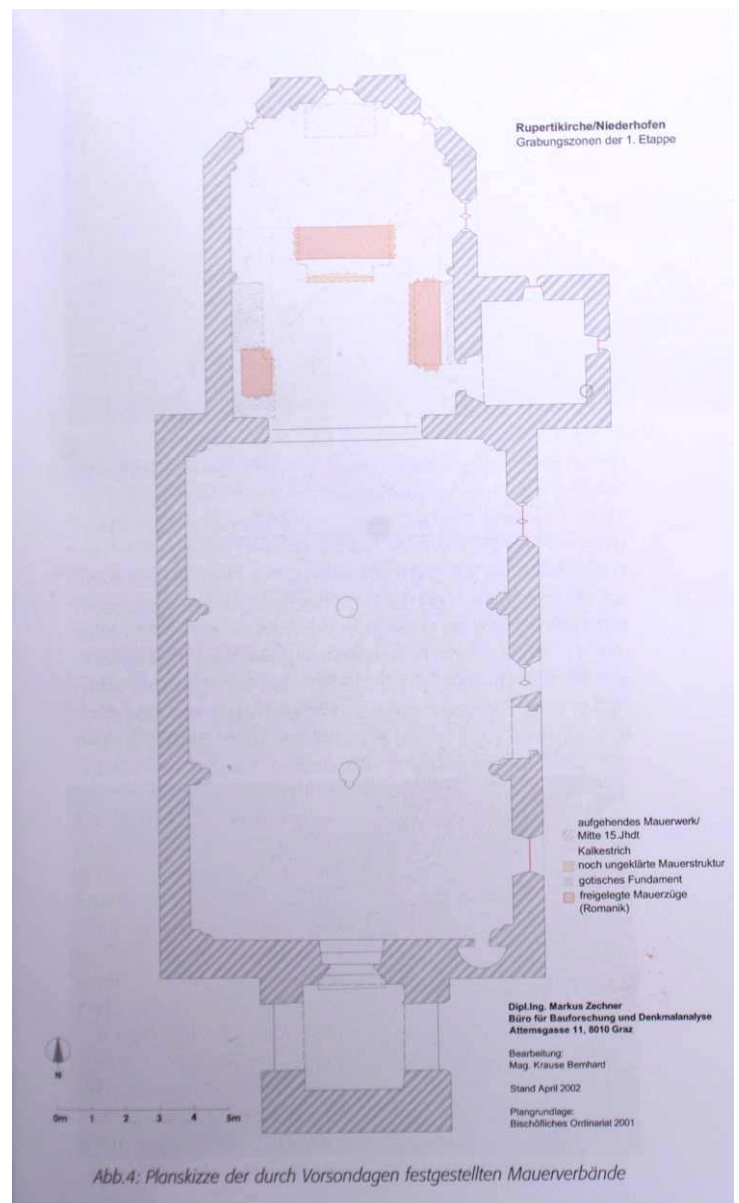
³⁰ Amon, Karl, Zwei Nachrichten über Kirchweihen zu Niederhofen in den Jahren 1240 und 1464, in: Blätter für Heimatkunde, 39 (1965), H. 2, 37 – 40.

Dem wiederum entgegen argumentiert Jontes, die Kirche St. Ruprecht zu Niederhofen wäre wohl sehr alt, aber nie Pfarrkirche gewesen, sondern immer nur als Filialkirche erst Pürgg und dann Stainach untergeordnet. Vielleicht noch sei sie eine frühmittelalterliche Eigenkirche eines edlen Herrn, aber für eine Ursfarre im mittleren Ennstal käme nur Irdning in Frage.³¹ Außer Acht lässt er dabei, dass Irdning durch die Lage der Pfarre südlich der Enns viel zu weit weg vom damaligen Hauptverkehrsweg und vor allem durch Enns und Sumpfland davon getrennt war.

3.3 Archäologische Ergebnisse und Neudatierung

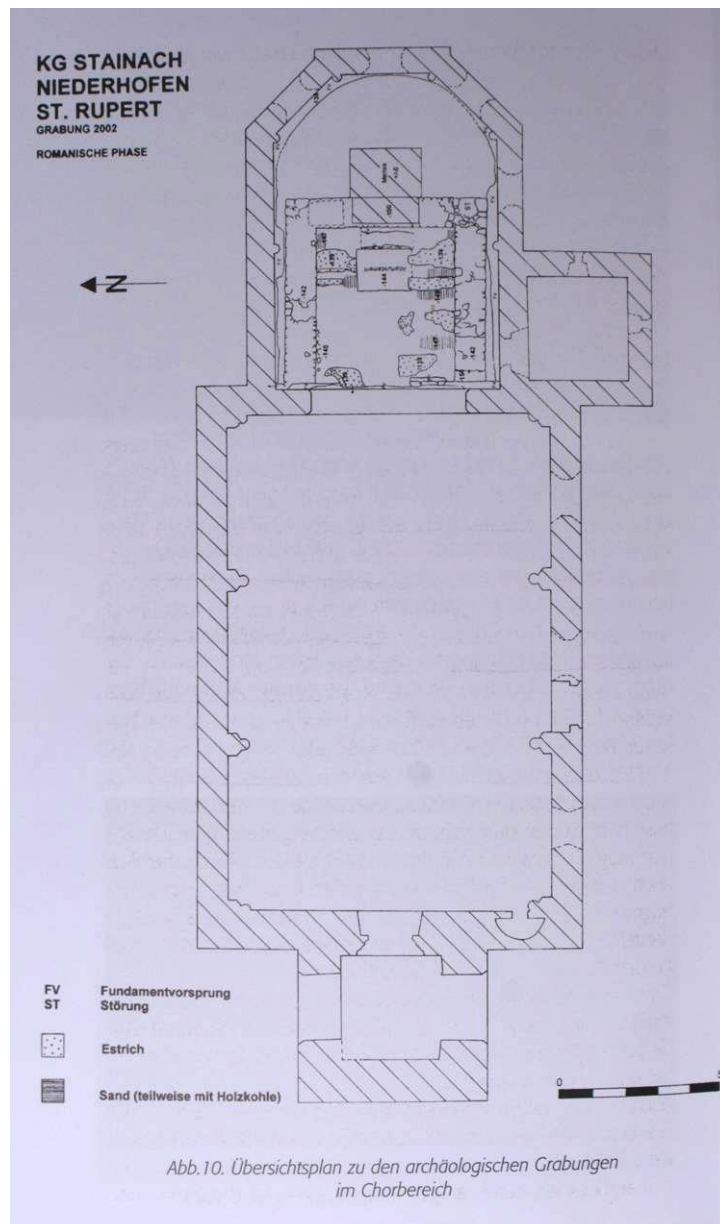
(Skizze 1: Sondierte Mauerverbände)

Die historische Argumentation zugunsten Niederhofen hinsichtlich der Stellung als Ursfarre lässt sich auch archäologisch untermauern. Im Rahmen der Grabungen durch das Bauforschungsbüro D.I. Zechner im Chor der Kirche St. Rupert zu Niederhofen erscheint 2002 ein Bericht, dem zufolge direkt unter dem Fußboden des 15. Jahrhunderts die Mauern eines etwa 800 Jahre alten romanischen Vorgängerbaus zum Vorschein kamen, die dem gotischen Neubau zum Opfer fielen. Das romanische Fundament umfasste aufgehendes Mauerwerk und Fußboden aus dem 12. bis 13. Jahrhundert und eine weitere Untersuchung wird



³¹ Jontes, Günther, Die Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen, Pfarre Stainach. Geschichte und Kunst, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 40 – 87.

angeregt.³² Dieselbe findet 2002 tatsächlich unter der Leitung des Bundesdenkmalamtes statt, da im Chorbereich durch die Feuchtigkeit eine komplette Erneuerung des Bodenbelags notwendig wurde. Unter dem Mörtelboden des 15. Jahrhunderts kamen ein älterer Mörtelestrich und offensichtlich sorgfältig abgetragene Mauerzüge zum Vorschein. Ein fast quadratischer Chorraum mit etwa 4 x 4,5 m und das massive



(Skizze 2: Grabungen im Chorbereich)

Fundament der ersten Altarmensa weisen auf einen im romanischen Kirchenbau typischen „Rechteckchor“ (Abb. 1 Chorschlusswand) hin, wobei die Frage nach der Größe des Kirchenschiffs ungeklärt ist, diese aber durchaus dem heute sichtbaren Bau entsprechen könnte. Der Bautyp lässt eine Entstehungszeit im 12. bis in das 13. Jahrhundert vermuten. Erhoffte ältere Befunde blieben vorläufig aus.³³

Allerdings gibt es eine Reihe von Funden frühmittelalterlicher Gräber in unmittelbarer Umgebung, die sich bis in das 9. Jahrhundert zurückdatieren lassen.

Tatsächlich fanden sich im Fundamentbereich des Turmes Holzreste, die sich mittels Radiokarbon – Methode in das frühe 11. Jahrhundert datieren lassen. Jedoch ermöglichten nach bisheriger Auffassung weder dieser Fund noch andere aus dem

³² Lumpe, Heinrich, Die Rupertikirche in Niederhofen. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 23 (2002), H. 3, 3.

³³ Hebert, Bernhard, Filiationkirche hl. Rupert in Niederhofen. Archäologische Grabungen, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 24 (2003), H. 1, 16 und 17.

Chorraum eine sichere zeitliche Einengung und lassen die Frage des ersten Baues weiter im Dunklen.³⁴

In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass Holz in Verbindung mit aufgehendem Steinmauerwerk immer wieder in einer Verwendung als Bewehrung oder SchlieÙe auftaucht, um die unterschiedliche Drucksituationen und Zuglasten einer Mauer aufzunehmen und auszugleichen. Bereits der bei Caesar beschriebene keltische „Murus Gallicus“³⁵ nützte die Elastizität des Holzes gegen Angriffe mit dem Rammbock in Kombination mit der Feuerfestigkeit der es umgebenden Steinmauerteile. Auch die Fundamentierung der Stadt Venedig ließ die Bauten durch die die Statik erheblich verbessernde Verbindung beider Baustoffe viele Jahrhunderte überdauern. Auf alle Fälle liegt bei jeder der Verstärkung eines Bauwerks dienenden Maßnahme die Vermutung nahe, dass dabei nur das beste und vor allem frischeste, widerstandsfähigste Bauholz Verwendung gefunden hat, um eine möglichst lange und gleichmäßige Funktion sicherzustellen. Wohl kaum wurde in solchen Fällen auf altes, qualitativ minderwertiges Material zurückgegriffen.

Unter diesem Aspekt gewinnt die Datierung des Turmfundamentes unter Zuhilfenahme des von Hebert ergrabenen Balkenkranzes³⁶ deutlich mehr Gewicht. Es ist also mit an Sicherheit grenzende Wahrscheinlichkeit von der Annahme auszugehen, dass die Bauzeit des Untergeschoßes des steinernen Kirchturmes von Niederhofen um die oder kurz nach der ersten Jahrtausendwende anzusetzen ist.³⁷ Damit scheint der erste aus Stein errichtete Kirchenbau wesentlich älter zu sein als dies bisher auf der Basis des ersten urkundlich überlieferten Weihedatums angenommen wurde.

In weitere Folge ist festzustellen, dass damit zumindest die Stellung als Mutterpfarre im Bezug auf die jüngeren Kirchenbauten der Umgebung gesichert erscheint.

Darüber hinaus kann man zwar die Annahme, dass St. Rupert die Ursprache des mittleren Ennstals wäre, trotz einer Reihe von Indizien archäologischer wie historischer Natur derzeit nicht vollständig nachweisen, allerdings spricht einiges dafür. Speziell die verkehrstechnisch ungünstige Lage der bislang als solche angenommenen Pfarre Irnding südlich der Enns und ihrer Feuchtgebiete verbunden mit der schlechten Erreichbarkeit ist ein gewichtiges Argument zugunsten Niederhofen, wie auch dessen Patrozinium.

³⁴ Hebert, Bernhard und Zechner, Markus, Grabungen und Bauforschung im Chor und im Turm, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, 109 – 117.

³⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Murus_Gallicus, 13.07.2009, verweist auf: Caesar, Gaius Julius, Commentarii de bello Gallico, 7,23.

³⁶ Hebert, Zechner, 2003, 116: „Datum 1010+/- 50 a BP cal AD 990 – 1030 (VRI-2075)“.

³⁷ Zitat Gespräch mit D.I. Johann Kolb (Österreichische Baukulturstiftung) am 10.7.2009.

Das Verwerfen dieser Theorie ist nach heutigem Wissensstand jedenfalls wenig sinnvoll. Auszuschließen ist jedenfalls das Festhalten an Pürgg als Mutterpfarre, da es definitiv wesentlich später als Niederhofen gegründet wurde. Vielleicht gelingt es in der Zukunft, die Lage des hölzernen Vorgängerbaues zu lokalisieren und weitere Erkenntnisse zu gewinnen.

Auch was den romanischen Bau betrifft, blieben Details abgesehen von Größe und Lage des Rechteckchores und der Lage des Altarfundamentes bislang weitgehend auf Vermutungen angewiesen. Unter Berücksichtigung der Argumentation zur Datierung des Turmfundaments lässt sich nun die Längenausdehnung und Ausrichtung des romanischen Langhauses genau definieren. Nimmt man das Fehlen von Spuren der Längsmauern des romanischen Kirchenschiffs bei den erfolgten Grabungen hinzu, ergibt sich in logischer Folge, dass die heute sichtbaren Mauern des Langhauses in Lage und Ausdehnung genau den romanischen Fundamenten entsprechen.

3.4 Archivarische Quellen

Wie oben bereits erwähnt, ist die erste gesicherte Urkunde eine von Pfarrer Rabel übermittelte über die Abschrift einer ehemals in Niederhofen angebrachten Tafel betreffend eine Weihe im Jahr 1240. Der in der Urkunde namentlich nicht genannte Rektor des Grazer Jesuitenkollegs, der in seiner Funktion als Ordinarius des Millstätter Distrikts der Gesellschaft Jesu auch über die Kirche zu Niederhofen bischöfliche Rechte ausübte, bestätigt am 19. September 1679 den Inhalt der Tafel wie folgt:

„Im Jahre 1240 seit der Fleischwerdung des Herrn, in der vierten Indiktion, am 10. Jänner, ist diese Kirche vom ehrwürdigen Bischof Ulrich von Lavant geweiht worden zu Ehren der heiligen und unzerteilten Dreieinigkeit, der heiligen Jungfrau Maria, ganz besonders aber zu Ehren des heiligen Bekenner und Bischofs Rupert, des heiligen Apostels Andreas, des heiligen Märtyrers und Bischofs Valentin und anderer Heiliger.“

Der Lateinische Originaltext lautet: *„Anno ab incarnatione Domini 1240, indicatione, quarto Idus ianuarii, dedicata est haec ecclesia a venerabili Lauantinensi episcopo Vlrico in honorem sanctae et individuae trinitatis et sanctae Mariae virginis et praecipue in honorem st. Rudberti confessoris atque pontificis et s. Andreae apostoli et s. Valentini martiris ac pontificis et aliorum sanctorum.“*

Amon sieht das mit der Urkunde zur Chorweihe 1464 verbundene Dokument als absolut glaubwürdig an und fügt hinzu, dass auch der Umstand, dass Bischof Ulrich von Lavant

(1228 – 1257) für die Weihe eigentlich nicht zuständig war, sondern eigentlich der Suffraganbischof von Chiemsee, aus der vorangegangenen Tätigkeit Ulrichs als Pfarrer von Haus im Ennstal erklärbar sein könnte.³⁸ Auch die Genauigkeit derartiger Nachforschungen wird in weiterer Folge im Schriftstück vom Rektor bestätigt, der Vergleiche mit der älteren Urkunde (wie folgt) anstellt und auch festhält, dass der Kirchweihfest seit undenklicher Zeit gefeiert werde wie angegeben.³⁹

Die vom Pfarramt Pürgg am 13. Juli 1856 beglaubigte Abschrift zitiert weiters die im Grazer Jesuitenkolleg verwahrte Urkunde aus dem Jahr 1679, in welcher der oben genannte Rektor und Ordinarius die folgende Urkunde vidimiert:

„1464 April 9 Kirche St. Rupert in Grauscharn. Bischof Rudolf von Lavant, exemter Referendar des Papstes und Legat des Apostolischen Stuhles im Gebiet der Deutschen Nation, bestätigt, daß [!] er am gleichen Tag den Chor der Kirche des heiligen Rupert in Grauscharn, Diözese Salzburg, und darin den Altar des heiligen Rupert und außerdem einen Altar der Unschuldigen Kinder im Schiff der Kirche geweiht hat. Im ersteren hat er Reliquien von folgenden Heiligen eingeschlossen: Sebastian, heilige Jungfrauen, Petronilla, Rupert, Hippolyt, Martin, Chrisogonus, Quintinus, Andreas, Blasius, Walburgis, Otmar. Im zweiten finden sich Reliquien von folgenden Heiligen bzw. Kultobjekte: Haare der seligen Jungfrau Maria, Nikolaus, Christophorus, Sebastian, Koloman, Agnes, Vitus, Unschuldige Kinder. Aus gewissen Gründen⁴⁰, die ihn bewegen, legt er das Weihefest auf den dritten Sonntag nach Ostern. Er verleiht aus apostolischer Vollmacht 40 Tage Ablass und aus eigener Ordinariatsvollmacht weitere 40 für den Besuch der Kirche an folgenden Tagen: Rupert, Virgil, Unschuldige Kinder, Mittwoch zu Weihnachten, Mittwoch zu Pfingsten, Andreas, Valentin, Blasius, Mittwoch zu Ostern, Feste der Patrone Weihe der Kirche und Weihe des Chores, dazu denselben Ablass für jede Hilfeleistung zur Erhaltung, Erneuerung und Ausstattung mit Kelchen, Büchern und Schmuck nach vorangegangener Reue und Beichte.“⁴¹ Damit ist jedenfalls der späteste mögliche Fertigstellungstermin des tatsächlich wohl aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Chors festgehalten. Amon datiert hingegen das Schiff ebenso wie den für ihn spätgotischen Turm gegen Ende des Jahrhunderts.⁴²

³⁸ Amon, 1965, 37.

³⁹ Jontes, 2003, 43.

⁴⁰ Da das Kirchweihfest nicht in die Fastenzeit fallen darf, wie dies beim eigentlichen Weihedatum möglich wäre.

⁴¹ Amon, 1965, 39 f.

⁴² Amon, 1965, 40.

Der Verbleib der beiden 1464 geweihten Altäre ist heute leider ungeklärt.

Bei der Betrachtung des heute vorhandenen Baues unterscheidet List betreffend die Entstehungszeit ebenso deutlich zwischen dem Chor, den er in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts verweist, und das Langhaus, das auch er mit Ende des selben Jahrhunderts datiert. Auch den Turm benennt er abgesehen von der barocken Beifügung der Glockenstube und der spätbarocken Zwiebelhaube aus dem Jahr 1754 als mittelalterlich.⁴³

Das wirft im Übrigen die Frage auf, ob denn die Gemeinde in den dazwischen liegenden etwa fünfzig Jahren im Freien der Messe beiwohnte, speziell bei der als gesichert anzunehmenden Chorweihe 1464? Eine mögliche Antwort liegt vielleicht darin, dass das Langhaus nicht nur in den Maßen, sondern möglicherweise auch in Teilen der Bausubstanz mit dem des Vorgängerbaus identisch sein könnte.

Durch den lange währenden Status als Filialkirche existieren kaum weitere schriftliche Quellen, die wenigen sind heute im Diözesanarchiv der Diözese Graz-Seckau verwahrt, die dem Pfarrarchiv der Mutterpfarre Stainach zugeschlagen sind.

Gegen ein 1737 bestimmtes Legat des ehemaligen Verwalters des Admontischen Schlosses Gstatt Michael Fundo, ein eigener Priester solle zu des Stifters Seelenheil in Niederhofen angestellt werden, wird vom Abt von Admont Widerspruch hinsichtlich des ja der Pfarre Pürgg zugehörigen geplanten Orts eingelegt, der Rektor des Grazer Jesuitenkollegs will daher die Stiftung nach St. Nikolai in der Sölk übertragen. Der Erfolg der Intervention ist unklar. Ebenso wenig bekannt ist der Erfolg jener Bitte, die eine Abordnung von 35 Bürgern der Dörfer und Weiler Niederhofen, Stein, Maitschern, Wörschach, Wörschachberg und Wörschachwald in Form eines Briefes 1761 an Kaiserin Maria Theresia richtete. Man erbat die Abhaltung von Gottesdiensten in St. Rupert zu Niederhofen mit einer ganzen Reihe von Argumenten betreffend die Lage und ausreichende Größe der Kirche, die Jahrhunderte lange Verwendung als Begräbnisort, aber auch den Umstand, dass der sehr alten Kirche nichts am Ornat mangle. Auch die Kritik, der Pürgger Pfarrer unterließe es, vor Ort Messen für die zahlreich vorbeiziehenden Reisenden und Fuhrleute zu halten, wird elegant in den Hinweis auf die diesbezüglich ideale Lage verpackt.⁴⁴

⁴³ List, Rudolf, Steirischer Kirchenführer, Bd. 2, Oberland, Graz Wien Köln 1979, 292.

⁴⁴ Jontes, 2003, 44.

3.5 Beginn kunstgeschichtlicher Würdigung

Im 19. Jahrhundert erwies sich der oft kritisierte Status als Filialkirche als Segen, da dieser Mangel an Beachtung und liturgischer Bedeutung, aber auch wirtschaftliche Gründe wesentlich dazu beitrugen, dem Innenraum die oft haarsträubenden wenngleich gut gemeinten Zerstörungswerke der so genannten „Regotisierung“ durch der Gotik nachempfundene Ausstattungsteile der Neogotik zu ersparen. Allerdings führte die mit dem allgemeinen Interesse an der Gotik einhergehende Suche nach mittelalterlichen Wandmalereien im Allgemeinen zu diesbezüglichen Nachforschungen, die sich nicht nur auf frei liegende Bereiche beschränkten. Wo aufgefunden, wurden die vor allem in der Reformationszeit neutral übermalten Fresken mit den unzulänglichen Mitteln der Zeit freigelegt. Dazu kamen Schäden von der Übertünchung selbst oder ältere beispielsweise durch Umbauten verursachte. Mit dem Bewusstsein, im gotischen Stil zu arbeiten, wurde unkritisch ergänzt und übermalt, was im folgenden Jahrhundert und bis heute ungleich aufwendiger wieder „Entrestauriert“ und den Kriterien moderner Kunstbetreuung gemäß nur gesichert, konserviert und gegebenenfalls mittels neutraler Retusche ergänzt wurde und wird.⁴⁵

So erfolgte auch nach einer zuvor durchgeführten Wandsanierung in Niederhofen in den Jahren 1883 und 1884 eine Freilegung aller Wandmalereien im Chor und eine dem Stil der Zeit entsprechende Restaurierung derselben, die einem Bericht des Pfarrers zufolge erst etwa 40 Jahre zuvor übermalt worden waren. Die Arbeiten standen unter dem Protektorat der Schlossherrin auf dem benachbarten Friedstein, Fürstin Hohenlohe-Schillingsfürst, die auch die materiellen Mittel zur Verfügung stellte. Beauftragt und betreut von der zuständigen staatlichen Behörde, der „k.k. Centralcommission [!] für die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ überarbeitete der Wiener Maler Franz Jobst die Wandflächen immerhin im Rahmen des originalen Bildprogramms und damit unter Beibehaltung der Grundideen aus der Spätgotik.

Bereits 1938 wurden die Übermalungen seitens der Denkmalpflege als zu weit gehend erkannt und eine Reduktion durchgeführt. 1954 bis 1956 wurden neben der Beseitigung kleinerer Schäden aus dem Zweiten Weltkrieg erneut restauratorische wie auch konservierende Maßnahmen gesetzt.

Auch am Baubestand wurden durch Setzungen im Fundament und daraus folgende Feuchtigkeitsschäden weitreichende Außenreparaturen notwendig und 1911-14 vom

⁴⁵ Jontes, 2003, 45.

Linzer Dombaumeister Matthäus Schlager durchgeführt. Erst 1956 wurde das Kirchenschiff renoviert, 1981 die Turmzwiebel zeitgemäß mit Holzschindeln neu eingedeckt und 1987 die Folgen eines Blitzschlags am Turm sowie Hagelschäden am Dach beseitigt.

Schwerwiegender war der Verlust einer geschnitzten barocken Plastik aus dem 17. Jahrhundert, darstellend den heiligen Sebastian und von vier ebensolche Aufsatzengel von den Seitenaltären durch einen Diebstahl am 6. Jänner 1971. Leider konnten die Skulpturen bis heute nicht wieder aufgefunden werden.⁴⁶

Um die zweite Jahrtausendwende bildete sich angesichts des fortschreitenden Verfalls der Kirche ein Arbeitskreis zur Rettung des Gebäudes. Angesichts der finanziellen Belastungen durch die Umgestaltung von Pfarrkirche und Pfarrsaal waren die Mittel aus Stainach eher begrenzt und erst eine großzügige Spende des Stainacher Bürgers Leopold Löffler ermöglichte erste konkrete Schritte.⁴⁷

Der von den Stainachern Dechant Luis Schlemmer, Siegfried Granegger und Wolfgang Lechner initiierte „Arbeitskreis Niederhofen“ setzte sich hohe Ziele in Form einer kompletten Innenrestaurierung. Einer baulichen Sanierung und Neugestaltung unter konservatorischen Gesichtspunkten sollte die Sicherung und Restaurierung der gesamten mobilen wie auch wandgebundenen Kunstbesitzes der Kirche folgen. Während die Drainagierung der Grundmauern bereits 2000 dank der Unterstützung freiwilliger Helfer relativ kostengünstig abgeschlossen werden konnte⁴⁸, zeigte sich der wahre Umfang der Arbeiten bei der Planung der Vorhaben durch das Grazer Architekturbüro D.I. Friedrich Mayer. Die Neugestaltung des Westeinganges zog zwingend ein neues Konzept für den Emporenaufgang und eine Rückführung der Situation des Südportals in den Originalzustand nach sich. Die Neugestaltung dieses Turmeinganges als Hauptportal bietet in der Folge auch Platz für zwei vorher an der Nordmauer befestigte Grabsteine. Jede Veränderung bedingte weitere Arbeiten, dazu kam die Neukonzeption der Lichtführung im Kircheninneren unter Einbeziehung und Elektrifizierung des Bestandes an historischen Beleuchtungskörpern, stilistisch verträglicher Ergänzungen und auch gezielte Beleuchtung des herrlichen Wandschmuckes. Nur die Kreuzwegstationen sollten ihre traditionellen Kerzen behalten. Darüber hinaus wurde im Rahmen der Erneuerung der elektrischen Leitungen

⁴⁶ Jontes, 2003, 45 f. Tatsächlich sind folgende Figuren verschwunden: Insgesamt sechs Engel (3 Paare), ein heiliger Sebastian, ein gotischer Baumchristus und ein Paar kleine, nicht identifizierte Heiligenfiguren von den Lisenen des Tabernakels.

⁴⁷ Kolb, Martin, 2000, 24.

⁴⁸ Kolb, Martin, 2000, 24.

auch eine moderne Alarmanlage eingeplant, welche weitere schmerzhafteste Verluste an Kunstgegenständen hintanhaltend soll. Der Aufgang zur bestehenden hölzernen Empore, die eine im Mittelalter nie realisierte steinerne später ersetzte, wurde verlegt und gab so Raum frei für die großzügige Neugestaltung des Westeingangs ebenso wie die Aufstellung des schönen alten Beichtstuhls. Die Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt unter Leitung des Steirischen Landeskonservators D.I. Dr. Friedrich Bouvier ermöglichte auch eine Kirchengrabung im Chor und Turmbereich, die Univ.-Doz. Dr. Bernhard Hebert durchführte und auf deren Detailergebnisse bereits im Zusammenhang mit den Überlegungen zum Alter der Kirche genauer eingegangen wurde.⁴⁹

Für die fachgerechte Reinigung, Ausbesserung und konservatorische Behandlung des Kirchengestühls, der Altäre samt Schmuck, der Kanzel und des Figureschmucks zeichnete der Vorauer Restaurator Valentin Schanigg verantwortlich, ebenso für die Färbelung der Wände und Steinteile. Für die Behandlung der Ölgemälde konnte die ortsansässige Restauratorin Mag. Barbara Szykulska gewonnen werden.

Als Herausforderung stellte sich die Aufgabe heraus, die architekturgebundene Malerei des Chores nicht nur fachgerecht zu reinigen und zu sichern, sondern im Zuge dieser Arbeiten auch eine exakte Befundung und Trennung von Original und Ergänzung vorzunehmen. Dieser Aufgabe stellte sich der Grazer Restaurator Hubert Schwarz, dessen Bericht genaue Abgrenzungen der verschiedenen Schäden und Ergänzungen vermittelt.

Mit einer Festmesse am 28. Oktober 2001 konnte die weitgehend fertig restaurierte Rupertikirche in aller Form wieder eröffnet werden.

So wie in der Entstehungszeit der Kirchenschmuck im Wesentlichen noblen Stiftern zu verdanken war, ist es heute der großen Unterstützung Einzelner zu verdanken, dass dieser reiche Bestand erhalten werden kann.⁵⁰

„Das wirklich Interessante und Faszinierende an Niederhofen ist wohl die Tatsache, daß [!] uns hier Architektur, Malerei und Plastik in einer für Österreich eher seltenen künstlerischen und zeitlichen Einheit begegnen.“⁵¹

⁴⁹ Jontes, 2003, 46 – 49.

⁵⁰ Jontes, 2003, 49 f.

⁵¹ Kolb, Martin, 2000, 23.

4 Zum Patrozinium

Der heilige Rupert (Ruprecht, Hrodbert) war der erste Bischof von Salzburg und Gründer des Klosters St. Peter und des Nonnenstiftes St. Erentrud auf dem Nonnberg. Die häufigste Darstellung ist jene als Bischof mit Stab und Buch und einem Salzfass oder „Salzfüderl“.⁵² Sein ursprünglicher Gedächtnistag (27. März) wurde durch die Neuordnung der Heiligenkalender durch das II. Vatikanische Konzil auf den 24. September verschoben. Er wird auch als „iroschottischer Glaubensbote“ bezeichnet und in Worms als Bischof gepriesen. Dem Ruf des Herzog Thendo (Theudo) nach Bayern folgend tauft er diesen und wirkt längere Zeit in und um Regensburg. In der Folge wendet er sich dem zerstörten römischen „Juvarum“ (Juvavum), dem heutigen Salzburg zu und wirkt dort bis zu seinem Tod im Jahr 718. Obwohl in Salzburg verstorben gilt er als „Apostel Bayerns“. Er war Patron des Klosters auf dem Rupertsberg bei Bingen.⁵³

Während die ältesten Darstellungen ab der Mitte des 12. Jahrhunderts sich vorwiegend auf Bücher beschränken und Rupert nur mit den bischöflichen Attributen Buch und Stab zeigen, datiert das erste bekannte Relief in St. Zeno zu Berchtesgaden aus dem frühen 13. Jahrhundert. Im 15. und 16. Jahrhundert wird er häufig dargestellt, ab der Mitte des 15. Jahrhunderts auch mit dem ab diesem Zeitpunkt typischen Attribut des Salzfasses. Im unmittelbaren Bereich seines Wirkens hält sich die Häufigkeit der Darstellung bis in das 18. Jahrhundert. Er gilt als der Patron der Salzarbeiter, da er der Legende nach den Salzabbau förderte. Im Kapuzinerkloster zu Altötting und auf weiteren Darstellungen aus diesem Gebiet erscheint er auch mit einer Statuette des Altöttinger Gnadenbilds in den Händen, da er dieses nach Altötting gebracht haben soll.⁵⁴

Es gilt als gesichert, dass die Salzburger Missionare in Zuge ihrer Tätigkeit den alten Hauptverkehrslinien und somit im Ennstal der alten Römerstraße folgten. In weiterer Folge erscheint es logisch, die ersten Kirchen entlang dieser vorhandenen Wege und zwar nach Möglichkeit in zentraler Lage, also in frühen „Ballungszentren“ wie zum Beispiel Siedlungen an Straßenkreuzungen zu errichten, um möglichst viele Menschen anzusprechen. Auch ist bekannt ist dass die Missionare ihre Neugründungen bevorzugt dem Gründer des Bistums, dem heiligen Rupert weihten. Tremel zählt bereits sechs bis sieben von den vierundzwanzig in der Steiermark bekannten Urfarren⁵⁵ als dem

⁵² Wimmer, Otto, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck Wien 2000, 256.

⁵³ Keller, Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart⁹ 2001, 496.

⁵⁴ Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Berlin³ 1988, 636 f.

⁵⁵ also die ältesten, nicht mehr von anderen Pfarren abzuleitende Pfarren.

Rupert geweiht und verweist außerdem darauf, dass spätere Kirchengründungen nur mehr selten diesem Heiligen geweiht wurden.⁵⁶

Auch der bereits früher angesprochene Artikel von Tomaschek betont die Bedeutung des Salzburger Bistumsheiligen Rupert im direkten Zusammenhang mit der Gründung der Urfarren und stellt mit Kobenz, das schon 1147 als „*matrix ecclesia*“, also als Mutterkirche bezeichnet wird, die älteste Rupertus – Kirche im steirischen Oberland fest. Darüber hinaus hält er die dem heiligen Rupert geweihten Kirchen von Fohnsdorf, St. Ruprecht an der Raab, Gratwein, Bruck und das leider 1545 abgetragene Oberradkersburg als die weiteren fünf gesicherten Urfarren fest und zählt weitere sechs bereits als Filialkirchen gegründete mit demselben Patrozinium auf⁵⁷. Er betont zwar den Umstand der erst im 12. Jahrhundert voll einsetzenden urkundlichen Überlieferung in seiner Einleitung, stützt sich dann allerdings sehr stark auf die ihm bekannten schriftlichen Überlieferungen und irrt in der Folge offensichtlich im Bezug auf die Einordnung von Niederhofen als die siebente dieser Filialen. Interessant ist dabei auch seine Feststellung vom Zusammenhang der Filialkirchen mit durchwegs „ritterlichen“ Heiligen geweihten Mutterpfarren. Es handle sich dabei um durchwegs von adeligen Familien gegründete Kirchen, denen nach Übergang in kirchlichen Besitz durch die Wahl des Patroziniums der Filiale eine Art Gegengewicht zur Einbindung in das geistliche und politische Territorium des Bistums Salzburg gegeben wurde. Eine derartige „kirchenpolitische“ Entscheidung nimmt er also auch als Ursache für einen in Niederhofen gesetzten „salzburgischen Akzent“ an und stellt irrtümlicher Weise fest, dass die Theorie einer Urfarre genauso wenig zutreffend sein könne wie eine frühe Gründung.⁵⁸

Das Beispiel Niederhofen zeigt, dass ein reines Festhalten an urkundlich gesicherten Grundlagen bei der Erforschung der kirchlichen Frühgeschichte in der Steiermark nur bedingt zielführend ist. Die Gründung fast aller hier aufgeführten Kirchen mit Rupert – Patrozinium ist zeitlich gesehen vor Beginn regelmäßiger schriftlicher Aufzeichnungen anzusetzen und das Herstellen einer Ordnung auf dieser Basis daher zweifelhaft. Es liegt also der Umkehrschluss nahe, das Auftauchen dieses Patroziniums zum Anlass weiter reichender Forschungen beispielsweise auf archäologischer Ebene zu machen und so exaktere Grundlagen zu erarbeiten.

⁵⁶ Tremel, 1946, 6 f.

⁵⁷ Diese sind: Obergralla, Trofaiach, St. Ruprecht ob Murau, St. Ruprecht in Windischbüheln, Strassgang und Kulm in der Ramsau.

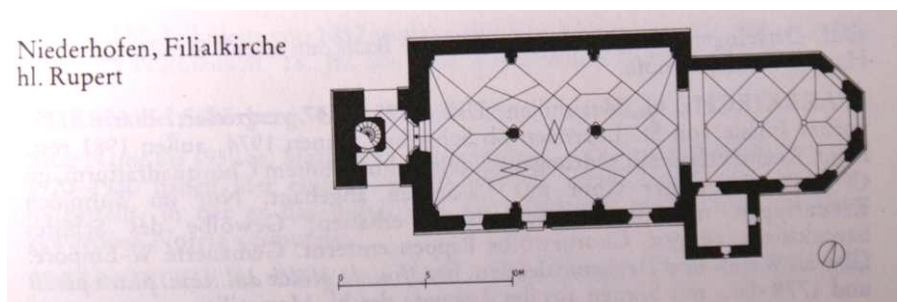
⁵⁸ Tomaschek, 2001, 8 – 11.

5 Baubeschreibung St. Rupert

Geht man am Turm Richtung Süden beginnend außen einmal um die Kirche, stellt man schnell das fast völlige Fehlen von Bauplastik oder ähnlicher Schmuckelemente fest. Die Südwand des Schiffes (**Abb. 2**) präsentiert drei mit einfachem, aber jeweils unterschiedlich ausgeführtem Maßwerk gezierte zweibahnige Fenster, deren erstes höher oben endet und darunter noch ein hochrechteckiges mit einer Laibung mit Rundbogenabschluss aufweist. Der durch einfache Profile geschmückte Seiteneingang mit gotischem Spitzbogen vervollständigt das Bild. Der Weg führt weiter entlang der kleinen, durch zwei hochrechteckige Fensterchen erhellt Sakristei zum nach Osten gewandten Chor, der sein Licht durch vier gleich große und auch identisch dekorierte zweibahnige Maßwerkfenster erhält. Das in der Längsachse der Kirche gelegene Fenster wird zum Teil durch die den Chor praktisch verlängernde und im 19. Jahrhundert entstandene Familiengruft derer von Hohenlohe-Schillingsfürst verdeckt. Das letzte Fenster befindet sich schon auf der nordöstlichen Schräge des mit 5/8 Schluss versehenen Chors, von da an gibt es keine weiteren Maueröffnungen auf der nördlichen Wetterseite des Kirchenraums. Erhebt man den Blick zum Turm, nimmt man im gotischen unteren Bereich desselben östlich und westlich je ein, südlich vier hochrechteckige kleine Fenster wahr. Das mit einem einfachen Gesims abgesetzte barocke Glockengeschoß hat derer vier größere mit Rundbogen, darüber findet sich die zeitgleich entstandene mit Holzschindeln gedeckte Zwiebelhaube. Das Untergeschoß ist auf der Nord- und der Südseite mit einem modernen Glasportal verschlossen. Die Kirche ist von einem sehr alten, aber noch genützten Friedhof umgeben.

(Skizze 3: Grundriss St. Rupert)

Der heute sichtbare Bau von St. Rupert erscheint (abgesehen von der im 18.



Jahrhundert aufgesetzten Turmspitze) einheitlich spätgotisch und gliedert sich in eine zweischiffige Halle mit drei Jochen und einen um zwei Stufen erhöhten einjochigen Chor, den ein niedriger eingeschnürter spitzbogiger Fronbogen von der Halle trennt. Der Chor weist einen 5/8 Schluss und ein regelrechtes Netzrippengewölbe auf, während die Halle ein unregelmäßiges und in dieser Form einzigartiges Netzrippengewölbe

besitzt.⁵⁹ Die Halle wird von zwei in die Längsachse gestellten schlichten Rundpfeilern gegliedert, die auf quadratischen, um 45 Grad gedrehten Sockeln ruhen (**Abb. 3 Kirchenschiff**). Diese teilen die Last des Gewölbes mit den vier Wandpfeilern mit vorgeblendeten Dreiviertelrunddiensten und vier Eckpfeilern mit entsprechend viertelrund ausgeführten Diensten. Das Gewicht des Chorgewölbes hingegen wird einerseits hinter dem Fronbogen von einem breiten Gurtband aufgefangen, das selbiges in zwei einfach profilierte Kämpfersteine ableitet, andererseits wird es von sechs an die Chorwände gestellte Runddienste getragen. Eine architektonische Besonderheit stellt auch der Umstand dar, dass die Last der Gewölbe nicht wie sonst üblich mittels Strebepfeilern von außen gestützt wird.

Seltsame nasenförmige Rippenansätze (**Abb. 4**) am Westpfeiler und an der Wand lassen auf eine ursprünglich geplante, aber in dieser Form nie realisierte Steinempore schließen, wobei auch die Ansicht vertreten wird, sie sei nur heute nicht mehr vorhanden.⁶⁰ An der auf die heutige Empore führende Holzterasse befindet sich ein kleines Holztürchen in der Außenwand, das eine Öffnung im Mauerwerk verschließt. Diese Öffnung führt in einen Raum mit halbrundem Grundriss, der mehrere Meter hinauf reicht und zur Kirchenaußenwand eine heute verschlossene und außen nicht mehr erkennbare Fensternische etwa in der Größe der Turmfenster aufweist. Dieser in die an dieser Stelle sehr starke Außenmauer eingebaute Halbzylinder war sicher ursprünglich nach innen geöffnet und für die steinerne Wendeltreppe zum Begehen der originalen Empore vorgesehen. Belichtet wurde der Raum durch das heute von außen vermauerte Fensterchen.

Die nach Osten gerichtete, der mittelalterlichen Ausrichtung am Grab Christi folgende Anlage besitzt einen leicht eingestellten Westturm mit gotischen Untergeschossen, der eine 1754 datierte Glockenstube mit vier den Himmelsrichtungen entsprechenden Fenstern aufgesetzt wurde. Darüber schließt eine zeitgleich entstandene barocke Zwiebelhaube mit Schindeldeckung den Turm ab. Im südlichen Chorwinkel befindet sich eine kleine Sakristei, welche durch ein gotisches Portal aus dem Chorraum betreten wird.

Eine Besonderheit der Rundpfeiler in der Raummitte und der auf zylindrischen Basen stehenden Wanddienste im Kirchenschiff besteht darin, dass sie keine Kapitelle aufweisen. Es scheint also, dass die Rippen des Gewölbes direkt aus den Pfeilern

⁵⁹ Woisetschläger, Kurt / Krenn, Peter, die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982 (Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs), 328 f.

⁶⁰ Attems, Franz / Koren, Johannes, Kirchen und Stifte in der Steiermark, Innsbruck 1988, 120.

herauswachsen (**Abb. 5**). Was Jontes als „fast schmucklos schlichte Bauweise“⁶¹ apostrophiert, hat ein wichtiges Vorbild in der ebenfalls zweischiffigen Halle von Imbach. Auch in dieser bereits im späten 13. Jahrhundert erbauten Halle streben die Rippen sowohl der Gurt- wie auch der Diagonalbogen ohne Kämpferprofil oder Kapitell direkt aus dem Pfeiler und vermitteln so den Eindruck eines Auffächerns nach oben hin.⁶² Eine Möglichkeit, den archaischen Charakter der Mittelpfeiler zu erklären, besteht in der Vermutung, diese gehören bereits zu einer älteren Bauphase und wurden ebenso wie die Außenmauern des Langhauses in den heute bestehenden Bau übernommen.

Im Gegensatz zur Gliederung in der Halle weisen die Dienste im Chor sehr wohl Kapitelle auf. Deren Gestaltung erinnert am ehesten an ein Kelchkapitell⁶³, wobei auch hier eine merkwürdige Asymmetrie herrscht. Es treten zwei Arten auf, die unterschiedlich im Raum verteilt sind. Die aufwendigere davon zeigt einen ringförmigen Wulst, eine Hohlkehle und wiederholt darüber Wulst und Hohlkehle, bevor ein zylindrisch glatter Ring die Rippen stützt. Die schlichte Variante besitzt nur eine einfache Abfolge von Ring und Hohlkehle. An den Diensten zum Joch und zu den Chorschrägen treten sie auch wie erwartet paarweise auf, die „Schöneren“ am Joch, die schlichter geschmückten Dienste am Ansatz der Schräge. Hinter dem diesen Umstand heute verdeckenden Hochaltar allerdings, also das östlichste Achtel des Chorschlusses begrenzend, befindet sich links ein „Schöner“ und rechts ein einfacher Abschluss, so dass man diese Anomalie in der Entstehungszeit auch gut sehen konnte, speziell wenn man den reichen Freskenschmuck bestimmungsgemäß genau studierte.

Die beiden Schlusssteine im regelmäßigen Netzrippengewölbe des Chors sind mit einem sechsstrahligen Stern und einem Vierpaß schlicht geziert, während die Innenfelder, fast die gesamte Wandfläche und der Chorscheidebogen reiche und bedeutende spätgotische Wandmalereien in der Art einer „Armenbibel“ für einen des Lesens unkundigen Betrachter⁶⁴ zeigen.

Eine im Boden des Chors eingelassene Glasplatte gibt den Blick auf einen von der Kirchengrabung offen gelassenen Bereich der romanischen Fundamente frei (**Abb. 1**).

Das Kirchenschiff selbst besitzt keine Schlusssteine zur Ableitung des Drucks der Netzrippen, aber dafür eine völlig unregelmäßige Konstruktion des Gewölbes mit

⁶¹ Jontes, 2003, 51.

⁶² Wagner-Rieger, Renate, *Mittelalterliche Architektur in Österreich*, St. Pölten Wien 1988, 122.

⁶³ Koepf, Hans, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart 1985, 219.

⁶⁴ Attems / Koren, 1988, 120.

gekreuzten, sich verschränkenden oder scheinbar zu kurz geratenen Rippen. Dieser reizvolle Formenreichtum dürfte so wohl einzigartig sein (**Abb. 5**).

Die Belichtung der Innenräume erfolgt im Schiff ausschließlich über die Süd- und Ostseite mittels zwei hohen zweibahnigen Maßwerkfenstern, sowie einem geteilten dritten. Die Teilung ergibt sich aus der Unterbrechung durch die heute aus Holz bestehende, aber wie oben erwähnt bereits ursprünglich eingeplante Empore, deren Boden das Fenster sonst unterbrechen würde. Alle Fenster besitzen eine innen und außen stark abgeschrägte Laibung zur besseren Lichtausbeute, jedes einzelne aber einen zum anderen verschiedenen Maßwerkdekor. Die vier ebenfalls zweibahnigen Fenster des Chores hingegen sind sowohl in Größe als auch hinsichtlich des sehr schlichten Dekors gleich. Dieser besteht im Wesentlichen aus einer zentralen Raute im Maßwerk, die von verschiedenen Kreisbögen außen umrahmt wird. Das ostseitige und damit hinter dem Hauptaltar gelegene Fenster wird außen optisch durch das Dach der im 19. Jahrhundert errichteten Gruft der Familie Hohenlohe-Schillingsfürst unterbrochen.

Die Verglasung der Fenster ist leider insgesamt nicht mehr original erhalten. In der Halle besteht sie im Wesentlichen aus Butzenscheiben mit farblosem Glas, ebenso an der Ost- und Südseite des Chors. Die beiden Fenster der Chorschrägen zeigen ornamentierte florale Motive (unter anderem Weintrauben und -laub) aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Pforte zur kleinen fast quadratischen Sakristei besteht aus einem ebenso schlichten gotischen Spitzbogen wie das zumindest auf der Außenseite mehrfach profilierte Portal an der Südwand des Kirchenschiffs. Der heutige, wohl wieder dem ursprünglichen Zustand entsprechende Haupteingang führt durch das Turmuntergeschoß, ebenfalls geziert durch Spitz- und Rundbogen mit einfachstem Profil. Heute präsentieren sich die Nord- und Südöffnung der untersten Turmebene zum Schutz vor der Witterung modern verglast.

Interessant ist auch der von der hölzernen Empore erreichbare Zugang zum Turm, der eine breite hochrechteckige Öffnung mit zwei den Wanddiensten nachempfundenen Dreiviertelsäulen verjüngt und so für eine vernünftige Durchgangsbreite sorgt.

Die ursprünglich wohl im 17. Jahrhundert entstandene Empore selbst ist aus Holz errichtet und altarseitig mit einer schönen Balustrade (**Abb. 6**) aus schlanken gedrechselten hölzernen Docken⁶⁵ versehen. Die Brustwehr der Vorderseite ist mit Schablonenmalerei verziert und ist seit der letzten Restaurierung mittels einer einfachen

⁶⁵ Koepf, 1985, 41.

Wangentreppe aus dem Kirchenraum zugänglich. Auf diesem Weg ist auch der Turm erreichbar.⁶⁶

6 Zweischiffige gotische Kirchen

6.1 Historische Entwicklung

Die architektonisch bemerkenswerte Form der zweischiffigen Halle in Niederhofen teilt den Raum durch zwei runde Pilaster in der Mitte und ermöglicht beim Eintritt keinen unmittelbaren Blick auf den Hauptaltar. Dieser Bautypus ist in Österreich relativ selten und in der Steiermark sind zusätzlich einige derart gestaltete gotische Kirchen leider verloren gegangen, wie zum Beispiel Bretstein oder Weißkirchen bei Judenburg.⁶⁷

Die Wurzeln dieser Formensprache sind allerdings weit zurück im 13. Jahrhundert zu suchen. Nach dem Sieg über Ottokar II. ergab sich für Rudolf von Habsburg die Notwendigkeit seine Legitimität zu betonen. Dabei bot sich ein Rückgriff auf die Bauformen der Babenberger als die letzten legitimen Landesherren Österreichs an. Deren in Lilienfeld erstmals ausgeführte Bauform der Halle wurde nun unter den Habsburgern ein architektonisches Leitmotiv. Als eine der frühesten Kirchen, die nicht nur die Halle als Grundidee, sondern auch die Zweischiffigkeit als unmittelbar unserer schönen Kirche St. Rupert vergleichbares Motiv aufgreift ist die Pfarrkirche Mariä Geburt in Imbach (NÖ) zu nennen, die als Teil des 1269 gegründeten Dominikanerinnenklosters errichtet wurde. Die nicht genau geklärte Entstehungszeit fällt jedenfalls in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts und das Novum besteht vor allem auch in den als Pilaster ausgeführten schlanken Stützen, denen wie in Niederhofen das Kapitell oder Kämpferprofil völlig fehlt. Es scheinen also die Gewölberippen sowohl der Gurt- als auch der Diagonalseite direkt aus dem Pfeiler herauszuwachsen. Als mögliches Vorbild kommen nicht nur die Profansäle der Klosterarchitektur in Betracht. Der neue Typus des Doppelschiffes verstärkt ganz im Sinn der Ausrichtung der Bettelordenskirchen auf die Predigt hin die Querorientierung des Raumes als Predigthalle ohne direkten Bezug zum Altar. Jedenfalls verweist die in Imbach erreichte Raumdominanz des Pfeilers direkt auf die Spätgotik mit ihren

⁶⁶ Jontes, 2003, 48.

⁶⁷ Kolb, 2000, 23.

komplizierten Stern- und Netzgewölben und nimmt so in gewisser Weise bereits entscheidende Neuerungen vorweg.⁶⁸

Ein Beispiel für das 14. Jahrhundert findet sich in Österreich etwa in der Georgskapelle bei der Wiener Augustinerkirche (errichtet 1337 – 41), deren Entstehung sich aus einer Doppelfunktion erklärt und die folgerichtig in je einer Apside mit entsprechendem Altar mündet. Die Wallerseekapelle der (ehemaligen) Minoritenkirche von Enns (zweites Viertel 14. Jahrhundert) entwickelt das Motiv weiter, indem die zweischiffige Anlage im Chor in eine dreischiffige übergeht. Neu ist nicht nur die Idee, im Chorpolygon einen Umgang zu schaffen, sondern hier interessanter das „Auf-Lücke-Stellen“ der Pfeiler beim Wechsel von Zwei- auf Dreischiffigkeit, also die so genannte „Quincunx-Stellung“. Das Problem des Überganges wird mit Dreieck und Rippendreistrahl gelöst und nimmt so ein weiteres wesentliches Motiv der Spätgotik vorweg. Auch räumlich lässt sich ein gewisses Näherrücken in die Steiermark mit dem Beispiel Pöllauberg belegen, dessen Kirche um 1375 errichtet wurde und ebenfalls eine zweischiffige Halle mit Übergang zur Dreischiffigkeit im Chor. Dabei handelt es sich um eine in der europäischen Architektur einzigartige Entwicklung.⁶⁹ Auch hier begegnet uns im Übrigen das Höhenstreben im bekannten Fehlen jeglicher Art „bremsenden“ Elementes wie Kapitell oder Profil, die Rippen steigen aus den Diensten der Bündelpfeiler ohne Unterbrechung auf.

Während in weiterer Folge um 1400 die Sakralbaukunst zur Zentralisierung drängte, verliert sich dieses Gestaltungsprinzip unter Friedrich III. als Bauherren wieder und eine neue Tendenz zur Längserstreckung setzt ein. Ein bedeutendes Beispiel ist die Kirche von St. Marein bei Knittelfeld. Es handelt sich dabei um den ursprünglichen Gründungsort des ersten Augustiner – Chorherrenstiftes der Steiermark, das von Adalram von Waldeck am 10. Jänner 1140 gestiftet wurde. Bereits 1142 wurde die Stiftung nach einem besser geeigneten Ort genannt Seckau übertragen.⁷⁰ Die in St. Marein erhaltene Kirche besitzt ein zweischiffiges Langhaus aus dem 15. Jahrhundert, das über abgeschrägte Ostwände als bemerkenswerte Hinleitung zum Chor verfügt und mit drei zentralen freistehenden Pfeilern (**Abb. 7**) versehen ist. Die beiden westlichen haben in der Mitte sehr große zylindrische Verdickungen, welche als Emporenauflagen gedeutet werden. Also könnte eine sehr große Empore bestanden haben oder geplant gewesen sein. Der Bau wurde unter Anteilnahme des Kaisers Friedrich III. und des

⁶⁸ Wagner-Rieger, 1988, 122 ff.

⁶⁹ Wagner-Rieger, 1988, 139 ff.

⁷⁰ Roth, Benno, Seckau. Der Dom im Gebirge, Seckau 1995, 34 ff.

Landesfürsten Herzog Albrecht vom Admonter Stiftsbaumeister Niklas Velbacher 1436 – 1480 [?] errichtet⁷¹, dessen Portraitbüste die nördliche Vorhalle seit 1447 ziert. Die besonders schöne Dekoration der Hallendecke durch das mit reich profilierten Rippen gestaltete Sterngewölbe erwächst aus kantonierten Mittelpfeilern mit Runddiensten, deren achteckiger Kern⁷² sich als Gestaltungselement bis Imbach zurückverfolgen lässt. Eine weitere, weniger plausible Deutung der zylindrischen Verdickungen bieten übrigens Hempel und Andorfer, die Flächen zur Anbringung von Wandmalereien vorgeschlagen.⁷³

6.2 Stiftsbaumeister Niklas Velbacher

Einen seriösen Bezug zum Ennstal stellt jedenfalls der von Propst Ennstaller von Seckau beauftragte Niklas Velbacher dar, der seit 1419 in Admont als fix angestellter Stiftsbaumeister in hohen Ehren steht und dort zumindest bis 1448 wirkt. Die überregionale Bedeutung des Bauwerks in St. Marein wird neben der in allen Belangen überreichen spätgotischen Dekoration auch in dem am Chorscheidebogen neben dem Habsburgerwappen angebrachten Spruchband unterstrichen: „herzog albrecht zu Österreich und Kunig Friedrich zu Österreich 1447“.⁷⁴

Unter der Annahme, dass das auf so bedeutende Bauherren hinweisende Spruchband und das ebenfalls mit 1447 datierte steinerne Portrait des Meisters wohl kaum vor Fertigstellung des Bauwerkes angebracht wurden, kann man weiter schlussfolgern, dass die Kunde dieses eindrucksvollen Werkes zumindest nach dessen baulicher Fertigstellung schnell und vielleicht sogar noch während der Errichtungsphase den Weg nach Admont und damit in das steirische Ennstal gefunden hat. Also liegt der Gedanke nahe, dass der Baumeister von St. Rupert zu Niederhofen den Entwurf oder das Original von St. Marein, vielleicht sogar von Pöllauberg zumindest gekannt hat oder sogar an der Errichtung beteiligt war und sich davon zu einer allerdings stark vereinfachten Wiederholung der wesentlichen Stilelemente inspirieren ließ. Dafür spricht neben der relativ seltenen Zweischiffigkeit die große, in beiden Fällen scheinbar nie realisierte Empore mit ihren als Fragmente verbliebenen Stützelementen, aber auch die trotz

⁷¹ Wagner-Rieger datiert eher nachvollziehbar 1437 – 1463. Das Datum 1480 kennzeichnet die Zerstörung durch die Türken, die Wiederherstellung wird mit einer erneuten Weihe 1490 abgeschlossen.

⁷² Stadlober, Margit, *Gotik in Österreich*, Graz Wien Köln 1996, 59 f.

⁷³ Hempel, Eberhard / Andorfer, Eduard, *die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark*, Wien München⁴ 1956 (Dehio - Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs), 252.

⁷⁴ Kohlbach, Rochus, *Steirische Baumeister*. Tausendundein Werkmann, Graz 1961, 246 f.

Reduktion auffälligen Parallelen im Dekorationsprinzip der Pfeiler: Während diese in St. Marein einen quadratischen Grundriss⁷⁵ mit vier vorgeblendeten Diensten zeigen, wobei das Quadrat um 45 Grad aus der Raumachse verschoben ist (**Abb. 7**), variiert Niederhofen diese Gestaltungselemente, indem der vereinfachte Rundpfeiler auf einem Sockel mit quadratischem Grund steht. Auch hier findet sich die auffällige Drehung um 45 Grad aus der Längsachse. Vergleichbare Ähnlichkeiten ergeben sich aus der Gestaltung und dem massiven Einsatz der Wandpfeiler als Stütz- und Dekorationselemente. Zu guter letzt findet sich auch am Übergang der Pfeiler in die Gewölberippen starke Verwandtschaft des „in den Himmel wachsen lassens“, auch wenn hier der Vergleich mit Pöllauberg noch zutreffender ist.

Es drängt sich insgesamt der Gedanke an starke Hilfe aus Admont bei der Ausführung von St. Rupert auf und das zweite Weihedatum 1464 liegt auch zeitlich nahe der letzten urkundlichen Nennung von Meister Velbacher im Jahr 1448.

Sicherlich auch im Einflussbereich des fast benachbart liegenden Vorbildes ist die etwas jüngere, 1469 (1468 nach Kohlbach⁷⁶) von Meister Caspar (der Judenburger Bürger Caspar der Stickger) begonnene Pfarrkirche von St. Oswald bei Zeiring, deren Einwölbung Meister Christof Marl von Rottenmann Ende des 15. Jahrhunderts fertig stellte. Wieder begegnen uns die vertrauten Elemente der zweischiffigen Halle mit diesmal vier schlichten Pfeilern auf oktagonalem Grundriss sowie die entsprechenden Runddienste an der Wand, die ohne Kapitelle in das reiche, 1496 bezeichnete Sternrippengewölbe überleiten.⁷⁷

7 Ausstattung: Die Fresken

7.1 Allgemeine Beschreibung

Tremel leitet seine lebenswürdige Beschreibung der Niederhofener Wandmalereien mit folgenden Worten ein: ... „*seine Fresken gehören zum Großartigsten, das steirische Kunst im Mittelalter hervorbrachte.*“⁷⁸ Er schildert detailliert die wesentlichen Darstellungen, indem er an der Nordwand beginnend sich nach Osten und Süden

⁷⁵ Hempel / Andorfer, 1956, 252. Im Gegensatz zu Stadlober, die den Kern der Pfeiler als achteckig beschreibt. Tatsache ist, dass sich optisch eine Diagonalstellung zum Raum ergibt, die jener der Sockel in Niederhofen vergleichbar ist.

⁷⁶ Kohlbach, 1961, 322.

⁷⁷ Hempel / Andorfer, 1956, 256.

⁷⁸ Tremel, 1940, 13.

wendet: Das Letzte Gericht mit seiner vielschichtigen Erzählung an der Nordwand, die Anbetung Christi und den darunter dargestellten Bethlehemitischen Kindermord im nördlichen Teil des Chorpolygons, dann die zahlreichen Heiligenfiguren in ihrer Scheinarchitektur in den dem Osten zugewandten Teilen der Chorwände. Während die Südwand des Polygons noch Heiligen gewidmet ist, weckt das dem Weltgericht gegenüberliegende südliche Chorjoch sein Interesse mit der Darstellung der Marter der Zehntausend und der ebenso drastischen Bilder der darunter in acht Feldern gezeigten Erasmuslegende. Die dem Altar zugewandte Seite des Triumphbogens zeigt, selten an dieser Stelle angebracht, eine verkürzte und der speziellen Raumsituation angepasste Leidensgeschichte Jesu sowie die heilige Helena und Maria mit Kind, der anschließende Gurtbogen die klugen und törichten Jungfrauen. Betreffend die ebenfalls vollständig ausgemalte Decke wird die Schilderung straffer, das über dem Altar schwebende Bild des Erlösers wird ergänzt durch die Evangelistensymbole, mehreren Szenen aus dem Marienleben wie Verkündigung, Anbetung und Marientod, dazu musizierende oder betende Engel.⁷⁹

Dazu kommen noch zahlreiche Heiligendarstellungen und Engel in den Gewölbezwickeln, teilweise auch szenische Darstellungen wie die des heiligen Martin. In der Sockelzone ist der Chor von einem Streifen roter Ranken auf weißem Grund umgeben, der heute leider an der Unterkante durchwegs beschnitten ist. Auch die bildlichen Darstellungen werden fast durchwegs von einem grauen Rankenband auf farbigem Grund gerahmt, an den Wänden findet sich auch teilweise ein schlichteres graues Band als Abgrenzung der Bilder.

Im zeitlich als nächsten zu reihenden Dehio findet sich 1956 der stilistische Hinweis auf die sich im Werk ankündigende Renaissance und weiters die Abschrift des hinter dem Altar aufgefundenen Restes eines Inschriftenbands (**Abb. 8**): „*Joannes Schärndl ... 1495 bis 1499 hi ouz got ... mönch des St. Benedictus ... 1499 – 1506 bilder conterfeit*“⁸⁰. Dem bereits dort zu lesende Zusatz „*mit Vorsicht aufzunehmen*“ trägt das völlige Weglassen dieses Verweises in der Ausgabe von 1982 Rechnung.⁸¹

Auch Jontes scheidet das oben erwähnte Band als epigraphisch höchst problematisch für eine Zuweisung aus. Er verweist auf die Übermalungen, die nach der Wiederentdeckung der Gemälde in der darauf folgenden Zeit angebracht wurden und die eine detaillierte Beurteilung des Originalzustandes erschweren. Es lassen sich für ihn zwei

⁷⁹ Tremel, 1940, 13 f.

⁸⁰ Hempel / Andorfer, 1956, 194.

⁸¹ Woisetschläger / Krenn, 1982, 328f.

Hauptgruppen definieren, alle größeren Wand- und Deckenflächen sind szenischen Darstellungen gewidmet, die dazwischen liegenden kleinteiligen Bereiche zeigen Einzelgestalten.⁸²

Im Rahmen einer weiteren Beschreibung findet sich der zusammenfassende Hinweis, das Bildprogramm sei in der Art einer Armenbibel gestaltet, also für einen des Lesens unkundigen Beschauerkreis.⁸³

7.2 Restaurierung und Charakteristik

Den Beginn der mehr als einhundert Jahre dokumentierten Restaurierungsmaßnahmen markiert die laut einem Schreiben des Pfarrers Cajetan Luschnigg um 1840 erfolgte Übertünchung der Wandbilder infolge der Entstehung von Mauerrissen. Auf der Basis eines vom Obmann des christlichen Kunstvereins, Johann Graus, erstellten Gutachtens wird 1881 mit einer Restaurierung begonnen, in deren Verlauf im Jahr darauf die Wandbilder zum Vorschein kommen. Die k.k. Centrankommission [!] für Kunst- und historische Denkmäler ordnet eine Sicherung des Gebäudes an und empfiehlt den Wiener Maler Franz Jobst für die Restaurierung, die dieser im Herbst 1883 in Angriff nimmt und im Folgejahr vollendet.⁸⁴

Dazu führt Lanc aus, dass der Wiederentdeckung und Untersuchung der Malereien im Zuge der Innenrestaurierung eine Begutachtung jener Skizzen folgte, welche der Maler F. Attorner hergestellt hatte und der Beschluss der „Central-Commission [!]“ in Wien zu einer Übermalung durch Künstlerhand die Restaurierung in die Wege leitete. Diese wurde in den Folgejahren vom Künstler Jobst unter strenger Beachtung der Konturen und Farbvorlagen durchgeführt.⁸⁵

Ein Kostenvoranschlag zur Beseitigung zahlreicher Mauerschäden weist darauf hin, dass bereits vor dem ersten Weltkrieg erneut erhebliche Schäden am Gebäude zu verzeichnen waren. Ein Briefwechsel der Dreißigerjahre dokumentiert eine Restaurierung der Gemälde in dieser Zeit und enthält die Kritik, dass die Ergänzungen teilweise zu weit gehen. 1956 wurden Kriegsschäden nach dem Muster der Arbeiten aus den Dreißigerjahren restauriert. Ein 1992 erstelltes Gutachten der Liturgiekommission

⁸² Jontes, 2003, 53.

⁸³ Attems / Koren, 1988, 120.

⁸⁴ Schwarz, Hubert, Zur Restaurierung der Wandmalereien im Chorraum, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, 120 f.

⁸⁵ Lanc, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002, 307.

leitet die heute aktuellen Arbeiten ein.⁸⁶ Schwarz stellt in der Voruntersuchung ein Schadensbild fest, das neben Rissbildung, Feuchtigkeitsschäden, Reduktion des Originalbestands teils bis auf etwa 10% und starken Übermalungen auch Positives enthält. Im Deckenbereich wurden in den Fünfzigerjahren die Übermalungen des 19. Jahrhunderts wesentlich reduziert, auch sind in weiten Teilen die Originale durchaus noch erkennbar, sogar einzelne Tagwerksgrenzen waren auszumachen. Es wird deutlich festgestellt, dass die Maßnahmen des Jahres 1938 zwar versuchen, der gotischen Linienführung zu folgen, jedoch durch Malschichtreduktionen der farblich und maltechnisch stark an der Originalsubstanz orientierten Malerei des 19. Jahrhunderts sowie breitere, vereinfachte Maltechnik eher gegenteilige Wirkung erzielten. Auch die Ausbesserungen von 1956 wirken inhomogen und plakativ. Positiv hervorzuheben ist der unverändert erhaltene ikonographische Bestand.⁸⁷

Auf diesen Ergebnissen aufbauend kam es bei der 2003 beendeten Restaurierung zu einer Reinigung und Festigung der Bilder, wobei ursprünglich nur geringe Reduktionen an qualitativ störenden Übermalungen geplant waren. Im Lauf der Arbeit stellte sich jedoch die geringe Haftung der Retuschen aus den Fünfzigerjahren heraus, sodass eine Abnahme und darauf folgend eine Aquarellretusche in *Tratteggio* – Technik notwendig wurde. Den hohen Salz- und Feuchtigkeitsbelastungen der Mauern entsprechend wurden auch Zellstoffkompressen zur Reduktion eingesetzt.⁸⁸

Die anschließende Farbwahl im Innenraum orientierte sich an einer zeitgleich mit den Malereien entstandenen Farbschichte in Ocker, die Steinteile des Langhauses an der Farbe des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Turmvorhalle erhielt nach Entfernung der Wendeltreppe und der Sanierung des Mauerwerks die ursprüngliche Fassung, ohne die mechanisch verursachten Fehlstellen mit zu übermalen.⁸⁹

Zur Frage der Erhaltung meint Lanc, dass der untere Teil des Rankenbandes völlig zerstört ist, ebenso finden sich starke Schäden durchwegs an der Unterseite der Bilder der Nordwand, der Nordostschräge und der Südwand des Chors. In Teilen beschädigt sind auch die Anbetung der Könige, die Heiligen in der Nordostschräge und der Ostwand sowie der heilige Konrad in der Südwand.

Die Restaurierung des 19. Jahrhunderts beinhaltet eine durchgehende Übermalung der Bilder, zwar den Vorlagen folgend doch Farbe und Linien erneuert und damit auch

⁸⁶ Schwarz, 2003, 121.

⁸⁷ Schwarz, 2003, 122 - 124.

⁸⁸ Schwarz, 2003, 126 f.

⁸⁹ Schwarz, 2003, 127 f.

Veränderungen im Stilbild. Jedoch blieben Komposition und Ikonographie unverändert, auch die Charakteristik der Originale beispielsweise im Gewandstil ist in zahlreichen Flächen erhalten. Auch die Kopftypen sind in vielen Bildern unverändert zu erkennen, etwa im Jüngsten Gericht. Es kann festgehalten werden, dass sich die restauratorischen Maßnahmen bei vorliegender Originalsubstanz durchaus an derselben orientieren. An den nur mehr durch Vorzeichnung und Grundfarbe definierten Bereichen wirkt die Darstellung bereits unmittlalterlich, viel mehr noch bei Neuschöpfungen des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die Anbetung der Könige, dem ebenfalls an der Nordwand befindlichen und offensichtlich am schlechtesten erhaltenen Bereich. Aber auch in diesen Flächen finden sich immer wieder Teile des Originalbestandes.⁹⁰

Probenentnahmen im Jahr 1973 zeigen in den „unmittlalterlichen“ Teilen zu weit gehende Verluste der Originalsubstanz, so dass eine Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands unsinnig erscheint. Allerdings ergab die Untersuchung auch den Nachweis, dass die Wandgestaltung insgesamt eindeutig einheitlich ist und Jobst den Vorgaben des Originals sehr genau folgte, so weit dies möglich war. Seine Arbeit kennzeichnet sich im Gegensatz zum Original durch sichereren Strich, kräftigerer Farbgebung und feine, ursprünglich nicht vorhandene Strichlagen an vielen Stellen.

Der ursprüngliche Farbcharakter wird durch die Übermalungen zu dem 19. Jahrhundert entsprechenden stumpfen Tönen verschoben. Am besten erhalten sind diesbezüglich das Jüngste Gericht, Teile der Passionsfolge und der Marientod, die am wenigsten mittlalterliche Farbgebung findet sich beispielsweise an der Südwand sowie in der heiligen Helena und der Maria mit Kind.⁹¹

Unter Berücksichtigung der Veränderungen des Originalbestands stellt Lanc dennoch fest: „... sind [...]die Charakteristika von Komposition, Ikonographie und Zeitstil der Malereien bis zur persönlichen Handschrift des aus der Werkstatt des „Meisters von Schöder“ stammenden Malers erkennbar.“⁹²

Sie argumentiert dabei detailliert mit den Grundformen der Ausstattung der Werkgruppe wie den stilisierten Spiralranken der Sockelzone und im Chorschluss, den Rahmungen der Bilder oder die *Dextera dei* im Weihekreuz. Innerbildliche Kompositionsmerkmale wie der Fliesenboden in Verbindung mit Landschaftselementen, einen Vorhang haltende Engel oder der Kiesweg in Verbindung mit der Landschaft sind neben vielen anderen Parallelen typisch für die Kompositionen

⁹⁰ Lanc, 2002, 310f.

⁹¹ Lanc, 2002, 311.

⁹² Lanc, 2002, 311.

der Werkstatt, dies zeigt sich besonders in der vorliegenden Variante des Jüngsten Gerichts. Auch die Anbetung der Könige lässt sich unter Berücksichtigung der starken Veränderungen der jüngeren Vergangenheit eindeutig der einheitlichen Ausstattung zuweisen, ebenso wie die durch das Einfügen in einen Gewölbezwickel geteilte Verkündigung an Maria.⁹³

Kennzeichnend für die Werkstatt ist eine expressive und formelhafte Charakteristik, die sich aus der starken Orientierung des Meisters an der frühen Holzschnittechnik ergibt. Dies wird im vorliegenden Fall durch die Führung der Gewandstege in weißer Farbe variiert, wie zum Beispiel der Mantel Petri im Jüngsten Gericht oder der Maria in der Kreuztragung. Die Physiognomien sind mittels schnabelförmiger Nasen, kammartiger Augenbrauen, harter Falten und vereinheitlichter Mundformen ins Hässliche gewandt. Trotz der vorhandenen Übermalungen charakterisiert Lanc den Niederhofener Zyklus *„nicht nur als umfangreichstes Beispiel einer Gesamtdекoration aus der Werkstatt des „Meisters von Schöder“ ..., sondern darüber hinaus auch als einheitliche, vollständige Raumausstattung der Zeit um 1500.“*⁹⁴

Der Theorie auf Basis der Holzschnitte steht der Ansatz von Porta entgegen, die als formale Grundlage der Bilderzyklen eine Orientierung an Fastentüchern annimmt. Es wird auch der geschickte Einsatz der Bildfolgen zur Lösung räumlicher Probleme hervorgehoben, so die Erasmuslegende als Fortsetzung der klugen und törichten Jungfrauen im Gurtbogen (hier falsch als Bogenlaibung genannt).⁹⁵

7.3 Zum Autor

Auch in der Autorenfrage wird das durch die starke Bindung an graphische Vorlagen auftretende Problem der Unterscheidung betont. Mit Lanc übereinstimmend wird aufgrund der großen Zahl der Bilder im Stil des Meisters von Schöder der Bestand einer Werkstatt angenommen. Die Werkgruppe von Niederhofen gliedert sich in Gesamtkonzeption und volkstümlich einfacher Darstellungsweise durchaus in den Umkreis von Schöder ein, auch durch die vergleichbare Gesamtausstattung des Chorraumes.⁹⁶ Porta kritisiert am Beispiel des Weltgerichts die Linienführung als steif und unbeholfen und den Charakter der Gewänder als spröde und metallisch, nicht

⁹³ Lanc, 2002, 312.

⁹⁴ Lanc, 2002, 312.

⁹⁵ Porta, Miriam, Die spätgotische Wandmalerei in der Steiermark (von ungefähr 1460-1530), phil. Diss. Graz 1976 (Maschinenschrift), 30.

⁹⁶ Porta, 1976, 171 f.

stofflich, mit langen, hart knickenden Linien. Unter Einbeziehung der Physiognomien und Figurentypen werden wohl Analogien zu St. Rupert am Kulm hergestellt, aber das Bild der Anbetung der Könige einem späteren, der Nürnberger Malerei verbundenen Malers zugeschrieben.⁹⁷ Dies ist nach genauer Betrachtung der heute zur Verfügung stehenden Erkenntnisse zu den Übermalungen des Malers Jobst wohl abzulehnen und das Gemälde eindeutig der Gesamtausstattung zuzuordnen.⁹⁸

Endgültig unklar wird Porta im Rahmen der Künstlerfrage. Wohl verwirft auch sie das mittlerweile verschwundene Spruchband, schreibt aber weiter: „*Der stilistische Zusammenhang mit der Schöderer Werkstatt ist dagegen von vornherein von der Hand zu weisen.*“⁹⁹ Sie begründet dies mit dem anderen Faltenstil und dem Fehlen der oben zitierten holzschnittartigen Komposition. In den Zeilen darunter findet sie dann doch viele gemeinsame Stilkomponenten und rückt Niederhofen in den engsten Kreis der Schöderer Werkstatt?!¹⁰⁰ Dies wird wiederum mit starken Ähnlichkeiten in Vorlagen und Inhalten mit Schöder begründet und letztlich Niederhofen einem weniger begabten Künstler zugeschrieben, der sich zwar an die Vorlagen hält, jedoch nicht in der Lage ist aus eigener Kraft formale Probleme zu lösen.¹⁰¹

Ohne im Detail auf die Widersprüche in der Formulierung von Porta einzugehen erscheint der aktuelle Ansatz von Lanc wesentlich besser argumentiert und schlüssig.

7.4 Beschreibung der Bildfolge

7.4.1 Jüngstes Gericht

Betrachtet man nun beim Betreten des Chors die Bilder im Detail, drängt sich als Beginn das eindrucksvolle Jüngste Gericht (**Abb. 9**) im Joch an der Nordwand auf. Der Aufbau der Komposition folgt dem architektonisch vorgegebenen Raum und nützt sogar den Platz unter dem Kämpfer des Gurtbogens. Christus hält in einer Mandorla aus Regenbogen Gericht, die Hände erhoben sitzt er mit entblößtem Oberkörper auf einem weiteren Regenbogen, die Füße durch die Weltkugel gestützt. Aus seinem Mund dringen Schwert und Lilie gemäß der Vision des Johannes in der Geheimen Offenbarung.¹⁰² Seitlich und etwas unter ihm zeigen sich Maria und Johannes der

⁹⁷ Porta, 1976, 173 f.

⁹⁸ Lanc, 2002, 312.

⁹⁹ Porta, 1976, 174 f.

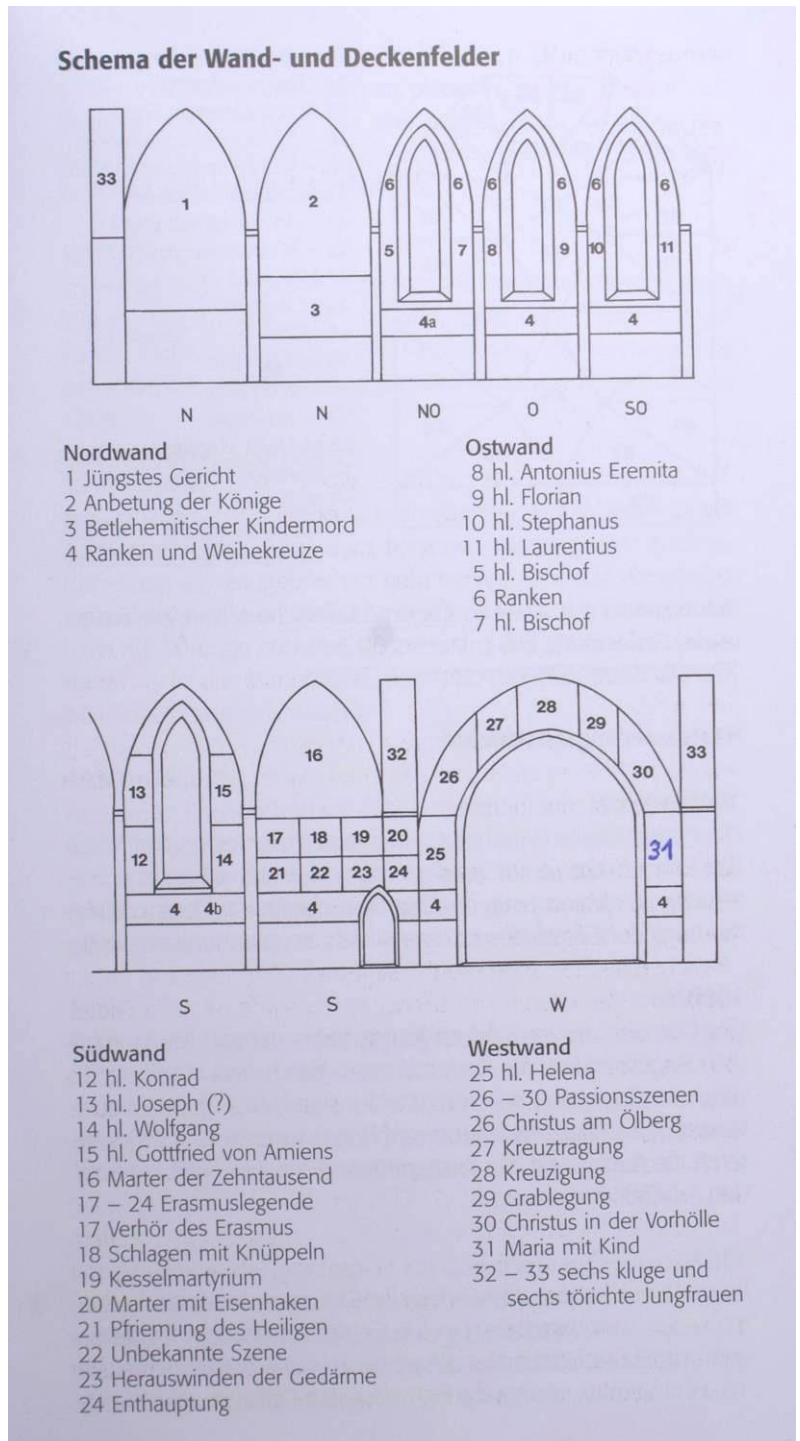
¹⁰⁰ Porta, 1976, 175.

¹⁰¹ Porta, 1976, 175 f.

¹⁰² Jontes, 2003, 56.

Täufer in fürbittender Haltung, um sie stürzen Posaune blasende Engel herab. Die nächste Ebene im Raum bilden die Apostel in einer halb sitzenden Anordnung in flachem Winkel zum Raum. Ihre Füße ruhen auf einem stilisierten Wolkenband. Darunter steht der heilige Michael mit der Seelenwaage und teilt die Gruppe der Seligen von jener der Verdammten. Die Seligen, unter denen sich auch ein Papst, ein Bischof und weltliche Fürsten befinden, wenden sich nach links und werden von Petrus an der Himmelspforte empfangen, hinter der sie von Engeln aufwärts in Richtung des Wolkenbandes geleitet werden. Die Verdammten, unter ihnen ein am spitzen Hut erkennbarer Ketzer, werden vom Leibhaftigen in den Schlund der flammenumzüngelten Hölle getrieben. Lanc betont die geänderte Ikonographie und den Versuch, verschiedene räumliche Ebenen zu realisieren.¹⁰³

(Skizze 4: Wandfelder)



7.4.2 Anbetung der Könige

Das anschließende erste Feld des Chorpolygons zeigt zwei Darstellungen. In den Spitzbogen eingefügt ist die Anbetung der Könige (**Abb. 10**), das von den Hauptbildern

¹⁰³ Lanc, 2002, 312 f.

am stärksten im Originalbestand reduzierte Gemälde. Die weitgehenden Ergänzungen der früheren Restauratoren führten zur heute widerlegten Vermutung einer späteren Entstehung durch fremde Hand unter Einfluss der Nürnberger Malerei.¹⁰⁴ In eine weitläufige, heimisch wirkende Flusslandschaft mit Stadt im Hintergrund eingefügt zeigt sich der Versuch, mittels gotischer Architekturelemente Perspektive und räumliche Tiefe zu erzeugen. Den vorderen Bildraum nehmen in der Bogenstellung des Gebäudes Maria mit dem Kind und ein kniender König ein, schräg dahinter warten die beiden anderen Könige mit goldenen Gefäßen in den Händen. Josef beobachtet das Geschehen aus einer ebenfalls nach hinten versetzten Bogenstellung. Wiederum nach hinten versetzt sieht man die berittenen Diener mit bunten Wimpeln. Es wird der Versuch deutlich, die handelnden Personen in vier Ebenen in die Tiefe zu gliedern. Jontes verweist im Zusammenhang mit der eigentümlichen Haltung und Kleidung des Mohrenkönigs auf die Mohrentänze der Moresca und das mögliche Vorbild, den spätgotischen Krippenschrein der Pfarrkirche Oppenberg bei Rottenmann, ausgeführt von der Werkstätte des Erasmus Grasser im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.¹⁰⁵

7.4.3 Bethlehemitischer Kindermord

Unter diesem Bild befindet sich die in der Art einer Bildfolge in die Breite gezogene Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes (**Abb. 11**). Auch hier berichtet man bereits im 19. Jahrhundert vom schlechten Erhaltungszustand des Bildes. Dem entsprechend sind weite Teile neu interpretiert.¹⁰⁶ Am linken Rand sitzt Herodes, vor ihm durchbohrt ein Scherge ein Kind mit dem Schwert, ein weiteres Kind wird gerade von der Mutter dem Zugriff entzogen, während rechts im Bild eines seiner Mutter entrissen wird. Die ganze Darstellung zeigt sich auf einem für den Werkkreis typischen Fliesenboden.

7.4.4 Bilder im Chorumgang

Folgt man den Wänden im Chor gedanklich weiter nach rechts, finden sich angrenzend an diese Darstellung unter allen anderen Bildern das Band aus roten Ranken und zwei Weihekreuze mit Segenshand (**Abb. 12**). Weitere Felder mit Ranken, dort grüne auf zartblauem Grund, finden sich in den Chorschrägen und der Ostwand jeweils über den Heiligendarstellungen in den Zwickeln neben den Fensteröffnungen.

Am Fenster der Nordostschräge steht links und rechts je ein heiliger Bischof auf dem typischen Fliesenboden in einer gemalten gotischen Säulenstellung, die von einem

¹⁰⁴ Lanc, 2002, 313 im Gegensatz zu Porta, 1976, 173 f.

¹⁰⁵ Jontes, 2003, 57.

¹⁰⁶ Lanc, 2002, 313.

Kielbogen mit Kreuzblume gekrönt wird und mit Krabben geziert ist. Diese Umrahmung wiederholt sich auch an den Fenstern der Ostwand und im Südosten. Beide Heilige sind aufgrund der fehlenden Attribute nicht näher zu bestimmen.

An der Ostwand zeigt sich links der heilige Antonius Eremita in Ordenstracht und mit der Glocke in der Hand, rechts löscht der heilige Florian ein brennendes Haus mit einem Guss aus dem Wasserschaff. Die schmale Säulenstellung zwingt ihn dabei zu einer merkwürdigen Haltung mit hoch erhobenem Ellenbogen.

Das Fenster der Südostschräge umrahmen links der heilige Stephanus, in jeder Hand einen Stein, und rechts der heilige Laurentius mit einem Rost in seinen Händen.

Das Fenster der Südwand des Polygons (**Abb. 13**) wird von vier Heiligen umrahmt:

Links unten steht der heilige Konrad von Konstanz, in seinem bischöflichen Ornat ausgewiesen durch den Kelch mit Spinnennetz in seiner Rechten. Hier korrigiert Lanc die Zuschreibung von Porta.¹⁰⁷ Jedenfalls einer Korrektur bedarf hier der Kirchenführer von Jontes¹⁰⁸, der an dieser Stelle fälschlich den heiligen Rupert und an der gegenüberliegenden Seite des Fensters den heiligen Virgil nennt. Dies geschieht sowohl seitenverkehrt als auch inhaltlich falsch. Rechts unten befindet sich die bischöflich gekleidete Gestalt des heiligen Wolfgang mit dem Kirchenmodell in der rechten Hand und auf der Schulter abgestützt.

Über dem heiligen Konrad befindet sich ein Heiliger mit Buch und T – Stab, in dem Lanc den heiligen Joseph oder den heiligen Joachim vermutet,¹⁰⁹ auszuschließen ist allerdings der heilige Antonius Eremita, den Jontes¹¹⁰ hier in Erwägung zieht. Auch hat der rechts daneben abgebildete Bischof kein Lamm¹¹¹ zu seinen Füßen liegen, sondern einen Hund. Dies weist deutlich auf den heiligen Gottfried von Amiens, dessen Hund bei einer Probe mit Wein und Brot vergiftet starb und seinem Herrn so das Leben rettete.

7.4.5 Marter der Zehntausend

Der obere Teil des südlichen Chorjochs wird von der Darstellung des heiligen Achatius und der Marter der Zehntausend (**Abb. 14**) eingenommen. Elf agavenähnliche Dornengewächse auf einer ansteigenden Wiese speißen ebenso viele junge Männer auf, die nur mit einem Lendenschurz und teils mit Kopfbedeckung bekleidet sind. Oben

¹⁰⁷ Lanc, 2002, 314.

¹⁰⁸ Jontes 2003, 58.

¹⁰⁹ Lanc, 2002, 314.

¹¹⁰ Jontes, 2003, 58.

¹¹¹ Jontes, 2003, 58.

mittig mit Herzogshut ist der Heilige selbst abgebildet,¹¹² neben ihm ein Geistlicher mit Mitra sowie weitere Männer mit Barett oder Herzogshut. Es werden durch die Kopfbedeckungen der hohe Stand und die Bildung der Dargestellten betont. Über ihnen schwebt eine Gruppe von Engeln mit einem Tuch, das wohl die Seelen der Gemarterten aufnehmen sollte. Rechts unten sehen wir Kaiser Hadrian das Geschehen verfolgen. Die Zahl Zehn der Gefährten symbolisiert die Zehntausend.¹¹³

7.4.6 Erasmuslegende

Unter dieser Darstellung und dem Kämpfer des Gurtbogens eingepasst finden sich acht Szenen der in dieser ausführlichen Form sehr selten dargestellten Erasmuslegende (**Abb. 15**) in zwei über einander liegenden Reihen angeordnet. Erasmus war der Legende nach Bischof von Antiochia und wurde im Lauf seines Lebens zweimal gemartert und eingekerkert und jeweils wieder durch einen Engel befreit. Sein Grab befindet sich heute in Gaeta, wo auch der einzige, bei Braun genannte weitere Zyklus seiner Vita bekannt ist.¹¹⁴ Von den Szenen in Niederhofen sind sieben in ihrer Bedeutung entschlüsselt, eine, die sechste, unbestimmt und in ihrer heutigen Form bezüglich Originalität fraglich. Beginnend mit dem Verhör durch den Kaiser wird Erasmus im zweiten Bild mit Knüppeln geschlagen, dann in einem Kessel stehend mit Öl übergossen und gesotten, in der vierten Szene an einen Baum gebunden mit Eisenhaken geschlagen, schließlich werden ihm Pfriemen unter die Fingernägel getrieben. In der nicht restlos gedeuteten sechsten Darstellung fehlt der sonst immer durch die Mitra gekennzeichnete Heilige und die meist anwesende (Richter-) Figur entsendet scheinbar einen Schergen mit Lanze, im Hintergrund ein Reiter.¹¹⁵ In der siebenten Szene werden dem am Boden liegenden Heiligen die Gedärme mit einer Winde herausgewunden, in der letzten wird er schlussendlich enthauptet. Engel mit Tuch erwarten seine Seele. Jontes¹¹⁶ deutet die Marter mit der Winde um zu einem ursprünglich als Schiffswinde dargestellten Attribut, eine Auffassung, der Braun entschieden und genau argumentiert widerspricht.¹¹⁷ Die obere Bildreihe ist durch den typischen Fliesenboden gekennzeichnet, in der unteren finden alle Szenen in freier Natur statt.

¹¹² Braun, 1988, 20.

¹¹³ Lanc, 2002, 314.

¹¹⁴ Braun, 1988, 224 – 229.

¹¹⁵ Lanc, 2002, 315.

¹¹⁶ Jontes, 2003, 59.

¹¹⁷ Braun, 1988, 228 f.

7.4.7 Triumphbogen

Wendet man sich nun erneut nach rechts und auf die altarseitig gelegenen Flächen der Triumphbogenwand (**Abb. 16**) zu, erblickt man die schlanke gekrönte Gestalt der heiligen Helena, das aufgefundene Kreuz vor sich mit den Händen haltend.

Darüber beginnt ein auf fünf Bilder gekürzter und an diesem Anbringungsort¹¹⁸ unüblicher Passionszyklus, der die speziellen Raumverhältnisse entlang des Bogens geschickt ausnützt. Beginnend südlich mit Christus am Ölberg, die Apostel schlafend im unteren Bildteil eng zusammengedrängt, darüber Christus im Gebet am Felsen kniend, wieder höher der Kelch und ein Engel, der das Kreuz heranträgt. Dem folgt die Kreuztragung, in der Christus sein Kreuz mit Hilfe von Simon von Kyrene bergan trägt, während ein Scherge auf ihn einschlägt. Maria bedeckt ihr Gesicht mit einem Schleier als Zeichen der Trauer.¹¹⁹ Die Kreuzigung zeigt ein alles überragendes Kreuz mit einem zu Maria und Johannes gewandten Christus, auf der anderen Seite den Hauptmann mit Soldaten.¹²⁰ In der Grablegung betten Josef von Arimathia und Nikodemus den Leib Christi in einen Sarkophag, hinter welchem die trauernde Maria mit Schleier sowie Johannes, Maria Magdalena und zwei weitere Frauen sichtbar sind.¹²¹ Die Darstellung des Christus in der Vorhölle schließt den Niederhofener Zyklus ab. Christus mit der Auferstehungsfahne steigt zur gesprengten Tür der Vorhölle hinab um die Vorväter daraus zu befreien.¹²²

Als am weitesten nördlich gelegenes Bild dieser Fläche findet sich Maria mit Kind vor einem von Engeln gehaltenen roten Vorhang. Im Standmotiv des klassischen Kontraposts hält sie das nackte Christuskind auf ihrem linken Arm, in der Rechten eine Nelke. Christus berührt sie zart am Kinn. Trotz starker Übermalung wirkt auch hier das Erscheinungsbild original.¹²³

Die sechs klugen und sechs törichten Jungfrauen (**Abb. 17**) überschreiten, offensichtlich aus räumlichen Gründen, die Zahl der im Gleichnis angegebenen um je eine.¹²⁴ Sie stehen in der Laibung des Gurtbogens, die klugen mit aufgerichteten Lampen im Süden, die törichten mit den nach unten gekehrten Lampen auf der Nordseite. Sie unterscheiden sich leicht im Hintergrund, der in beiden Fällen aus Sternenhimmel und

¹¹⁸ Lanc, 2002, 308.

¹¹⁹ Lanc, 2002, 316.

¹²⁰ Lanc, 2002, 316.

¹²¹ Lanc, 2002, 316.

¹²² Lanc, 2002, 316.

¹²³ Lanc, 2002, 316.

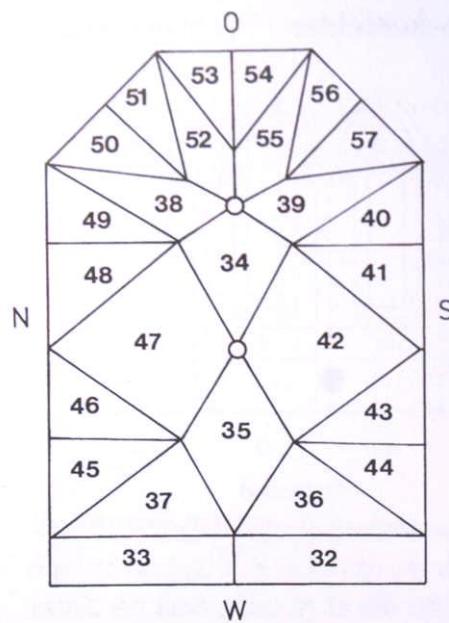
¹²⁴ Lanc, 2002, 316.

Vorhängen mit Borten besteht, außerdem ist von den klugen Jungfrauen jede zweite gekrönt.

(Skizze 5: Chordecke)

7.4.8 Deckengemälde

Den zentralen Platz an der Decke nimmt der Christus Salvator (**Abb. 18**) ein. Genau über dem Altar im Gewölbezwickel steht der Heiland mit Segensgestus vor einem von Engeln gehaltenen



- Chorgewölbe**
- 34 Christus Salvator
 - 35 lautenspielender Engel
 - 36 – 39 Evangelistensymbole
 - 40 – 41 Verkündigung an Maria
 - 42 Anbetung des Kindes
 - 43 – 44 anbetende Engel
 - 45 – 46 Bläserengel
 - 47 Marien Tod
 - 48 hl. Barbara
 - 49 Marter des hl. Sebastian
 - 50 hl. Katharina
 - 51 hl. Margareta
 - 52 hl. Rupertus
 - 53 hl. Maria Magdalena
 - 54 Martyrium der hl. Ursula
 - 55 hl. Bischof
 - 56 Mantelteilung des hl. Martin
 - 57 Drachenkampf des hl. Georg

Vorhang, in der Linken eine Weltkugel. Das gegenüberliegende Feld wird von einem die Laute spielenden Engel (**Abb. 19**) eingenommen, der in einer Wiesenlandschaft steht. In den vier den beiden genannten außen anschließenden Feldern finden sich die vier Evangelistensymbole, der Stier für Lukas, der Markuslöwe, der Mensch als Symbol für Matthäus und der Adler für Johannes. Alle Bilder tragen die Namen als Inschrift.

Über der Südwand des Chorpolygons befindet sich die auf zwei Felder aufgeteilte Verkündigung an Maria (**Abb. 20**). Am typischen Fliesenboden, jedoch mitten in der freien Natur kniet Maria vor einem Vorhang lesend an einem Pult, eine Blumenvase an ihrer Seite. Ihr gegenüber findet sich der Engel, in den Händen das Spruchband mit der Aufschrift: „*Ave Grazia Plena Dominus tecum*“ in stark nachgezogener Schrift.¹²⁵ Lanc verweist auch auf das praktisch idente Vorbild in Dietmannsdorf und kritisiert den Umstand, dass durch ein Vertauschen des Anbringungsortes im Gewölbe der hier verloren gegangene Dialog leicht hätte hergestellt werden können.¹²⁶

In der an den Verkündigungengel anschließenden größeren Fläche findet eine Anbetung des Kindes (**Abb. 21**) Platz. In einem pavillonartigen Gebäude mit Holzdach stehen Maria und Josef neben der Krippe und beten das mit gekreuzten Beinen zwischen ihnen in einem Korb liegende Kind an. Der in die Tiefe führende Fliesenboden wird durch eine Mauer begrenzt, über die ein klein dargestellter Schäfer

¹²⁵ Lanc, 2002, 317.

¹²⁶ Lanc, 2002, 317.

die Szene beobachtet. Eine offensichtlich verunglückte Restaurierung verunklart die Tiefenwirkung des Bildes, da der Boden hinter Ochs und Esel steil anzusteigen scheint. Zwei Felder mit je drei betenden Engeln nehmen das benachbarte, über der Achatiusmarter liegende Feldpaar ein. Dem genau gegenüber, über dem Weltgericht, befinden sich passend zum darunter liegenden Bildthema Posaune blasende Engel.

Das daran wieder anschließende letzte große Mittelfeld ist dem Marientod (**Abb. 22**) gewidmet. Wieder weist der Raum den eigenartigen, noch nicht perspektivisch verkürzten Fliesenboden auf. Maria liegt im mit kurzem Baldachin versehenen Bett inmitten der Apostel aufgebahrt. Ihr Schleier ist zur Seite gelegt, die Haltung der Arme nicht symmetrisch wie üblich. Ihre nackte Seele fliegt dem sie erwartenden Christus¹²⁷ zu,¹²⁸ der in Wolken und inmitten einer Engelschar über der Szene schwebt. Lanc definiert die Apostel genauer, Petrus vollzieht mit Weihwasser die Exequien, ein Apostel assistiert mit dem Weihrauchfass und ein weiterer im Vordergrund dargestellt liest. Die Armhaltung erklärt Lanc mit einer spiegelverkehrten Interpretation der Vorbilder, in denen Maria eine Sterbekerze hält.¹²⁹

Das seitlich angrenzende Feld nimmt eine heilige Barbara mit Kelch, Hostie und Schwert ein, vor dem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang.

Ihr gegenüber wird der an einen Baum gebundene heilige Sebastian (**Abb. 23**) von zahlreichen Pfeilen durchbohrt, die von zwei Armbrustschützen abgefeuert werden. Abgesehen vom überraschenden Umstand, dass der Baum dem allgegenwärtigen Fliesenboden entspringt, sei besonders auf die Bewaffnung der Schützen hingewiesen, welche zur Entstehungszeit der Bilder sehr modern war und keinesfalls der historischen Überlieferung entspricht.

Über der Nordostschräge schließt das Bild der gekrönten heiligen Katharina mit Radfragment und Schwert an, ihr gegenüber die heilige Margaretha mit Kreuzstab und ebenfalls mit Krone. Beide Heilige stehen vor dem von Engeln gehaltenen Vorhang.

Am Gewölbefeld über dem Altar findet sich gegenüber dem Bild des Erlösers endlich der Kirchenpatron, der heilige Rupert¹³⁰ (**Abb. 24**) in bischöflicher Tracht mit dem Salzfass in der Rechten. Ihm symmetrisch zur Seite gestellt befindet sich ein weiterer heiliger Bischof, der ohne Attribute dargestellt ist. Grundsätzlich bietet sich als

¹²⁷ Jontes, 2003, 64: Jontes irrt mit der Annahme von Gottvater.

¹²⁸ Keller, 2001, 400.

¹²⁹ Lanc, 2002, 317.

¹³⁰ Jontes, 2003, vgl. 58 und 64: kann hier beide Bischöfe nicht zuordnen, da durch die Fehldeutung am südlichen Fenster die Themen St. Rupert und St. Virgil ja nicht mehr zur Verfügung stehen.

Erklärung der heilige Virgil an, doch dies ist eine auf inhaltlichen Überlegungen basierende Vermutung.

Über der Ostwand weist die heilige Maria Magdalena (**Abb. 24**) mit ihrer Rechten auf das Salbgefäß in ihrer linken Hand. Ihr Pendant ist die heilige Ursula, erkennbar an ihrer Krone inmitten ihrer Gefährtinnen auf dem Schiff. Das Martyrium wird durch den über die Bordwand hängenden Begleiter angedeutet, der vom Speiß eines Angreifers bereits getötet wurde.¹³¹

Das eine Feld über der Südostschräge wird von einer Darstellung der Mantelteilung des heiligen Martin (**Abb. 25**) eingenommen. Der Heilige wendet sich auf dem Pferd sitzend um und zerteilt mit dem Schwert den Mantel, dessen anderes Ende der durch die Krücke gekennzeichnete Bettler bereits ergriffen hat.

Das gegenüber liegende Feld zeigt den heiligen Georg (**Abb. 26**) im Kampf mit dem Feuer speienden Drachen, im Hintergrund kniet die gekrönte Prinzessin in betender Haltung.

Abschließend ist festzuhalten, dass das Programm der Wandmalereien im Chor von Niederhofen sich zu seiner Entstehungszeit bereits sehr weit vom Patrozinium der Kirche entfernt hat und dem (damals häufig des Lesens unkundigen) Betrachter stattdessen ein dem Marienleben zugewandtes Themenfeld anbietet.¹³²

8 Ausstattung: Die Altäre

Während List nur trocken auf drei barocke Schnitzaltäre (**Abb. 27**) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verweist,¹³³ beschreibt Dehio bereits genauer, datiert den Hochaltar auf 1650 bis 1660, der linke Seitenaltar mit 1656, der rechte mit 1670. Die Gemälde entstammen bis auf eines der Entstehungszeit der Altäre, nur die Kreuzigung des rechten Seitenaltars ist aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und mit „J.F. pinxit“ bezeichnet. Teile des Figureschmucks werden dem Admonter Kunstkreis zugeschrieben, worauf später noch eingegangen wird.¹³⁴

¹³¹ Lanc, 2002, 318.

¹³² Jontes, 2003, 64 f.

¹³³ List, 1979, 291.

¹³⁴ Woisetschläger / Krenn, 1982, 329.

Die sorgfältigste Beschreibung findet sich im Pfarrführer, dazu eine Reihe von erläuternden Kommentaren, die auch einem nicht kunstgeschichtlich vorgebildeten Betrachter gutes Verständnis ermöglicht.¹³⁵

8.1 Hochaltar

8.1.1 Aufbau

Der einschließlich seines Schmuckes einheitlich 1650 bis 1660 entstandene Hochaltar (**Abb. 28**) wurde sichtlich für seinen heutigen Aufstellungsort im gotischen Chor gefertigt und verweist in der Höhe genau auf das darüber angebrachte Deckengemälde Christi als Erlöser. Es handelt sich um einen zeittypischen barocken Säulenaltar mit einer in dunklem Braun gehaltenen Farbfassung und mit Blattgold vergoldeten Zierelementen. Das Retabel stützt sich teils hinter dem Altar am Boden ab, teils setzt es direkt auf der die steinerne Mensa abdeckende Holzplatte auf. Dort tragen die Hauptlast des Gewichts zwei Pfeilerstümpfe von annähernd quadratischem Grundriss, die allseitig hochrechteckig angebrachte, geschnitzte und vergoldete Knorpelwerkpaneele aufweisen. Um die nötige Breite im Raum zu erzielen, erweitern zwei mit vergoldeten Akanthusranken gezierte Voluten den Aufbau. Diese erste Ebene wird mit einem verkröpften Gesims abgeschlossen, das eine optische Einheit mit dem davor auf der Mensa stehenden, originalen Tabernakel bildet.

Das darauf stehende, oben halbrund abgeschlossene Altarblatt (**Abb. 29**) mit einem Bilderrahmen mit Zinnenfriesdekor wird von zwei mächtigen Säulen flankiert, die eine vergoldete Basis und ein ebenso vergoldetes korinthisches Kapitell aufweisen. Der Säulenschaft zeigt eine vergoldete Kannelur, die im unteren Teil durch einen Dekor aus Orgelpfeifen gefüllt und nur im oberen Teil vertieft geführt ist. An der oberen Drittelgrenze findet sich eine schildartige vegetabil gezierte vergoldete Verzierung am Schaft. Das untere Drittel wird von einem teilweise vergoldeten und teils farbig gefassten Engelskopf mit Flügeln eingenommen, der mit einem vergoldeten Ring von der Kannelur getrennt wird. An der Außenseite der Säulen stehen auf den Voluten der ersten Zone zwei Postamente, die den unteren Pfeilerstümpfen abgesehen von einer blauen Farbvariante im Innenfeld in Art und Verzierung ähneln. Auf dem linken Podest findet sich eine polychrom gefasste und vergoldete Holzskulptur der heiligen Anna, das rechte Gegenstück trägt einen ebenso gefassten heiligen Jakob.

¹³⁵ Jontes, 2003, 68 – 73.

Über den beiden Figuren befindet sich eine nach unten geöffnete Konsole in der Art einer Volute, die einen geflügelten Engelskopf mit einem Lorbeerkranz trägt. Der Kopf ist wieder die Basis eines vergoldeten Blattkelchs mit einer zentralen Spitze. Die Volute bildet zusammen mit dem Podest eine Art Nische für die eingestellte Figur und ist mit vergoldeten, teils vegetabilen Zierelementen besetzt. An ihrem Ende trägt sie ein Fruchtbouquet aus Granatäpfeln und Trauben. Engel und Bouquets sind wieder polychrom gefasst und vergoldet.

Die Säulen tragen ein mehrfach verkröpftes Gebälk mit reichem vergoldetem Schmuck bestehend aus einer Eierstableiste, hängenden Blattrosen mit einem zentralen Stab aus drei Kugeln, einer Andeutung einer klassischen Friesdekoration aus Metopen und Triglyphen, darüber wieder mehrfarbig gefasst ein flächiger Dekor aus Akanthusblättern. Außerdem finden sich wieder vergoldete Voluten und Knorpelwerkpaneele in Rechteckform auf den senkrechten Flächen. Zentral über dem Gemälde findet sich eine blaue Kartusche mit der Inschrift „Königin der Peichtiger“. Das Gebälk stützt einen gesprengten Segmentbogengiebel mit diesem fast identen Zier, in dessen mittiger Öffnung sich der eigentliche Aufsatz (**Abb. 30**) erhebt. Die Bogensegmente werden von Voluten gestützt und flankiert, am Bogen steht eine reich verzierte und vergoldete Vase, deren Inhalt aus Flammen zu bestehen scheint. Am äußersten Ende des Gebälks steht beiderseits je ein Postament, das links eine polychrom gefasste und vergoldete Skulptur des heiligen Ignatius von Loyola trägt, das Pendant rechts stellt den heiligen Franz Xaver dar. Das oben halbrund abgeschlossene Aufsatzbild zeigt den heiligen Rupert als Kirchenpatron. Es ist in eine Art Portikus eingestellt und wird von einem polychrom gefassten Engelskopf gekrönt, dessen vergoldete Flügel stark in Volutenform stilisiert sind. Die Pfeiler des Portikus sind mit einer mehrfarbig gefassten Mischung aus Volute, Schuppen und Pflanzenformen geziert und schließen mit einem verkröpften Gebälk ab. Auf diesem findet sich ein gesprengter Dreiecksgiebel, der rechts und links von zwei kleinen Postamenten begrenzt wird. Diese tragen je eine sitzende, vielfarbig gefasste Engelsfigur, beide reichen der Mittelfigur jeweils einen Lorbeerkranz. Den zentralen Abschluss nach oben bildet auf einem weiteren, mittig angebrachten Postament eine polychrom gefasste Skulptur des Erzengels Michael mit Flammenschwert und Seelenwaage.

Seitlich am Altar befanden sich laut Jontes zwei Wappenschilder (**Abb. 31**) als Verweis auf die Auftraggeber, die steirische Familie von Saurau, die in der Entstehungszeit das

nahe gelegene Schloss Friedstein zu Eigen hatte.¹³⁶ Heute sind keine Schilde mehr zu finden, allerdings gibt es Abbildungen davon im Pfarrordner der Pfarre Stainach.¹³⁷ Der ursprüngliche Anbringungsort war seitlich an jenen Podesten, die den heiligen Joachim und die heilige Anna tragen. Der Verbleib der Schilde ist ungeklärt.¹³⁸

Der Altar kann (heute nach Ausschalten der Alarmanlage) bequem umschritten werden und ermöglicht so die Betrachtung der dahinter verborgenen Wandmalereien.

8.1.2 Altargemälde:

Das zeitgleich mit dem Altar um 1650 bis 1660¹³⁹ entstandene Altarblatt (**Abb. 32**) zeigt die heilige Familie vor einer Säule in einem Raum mit steinernen Fliesen. Rechts begrenzt ein roter Vorhang das Blickfeld, links zeigt sich freier Himmel, aus dem drei Engel mit Rosen in den Händen herabschweben. Die sitzende Muttergottes in rotem Kleid und blauem Umhang wendet sich in mütterlicher Gestik nach rechts, dem aufrecht auf ihren Knien stehenden und nur mit einer Windel bekleideten Christuskind zu. Sie umfasst und stützt das Kind um die Körpermitte. Der in braunes Gewand gekleidete Josef sitzt auf einem Stuhl gegenüber und trägt in der erhobenen linken Hand eine Lilie. Der genau in der Mittelachse des Bildes stehende Christus hält sich mit seiner Rechten am Zeigefinger der Linken seines Nährvaters an und streicht Josef mit seiner linken Hand über die Wange. Er blickt ihn dabei mit liebevollem Ausdruck an, während jener Augen und Blick gesenkt hält. Am vorderen Bildrand bereitet ein Engel die Wiege für das Kind vor.

Das ebenfalls zeitlich zum Altar gehörige Auszugbild (**Abb. 33**) zeigt den heiligen Rupert als ganzfigurige Darstellung vor einem braunen Hintergrund. Er erscheint im bischöflichen Ornat mit weißer Alba und einem rosafarbenen Pluviale mit goldenem und reich geziertem Saum. Sein geneigtes Haupt wird von der Mitra bedeckt, die Hände von Pontifikalhandschuhen. In der Linken ein großes Salzgefäß, stützt er sich mit der Rechten auf einen silbernen Pontifikalstab mit vergoldeter Krümme.

8.1.3 Figurenschmuck:

Auch der Bestand an Figuren lässt sich lückenlos der Entstehungszeit des Altars, also der Mitte des 17. Jahrhunderts zuordnen.

¹³⁶ Jontes, 2003, 69.

¹³⁷ Fotoarchiv des Diözesanmuseums Graz, Ordner der Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert in Niederhofen, Blatt 23, Foto 69 und 70.

¹³⁸ Im Diözesanmuseum werden die Schilde als zurück an die Pfarre Stainach verbracht geführt, eine telefonische Nachfrage am 29.4.2010 bei Herrn Dechant Mag. Schlemmer und bei Beteiligten an der Renovierung selbst erbrachte keine Informationen zum heutigen Lagerort.

¹³⁹ Inventar der Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen, Pfarre Stainach, im Diözesanmuseum Graz, aufgenommen vor Ort von Mag. Dagmar Dreier von 18. bis 20.07.2006, Blatt 21.

Mit ernstem Blick und leicht geöffnetem Mund steht die Figur der heiligen Anna (**Abb. 34**) in Kontrapost auf einer runden Plinthe. Die Hautpartien inkarnatfarbig gefasst trägt sie ein violettes Kleid mit ebenso gefärbtem Kopftuch und einem weißen Kragen. Der vergoldete Umhang darüber hat ein türkisgrünes Innenfutter, darunter werden schwarze Schuhe sichtbar. In der weit weg gestreckten linken Hand hält sie ein Buch, auf welches sie mit der Rechten weist.

Ihr Gegenstück ist der heilige Joachim (**Abb. 35**), der im spiegelverkehrten Kontrapost auf der anderen Seite des Altars mit vergoldeten Stiefeln auf seiner runden Plinthe steht. Seine Hände, Gesicht und Waden sind inkarnatfarbig, die Kleidung besteht aus einer über die Knie gehenden goldenen Hose unter einem grünen Kleid, das wiederum von einem goldenen Mantel mit rotem Innenfutter und Kragen bedeckt wird. Auf dem Haupt eine Art Turban, trägt er Vollbart und langes lockiges Haar. Den Blick nach unten und in die Ferne gerichtet scheint er mit leicht geöffnetem Mund zu lächeln, eine Reihe Zähne ist sichtbar. In der nach rechts am Körper vorbei geführten Linken hält er eine Schippe, die Rechte verweist auf das Geschehen des Altarbildes neben ihm.

In der obersten Altarzone steht links die inkarnatfarbig gefasste Figur des heiligen Ignatius von Loyola (**Abb. 30**) scheinbar wie mitten in der Predigt erstarrt mit entrücktem Blick und weit ausholender Gestik. Er ist in eine weiße Alba mit Stehkragen gekleidet, darüber eine gelbe Kasel in Bassgeigenform mit einem hellblauen Stab, der von vergoldeten Akanthusblattranken geziert wird. Unter dem rosa Innenfutter zeigen sich die verzierten Enden einer Stola, darunter dunkle Schuhe. Er trägt nackenlanges braunes und gelocktes Haar mit Stirnglatze, der Bart ist kurz und stark gelockt.

Sein rechtes Pendant ist ebenso inkarnatfarbig gefasst und stellt den heiligen Franz Xaver (**Abb. 30**) dar. Gekleidet in einen schwarzen Talar und eine weiße, goldgesäumte Dalmatik mit außerordentlich weiten Ärmeln ist hier die vergoldete und reich mit bunten Steinen gezierte Stola ganz sichtbar. Darunter zeigen sich dunkle Schuhe. Haar und Bart sind nicht so stark gelockt wie bei Ignatius, sonst ähnlich. Der Haltung nach scheint er den Worten seines Gegenüber zu lauschen, die Rechte auf die Brust gelegt, die Linke davor.

Etwas erhöht in der Mitte dieser beiden steht die Statue des heiligen Michael (**Abb. 36**). Die ernst in die Ferne blickende inkarnatfarbige Gestalt ist kriegerisch gewandt, Er scheint rasch vorwärts zu schreiten, die dadurch aufgeschlagene blaue Tunika mit goldener Borte und fliederfarbigem Untergewand gibt den Blick auf das linke Bein und einen vergoldeten Stiefel frei. Darüber trägt er einen vergoldeten Brustharnisch und

einen kurzen goldenen Mantel mit türkischem Kragen. Auch der Mantel schwingt im Gehen auf und zeigt das rote Innenfutter. Das lange offene Haar fällt in Locken über die Schultern und wird von einem vergoldeten Diadem wie von einer Krone überragt. Die Schwingen sind in Gold, Rot und Grün gefasst. In der Linken trägt er ein Flammenschwert hoch erhoben, die Rechte streckt eine Seelenwaage vor den Körper, in deren Schalen links ein nacktes Menschlein und rechts ein geflügeltes Untier sitzen. Michael ist auch der Adressat der ihm von den flankierenden Putti zugereichten Lorbeerkränzen.

Ein nur mit einem vergoldeten Hüfttuch bekleidetes inkarnatfarbiges Paar Putti (**Abb. 36**) sitzt auf Postamenten an der Seite Michaels. Die Gesichter schauen ernst auf den Betrachter, beide haben trotz vergleichsweise eher schlanker Körperformen ein Doppelkinn. Die ausgebreiteten Flügel sind ebenfalls in Gold, Rot und Grün gefasst, auch das wild gelockte Haar gleicht in Art und brauner Farbe der Zentralfigur. Den jeweils äußeren Arm ausgebreitet, reichen sie mit der inneren Hand dem sie Verbindenden je einen Lorbeerkranz.

Ein Engelskopf zielt den Scheitel des darunter stehenden Aufsatzbildes. Gesicht und der aus einem vergoldeten Kragen ragende Hals sind inkarnatfarbig gefasst, das Haar lang und stark gelockt, die Flügel nur in vergoldeten Voluten angedeutet. Der Blick geht starr nach vorne, der Mund ist leicht geöffnet. Auffallend sind das Kinngübchen und die fast verquollen wirkenden Augen mit Tränensäcken.

Auf den sich frei über Joachim und die Anna schwingenden Volutenarmen findet sich je ein nach rechts beziehungsweise nach links gerichteter Engelskopf (**Abb. 37**), dessen Flügel sich dem Verlauf der Volute anpassen und an diese angelegt sind. Fassung, Haar und Art der Gesichtszüge gleichen dem oben beschriebenen, nur die wieder in Gold, Rot und Grün gefassten Flügel folgen dem Vorbild der zuoberst sitzenden Putti. Auf dem Kopf tragen sie einen Lorbeerkranz, der vorne mittig von einer rot lüstrierten Weintraube geschlossen wird. Darüber erhebt sich ein vergoldeter Blattkelch mit einem hohen Dorn in der Mitte.

Jenes Paar Putti (**Abb. 38**), das den Säulenschaft der Altarsäulen zielt, ist entsprechend dem Anbringungsort größer dimensioniert. Die wiederum gleich gefassten Flügel wachsen hier aus dem Hals und legen sich der Säulenform folgend nach oben. Erneut begegnen dem Betrachter die typischen Merkmale Doppelkinn mit Kinngübchen, stark ausgeprägte Tränensäcke und der leicht geöffnete Mund mit der sichtbaren Zahnreihe sowie die sehr spezielle Haarbehandlung der langen braunen Locken.

8.1.4 Tabernakel und Volksaltar

Auf der Mensa des Altares steht der braun gefasste, einachsige Tabernakel (**Abb. 39**) mit vergoldeten Zierelementen, die sehr genau dem Dekor des Altarblattes folgen. Das verkröpfte Sockelgesims ist teilweise vergoldet und trägt in den schräg gestellten Lisenen zwei Basen, die dem großen Vorbild folgend mit vergoldetem Blattwerk geziert sind. Folgt der Blick den Lisenen nach oben, werden sie durch je ein Muschelmotiv abgeschlossen. Dazwischen fehlt offensichtlich ein Zierelement, vielleicht eine eingestellte Figur. Das darüber liegende Gesims nimmt alle wesentlichen Schmuckelemente des Hauptgesimses am Altar auf. Die Türe des Tabernakels ist komplett vergoldet und mit vegetabiler Ornamentik geziert. Die Mitte zeigt in einem runden Feld das Christusmonogramm. Die Seiten des Kastens werden von vergoldeten Voluten aus Akanthusblättern geziert, die eine braun gefasste und teils vergoldete Vase mit Dorn tragen. Über dem Deckel erheben sich vier zentral zusammenführende Voluten, deren Berührungspunkt ein kleines Dach und eine vergoldete Kugel tragen. Diese hält einen vergoldeten Strahlenkranz mit einem Christusmonogramm auf blauem Spiegel. An jenen Stellen, wo die vorderen Voluten sich aus dem Deckel erheben, finden sich braun gefasste einfache Basen, welche heute vier Leuchterarme des 19. Jahrhunderts aus Messing tragen, die einen weiteren offenkundigen Fehlbestand kaschieren sollen.

Die Antwort findet sich im Grazer Diözesanmuseum, dessen Ordner folgenden Verlust durch Diebstahl am 6.1.1971 ausweist: Ein gotischer Baumchristus, eine Figur des heiligen Sebastian, je ein Paar Putti vom rechten und vom linken Seitenaltar und ein Paar sitzende, vergoldete Putti mit nur 25 cm Größe,¹⁴⁰ deren ursprünglichen Platz heute die Leuchterarme am Tabernakeldach einnehmen. Dazu zeigt das im Pfarrführer abgebildete Foto der Altäre aus dem Jahr 1956 auch Lösungen für die Lisenen des Tabernakels, wobei die Details nur dem Originalbild¹⁴¹ (**Abb. 40**) im Diözesanmuseum Graz zu entnehmen sind. Eine genaue Untersuchung desselben mit Vergrößerungsglas zeigt eindeutig zwei kleine Heiligenfiguren sehr guter Qualität, welche offensichtlich dem Originalbestand zugehörig waren und bislang noch nicht als fehlend aufscheinen, auch nicht in den oben zitierten Diebstahlsakten. Es wurden also insgesamt nicht acht, sondern zehn Skulpturen gestohlen.

¹⁴⁰ Diebstahllakten des Diözesanmuseums Graz, Erhebung 1982, Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert, aufgenommen am 25.11.1982 durch Pfarrer Rabel.

¹⁴¹ Fotoarchiv des Diözesanmuseums Graz, Ordner der Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert in Niederhofen, Blatt 2, Foto Nr. 4, ursprünglich Aufnahme des Bundesdenkmalamtes, BDA N 2A538.

List bezieht sich jedenfalls auf eine Notiz von Ferdinand Tremel zu dem besonders schön geschmückten Tabernakel, „ ... dass die am Türchen assistierenden zierlichen fackeltragenden Engel als Chorknaben gekleidet sind.“¹⁴² Der Verlust des oben aufgeführten Bestands führt zu einer Sicherstellung der verbliebenen Figuren durch Herrn Pfarrer Rabel, wobei dessen Unterbringungsmöglichkeiten im Pfarrhof als klimatisch höchst problematisch eingestuft wurden und zu einer ehest möglichen Verbringung des Bestandes in das Depot des 1981 eingerichtete Diözesanmuseums veranlassten. Dort entschied man sich angesichts der Qualität der Figuren zu einer teilweisen Aufnahme in die Schausammlung. Erst im Jahr 2003 konnte der Figurenschmuck nach Verbesserung des Raumklimas von St. Rupert und dem Einbau einer Alarmanlage dorthin zurück verbracht und gemäß der Dokumentation durch die alten Fotos (**Abb. 40**) reinstalled werden. Zwei später noch zu behandelnde Figuren, die heiligen Rupert und Virgil, blieben dem Museum vorläufig als Leihgabe erhalten.¹⁴³ Das durch einen einfachen Holzrahmen eingefasste Antependium des Hochaltars zieren auf Leinwand angebrachte Blattarabesken und ein Rollenfries. Die Ornamentik ergibt sich durch Aussparungen im verschiedenfarbigen Filz.

Der schlichte Volksaltar (**Abb. 41**) passt sich farblich dem Hochaltar an. Die Vorderseite des blockartigen Aufbaus wird von zwei hochrechteckigen Feldern mit vergoldeter Innenleiste und einem von einer vergoldeten Rocaille umgebenen Kreuz geziert.

Jontes verweist zu Recht auf die starke gegenreformatorische Prägung der Ausstattung auf Themen des Marienlebens sowohl am Hochaltar als auch im Rahmen der Seitenaltäre und das weitgehende Zurückdrängen des ursprünglichen Patronats. Immerhin sollte das zentrale Motiv des Hochaltargemäldes mit dem Patronat korrespondieren, dies wurde im barocken Programm auf das Aufsatzbild reduziert.¹⁴⁴

8.2 Linker Seitenaltar

8.2.1 Aufbau

Der linke Seitenaltar (**Abb. 42**) hebt sich durch seine helle graublau Färbung von den beiden anderen Altären ab. Der Aufbau folgt denselben Prinzipien in Form und Dekor

¹⁴² List, 1979, 293.

¹⁴³ Kaindl, Heimo, Die Figurenausstattung der Filialkirche hl. Rupert in Niederhofen, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 129 bis 133.

¹⁴⁴ Jontes, 2003, 68 f.

wie der Hochaltar, ist allerdings in einem wesentlichen Punkt vereinfacht, der Säulenaufbau in der Mittelzone fehlt ersatzlos. Die Sockelzone zeigt die vorgelagerten Pfeiler mit den Knorpelwerkfeldern, dazwischen ein quer liegendes rechteckiges Feld mit der Stifterinschrift. (Abb. 43) Zwei gemalte fliegende Engel halten ein Tuch mit folgenden Worten in Versalien: „*SVB TVVM PRAESIDIVM CONFV / GIMVS SANCTA DEI GENETRIX. NOS / TRAS DEPRECATIONES NON DESPI / CIAS IN NECESSITATIBVS SED A PE / RICVLIS LIBERA NOS O POTENTIS / SIMA VIRGO MARIA / 1656*“. Unter den Engelsfiguren befinden sich zwei Wappen, das rechte davon weist als Stifter die Familie von Oedlnstein aus, zu welcher der unmittelbar neben dem Altar in die Wand eingelassene Grabstein der 1658 verstorbenen Frau Anna Sibylla von Oedlnstein in direkter Beziehung steht.¹⁴⁵ Die Sockelzone wird seitlich von vegetabilen Ornamentformen und nach oben von einem einfachen, verkröpften und teilweise vergoldeten Gesims begrenzt. Auf diesem stehen wieder schön mit vergoldetem Knorpelwerk und Voluten gezierte Postamente, die den Hauptfiguren der heiligen Margaretha und Dorothea als Standort dienen. Das oben halbrund abschließende Altarblatt mit der Verkündigung an Maria wird von einer schlichten Hohlkehle gerahmt, die von zahlreichen vergoldeten Schmuckelementen belebt wird. Von vergoldeten Girlanden herabhängende farbig lüstrierte Früchtebouquets aus Weintrauben und Granatäpfeln füllen die Zwickel neben der Rundung des Gemäldes, dazwischen befindet sich in einer Kartusche mit goldenen Lettern die Inschrift: „*Khönigin der Junckhfrauen*“. Den Postamenten unten entsprechen zwei hängende Pfeilerstümpfe oberhalb, deren Front mit Puttenköpfen dekoriert ist. Rechts ist die Seitenfläche mit einem Puttenkopf auf einer Konsole geschmückt, von der auch ein Bouquet aus Granatäpfeln und Trauben herabhängt. Wandseitig ist der gegenüber hängende Putto aus Platzgründen schräg gestellt. Die Stümpfe bilden für die Statuen eine Art Nische. Darüber findet sich ein gegenüber dem Hauptaltar vereinfacht, aber noch immer mit reichem vergoldetem Zierrat versehenes Gebälk und der Ansatz eines gesprengten Giebels. Außen schließen zwei Postamente als Standfläche zweier weiterer jesuitischer Figuren an, in der Mitte befindet sich das den heiligen Johannes Evangelist darstellende Aufsatzbild mit halbrundem Abschluss. Die Rundung wird von einem farbig geflügelten Engelskopf gekrönt. Das Bild wird von zwei flachen Pilastern flankiert, denen kannelierte Säulen mit vergoldeten Basen und ionischen Kapitellen vorgeblendet sind. Diese tragen eine weiter vereinfachte Version des Gebälks, das wieder einen

¹⁴⁵ Jontes, 2003, 71.

gesprengten Giebel aufweist. In dessen Öffnung steht auf dem höchsten Postament die Figur des heiligen Johannes des Täufers.

8.2.2 Altargemälde:

In der Verkündigung an Maria (**Abb. 44**) zeigt sich diese in ein rotes Kleid mit blauem Umhang gewandet und kniet im Bild des Altarblatts links vorne vor ihrem Betpult. Sie wendet sich dem herabschwebenden weiß geflügelten Engel zu, der mit einer Lilie in der Rechten über eine dunkle Wolke herabzusteigen scheint. Aus der Wolke lugen zahlreiche Puttenköpfe und ein ganzfigurig dargestellter Putto. Über Maria schwebt der heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube, darüber eine Gruppe von Engelsköpfen in dreieckiger Anordnung. Bereits in der oberen Rundung des Gemäldes zeigt sich Gottvater auf einer Wolke im Strahlenkranz in rotem Gewand. Mit der Rechten weist er auf das Geschehen unter ihm, die Linke stützt sich auf eine Erdkugel.

Dieses Gemälde entstammt ebenso wie das in der Folge beschriebene Bild im Auszug der Entstehungszeit des Altars. Der heilige Johannes Evangelist (**Abb. 45**) steht in braunem Gewand mit rotem Umhang barfuss in einer Wiese mit zahlreichen Tulpen und Rosen. Er steht mit zum Segen erhobener Rechten in einer weiten Landschaft mit Architekturelementen. Der linke Arm drückt den Kreuzstab und eine Flasche¹⁴⁶ an seine Hüfte. Das Haupt ist von einem Nimbus umgeben.

8.2.3 Figurenschmuck:

Links neben dem Altarblatt steht die fast lebensgroße Skulptur der heiligen Margarethe von Antiochien (**Abb. 46**). Die inkarnatfarbig gefasste Figur in Kontrapoststellung trägt ein vergoldetes Mieder über einer kurzen bordeauxroten Tunika mit Goldsaum und mit halboffenen Ärmeln, die wiederum über einem langen violetten Kleid mit langen Ärmeln getragen wird. Der über ihre linke Schulter fallende goldene Umhang zeigt ein rotes Innenfutter, das Haupt mit hinten verknotetem braun gelocktem Haar ziert ein Diadem und eine goldene Krone. Sie trägt eine goldene Halskette. Der Mund ist leicht geöffnet, der Blick ernst. In der linken Hand hält sie den Palmzweig der Märtyrerin. Die grüne Plinthe bietet auch Platz für den besiegten Drachen, der sich an ihre schwarz beschuhten Füße kauert. In der erhobenen Rechten könnte sie ihrer Legende entsprechend eine heute verloren gegangene Fackel oder ein Stabkreuz gehalten haben. Margarethe eröffnet die auf die beiden Seitenaltäre verteilte Gruppe der „Virgines Capitales“, die neben ihr noch aus den heiligen Dorothea, Katharina und Barbara besteht.

¹⁴⁶ Oder einen Hut?

Ihr Gegenüber auf der rechten Seite des Altars ist die heilige Dorothea von Kappadozien (**Abb. 47**). Ebenfalls inkarnatfarbig gefasst steht auch sie in schwarzen Schuhen auf einem grünen Wiesensockel. Die aufwendige Kleiderfolge ist hier anders gefärbt, das lange violette Kleid wird von einer kurzen grünen Tunika mit Goldsaum bedeckt, darüber ein goldenes Mieder und ein champagnerfärbig gefütterter goldener Umhang, der noch über ihren linken Unterarm fällt. Der Hals wird auch hier von einer goldenen Kette betont. Auch hier ist der Blick ernst und der Mund leicht geöffnet. Das Haupt mit den dunkelbraun gelockten, hinten geknoteten Haaren wird von einem Kranz aus Rosen geschmückt, darüber findet sich ihre goldene Krone. Am linken Unterarm trägt sie eine Schale mit Granatäpfeln und Rosen, in der Rechten den Rest einer grün gefärbten Märtyrerpalme.

An den Seiten des Oberbildes steht rechts und links jeweils eine inkarnatfarbige Statue eines jesuitischen Märtyrers (**Abb. 48**). Gewandet in schwarzen Talar, braunen Habit und schwarze Schuhe stehen sie im Kontrapost mit dramatischer Geste auf ihren Postamenten. Der linken Figur fehlen derzeit beide Hände.

Den Aufsatz krönt die inkarnatfarbige Figur des heiligen Johannes des Täufers (**Abb. 48 Mitte oben**). Er steht in kurzem, in der Mitte gegürtetem vergoldetem Fellgewand barfuss auf einem grünen Wiesensockel. Das Gewand bedeckt nur die linke Hälfte seines Oberkörpers, er zeigt lang gelocktes braunes Haar und einen kurzen Vollbart. Er scheint mit lebhaft ausgebreiteten Armen den Besucher anzusehen und direkt anzusprechen. Zu seinen Füßen liegt ein versilbertes Lamm.

Am Altar befinden sich insgesamt fünf geflügelte Köpfchen (**Abb. 49**) von Putti, alle inkarnatfarbig, vergoldet und die Flügel bunt gefasst. Sie folgen stilistisch derselben Charakteristik wie jene am Hochaltar angebrachten.

Das hölzerne Antependium ist mit rotem und blauem Bandelwerk geschmückt und zeigt zentral in einer Art Rocaille ein rotes Marienmonogramm. Den Rahmen ziert blaues Bandwerk mit roten Blüten. Die Tafel dürfte etwa hundert Jahre jünger als der Altar selbst sein, also um 1750.

8.3 Rechter Seitenaltar

8.3.1 Aufbau

Der 1670 datierte rechte Seitenaltar (**Abb. 50**) folgt hinsichtlich der Farbfassung wieder dem Hauptaltar mit dunkelbraunem Grund und vergoldetem Dekor. Die Gestaltung des

Aufbaus und der Dekoration des Altars selbst ist praktisch identisch mit dem linken Seitenaltar. Die Abweichungen beschränken sich auf die Anbringung eines der seitlichen Puttoköpfchen und Details im vergoldeten und lüstrierten Schmuck. Das Predellenfeld (**Abb. 51**) zeigt hier eine zehnzeilige Inschrift wie folgt: „*GOTT und Seiner Vnbefleckten Mueter, Auch Iungfrau und Himel / Königin MARIA, den Dem Heylligen Rydter St. Georgi, Beden Iungfrauen Vnd / Märthin CATHARINA Vnd BARBARA Zu lo, Hat Disen Altar, Fassen Lassen / Der Edl Vnd Gestrenge Herr Georg Andre Von Püchl Zum / Fischerlechen, Verwalter Der Adtmontischen Probstey / Zeyring, Vnd Sein Liebste Ehegemachel Frau Hellena / Von Püchl gebohrne Ehr - hartin, Auch Zu Erhaltung / Ierer Sellen Selligkeit, Ierer Vnd Dero Ierigen Zu Begräbnus Vnd / Angedenckhen, Deren Der Allmechtige Gott, Iedes mals Gnedig Sein Wolle. Anno 1670.*“ Ein weiteres Kartuschenfeld oberhalb des Bogens des Altarbildes zeigt die Inschrift „Königin der Martyrer“ und gibt damit einen Hinweis auf den ursprünglich wohl dem Gesamtprogramm folgenden Inhalt des verloren gegangenen originalen Altargemäldes. Die kannelierten Säulen des Auszugs sind hier ebenso wie die Rahmungen der Altarbilder hellbeige gefasst.

8.3.2 Altargemälde:

Das oben halbrund abgeschlossene Altarblatt stellt eine Kreuzigung Christi (**Abb. 52**) dar. Die rechte Bildhälfte wird vom hohen Kreuz mit Christus als Viernageltypus dominiert, das wallende Perizonium ist in Weiß und Blau gehalten. Am Fuß des Kreuzes kniet Maria Magdalena in rotem Kleid und gelbem Umhang, hinter dem Kreuzstamm werden Longinus zu Pferd und zwei Häscher sichtbar. In der linken Bildhälfte stehen Maria in rotem Kleid mit blauem Umhang und Johannes in grünem Gewand mit rotem Umhang mit zu Jesus gerichtetem Blick. Im fast einheitlich braun gefärbten Hintergrund wird Jerusalem sichtbar. Das rechts unten „J.F.“ monogrammierte¹⁴⁷ Gemälde ist von mäßiger Qualität, im ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden und ersetzt das verlorene Originalgemälde, das sicherlich Bezug zum marianischen Programm genommen hat.

Das Auszugbild zeigt den heiligen Jakobus den Älteren (**Abb. 53**) in ganzer Figur sitzend auf einer Wolke. Er ist in ein rötliches Gewand und braune Stiefel gekleidet, der Umhang ist grün. In der rechten Hand hält er einen Pilgerstab, die Linke stützt sich auf ein auf seinem Oberschenkel stehendes Buch. Der ockerbraune Hintergrund verdichtet sich hinter dem Kopf des Heiligen zu einem Nimbus.

¹⁴⁷ Inventar St. Rupert 2006, Blatt 35.

8.3.3 Figurenschmuck:

Links des Altarblatts steht die dritte der vier „Virgines Capitaes“, die heilige Katharina von Alexandrien (**Abb. 54**) mit inkarnatfarbiger Fassung in Kontrapoststellung. Sie setzt ebenso wie ihr rechtes Pendant auch formal die Figurenreihe des linken Seitenaltars fort. Über einem langen dunkelbraunen und mit hellen Blumen gezierten Kleid trägt sie eine kurze rote Tunika mit goldener Borte, über dieser wiederum ein vergoldetes Mieder mit Brustschmuck und dekorativem Gürtel. Der goldene, grün gefütterte Umhang ist über ihre rechte Schulter geworfen und hinter ihrem Körper bis zu ihrer linken Hüfte geführt, von der er ohne erkennbare Befestigung bis zum Boden herabfällt. Die in Gold beschuhten Füße stehen auf der bereits bekannten grünen Plinthe, daneben ihr Attribut, das Fragment des Rades. Die Schultern sind von einem goldenen Tuch bedeckt, das vorne von einer Brosche zusammengehalten wird. Anstelle der Halskette trägt sie tropfenförmige Perlen in den Ohren. Im leicht geöffneten Mund ist deutlich eine Zahnreihe sichtbar. Das gewellte hellbraune Haar ist hinten zu einem Knoten geschlungen und von einem Diadem bekrönt. In der rechten Hand hält sie eine Märtyrerpalme, in der Linken ein Schwert.

Ihr Gegenüber auf der rechten Altarseite ist die heilige Barbara von Nikomedien (**Abb. 55**), inkarnatfarbig gefasst und mit goldenen Schuhen im Kontrapost auf der grünen Plinthe stehend. Das lange violette Kleid ist weiß gefüttert und außen mit hellen Blumen geziert. Die Tunika ist hier nur mehr in grün als Ärmel und Halstuch angedeutet, der Körper wird bis über die Knie herab vom goldenen Umhang mit rotem Futter bedeckt. Das goldene Mieder wird von einem braunen Tuch als Gürtel zusammengehalten. Der Schmuck besteht wieder aus Ohrgehängen und einem Diadem auf dem gewellten hellbraunen Haar mit Knoten. Auch hier ist der Mund bei erstem Blick leicht geöffnet und lässt eine Reihe Zähne sehen. Die Linke trägt die Märtyrerpalme, die Rechte einen sichtlich neuzeitlich ergänzten Kelch.

Alle Figuren der „Virgines Capitaes“ weisen den schon bei den Engelsköpfen auffallenden Typus mit ausgeprägtem Kinn und Doppelkinn, Grübchen, hervorstehende Augen mit betonten Tränensäcken und den leicht geöffneten Mund auf. Auch die Haarbehandlung ist einheitlich und vergleichbar.

Links oben am Altar findet sich die inkarnatfarbige Statue des heiligen Stephanus (**Abb. 56**). Sein brauner Talar wird von einer vergoldeten Dalmatik bedeckt, die Schuhe sind braun, die Haltung im Kontrapost. Das reich gelockte braune Haar reicht bis zum

Nacken. In der linken Hand hält er ein Buch mit drei Steinen, dem Symbol seines Martyriums. Die jetzt leere Rechte dürfte einmal einen Palmzweig gehalten haben.

Sein rechtes Pendant ist der ebenfalls inkarnatfarbig gefasste heilige Laurentius (**Abb. 57**). Haltung, Kleidung und Haartracht entsprechen genau seinem Gegenüber, hier ist in der Linken auch der Palmzweig erhalten. Die Rechte hält einen silbernen Rost als Attribut und Hinweis auf seine Marter.

Gekrönt wird der Altaraufbau von der inkarnatfarbigen Statue des heiligen Georg von Kappadozien (**Abb. 58**) in Kontrapoststellung. Der linke mit braunem, teilweise vergoldetem Stiefel beschuhte Fuß drückt den sich unter ihm windenden Drachen nieder. Die rote Tunika wird von einem braunen, mit Gold gesäumten Brustharnisch bedeckt, der Unterleib von vergoldeten Schuppen geschützt. Das lange braune Haar fällt bis in den Nacken, der Bart ist mit Schnurrbart und Kinnbärtchen modisch akzentuiert. Das Haupt wird von einem braunen, teils vergoldeten Helm bedeckt, der von drei bunten Federn in Rot, Grün und Gold überragt wird. Mit der mit beiden Händen gehaltenen vergoldeten Lanze ersticht er den Drachen unter seinem Fuß.

Das Antependium (**Abb. 59**) ist ebenfalls ein Pendant zum linken Seitenaltar, mit rotem und blauem Bandwerk auf champagnerfarbigem Grund. Im Zentrum findet sich hier als Variante ein rotes Christusmonogramm. Auch hier dürfte die Entstehungszeit in der Mitte des 18. Jahrhunderts anzunehmen sein.

8.4 Zur Frage des Autors des Figurenschmucks

8.4.1 Geschichte und Gelehrtenstreit

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzt sich Wichner mit den im Stift Admont verbliebenen Unterlagen zur Stiftsgeschichte auseinander und findet für den fraglichen Zeitraum einige Hinweise. Urban Weber (**Abb. 60**), auch Textor, bestimmte im Zeitraum von 1628 bis 1659 als Abt die Geschieke des Stiftes und damit auch vorrangig die der es umgebenden Region. Im Alter von erst 29 Lebensjahren gewählt, vereinte der neue Abt Klugheit, ungewöhnlich gute Bildung und Weitblick in hohem Maß in seiner Person.¹⁴⁸ Im selben Jahr hatte der von seiner Mutter Maria von Bayern beeinflusste und strengst der römisch katholischen Glaubenswelt zugewandte Kaiser Ferdinand II. ein Generalmandat erlassen, das nun auch¹⁴⁹ die protestantischen Adeligen

¹⁴⁸ Wichner, Jakob P., Geschichte des Benediktiner-Stiftes Admont, Bd. IV, vom Jahre 1466 bis auf die neueste Zeit, Graz, 1880, 277.

¹⁴⁹ Die Protestanten im „einfachen Volk“ und die Bürger wurden bereits seit 1599 verfolgt.

der Steiermark vor die Wahl stellte, zur katholischen Konfession zu konvertieren oder binnen Jahresfrist das Land zu verlassen. Viele wählten das Exil, darunter auch sämtliche Mitglieder der einflussreichen Familie Hofmann, besonders die Erbin der Burg und Herrschaft Strechau, Anna Potentiana, die Tochter des Wolf Sebastian Hofmann und Ehefrau des Johann Septimius Jörger. Immerhin war es ihr im Gegensatz zum „einfachen Volk“ möglich, ihren Besitz im Land zu veräußern und so den Aufenthalt in der Fremde zumindest materiell zu sichern. Ein Kaufinteressent fand sich im Grundnachbarn, dem frisch gewählten Abt Urban Weber. Man einigte sich am 18. Juli 1629 auf die stark unter dem Schätzgutachten von 130.000 Gulden gelegenen Kaufpreis von 95.000 Gulden, dessen Großteil die Übernahme der Pflichten ausmachten, der Rest wurde der Verkäuferin in Raten übergeben. Die in der Verkaufsurkunde festgehaltene Übergabe der Güter fand am 27. Juli 1629 statt, auch wenn die letzte Zahlung aufgrund diverser Widrigkeiten erst 1636 erfolgte.¹⁵⁰

Einen weiteren Hinweis zur Suche nach dem unbekanntem Bildhauer liefert Wichner, indem er den Kauf eines Ortes am Lindenbüchel ob Winklern durch den admontischen Verwalter zu Mainhardsdorf, Thomas Langauer, dokumentiert. Der Käufer ließ 1652 auf eigene Kosten eine Kapelle nach dem Vorbild der Gnadenkapelle in Altötting in Bayern errichten. Für deren Ausstattung ist der Admonter Bildhauer Georg Remele genannt, der ein Marienbild nach dem Vorbild der Muttergottes in Altötting sowie zwei Statuen der heiligen Joachim und Josef lieferte.¹⁵¹ Aus der vorhandenen detaillierten Beschreibung der Stiftskirche ergeben sich leider keine weiteren Hinweise auf Werke des Meisters,¹⁵² auch ein Gang durch die Kirche bringt keine weiteren Erkenntnisse.

In einem weiteren Werk bringt Wichner die Rede erneut auf Remele. Im Zusammenhang mit der Beschaffung zweier Heiligenfiguren der Agnes und des Andreas für die Marktkirche in Admont im Jahr 1648 bleibt der Künstler zwar ungenannt, Wichner verweist jedoch auf den Umstand, dass 1641 bis 1674 Georg Remele und 1642 bis 1643 Balthasar Moos als „Hofbildhauer“ von Admont genannt werden und vermutet einen der beiden als Autor. Er führt Remele auch als Lehrherren an, was für eine eigene Werkstatt und vor allem für seine führende Stellung in derselben

¹⁵⁰ Tomaschek, Johann, Die Erwerbung von Burg und Herrschaft Strechau durch das Sift Admont. Strechau im 17. und 18. Jahrhundert, in: Burg Strechau. Glaube und Macht. Ausst.Kat., Gemeinde Lassing, Land Steiermark, Evangelische Kirche in der Steiermark, Graz 1992, 107 – 112.

¹⁵¹ Wichner, 1880, 288.

¹⁵² Wichner, 1880, 300 f.

spricht. Weiters ist im Jahr 1649 die Errichtung des Barbara – Altares auf Burg Strechau dokumentiert, Abt Urban dort in einer Inschrift als Auftraggeber verewigt.¹⁵³

Eine persönliche Nachforschung in der alten Stiftskirche und Nachfrage im Archiv des Stiftes Admont ergab keine Ergebnisse bezüglich des Verbleibes der beiden oben genannten Figuren der Agnes und des Andreas.¹⁵⁴

Auch Riesenhuber verweist auf die Figuren von Altötting in Oberwölz, scheint aber im Bezug auf die Darstellung zu irren.¹⁵⁵

Eine detaillierte Historie zur Lokalie Mariä Heimsuchung zu Altötting in Winklern samt dem Auftrag zur Fertigung der oben genannten Figuren findet sich bei Woisetschläger-Mayer. Um 1740 kommt es allerdings zu einem Wechsel des Altars, eine Figur des „alten“ Altars, eine Anna, ist noch 1741 Thema eines Disputes. 1748 wird um den Verbleib zweier alter Altäre diskutiert, es werden auch „Bilder“ derselben genannt, ein Joachim oder Josef ist allerdings nicht mehr dabei,¹⁵⁶ während die Muttergottes auch heute noch das Zentrum des Hochaltars einnimmt. Von den beiden anderen, Remele zuzuordnenden Figuren findet sich heute keine Spur mehr.¹⁵⁷ Da es sich bei der erhaltenen Muttergottes um eine Kopie handelt, scheidet sie als Grundlage für Stilvergleiche aus.

List vermerkt in seiner Stiftsgeschichte, dass Georg Rennelin, der sich Remele nannte, in Admont 1638 bereits selbst verwitwet die Witwe des Stiftsorganisten Bartholomäus Grill ehelichte und in weiterer Folge auch als Lehrherr tätig war.¹⁵⁸

Als in weiterer Folge wesentlich ist festzuhalten, dass Abt Urban auch zum Archidiakon des Enns-, Palten- und Liesingtales wurde¹⁵⁹ und als solcher Zuständigkeit für die Kirchen dieses Raumes erhielt. Darüber hinaus gewinnt der Umstand an Bedeutung, dass Abt Urban dem Baumeister Peter Fasoll im Jahr 1638 einen Auftrag zum Umbau des Schlosses St. Martin bei Graz gegeben hat,¹⁶⁰ also Schloss und Kirche zu diesem Zeitpunkt im Eigentum von Admont standen, und zwar bereits seit 1144.¹⁶¹

¹⁵³ Wichner, Jacob P., Kloster Admont in der Steiermark und seine Beziehungen zur Kunst, Wien, 1888, 76 f.

¹⁵⁴ Telefonat mit dem Stiftsarchivar Dr. Johann Tomaschek am 10. März 2010

¹⁵⁵ Riesenhuber, Martin P., Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Ein Heimatbuch. Linz a. D., 1924, 468. Dort: Anna statt Josef genannt.

¹⁵⁶ Frodl-Kraft, Eva, Hrsg., Österreichische Kunsttopographie, Bd. 39, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Oberwölz, bearb. v. Woisetschläger-Mayer, Inge, Wien, o. J., 231 ff.

¹⁵⁷ Frodl-Kraft, 237 und 240, Abb. 207.

¹⁵⁸ List, Rudolf, Stift Admont 1074 – 1974, Festschrift zur Neunhundertjahrfeier, Ried, 1974, 269 f.

¹⁵⁹ List, 1974, 274.

¹⁶⁰ List, 1974, 268.

¹⁶¹ Schweigert, Horst, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz, Wien 1979 (Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs), 259.

Kohlbach nennt Remele auf der Grundlage seiner Recherchen bereits „Hofkünstler“ von Admont. Im Jahr 1641 ist die Aufdingung des Hannss [!] Georg Pading durch Remele zu einer sechsjährigen Lehrzeit urkundlich vermerkt, ebenso der Freispruch seines Stiefsohnes Bartholomäus Grill nach Abschluss seiner sechsjährigen Lehrzeit. 1647 dingt Remele den Abraham Müllner, Sohn des Malers Johannes Müllner zu Waidhofen, zu vier Jahren Lehrzeit auf. Kohlbach stellt zusammenfassend fest, dass um 1648 im Stift Admont zwei Hofbildhauer und zumindest drei Lehrbuben oder Gesellen tätig waren. Er nennt 19 überlebensgroße Figuren für die Stiftskirche, 2 Statuen für die Marktkirche und für das Münster 1649 einen Barbaraaltar mit sechs Engeln als bekannten Umfang der Produktion. In weiterer Folge betont er das Wirken eigener Künstler im Stift schon in Folge der Regel des Ordensgründers.¹⁶² Leider ist heute für keine einzige der hier genannten Figuren der Verbleib bekannt. Eine weitere Notiz nennt einen Bildschnitzer Hans Georg 1610 bei Arbeiten an einem Altar,¹⁶³ Remele ist dafür allerdings aufgrund seiner Lebensdaten eher auszuschließen. Weiter unten findet sich erneut der Verweis auf Altötting.¹⁶⁴

Einen entscheidenden Schritt weiter bringt das auch heute noch vorhandene Hausaltärchen von Traboch. Es wird mit 1654 datiert¹⁶⁵ und stammt ursprünglich aus dem Benediktinerstift Göß, das zu diesem Zeitpunkt keinen eigenen Bildhauer ausweist, sich aber durch einen „Supremus“ Preimann zum Entstehungszeitpunkt im unmittelbaren Einflussbereich des Stiftes Admont befand. Kohlbach schreibt es daher eindeutig dem in Admont wirkenden Georg Remele zu.¹⁶⁶

Bereits 1647 kehrte der nunmehrige Geselle Bartholomäus Grill in die Werkstatt des Stiefvaters zurück und ist sicher als Mitarbeiter bei den folgenden Werken zu berücksichtigen.¹⁶⁷

Aus dem Archiv des Dekanatsamtes Trofaiach stammt die Nachricht, dass Remele 1655 bis 1656 den Hochaltar der Dreifaltigkeitskirche schuf, der leider verschollen ist. Drei weitere Werke nennt Kohlbach als verschollen, noch eines schreibt er selbst Grill zu. Doch der von Abt Urban in Auftrag gegebenen und 1637 datierten Kapellenaltar der Burg Strechau entstamme eindeutig dem Admonter Kreis, dazu der heilige Michael der Walpurgiskirche in St. Michael, die Martinsgruppe des Hochaltars von St. Martin am

¹⁶² Kohlbach, Rochus, Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat, Graz 1953, 50 ff.

¹⁶³ Kohlbach, 1953, 57.

¹⁶⁴ Kohlbach, 1953, 57.

¹⁶⁵ Woisetschläger, Krenn, 1982, 563.

¹⁶⁶ Kohlbach, 1953, 21.

¹⁶⁷ Kohlbach, Rochus, Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko, Graz 1956, 248.

Grimming (heute im Joanneum, Alte Galerie) und die noch vor Ort befindliche heilige Katharina vom selben Altar. Direkt in diesen Kreis hinein vergleicht er die Altäre von Niederhofen. Anhand stilistischer Merkmale und historischer Fakten schließt Kohlbach sowohl den für St. Martin genannten älteren Michael Zürn aus, auch der in Admont arbeitende Balthasar Mass kommt aufgrund des ausgedehnten Entstehungszeitraums nicht für ihn in Frage. Er stellt für den zur Debatte stehenden Zeitrahmen bis 1674 Georg Remele als Haupt der Werkstatt in Admont vor und schreibt ihm die genannten Werke eindeutig zu.¹⁶⁸

Der Theorie der geschlossenen Werkgruppe steht der zeitlich früher arbeitende Decker kritisch gegenüber. Einerseits datiert er zwar den Kapellenaltar aus Strechau mit 1637 und sieht im Zentralmotiv ein Vorbild des Weilheimer Bildhauers Hans Spindler verarbeitet,¹⁶⁹ auch schreibt er ihn der Admonter Werkstatt zu,¹⁷⁰ weist aber den Hochaltar von St. Martin am Grimming den Brüdern Martin und Michael Zürn zu.¹⁷¹

Ein genaueres Bild des Werdegangs von Remele entwirft Biedermann in seinem Artikel zu dessen Werk. Abgesehen von den bisher bekannten Daten verweist er auf einen Aufenthalt des Admonters als Schüler in der Werkstatt von Martin, Michael und David Zürn. Dazu ist bekannt, dass Michael Zürn sich in Graz aufhielt und zwar in den Jahren 1645 und 1646 zu Verhandlungen über einen Altar für St. Martin bei Graz. Also scheint es durchaus möglich, dass die alte Verbindung aus der Lehrzeit auch später noch bestanden haben könnte. Der tatsächlich realisierte und 1740 nach St. Martin am Grimming übertragene Altar¹⁷² weist nach Biedermann in der Mittelgruppe stilistische Ungereimtheiten auf, das Pferd falle qualitativ zum stark am Stil Zürns orientierten Martin erheblich ab. Also erscheine eine gemeinsame Durchführung unter der Mitwirkung Remeles möglich. Der Stilvergleich mit Reiterfiguren der Zürn – Werkstatt ergäbe eher Unterschiede denn Gemeinsamkeiten. Dem als einigermaßen gesichert für Remele angenommenen Kapellenaltar von Strechau kommt also eine Schlüsselrolle zu.¹⁷³ Biedermann nimmt aufgrund der stilistischen Einflüsse im Werk des Strechauer Altares einen Aufenthalt Remeles in der Werkstatt des Hans Spindler an, dessen Einfluss sich auch in den Assistenzfiguren des Altares von St. Martin am Grimming

¹⁶⁸ Kohlbach, 1956, 248 bis 251.

¹⁶⁹ Decker, Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, 25.

¹⁷⁰ Decker, 1943, 64 und Abb. 237.

¹⁷¹ Decker, 1943, 26 f.

¹⁷² dessen Mittelgruppe 1937 an die Alte Galerie übertragen wurde und die sich derzeit als Leihgabe im Kunsthistorischen Museum des Stiftes Admont befindet.

¹⁷³ Biedermann, Gottfried, Georg Remele – zur Bildhauerei des 17. Jhs. in der Steiermark, in: Da schau her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen, 5 (1984), H. 3, 14 f.

stark manifestiere. Des älteren Spindlers Hand wirke im Stil bewegter, lebendiger und ausdrucksvoller, Remele hingegen statisch und wenig raumgreifend, wenig dramatisch und stilistisch eher noch der Spätgotik zugewandt. Jedenfalls erscheine eine spätere Rückbesinnung Remeles auf den Stil der Zürn – Werkstatt eher unwahrscheinlich. Unter Berücksichtigung aller Argumente fasst Biedermann die Altäre von Strechau und St. Martin als Hauptwerke Remeles zusammen und ordnet dieser Werkgruppe auch die beiden Relieftafeln in der Stiftskirche Admont¹⁷⁴ zu. Auch diese weisen demnach starken Einfluss von Spindler auf. In diesen Kreis ordnet er auch den im Landschaftsmuseum Trautenfels aufbewahrten Engel mit seinen stilistischen Parallelen zu jenen in St. Martin und Strechau. Die in dieser Arbeit thematisierten Altäre von Niederhofen verweist Biedermann infolge stilistischer Schwächen nur in den Umkreis Remeles und spricht ihnen die Eigenhändigkeit mangels Qualität eher ab.¹⁷⁵

Nur wenig später erscheint eine von Biedermann (mit?) verfasste Neuordnung dieser Werkgruppe mit der Korrektur, dass speziell der Reiter der Martinsgruppe doch „einem Zürn“ zugeschrieben wird, die weiteren Teile derselben und die Ausstattung der Strechauer Kapelle der Hand von Georg Remele. Hier wird auch das aus Göß stammende Altärchen von Traboch angesprochen, allerdings bleibt eine Zuschreibung an Remele offen.¹⁷⁶

8.4.2 Der Einfluss der Brüder Zürn auf St. Martin bei Graz

Welchen Einfluss hatte die Werkstatt der Brüder Zürn tatsächlich auf den ursprünglich in St. Martin bei Graz aufgestellten Altar?

Um das Jahr 1582 heiratete Hans Zürn, Bürger zu Waldsee, Frau Barbara Väthin. Dieser Ehe entstammten unter anderen die Brüder Martin und Michael Zürn, die später eine eigene Bildhauerwerkstatt führten.¹⁷⁷ Guby schildert den Lebensweg des Brüderpaares, geht genau auf die Entstehung der Altäre und vor allem der signierten und 1639 vollendeten Kanzel in der Pfarrkirche von Wasserburg ein¹⁷⁸ (**Abb. 61**), deren somit gesichertes Werk eine gute Grundlage für Stilvergleiche liefert. Weiter unten beschreibt er die Entwicklung der Brüder Zürn in Richtung einer malerisch optischen Kunstauffassung, er beobachtet eine verstärkte Geschlossenheit in Figur und

¹⁷⁴ heute im Kunsthistorischen Museum Admont. Biedermann beschreibt richtig den Auferstandenen, irrt sich aber im Motiv der zweiten Tafel: Nicht die Muttergottes, sondern Maria Magdalena wird hier dargestellt.

¹⁷⁵ Biedermann, 1984, 16 f.

¹⁷⁶ Biedermann, Gottfried, Roth, Kurt, Schatzkammer Steiermark, Graz, Wien, Köln, 1992, 67 f.

¹⁷⁷ Guby, Rudolf, Die Bildhauer Martin und Michael Zürn. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des siebzehnten Jahrhunderts, Passau 1927, 7.

¹⁷⁸ Guby, 1927, 8 ff.

Gesamtkomposition, das Ornamentwerk werde plastischer und es wirke aus dem Volumen des Stoffes herausmodelliert, aus der Masse gewachsen. Er bescheinigt virtuose Handhabung des Schnitzmessers.¹⁷⁹ In der stilistischen Reife des verlorenen Braunauer und des erhalten gebliebenen Taubenbacher Altars sieht er eine Entwicklung zur Steigerung der Bewegung und der Vergeistigung der Figuren auf naturalistischer Basis. Die für Graz maßgebliche Zeit ist bei Guby noch nicht dokumentiert, wohl aber die späten Fünfzigerjahre, die ihn zu folgendem Kommentar bewegen: *„In die Zeit zwischen 1643 und 1656, ... , fällt die grandiose Entwicklung der Kunst der Brüder Zürn zum Stil des Hochbarock, zum Stil der katholischen Gegenreformation in typisch altbayrischer Note.“*¹⁸⁰

Es stellt sich also die Frage, wie weit die Figuren des Altares von St. Martin am Grimming mit jenen der Brüder Zürn in stilistische Übereinstimmung zu bringen sind? Zumindest die zeitlichen Voraussetzungen sind eindeutig gegeben: Michael Zürn wird im Mirakelbericht als zumindest bis 1646 in Braunau ansässig beschrieben, auch seine Tätigkeit als „Kunstführer“, also der Verkauf von Kunstwerken, ist dokumentiert. Ebenso steht fest, dass er Ende 1645 oder Anfang 1646 zu Handelszwecken nach Graz reiste. Der Zweck der Reise kann durchaus der Straßganger Martinsaltar sein, für welchen es ein stilistisches Vergleichsstück in dem bereits 1617 entstandenen Reliquienschrein der Benediktinerinnen – Abtei Frauenchiemsee gibt, der der Werkstatt Zürn zugeschrieben ist. Allerdings kann Remele diesen im Rahmen seiner hier vermuteten und bei Biedermann als gesichert¹⁸¹ dargestellten Lehrzeit in der Werkstatt auch nur studiert und die gewonnenen Anregungen später verwendet haben. Jedenfalls erkrankt Michael Zürn in Graz kurze Zeit darauf lebensbedrohlich und kehrt nach wunderbarer Genesung noch im Frühjahr 1646 so rasch wie möglich nach Braunau zurück.¹⁸²

Diese Schilderung zeigt also nur die Möglichkeit eines Übereinkommens zur Lieferung des Altars auf, offen bleibt, ob Zürn überhaupt gesundheitlich in der Lage war, die Verhandlungen zu einem Ende zu bringen, wenn ja, ob man sich sachlich einigte oder ob Abt Urban Weber nicht grundsätzlich seinen eigenen Stiftsbildhauer, also Remele bevorzugte?

¹⁷⁹ Guby, 1927, 12.

¹⁸⁰ Guby, 1927, 13.

¹⁸¹ Biedermann, 1984, 15.

¹⁸² Roth, Hans, Michael Zürn und sein Aufenthalt in Graz 1646. Ein Eintrag im Mirakelbuch der Maria Eck, in: Liedke, Volker (Hg.), *Ars Bavarica. Archivalisches Jahrbuch für Bauforschung und Kunstgeschichte in Bayern*, 3. Jg., Bd. 4, München 1975, 61 f.

Grundsätzlich ist als Basis aller weiteren Vergleiche festzuhalten, dass nur drei Arbeiten der Brüder Zürn bekannt sind, welche eindeutig für Martin und Michael Zürn belegbar sind, nämlich in Seeon der Marmoraltar mit dem Bildnis des Abtes Honorat 1636 und 1637, in Wasserburg am Inn die Kanzel (**Abb. 61**) der St.-Jakobs-Pfarrkirche 1638 bis 1639 sowie der Hochaltar der Pfarrkirche zu Taubenbach 1640 bis 1643.¹⁸³ An diesen Werken orientiert sich jede weitere Zuschreibung an einen dieser beiden Zürn - Brüder. Zoege von Manteuffel ergänzt jedenfalls das oben Genannte um die Mitteilung, dass Michael Zürn seinen stilistisch strengeren Bruder Martin deutlich in die Richtung des bewegten Barock übertraf. Er erwähnt die Graz – Reise, jedoch mit keinem Wort einen möglichen Auftrag in Graz.¹⁸⁴ Zum Stil der Brüder stellt er fest, dass beide auf der nachgotischen Grundlage des Vaters weiter arbeiten, sie verarbeiten Merkmale von Renaissance und Manierismus und erreichen kaum jemals klare Barockformen, außer vielleicht in den Seitenaltären von St. Georgen an der Mattig (**Abb. 62**),¹⁸⁵ die mit 1645 und 1649 datiert sind.¹⁸⁶ In der Analyse der drei Altäre scheidet zunächst der „ortsansässige“ Meister Martin Zürn als eigenhändiger Autor aus stilistischen Überlegungen komplett aus, für die Mittelgruppe des Hochaltars auch sein Bruder Michael, sie wird letztlich einem begabten Gesellen zugeordnet.¹⁸⁷ Dagegen scheinen die Assistenzfiguren der Heiligen Sebastian und Florian nicht nur den Ritterheiligen des Wasserburger Hochaltars sehr ähnlich, sondern vor allem auch den Mittelgruppen (**Abb. 63 und 64**) der beiden Seitenaltäre in Gt. Georgen. Der Stil ist als weich, fein, empfindsam, aber auch höchst schwungvoll und gut durchgearbeitet beschrieben.¹⁸⁸ In diesem zweiten Meister sieht Zoege von Manteuffel den besseren, feineren Schnitzer, der mittels Bewegung das grundsätzlich genau verfolgte Schema fast verdeckt und den Figuren durch die Auffassung als Relief große Freiheit und Schwung verleiht. Dieser Künstler heiße Michael Zürn, die Altäre seien das letzte seiner erhaltenen Werke¹⁸⁹ und er sei der einzige der Brüder, der vielleicht „von der rein manieristischen Spätrenaissance zum vollen, stark bewegten Barock gelangt“¹⁹⁰, nur fast, wie später

¹⁸³ Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weissenhorn 1969, Bd. 1, 42 – 44 und 48.

¹⁸⁴ Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauer Zürn in Oberösterreich, in: Amt der oö. Landesregierung (Hg.), Die Bildhauerfamilie Zürn 1585 – 1724. Schwaben / Bayern / Mähren / Österreich, Ausst.-Kat. Linz 1979, 102 f.

¹⁸⁵ Zoege von Manteuffel, 1979, 104.

¹⁸⁶ Zoege von Manteuffel, 1979, 180.

¹⁸⁷ Zoege von Manteuffel, 1969, 55.

¹⁸⁸ Zoege von Manteuffel, 1969, 54 f.

¹⁸⁹ Zoege von Manteuffel, 1969, 55 f.

¹⁹⁰ Zoege von Manteuffel, 1969, 121.

bemerkt wird, die Qualität der Leistung liege eher in differenzierter Modellierung, der reliefartigen Anordnung und dem empfindsamen Ausdruck des Inhaltlichen.¹⁹¹

Der sich motivisch ebenfalls für einen Vergleich mit St. Martin am Grimming anbietende, ehemals aus Kapellen bei Aspach stammende Altar (**Abb. 65**), der sich heute in neuer Zusammensetzung in Ried im Innkreis befindet, sei gekennzeichnet durch Ernst und Strenge in der Auffassung, die charakteristische Buckelmuskulatur, durch den edlen Charakter des Pferdes und Ähnlichkeiten mit dem Wasserburger Hochaltar. Es handle sich wohl um ein Werk Martin Zürns, doch als Spätwerk „trocken und starr“ geworden.¹⁹²

Zusammenfassend attestiert Zoege von Manteuffel Martin Zürn überzeugende Monumentalität und die Überwindung der Kleinteiligkeit als Voraussetzung für die Konzeption des barocken Gesamtkunstwerks und seinem Bruder Michael die Gabe, Formen zu verfeinern, lebendig bewegte Individuen zu schaffen, malerisch zu arbeiten und sich am weitesten in Richtung des Barock zu entwickeln.¹⁹³

Decker jedenfalls weist den Hochaltar von St. Martin am Grimming eindeutig den Brüdern Zürn zu.¹⁹⁴ List präzisiert diese Ansicht auf der Grundlage des Stilvergleichs mit dem ursprünglich für Kapellen bei Aspach gefertigten Martinsaltar auf Michael Zürn den Älteren.¹⁹⁵

Dem wiederum entgegen steht die klare Zuschreibung des Altars in St. Martin am Grimming an Georg Remele auf der Grundlage der wohl detailliertesten Untersuchung des Themas ausgehend von der Bildhauerfamilie Zürn durch Zoege von Manteuffel: „...ist eindeutig, daß [!] dieser Altar nicht das Werk von einem der Bildhauer Zürn sein kann, geschweige denn ein Frühwerk von Martin und Michael Zürn.“¹⁹⁶

8.4.3 Stilvergleich und Ausschluss der Zürn

Wie weit sich der oben aufgeführte hohe qualitative und stilistische Anspruch auf die Elemente des Altares von St. Martin anwenden lässt, kann also nur ein Stilvergleich der Figuren zeigen.

Die bereits angesprochenen, dem Michael Zürn zugeschriebenen Figuren der Seitenaltäre in der Filialkirche St. Georgen an der Mattig sind sowohl zeitlich (1645 und

¹⁹¹ Zoege von Manteuffel, 1969, 126.

¹⁹² Zoege von Manteuffel, 1969, 120.

¹⁹³ Zoege von Manteuffel, 1979, 104.

¹⁹⁴ Decker, 1943, 27 und 64.

¹⁹⁵ List, 1979, 282.

¹⁹⁶ Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, 485 f.

1649)¹⁹⁷ als auch thematisch unmittelbar mit der Mittelgruppe (**Abb. 66**) von St. Martin am Grimming vergleichbar.

Die Kompositionen von St. Georgen zeichnen sich trotz der Enge des Altarausschnitts durch Bewegung und Raumwirkung aus. Martin dreht und beugt sich überzeugend zum Bettler, auch das Pferd folgt dieser Wendung mit dem Kopf. Es scheint im Schritt zu verharren, Martin dreht auch das Bein und den Stiefel im Steigbügel anatomisch korrekt und der Körperdrehung folgend nach vorne in den Raum. Dieses wesentliche Detail fehlt bei der Gruppe aus St. Martin völlig, Bein und Fuß bleiben gerade und die Haltung wirkt dadurch unnatürlich. Eine mangelhafte Kenntnis der Anatomie durch den Bildhauer wird deutlich. Alle Protagonisten wirken starr, der Vorgang des Mantelschnittes gekünstelt und auch das Pferd ist weder in Körperform noch Bewegungsablauf natürlich und der Zürnschen Arbeit vergleichbar. Am deutlichsten wird der Vergleich der Bettler, während sich in St. Georgen (**Abb. 67**) ein wohl versehrter, aber muskulöser und durchaus ansehnlicher Mann dem Spender aus dem Raum vor dem Altar kommend dynamisch zuwendet und nach dem Mantelstück greift, sitzt in der St. Martin Gruppe (**Abb. 68**) eine hilflose, höchstens kindgroße Puppe in seltsamer Haltung mit erhobenem Arm vom Spender abgewandt am Boden. Es gibt keinen überzeugenden Bezug der handelnden Personen zu einander und auch die provinzielle Behandlung der gesamten Anatomie ist nicht einmal im Ansatz vergleichbar, genau so wenig wie das alle drei Dargestellten betreffende Ungleichgewicht der Größenverhältnisse unter einander.

Im Detailvergleich tritt die Bescheidenheit der steirischen Arbeit noch stärker hervor, Muskeln sind nur teilweise anatomisch korrekt angesetzt, der feinnervige Umgang mit Haut, Falten, Venen und auch dem Gesichtsausdruck fehlt weitgehend. Ausnahme ist die Behandlung von Haar und Gewand, die dem Vorbild besser gerecht werden. Der Gesichtstyp von St. Martin am Grimming ist breiter und im Ausdruck starr im Vergleich zu den athletischen, schmalen, feinnervig und lebendig wirkenden Gesichtern der Zürns (**Abb. 69 und 70**), die auch eine andere Nasenform mit Höcker und stark betonte Wangenknochen zu bevorzugen scheinen. Es wird offensichtlich jeweils ein anderer Schlag Menschen dargestellt, einmal steirisch (**Abb. 71 und 72**), einmal oberösterreichisch. Besser vergleichbar sind „erlernbare“, handwerklich orientierte Elemente wie Haargestaltung, Gewand und der schöne Faltenwurf, oder „modische“ Akzente wie der geöffnete Mund mit der häufig sichtbaren Zahnreihe, bei den Engeln

¹⁹⁷ Zoega von Manteuffel, 1969, 55.

auch das Doppelkinn oder die Gestaltung der Flügel. Die geflügelten Himmelsboten unterscheiden sich wiederum durch die korpulentere Auffassung der Körper bei den Zürn – Figuren (**Abb. 73**), aber auch durch die Augen, die bei den steirischen Arbeiten (**Abb. 74**) durchwegs hervorquellend und häufig mit Tränensäcken dargestellt sind, hingegen in St. Georgen allgemein eher schmal oder mandelförmig und ohne Ansätze von Tränensäcken. Auch ein Vergleich der Frauenfiguren der Brüder Zürn, beispielsweise die Muttergottesfigur in Owingen (**Abb. 75**) oder die der Wasserburger (**Abb. 76**) Kanzel, mit jenen aus St. Martin (**Abb. 77 und 78**) lassen wohl oberflächliche Übereinstimmungen erkennen, aber die Details verbieten eine Zuschreibung an dieselbe Hand klar.

Auch der von List zum Vergleich herangezogene und dem Martin Zürn als Alterswerk zugeschriebene Altar von Kapellen bei Aspach (**Abb. 65 und 79**) unterscheidet sich in so gut wie allen bisher genannten Punkten vom steirischen Vergleichsobjekt, dazu kommt die geradezu monumental klare, marmorne Wirkung des heute in Ried ausgestellten Pferdes (**Abb. 80**) des heiligen Martin.

Es lässt sich also feststellen, dass auch unter dem Aspekt lokalpatriotischer Heimatliebe eine Zuschreibung der Mittelgruppe des Altars von St. Martin am Grimming¹⁹⁸ ganz oder auch nur in Teilen an ein Mitglied der Bildhauerfamilie Zürn völlig von der Hand zu weisen ist.

Darüber hinaus wäre auch der Umstand kaum erklärlich, dass ein sehr professionell agierender Handelsreisender Michael Zürn im Auftrag seines Bruders Martin den weiten Weg nach Graz auf sich nimmt, dort seine Verhandlungen bezüglich des Großauftrags St. Martin bei Graz betreibt und sich dann mit einem Fragment, also nur der Person Michael einer ganzen Mittelgruppe zufrieden gibt, die wiederum nur das Herzstück eines kompletten, lukrativen Altarwerkes ist, welches in weiterer Folge von seinem ehemaligen Lehrling und Mitarbeiter Georg Remele ausgeführt wird. Es bieten sich zwei bessere Erklärungen für das Scheitern der Verhandlungen an: Die eine wurde bereits oben von Wichner angesprochen und stellt einfach eine Beschäftigung des eigenen Stiftsbildhauers durch Abt Urban der benediktinischen Ordensregel folgend als selbstverständlich in den Raum. Andererseits könnte auch die lebensbedrohliche Erkrankung des Michael Zürn am Beginn des Jahres 1646 in Graz erklären, warum die vielleicht bis dato offenen Verhandlungen zu keinem greifbaren Ergebnis führten, da Zürn nach seiner wundersamen Genesung Graz sehr schnell verließ.

¹⁹⁸ Universalmuseum Joanneum, Abteilung Alte Galerie, derzeit als Leihgabe im Kunsthistorischen Museum des Stiftes Admont.

Die Frage nach zahlreichen stilistischen Anklängen an das Werk der Familie Zürn bis in Details ist wiederum leicht mit der Lehrzeit des Autors in deren Werkstatt erklärlich. Er hatte als sorgfältiger Schüler die Merkmale genau behalten und angewandt, nur das Talent, das Erlernte frei zu interpretieren und in ein stimmiges Gesamtwerk zu übersetzen war nicht dem der berühmten Lehrer vergleichbar. Zusammenfassend stelle ich fest, dass es sich nach meiner Meinung bei dem durch die Wappen von Stift Admont und Abt Urban klar als Admonter Auftrag gekennzeichneten Altarwerk von St. Martin am Grimming eindeutig und in seiner Gesamtheit um ein Werk des zu dieser Zeit dort werkenden Stiftsbildhauers Georg Remele und seiner Werkstatt handelt.

An dieser Stelle unbedingt zu relativieren ist die bis hier streng geübte Stilkritik an diesem Werk allerdings mit der Tatsache, dass der Vergleich mit dem überregional bekannten Werk des berühmten Brüderpaares hergestellt wurde, um dessen Urheberschaft zweifelsfrei ausschließen zu können. Es steht außer Frage, dass die Arbeiten des Admonter Stiftsbildhauers Georg Remele von ansprechender und in Bezug auf das Umfeld durchaus hoher Qualität sind.

8.4.4 Zum Stil der Werkgruppe Strechau, St. Martin am Grimming, St. Walpurgis, Traboch und der Reliefs in Admont im Zusammenhang mit der Ausstattung von Niederhofen

Geht man vom frühesten für Georg Remele als gesichert anzunehmenden Werk aus, dem 1637 aufgestellten und mit dem Wappen des Stiftes Admont und dem des Abtes Urban versehenen Kapellenaltars der Burg Strechau (**Abb. 81**), so zeigen sich in den Figuren noch starke Einflüsse des Weilheimer Bildhauers Hans Spindler, der bis etwa 1650 in Garsten ansässig war¹⁹⁹ und offensichtlich den jungen Remele stark beeinflusste. Die Gesichter sowohl der Muttergottes und des Kindes (**Abb. 82**) als auch der heiligen Barbara und der heiligen Katharina wirken weicher, naiver und ohne jene Ausdrucksstärke, welche die späteren Arbeiten kennzeichnet. Besonders die zentrale Madonna zeigt eine sich in den späteren Arbeiten verlierende Lieblichkeit, ist geprägt vom Festhalten an den Vorbildern, die naive Auffassung dominiert und verhindert die später auftretende Expressivität. Auch der Gewandstil ist noch kleinteiliger und lässt den in der Folge typischen ausdrucksstarken Faltenwurf missen. Die dekorativ eingesetzten Puttenköpfe wirken noch teigig und vergleichsweise ausdruckslos. Der Remele eigene Stil zeigt sich erst in Details, so in den Gesichtern der Heiligen mit ihren geraden Nasen mit dem daraus direkt aufstrebenden Bogen der Augenbrauen,

¹⁹⁹ Decker, 1943, 25.

ausgeprägten Kinngrübchen, Doppelkinn, großen hervortretenden Augen und geöffneten Mündern, aus denen eine Zahnreihe blitzt. Auch die Haarbehandlung, speziell des krönenden Engels und dessen bunte Flügelpracht finden sich später häufig wieder, ebenso die Dekorvariante des Säulenschafts mit einem der Säulenrundung angepassten Puttenkopf. Auch der Dekor mit Früchten und Knorpelwerk findet sich bereits in der in Folge vielfach auftretenden Form. Insgesamt präsentiert sich der Altar als wichtige stilistische Übergangsform vom Stil der im nördlichen Alpenvorland beheimateten Lehrmeister zum im Ansatz bereits deutlich erkennbaren Personalstil.

Zeitlich folgend sind die um 1645 entstandenen Relieftafeln des Christus (**Abb. 83**) als Auferstandener und der Maria Magdalena (**Abb. 84**) zu reihen.²⁰⁰ Während bereits die gegenüber Strechau verlorene Lieblichkeit der bildbegleitenden Engelsköpfe den Ernst des Themas vorwegnimmt, verleiht Remele Christus ein ausdrucksstarkes Antlitz, das ohne auffällige Spuren des erlittenen Leids auskommt. Der halb entblößte Oberkörper ist anatomisch korrekt modelliert, ohne allzu sehr auf Details einzugehen und auch die Arme und Hände zeigen nichts mehr schulmäßig erlerntes Fremdes. Bereits klar zum Ausdruck kommt der kantig scharfe, reduzierte Gewandstil, der manchmal wie auch hier die Gesetze der Schwerkraft zu überwinden scheint und den segnenden Christus wie eine Mandorla umrahmt. Auch Haar und Bartbehandlung finden sich in der hier gezeigten Form und Varianten später immer wieder. Für die Tafel der heiligen Maria Magdalena gilt im Wesentlichen dasselbe, dazu kommt in bereits ausgeprägter Form der für Remele charakteristische weibliche Gesichtstypus mit Wohlstandsfalten und dem Doppelkinn, geöffnetem Mund mit Zahnreihe sowie einer nicht mehr der Schönheit verpflichteten Auffassung der Darstellung.

Der Abfolge entsprechend reiht sich als nächstes der etwa um 1650 zu datierende Altar von St. Martin (**Abb. 85**). Schon der Aufbau des Altarblatts mit seiner architektonischen Gliederung, den Fruchtgirlanden, hängenden und stehenden Zapfen, Friesen und Girlanden zeigt einen der Werkstatt Remele eigenen Typus. Den hart und leidend wirkenden Gesichtern der weiblichen Heiligen (**Abb. 77 und 78**) mit ausgeprägter Kinnpartie als Assistenzfiguren steht ein ernst – nachdenklicher heiliger Urban (**Abb. 86**) im Auszug gegenüber. Der kantige Gewandstil ist hier voll ausgeprägt, der Gesamteindruck wechselt von lieblich endgültig zu ernst, belehrend, sichtlich die Idee der Gegenreformation verfolgend. Auch die begleitenden Engel haben alles Liebliche verloren und unterstreichen mit ihren ernstesten, teilweise fast bedrohlich wirkenden

²⁰⁰ Kunsthistorisches Museum, Stift Admont.

Mienen die Botschaft des Altars. Die Assistenzengel im Auszug reichen dem heiligen Urban je einen Lorbeerkranz, ein Symbol, das ab nun in allen bekannten Altären der Werkgruppe auftritt. Tränensäcke, Doppelkinn und Knollennasen sind ebenso voll ausgeprägt wie die hervortretenden Augen, offenen Münder und der reichlich variierende Stil der Haare. Die allgemein mäßige, aber immer vorhandene Bewegung der Figuren zeigt sich hier besonders im Schreiten des bekrönenden Engels (**Abb. 87**). Die ehemals zentral angebrachte Martinsgruppe (**Abb. 66**) mit der Mantelspende wurde oben bereits ausgiebig besprochen und reiht sich klar in den Stil der Gruppe ein, auch wenn die Kombination von Tier und Menschen den Bildhauer eindeutig kompositorisch überforderte.

Der 1654 datierte und Remele zugeschriebene²⁰¹ Schutzengel (**Abb. 88**) der Walpurgiskirche bei St. Michael sowie der ebendort angebrachte und bei Kohlbach ebenso datierte und zugeschriebene heilige Michael²⁰² (**Abb. 89**) fallen bereits in die Hochphase des Schaffens des Künstlers. Der Schutzengel weist im Schreiten dem mit ernstem Gesichtsausdruck in eine andere Richtung strebenden Kind zu seiner Linken mit Hand und Geste den rechten Weg, eine eindringliche Mahnung an das Menschlein, den vorgegebenen Pfad Gottes nicht zu verlassen. Der heilige Michael droht hingegen dem hilflos unter seinem Fuß liegenden Bösen in Gestalt eines um Flucht bemühten Menschenkörpers mit Drachenschwanz mit hoch erhobenem Schwert, bereit, es zu bekämpfen, sollte es sich erneut erheben wollen. Wieder zeigt sich ernste Belehrung des Betrachters, kraftvoll und ausdrucksstark.

Alle Merkmale des reifen Stils Remeles sind vorhanden, das mit Blumen dekorierte Kleid des Kindes nimmt eine Dekorvariante der „Virgines Capitales“ in Niederhofen vorweg.

Das ebenfalls 1654 datierte und dem Georg Remele zugeschriebene Altärchen von Traboch (**Abb. 90**) stammt ursprünglich aus dem Stift Göß²⁰³ und nimmt in der Werkreihe eine Sonderstellung ein, da es als Bozzetto für den Hochaltar von Niederhofen gedient haben könnte. Während die Karyatiden im Auszug bereits in St. Martin vorweg genommen sind, zeigen sich im Altaraufbau neue Elemente wie die Säulen mit den in die Kannelur eingestellten Orgelpfeifen, der detailreiche Dekor an Gesimsen und das Knorpelwerk bis hin zu den Nischen bildenden, mit Engelsköpfen

²⁰¹ Kaindl, Heimo (Hg.), Engel. Boten Gottes – Geflügelte Helfer – Beschützer des Menschen, Ausst. Kat., Graz 1997, 76

²⁰² Kohlbach, 1956, 249.

²⁰³ Woisetschläger, Krenn, 1982, 563.

bekrönten Volutenbögen (**Abb. 91**) über den Assistenzfiguren. Das Motiv der hier der heiligen Regina Lorbeerkränze reichenden Engel im Auszug taucht ebenso auf wie die Säulen umkleidenden Puttenköpfe. Das Motiv und die Aufstellung der Assistenzfiguren, die heiligen Anna (**Abb. 91**) mit Buch und Stab sowie der heilige Joachim mit Buch und heute fälschlicher Weise mit Krümme²⁰⁴ statt der Schippe in der Hand entsprechen seitenverkehrt der Anbringung in Niederhofen bis ins Detail. Fortgesetzt wird das marianische Programm im Thema des Altarbildes (**Abb. 92**), die Aufnahme Mariens in den Himmel, während im Auszug Gottvater als Weltenherrscher mit der Krone in der rechten Hand bereits auf den nächsten Schritt, die Marienkrönung, wartet. Insgesamt zeigt der Altar von Traboch bis auf unwesentliche Details, die sich auch aus der noch nicht vollends besprochenen Auftragssituation ergeben haben könnten, eine erstaunliche Übereinstimmung mit dem Hochaltar von Niederhofen.

8.4.5 Zuschreibung

Unter Berücksichtigung der Komposition und der formalen Details zeigt sich, dass die Altäre von Niederhofen die reife Zusammenfassung und stilistische Vollendung der künstlerischen Entwicklung von Georg Remele darstellen. Praktisch alle im Vorfeld aufgetauchten wesentlichen Merkmale und Stilelemente finden sich in St. Rupert wieder, manches in expressiv reduzierter Form wie die charakteristischen Faltenwürfe, anderes liebevoll verfeinert wie der Gesichtsausdruck oder Feinheiten der Engelsflügel. Es zeigt sich ein freies Spiel mit den erarbeiteten Formen, manchmal unter Reduktion des Details zugunsten der Gesamtwirkung. In Beurteilung der künstlerischen Qualität hervorzuheben sind die „Virgines Capitaes“, der Erzengel Michael und der heilige Georg. Darüber hinaus ist die Bedeutung einer ob ihres Umfangs und der vorhandenen Daten sicherlich über mehrere Jahre hinweg entstandene geschlossene Altarformation zu betonen.

Im Sinn der Vollständigkeit nicht unerwähnt soll an dieser Stelle der von Biedermann dem Remele – Kreis zugeordnete²⁰⁵ Engel (**Abb. 93**) von Schloss Trautenfels bleiben, wobei ich bei diesem Stück ausdrücklich festhalten möchte, dass es mir nicht im Original bekannt ist und es daher für diese Arbeit nicht in die unten angeführten Schlussfolgerungen mit einbezogen werden kann.

Betrachtet man nun die hier zusammengefasste Werkgruppe unter der Fragestellung nach dem Auftraggeber, so zeigt sich bei fast allen Kirchen, die von Georg Remele und

²⁰⁴ Dabei wird es sich wohl um eine gut gemeinte, aber sachlich falsche spätere Ergänzung handeln.

²⁰⁵ Biedermann 1984, 17.

seiner Werkstatt²⁰⁶ gestaltet wurden, die unmittelbare Zugehörigkeit zum Stift Admont. Die Ausnahmen sind das Stift Göß²⁰⁷, das allerdings wie erwähnt über keinen eigenen Stiftsbildhauer verfügte und Admont über den Supremus Preimann eng verbunden war, sowie Niederhofen, zur fraglichen Zeit Filialkirche von Pürgg. Berücksichtigt man allerdings dessen große räumliche Nähe zu Admont sowie den Umstand, dass Abt Urban als Archidiakon auch für Pürgg und Niederhofen zuständig war, so ergibt sich ebenfalls mit großer Wahrscheinlichkeit, dass Admont im Bemühen dem Umland die Gegenreformation näher zu bringen seinen Stiftsbildhauer zur Verfügung gestellt hatte. Diese Überlegung untermauert das Ergebnis der stilkritischen Analyse weiter und mag auch die Ursache für die verglichen mit St. Martin weniger prunkvolle und aufwendige Gestaltung der Altäre sein, da in Pürgg wohl kaum mit der Finanzkraft des Stiftes Admont vergleichbare materielle Mittel zur Verfügung standen. Umgekehrt erhebt sich die Frage, ob der geeignete Ansatz zur weiteren Erforschung des Werks von Georg Remele nicht die Untersuchung aller zum Stift Admont gehörigen Güter wäre?

9 Weitere Ausstattung der Kirche

9.1 Kanzel

Die im Langhaus an der Südwand angebrachte Kanzel (**Abb. 94**) schmiegt sich an den mittleren Wandpfeiler, der eine Seite des sechseckigen Grundrisses einnimmt. Eine weitere Seite dient der Befestigung an der Wandfläche, die dritte öffnet sich zur Stiege des Aufgangs. Die Kanzel steht auf einem einfachen Pfeiler mit quadratischem Grundriss praktisch in der ersten Bankreihe. Der Pfeiler ist mit drei Rillen, einem Gesims und der Andeutung eines Kapitells dekoriert, das mit einem Zahnfries nach oben abschließt. Der Dekor ist wie bei der gesamten Kanzel über der den Altären entsprechenden dunkelbraunen Farbfassung teilweise vergoldet. Die drei verbleibenden, zum Kircheninneren gewandten Seiten des Korbes weisen hochrechteckige Kassetten auf, deren Inneres mit einer vereinfachten und nur flach plastisch ausgeführten Variante

²⁰⁶ Selbstverständlich zeigt die Stilanalyse im Bereich der weniger „wichtigen“ Teile der Altäre ein Abweichen der Gestaltung in Details, die den Einsatz der ja im Stiftsarchiv dokumentierten Mitarbeiter der Werkstatt bestätigen. Auch die im Kunsthistorischen Museum des Stifts gezeigten und dem Bartholomäus Grill zugeordneten Engel finden mancherorts ihre stilistische Entsprechung.

²⁰⁷ Dazu kommt, dass der Ort der Übertragung des prächtigen Altärchens, Traboch, bereits seit dem 13. Jahrhundert im Eigentum von Stift Admont ist.

des Knorpelwerks dekoriert ist. Darunter finden sich stilisierte Girlanden, die Korbunterkante zieren einfache Voluten sowie angedeutete, grün und rot lüstrierte Edelsteine. Die obere Kante des Korbs wird durch eine Abfolge aus Gesims, Knorpelwerk, Triglyphen und einem Zahnfries geschmückt. Der Dekor ist an den erhabenen Stellen vergoldet. Die den Aufgang begrenzende Seitenwand ist mit einer vereinfachten Variante dieses Schmuckes versehen. Der über dem Korb aufgehängte Schalldeckel folgt in Form und Schmuckelementen streng der Vorgabe darunter und schließt diese nach oben mit einer Zinnenbekrönung ab. Die Unterseite des Schalldeckels ist vertieft und mit einer zentral hängenden Blume versehen, als deren Entsprechung sich am obersten Punkt ein vergoldetes Christusmonogramm in einem Strahlenkranz findet.

Die dem Aufgang am nächsten gelegene Kasette stellt ein mit dem 1672 datierten Familienwappen des Wolkensteiner Pflegers Friedrich Kasimir Vorderholzer²⁰⁸ versehenes Epitaph (**Abb. 95**) dar, das in goldenen Versalien folgenden Text aufweist: *„GOTT DEM ALMECHTIGEN WIE AVCH SEINER GEBENEDEITEN MVETER VND HIMELKÖNIGIN MARIAE ZV IMERWERENDEM LOB VND EHR HAT DISE CANZL FASSEN LASSEN HERR FRIDRICH CASIMIR VORHOLZER LANDTSPFLEGER ZV WOLCKENSTAIN, VERWALTER DER HERSCHAFFTEN FRIDTSTAIN, OBERSTAINNACH VND HERLICHKEIT KLAIN SÖLCK SAMBT BARBARA DESSEN EHEFRAVEN, DERN 4 WOCHEN ALTER SOHN NAMENS HANS ADAM, SO AM TAG AVGVSTINI²⁰⁹ 1672 IN GOTT VERSCHIDEN HIENE BEN BEGRABEN LIGT. SIE BEDE AVCH NACH DEM GNEDIGEN WILLEN GOTTES KINFFTIG IHR RVEBÖTLEN ALDA ZV HABEN VERHOFEN DERO [?]VND VNSERER ALLEN ARMEN SELLEN DER GÜETTIGE GOTT AM IENEN STRENGEN GERICHT[S?]TAG GNEDIG VND BARMHERZIG SEIN VND [E?]IN FRÖLICHE AVFERSTEHVNG VERLEICHEN WOLLE. AMEN.*

9.2 Figuren

An der Nordwand des Langschiffs befindet sich eine rot und blaugrau marmorierte Konsole mit einer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Statue der Maria Immaculata (**Abb. 96**). Maria steht barfüßig auf dem Kopf der Schlange des

²⁰⁸ Jontes 2003, 74.

²⁰⁹ Jontes; 2003, 75: entspricht dem 28. August.

Bösen, welche die Erde in Form einer grün lüstrierten Kugel umwindet. Sie trägt ein braunes, mit goldenen Sternen geziertes Kleid und einen blauen Umhang mit goldenem Futter, der von ihrer linken Schulter fallend um den Körper gezogen und an der Hüfte zu einem wehenden Bausch gedreht ist. Sichtbare Hautpartien sind inkarnatfarbig gefasst, das lange braune Haar offen und das Haupt von einem mit zwölf Sternen bekränzten Nimbus umgeben. Die rechte Hand hält sie vor der Brust, die weg gestreckte Linke ist heute leer.

Schräg gegenüber oberhalb des Südportals ist die wohl um 1800 zu datierende Statue des heiligen Leonhard von Noblac (**Abb. 97**) angebracht. Er steht im Kontrapost auf einer weißgrau marmorierten Konsole mit dem goldenen Schriftzug „H. Leonhard bitt für uns“ in dunkelbraunem Habit mit Goldsaum. Die ausgebreiteten Hände und das Gesicht sind inkarnatfarbig, das Haar kurz, braun und am Kopf anliegend. In der linken Hand hält er Kette und Halsring, zu seinen Füßen lagern ein weißes Pferd und ein brauner Stier.

Am Mittelpfeiler steht auf einer rotbraun marmorierten Konsole die aus dem 18. Jahrhundert stammende Statue des heiligen Florian (**Abb. 98**) auf einem versilberten Felsen. Die inkarnatfarbig gefasste Figur in Kontrapoststellung trägt eine kurze grüne Tunika unter einem braunen, mit Gold gesäumten Brustpanzer mit goldenem Gurt und goldenen Fransen. Über die Oberarme ist ein goldener Umhang geschlungen, der bis zum Boden fällt. Auch der mit drei Federn in Rot, Grün und Weiß gezierte Helm ist braun lüstriert, die Stiefel sind vergoldet. Das Haar ist braun gewellt, er trägt einen Schnurrbart. Die Linke hält eine rote Fahne mit weißem Kreuz, die Rechte ein Wasserschaff, mit dem er den brennenden Rauchfang des neben seinem rechten Bein am Felsen stehenden Hauses löscht.

An der Wange der rechten Bankreihe im Kirchenschiff ist die Stange eines Vortragekreuzes befestigt. Das etwa um 1900 entstandene²¹⁰ metallene Kreuz selbst hat sternförmig ausgeführte Balkenenden, welche die Symbole der vier Evangelisten zeigen. Der Korpus Christi ist als Viernageltypus ausgebildet und aus silberfärbigen Metall.

Zur Vervollständigung des Figurenbestands sind zwei ursprünglich auf der Mensa des rechten Seitenaltars angebrachte spätgotische Figuren zu nennen, die das alte Patrozinium der Kirche betonen. Es handelt sich um die Statuen des heiligen Rupert

²¹⁰ Inventar St. Rupert 2006, Blatt 69.

(**Abb. 99**) und des heiligen Virgil (**Abb. 100**), die sich heute im Bestand des Diözesanmuseums in Graz befinden.

Der stehend als Bischof dargestellte heilige Rupert trägt über einem bodenlangen Talar einen weiten, über der Brust zusammengefassten Mantel mit gewelltem Saum, dessen Ende über die rechte Seite vor dem Körper vorbeigezogen über den linken Unterarm gelegt ist und dadurch reiche Schüsselfalten bildet. Seine Kleidung wird durch runde Schuhe, Handschuhe und eine Mitra am Haupt vervollständigt. Das Haar ist gelockt und reicht bis zum Nacken. Das ernste Gesicht ist ausdrucksvoll und individuell modelliert, hervorragendes Kennzeichen sind tiefe Nasolabialfalten. Die Brust schmückt ein gemaltes Kreuz an einer Kette, in der linken Hand trägt er ein großes Salzfass. Der ehemals in der Rechten angebrachte Bischofsstab fehlt. Über die ganze Fläche sind Fassungsreste erhalten. Das Gegenstück, die Figur des heiligen Virgil, unterscheidet sich nur durch eine einfachere Gestaltung des Mantels und des Faltenwurfs, Dekordetails und das geänderte Attribut. Die Rechte hält ein Buch, auch hier fehlt die Krümme. Insgesamt ist die Qualität der Darstellung als etwas einfacher einzustufen.

Kaindl vermutet den Rupert als Zentralfigur im verloren gegangenen Schrein des gotischen Choraltars in Niederhofen und erklärt damit die bessere Darstellungsqualität gegenüber dem ebenfalls dort, aber in weniger prominenter Stellung angebrachten Virgil. Beiden Figuren weist er der Werkstatt des Gmundener Bildhauers Lienhart Astl um 1515 bis 1520 zu.²¹¹

Bezug nimmt diese Zuschreibung auf das fragmentarisch „...NHART ASTL“ signierte Beschneidungsrelief des Hallstätter Altars, dessen Hauptmeister auch in der nördlichen Steiermark zahlreiche Werke hinterlassen hat.²¹² Ein schönes Vergleichsstück, das alte Zusammenhänge unterstreicht, befindet sich heute an der Südwand der Pfarrkirche St. Martin am Grimming. Auch dieses Hochrelief mit der Darstellung des heiligen Laurentius (**Abb. 101**) fällt in eine Gruppe von Arbeiten der Werkstatt Astl, die mit hoher Wahrscheinlichkeit einem begabten Mitarbeiter zugeschrieben werden, dessen Stil sich auch im Hauptwerk der Gruppe, dem Hallstätter Altar, wieder findet.²¹³

Ebenfalls im Depot des Diözesanmuseums Graz befinden sich eine Kopie eines Auferstandenen Christus, die vermutlich einem Original des verloren gegangenen

²¹¹ Kaindl, Heimo, Diözesanmuseum Graz. Auswahlkatalog, Graz 1994, 28.

²¹² Tironiek, Eva Maria, Werke der Astl – Werkstatt in der Steiermark, in: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.), Gotik in der Steiermark, Ausst. Kat., Graz 1978, 273.

²¹³ Tironiek, 1978, 274 und 276 f.

gotischen Altars nachempfunden ist,²¹⁴ sowie die große hölzerne Statue einer heiligen Veronika aus dem 19. Jahrhundert.²¹⁵

9.3 Gemälde im Kirchenraum

Am zweiten Joch der Nordwand ist in einem einfachen schwarzen Rahmen ein hochformatiges Ölgemälde auf Leinen aus dem späten 18. Jahrhundert angebracht, welches in der an der Bildunterkante angebrachten Kartusche die Beschriftung „Sehet den Mensche“ trägt. Christus steht nur mit Perizonium und rotgrauem Umhang bekleidet im Zentrum des Bildes, die Hände vor dem Körper gebunden. Sein dornengekröntes Haupt ist von einem Nimbus umgeben, der Körper voller Wundmale von der Geißelung. Der Wächter zu seiner Rechten hat ihn am Umhang gepackt und hält mit der rechten Hand eine Hellebarde. Pilatus zu seiner Linken weist mit der Hand auf ihn. Die „Ecce Homo“ – Darstellung (**Abb. 102**) nimmt Bezug auf das Johannesevangelium (19,5), in welchem Christus dem Volk als verletzlicher Mensch vorgeführt wird. Die Szene findet auf einer erhöhten Plattform vor einem Gebäude statt, links öffnet sich der Blick in die freie Natur.

Im Kirchenschiff von Süd nach Nord verlaufend ist ein fünfzehn Stationen umfassender Kreuzweg angebracht, der mit der Auffindung des Kreuzes durch die heilige Helena (**Abb. 103**) als letzte Darstellung endet. Der vermutlich aus dem Ende des 18. Jahrhunderts²¹⁶ stammende Zyklus ist in Öl auf Leinen gemalt und zeigt alle für den Franziskanischen Kreuzweg²¹⁷ typische Merkmale. Die Bilder sind schwarz mit goldener Innenleiste gerahmt, auf der Oberseite des Rahmens in einer aufgesetzten Kartusche nummeriert und mit je einem kleinen Holzkreuz versehen. Auf naive und plakative Weise werden die Leiden Christi dargestellt und im jeweils an der Bildunterkante angebrachten hellen Feld auch genau beschrieben.

Im Bereich des Hochaltars ist eine Prozessionsfahne (**Abb. 104**) mittels hoher schwarzer Stange aufgestellt, die durch einen Totenschädel und ein schwarzes Kreuz mit gleich langen Balken nach oben abgeschlossen wird. Im Zentrum ist eine Marienligatur angebracht. Die Fahne selbst ist dreiteilig, die Mitte wird durch ein eingefügtes doppelseitiges Ölgemälde geziert. Die dem Betrachter zugewandte Seite

²¹⁴ Inventar St. Rupert 2006, Blatt 64.

²¹⁵ Inventar St. Rupert 2006, Blatt 65.

²¹⁶ Jontes, 2003, 80.

²¹⁷ Woisetschläger, Inge, Die Kreuzwegbilder in der Steiermark zur Zeit der kirchlichen Reformen Kaiser Josephs II., in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 57, Graz 1967, 129 – 145.

zeigt zwei fliegende Engel, deren erster einen der im Vordergrund im Fegefeuer Leidenden an der Hand hält und ihm und allen weiteren mit der Linken den Weg zum Himmel weist. Die Rückseite (**Abb. 105**) hat einen ebenfalls fliegenden, prächtig gekleideten Engel als Mittelpunkt, der eine Posaune blasend die Toten aus ihren Gräbern ruft am Tag des Jüngsten Gerichts. Es handelt sich dabei um ein Original der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das in letzter Zeit offensichtlich eine sorgfältige Reinigung und Restaurierung erhalten hat.

9.4 Mobiliar:

Das Langhaus der Kirche wird auf der linken Seite durch elf und auf der rechten durch insgesamt neun Sitzreihen nutzbar gemacht. Auf der Empore finden sich weitere fünf Reihen. Es handelt sich um Bänke aus ungefasstem Nadelholz, welche bis auf einen Viererblock²¹⁸ der Mitte des 17. Jahrhunderts und somit der Hauptentstehungszeit der Einrichtung zugehörig sind. Die linke Seite ist dreimal mit 1652 datiert, dreimal mit dem IHS und mit zwei brennenden Herzen Jesu versehen. Die Fronten (**Abb. 106**) der Originalteile sind jeweils mittels vier geschuppten Pilastern unterteilt und die entstehenden Felder mit schwarzer Schablonenmalerei ornamental verziert. Der um 1900 ergänzte Teil mit vier Reihen ist schmaler, nur mit drei Pilastern gegliedert und die beiden Felder mit einem Flachrelief geziert, das in einer Kartusche links das Christusmonogramm IHS über einem Kelch mit floralen Ranken (Lilien?) und rechts den Namen Maria ebenso angebracht zeigt.

Die zahlreichen Brandstellen stammen wohl vom Herunterbrennen der früher notwendiger Weise zur Beleuchtung mitgebrachten Wachsstöcke. Bemerkenswert ist auch die erhalten gebliebene Nummerierung und Beschriftung der Sitzplätze mit Namensschildern aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, die gegen eine Spende jährlich neu vergeben wurden. Damit lässt sich auch die traditionelle Trennung in die Frauen- und Männerseite nachvollziehen.²¹⁹

Das aus nussbraun gebeiztem Zirbenholz Ende des 19. Jahrhunderts gefertigte Chorgestühl präsentiert sich im Stil der Neorenaissance und steht an der Nord- und Südmauer unter den Fresken, die es teilweise verdeckt. Der grundsätzlich fünffeldrige Nordteil (**Abb. 107**) ist durch Kassetten und in Kopfhöhe durch Pilaster in dieser Zone

²¹⁸ Rechts hinten.

²¹⁹ Jontes, 2003, 81 ff.

in sechs Felder gegliedert, um durch diesen Wechsel das Doppelwappen des seit 1875 auf Schloss Friedstein ansässigen Fürstengeschlechts der Familie Hohenlohe-Schillingsfürst²²⁰ mittig aufnehmen zu können. Die Südseite wird durch die Pforte zur Sakristei begrenzt und umfasst daher nur drei Felder. Den oberen Abschluss bildet ein Fries aus Voluten, kleinen Basen und Lanzetten.

Der aus der Hochphase der Gegenreformation stammende Beichtstuhl (**Abb. 108**) aus ungefasstem Nadelholz ist 1637 datiert und befindet sich heute an der Westwand unter der Empore. Über dessen Auffindung wurde berichtet, dass er hinter dem Hochaltar stehe und „*heute allerdings nur noch als Requisitenkasten des Messners in Verwendung ist*“.²²¹

Die Front ist durch zwei Türen gegliedert, deren linke bis auf die Bänder schmucklos ist. Die rechte ist in der unteren Hälfte durch eine Kasette geschmückt und in der oberen mit einem Gitter versehen. Darüber ist die intarsierte Jahreszahl angebracht. Den oberen Abschluss bildet ein Gesims mit Zahnfries. Es soll sich dabei um den zweitältesten erhaltenen Beichtstuhl der Steiermark²²² handeln.

Die heute auf der Empore befindliche Orgel (**Abb. 109**) ist außen und innen völlig mit einer blau – roten Marmorierung und Ocker gefasst. Der Kasten ist auf allen Sichtflächen mit Kassetten geschmückt. Die Front kann durch eine doppelflügelige Tür geöffnet werden, die Seitenflächen ebenfalls durch eine einfache Tür zwecks besserer Klangentwicklung. Auf dem aufwendigen Gesims aufgebaut zeigen sich insgesamt drei gesprengte Giebel auf allen Sichtseiten, der mittlere wird durch den Süßen Namen Jesu in einer Gloriole bekrönt. Am Gebälk der Front befindet sich eine Kartusche mit zwei Wappen, den folgenden Versalien I F F M S F G V P und der Datierung 1701. Geöffnet zeigen sich die Orgelpfeifen und reiches vergoldetes barockes Schnitzwerk in Form eines Vorhangs mit vegetabilen Motiven. Jontes beschreibt die Orgel als eine der wenigen in der Steiermark weitgehend original erhaltenen Barockorgeln in hervorragendem restauriertem Zustand, der auch die Durchführung von Konzerten ermöglicht.²²³

Im Chorbereich der Kirche finden sich weiters drei Hocker und zwei Stühle aus dem späten 19. Jahrhundert, einer davon sehr reich mit historisierendem Schnitzwerk dekoriert.

²²⁰ Jontes, 2003, 83.

²²¹ Stipperger, Walter, Kunstgeschichtliche Kurzberichte aus der Steiermark, in: Historischer Verein für Steiermark (Hg.), Blätter für Heimatkunde 31, Heft 4, Graz 1957, 124.

²²² Jontes, 2003, 84.

²²³ Jontes, 2003, 85.

Erwähnenswert ist auch noch der prächtige hölzerne Opferstock (**Abb. 110**) am ersten Pfeiler im Langhaus, wohl 17. Jahrhundert, sowie das bemerkenswerte gotische Schloss der Sakristeitüre, dessen Kasten noch teils aus Holz gefertigt ist.

In der Nordwand nahe dem Seitenaltar ist eine alte eiserne Büchse für Geldopfer eingemauert.

Im Zuge der jüngsten Renovierung wurden auch ein modernes Beleuchtungssystem sowie eine Alarmanlage zur Sicherung des Bestands installiert.

9.5 Grabsteine in der Kirche

Im Turmuntergeschoß und im Kirchenraum selbst finden sich mehrere Grabsteine guter Qualität von Aristokraten und deren Familienmitgliedern, welche häufig auf den umliegenden Ansitzen Verwaltungsaufgaben wahrnahmen und dem der frommen Zeit entsprechenden Wunsch folgend möglichst nahe am Allerheiligsten zur letzten Ruhe gebettet werden wollten. Es handelt sich dabei um Vorzugsbeisetzungen des benachbart ansässigen Adels, dem einerseits die Pfarrkirche Pürgg zu entlegen war und für den es andererseits einfacher war, die Zustimmung zur Beisetzung in dem als Filiationkirche weniger wichtigen Gotteshaus in Niederhofen zu erhalten.²²⁴

Beginnend von Westen findet sich im Turmuntergeschoß links (**Abb. 111**) ein hochrechteckiger Stein von weißem Marmor, dessen untere Hälfte von einer runden Kartusche mit zwei Wappen mit Helm und Federzier in Hochrelieftchnik dominiert wird. Die Zwickel nehmen oben zwei geflügelte Puttenköpfe ein, unten füllt sie je eine stilisierte Blume.

Das linke Wappen zeigt drei Lilien, die sich als Helmzier wiederholen und ist der Familie Mayr zugehörig, während Jontes das rechte mit entwurzeltem Baumstamm, Blatt (?) und Eicheln der Familie Walther zuordnet.²²⁵ Die obere Hälfte des erst im Zuge der letzten Kirchenrenovierung an dieser Stelle angebrachten Epitaphs nimmt ein vierzeiliger Text in Versalien ein, der neben den Fakten auch eine Familientragödie in Form zweier Nottaufen dokumentiert: Die dem damaligen Brauch folgend 1598 Christina und 1599 Christoph getauften Kinder sind unmittelbar nach Geburt und Taufe verstorben, ihre Seelen aber durch die vorher empfangene „Gachtauf“ gerettet worden und so als Christen auch vorbereitet für eine Auferstehung am jüngsten Tag. Diese

²²⁴ Jontes, 2003, 75.

²²⁵ Jontes, 2003, 76, allerdings sehe ich anstelle des zitierten Blattes in der Wappenfläche zwei Adler mit geöffneten Schwingen, die sich in der Helmbekrönung wiederholen.

Form der Taufe konnte von jedem vollzogen werden, meist jedoch durch die Hebamme und wurde daher auch „Frautaufe“ genannt.²²⁶

Der vollständige Text des Grabsteins lautet: HIE LIGEN VND SEIN BEGRABEN DIE EDLEHRN / TVGENTSAM FRAV DOROTHEA WALTHERIN VON / WALTERSWEIL, DES EDLEN VESTEN HERRN GE- / ORGEN MAYRS V.[ON] VND ZV GRAVENEGG, F[ÜRSTLICHE]R. D[URC]H[LAUCHTE]R. ERTZ- / HERZOG FERDINANDEN ZV OSTERREICH ETZ. RATT, EHE- / LICHE GEMAHEL, WELCHE DEN 2. TAG JVNII DES 1604 / IARS IN GOTT GANTZ CHRISTSAELIGCLICH AVS DIESER WELT / ABGESHIDEN, DANN BAIDER EHELLEIBLICHE KINDER, DEREN / DAS ERST DEN XV. FEBRUARY IM 1598: CHRISTINA: DAS ANDERE / ABER DEN XXV. IANVARY DES 1599 IARS CHRISTOPH GENANT / BAIDE GSTRAGGS NACH EMPFANGNER GACHTAVF AVCH / SEELIGCLICH ENTSCHLAFEN, GOTT WOLLE ALLEN / CHRISTGLAVBIGEN SEELEN EIN FRÖLICHE AVFERSTEHVNG / VERLEIHEN, AMEN.²²⁷

Der rechts daneben stehende, ebenso erst im Zuge der letzten Restaurierung von der linken Chormauer in das Turmuntergeschoß verbrachte Stein (**Abb. 112**) aus rot geschecktem Salzburger Marmor zeigt etwas einfacher ausgeführt eine ähnliche Dekoration: Unten in großer runder Kartusche das Mayr'sche Wappen als Hochrelief, die obere Hälfte nimmt wiederum die Inschrift ein, die den Verstorbenen als Pfleger auf der landesfürstlichen Burg Wolkenstein und als Gatten der Frau Dorothea ausweist, welcher der vorhin beschriebene nebenstehende Stein gewidmet ist.²²⁸

Die elf Zeilen in Versalien lauten: HIE LIGT BEGRABEN DER EDL VND / GESTRENG HERR GEORG MAYR VON VND / ZV GRAVENEGG, DER FÜR.[STLICHEN] DVR.[CHLAVCHT] HERRN / FERDINANDI ERZHERZOGEN ZV / OSTERREICH GEWESTER RATH VND / LANDTSPFLEGER ZV WOLKHENSTAIN, WEL- / ICHER DEN XXVI TAG DECEMBRIS DES MDCX / IARS IN GOTT SELIGCLICH ENTSCHLAFEN. / DEME VND VNS ALLEN DER ALLMECHTIG / AIN FRELICHE AVFERSTEVNG VERLEICH- / EN WELLE. AMEN.²²⁹

²²⁶ Jontes, 2003, 76.

²²⁷ In meiner Interpretation des Textes finden sich zahlreiche, nicht einzeln gekennzeichnete Korrekturen zur Wiedergabe von Jontes, die vermutlich auf das mir in besserer Auflösung zur Verfügung stehende Bildmaterial zurückzuführen sind.

²²⁸ Jontes, 2003, 76 f.

²²⁹ Jontes, 2003, 76 f, mangels passenden Bildmaterials zitiert ohne Möglichkeit zur exakten Korrektur.

An der südlichen Langhauswand unweit des rechten Seitenaltars findet sich ein Stein (**Abb. 113**) aus grauem Marmor, der von einer gemalten Umrahmung in Rot, Blau und Ocker umgeben ist. Der in barocken Schwüngen gehaltene Rahmen birgt im Giebelfeld eine Darstellung des nackten, schlafenden Jesuskindes. Die eingefasste in Versalien gehaltene Inschrift weist achtzehn Zeilen auf und lautet:

ALLHIE RVET IN DISEN WIERDIGEN / GOTTSHAVS: S.S. RYEPERTI ET
VIRGIL- / LI RUEHET AVF DIE GOTLICH VND UN- / ERFORSCHLICHE DER
VERSTORBENEN / DIE EDL GESTRENGE FRAV ANNA MARIA / PICHLERIN
AIN GEBORNE CRAPMERIN GEWESTE / LANDTSPFLEGERIN ZV
WOLKHENSTAIN VND VER- / WOLTERIN ZV FRIDTSTAIN VND
OBERSTAINACH WEL- / LICHE GESTORBEN DEN ERSTEN OCTOBER 1645 /
SAMBTAINDEN SOHN ANDERHALB IAR ALT SIGMV- / NDT IACOB
WELLICHER GESTORBEN VND IN / DISES GOTTSHAVS BEGROBEN
WORDEN 1632 / DERE SEELEN VND ALLEN CHRISTGLAVBIGHEN / GOTT DER
ALLMECHTIG MIT FYRBITT DER / HEILLIGHEN MUETER GOTTES MARIA
VND AL- / LEN HEILLIGHEN AM IVNGISTEN TAG EIN FRE- / LICHE VRSTNDT
VERLEICHEN / WELE AMEN.²³⁰

Darunter finden sich Wappen und die Initialen „A.M.P. G.C.“ (Anna Maria Pichler geborene Crapmerin). Jontes verweist auf das „sprechende“ Wappen mit Bergmann und dessen Werkzeug („Grabnerin“) sowie auf den Umstand, dass sich die genannten Standesbezeichnungen auf die Ämter ihres Gatten beziehen.²³¹

Diesem Stein gegenüber an der Nordwand des Langhauses unweit des linken Seitenaltars befindet sich das Epitaph der Anna Sibylla von Oedenstein²³² (**Abb. 114**) aus lebhaft in Rottönen geflecktem Marmor. Ein mehrfach profilierter Rahmen umgibt eine neunzeilige Inschrift und ein in Ölfarbe gemaltes Wappen. Der in Versalien gehaltene Text lautet: ALHIE RVET IN GOTT / DIE WOL EDLL GEBORNE FRAW / ANNA SIBYLLA VON OEDENSTEIN EIN / GEBORNE VON ANDORF; SO DEN XXI FEBR. / IN GOTT VERSCHIDEN VND DEN VII MARTY / MDCLVIII IN DIESEM GOTTSHAVS BEGRA- / BEN WORDEN. DERO VND ALLEN CHRIST= /

²³⁰ In meiner Interpretation des Textes finden sich auch hier zahlreiche, nicht einzeln gekennzeichnete Korrekturen zur Wiedergabe von Jontes, die vermutlich auf das mir in besserer Auflösung zur Verfügung stehende Bildmaterial zurückzuführen sind.

²³¹ Jontes, 2003, 77.

²³² Jontes, 2003, 78, schreibt an dieser Stelle wie schon zuvor „OedInstein“, die Inschrift zeigt jedoch eindeutig „Oedenstein“. Auch in der Wiedergabe dieser Inschrift finden sich mehrere nicht extra gekennzeichnete Verbesserungen gegenüber dem Text im Pfarrführer.

GLAVBIGEN SEELN DER ALLMÄCHTIG GOTT / WOLLE BARMHERZIG SEIN. AMEN.

Der letzte im Kircheninneren angebrachte Grabstein aus hellgrauem Marmor ist gleichzeitig der aufwendigste, er steht an der südöstlichen Chorschräge und zeigt im oberen Drittel eine qualitätsvolle Szene mit der Auferstehung Christi (**Abb. 115**) als Relief mit teilweise vergoldeten Erhöhungen. Christus schwebt in Kontraposthaltung von vier geflügelten Engelsköpfchen begleitet über dem geöffneten Sarkophag. Er ist mit dem Perizonium und einem Umhang bekleidet und hält in der rechten Hand die kreuzförmige Stange mit der Auferstehungsfahne. Die Linke weist gen Himmel, das Haupt ist von einem starken Nimbus umgeben. Im bewölkten Himmel sind Sonne und Mond dargestellt. Um den schräg in den Raum gestellten Sarg gruppieren sich vier erwachende Soldaten in zeitgenössischer Rüstung und Bewaffnung.

Zotter verweist auf das ungewöhnliche Kompositionsschema mit der Siegesfahne in der rechten Hand und sieht den Zusammenhang zwischen Auferstehung und Himmelfahrt Christi durch das Schweben und die Darstellung von Sonne und Mond in der oberen Bildzone betont.²³³

Darunter wird in einer Kartusche in fünf Zeilen folgende Bibelstelle in Versalien zitiert: IOAN. XI / ICH BIN DIE AVFERSTEHEVNG VND DAS LEBEN: WER / AN MICH GLAVBT, DER WIRDT LEBEN OB ER GLEICH / GESTORBEN WERE VND WER DA LEBT VND GLAVBT / AN MICH DER WIRDT NIT STERBEN IN EWIGKEIT.²³⁴

Darunter finden sich zwei helmgezierte Wappenschilder derer von Stainach und Ödt²³⁵ umgeben von Volutenzier und einem geflügelten Engelskopf.

Den unteren Abschluss bildet die in Versalien gehaltene achtzeilige Grabinschrift mit folgendem Text: HIE RUEET IN GOTT DER WOLEDL GEBORNE HERR HERR / MORIZ VON V: ZV STAINACH AVF OB: V: VNT: STAINACH / WELLICHER DEN 11 FEBR: AN: 1651 IN GOTT SELIG VERSCHIDEN / DEME SEIN HINTERLASSENE FRAV GEMACHEL DIE WOLLGE- / BORNE FRAV, FRAV SVSANNA VO. STAINACH GEBORNE HERRIN VO. / ÖEDT AVS HÖCHSTER

²³³ Zotter, Karoline, Zu den Darstellungen des Auferstandenen Christus in der Steiermark von der Gotik bis zum Ausgang des Barock. Eine typologische Untersuchung, phil. Diplomarbeit, Graz 2004 (Maschinenschrift), 58 f. Zotter sieht das Grab als geschlossen dargestellt an.

²³⁴ In meiner Interpretation des Textes finden sich auch hier einige nicht einzeln gekennzeichnete Korrekturen zur Wiedergabe von Jontes, die vermutlich auf das mir in besserer Auflösung zur Verfügung stehende Bildmaterial zurückzuführen sind.

²³⁵ Jontes 2003, 78.

LIEB AVFRICHTEN LASSEN, DEREN / BAIDEN SELEN DER GVETIGE GOTT
EIN FRÖLICHE AVF- / FERSTEHUNG VERLEICHEN WOLLE. AMEN.²³⁶

9.6 Kirchengäußenwände

Die bei Jontes als an der Kirchengäußenmauer angebracht beschriebenen Grabsteine befinden sich heute nicht mehr dort,²³⁷ sondern wurden im Zuge der Sanierung²³⁸ der Südwand in die westlich gelegene Friedhofsmauer versetzt.

An der südöstlichen Außenmauer des Chores befindet sich eine Gedenkstätte für die Gefallenen der beiden Weltkriege (**Abb. 116**), deren um zwei Stufen erhöht angebrachte helle Steintafel in vier Spalten die Verstorbenen und Vermissten namentlich anführt und ehrt. Auf der Oberkante der rechteckigen Tafel liegt eine auf den rechten Unterarm gestützte militärisch gekleidete Männergestalt mit Helm und wendet den Blick gen Himmel.

Dem benachbart an der östlichen Chormauer ist außen die im späten Historismus entstandene Gruft der fürstlichen Familie Hohenlohe – Schillingsfürst (**Abb. 117**) angebaut.²³⁹ Das um drei Stufen erhöhte Monument besteht aus zwei mächtigen Säulen auf Postamenten, welche die freie Seite des mit hölzernen Schindeln gedeckten Fußwalmdaches tragen. Auf der Mauerseite wurde es vor der Kirchenrenovierung von zwei Konsolen gestützt, auch die untere Hälfte des östlichen Chorfensters war vermauert. Heute zeigt sich das Fenster wieder in der ursprünglichen Größe hergestellt. Allerdings verdeckt nun das erst im 19. Jahrhundert angebrachte Dach einen Teil des Fensters und sorgt so für eine empfindliche Beeinträchtigung der in der Gotik gewünschten Lichtsituation im Chor. Die mauerseitige Last des Daches wird nun von zwei starken Holzpfeilern aufgenommen. Die eigentliche Grabstelle wird von einem sehr feinen schmiedeeisernen Gitter umgeben, das auch zwei Laternen und an der Ostseite das mit Fürstenhut und Reichsapfel bekrönte Wappen der Familie trägt. Darunter sind Tafeln mit den Namen der in der Gruft bestatteten Familienmitglieder angebracht. Die Gruft selbst wird durch ein Kreuz aus glattem hellem Stein mit einem

²³⁶ In meiner Interpretation des Textes finden sich auch hier zahlreiche, nicht einzeln gekennzeichnete Korrekturen zur Wiedergabe von Jontes, die vermutlich auf das mir in besserer Auflösung zur Verfügung stehende Bildmaterial zurückzuführen sind.

²³⁷ Jontes 2003, 78 f.

²³⁸ Granegger Siegfried im Telefongespräch am 2.5.2010. Es handelt sich in diesem Fall um eine rein ästhetische Entscheidung und nicht um eine technische Notwendigkeit im Rahmen der Trockenlegung.

²³⁹ Jontes 2003, 80.

breiten eisernen Kreuz (**Abb. 118**) an der Oberseite verschlossen. Das Kreuz ist mit Blumen und einem weiteren Wappen geziert.

Die Kirche ist von einem historischen, aber heute noch genützten Friedhof umgeben, der allerdings bei weitem nicht so alt ist wie die im Kirchenraum angebrachten Epitaphe vermuten ließen.

10 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit soll auf der Basis der zahlreichen bisher veröffentlichten Artikel und Bücher, die meist nur Teilaspekte der komplexen Gesamtheit beleuchten, eine Übersicht über den Forschungsstand zur Kirche St. Rupert zu Niederhofen im Kontext zu ihrer geographischen Lage und zu ihrer Umgebung geben. Es galt eine zeitliche und inhaltliche Ordnung in das zugrunde liegende Material zu bringen und somit sowohl die geschichtliche Entwicklung der Untersuchungen als auch einen Querschnitt der aktuell bestehenden Ansichten zu liefern.

Im Zuge der kritischen Analyse der vorhandenen Daten zur Frühgeschichte des mittleren Ennstals konnte aus der Zusammenführung bestehender Überlegungen zur Ortsnamenforschung, Fluranalyse auf der Basis der rekonstruierten Kulturfläche und siedlungsarchäologischer Befunde nicht nur eine wesentliche Korrektur des Entstehungsdatums der Bausubstanz durchgeführt, sondern auf dieser Basis auch die ursprüngliche Bedeutung der Kirche dargestellt werden.

In der Folge konnte in Bezug auf die heute sichtbare Bausubstanz über die Eigenheiten der zweischiffigen Konstruktion des Baus eine mögliche Verbindung zum Stift Admont bereits für das fünfzehnten Jahrhundert angedacht werden, also für eine Zeit, in der St. Rupert nur Filialkirche der Pfarre Pürgg war.

Ein weiteres Ziel bestand darin, nicht nur eine möglichst komplette Auflistung des heute vorhandenen Inventars und Freskenschmucks zu erstellen, sondern bei Bedarf auch Korrekturen der prinzipiell für alle Bereiche vorhandenen Unterlagen zu erarbeiten.

Der Kernbereich der Untersuchung galt der prächtigen und vor allem weitgehend vollständig erhaltenen Ausstattung von St. Rupert, deren typisch jesuitisches, der Muttergottes zugewandtes Programm ein besonders schönes Beispiel gegenreformatorischer Sakralkunst in der Steiermark darstellt. Damit verbunden war die Aufgabe, eine schlüssige Entscheidung bezüglich des Autors der Figurenausstattung herbeizuführen. Diese Zuschreibung kann unter Einbeziehung aller verfügbaren

Unterlagen und auf der Basis eines kritischen Stilvergleichs eindeutig an den Admonter Stiftsbildhauer Georg Remele und seine Werkstatt erfolgen. Als Voraussetzung dazu war unter anderem der Ausschluss der immer wieder diskutierten Beteiligung der Brüder Martin und Michael Zürn als Autoren des Hochaltares von St. Martin am Grimming, vor allem von dessen Mittelgruppe, notwendig und schlüssig.

Darüber hinaus ergab sich aus den erarbeiteten Vergleichen eine geschlossene Werkgruppe, welche der Hand oder der Werkstatt des Georg Remele zuzuschreiben ist und damit die Basis, weitere Werke dieser Gruppe vor allem in den ehemaligen und aktuellen Besitzungen des Stiftes Admont zu lokalisieren und zu identifizieren.

Über diesen Kernbereich hinaus finden sich heute in St. Rupert zahlreiche Ausstattungsgegenstände aus der Entstehungszeit der Altäre und eine der wenigen gut erhaltenen Barockorgeln der Steiermark.

11 Literaturverzeichnis

Amon, Karl, Zwei Nachrichten über Kirchweihen zu Niederhofen in den Jahren 1240 und 1464, in: Blätter für Heimatkunde, 39 (1965), H. 2, 37 – 40.

Attems, Franz / Koren, Johannes, Kirchen und Stifte in der Steiermark, Innsbruck 1988.

Biedermann, Gottfried, Georg Remele – zur Bildhauerei des 17. Jhs. in der Steiermark, in: Da schau her. Beiträge aus dem Kulturleben des Bezirkes Liezen, 5 (1984), H. 3, 14 – 17.

Biedermann, Gottfried, Roth, Kurt, Schatzkammer Steiermark, Graz, Wien, Köln, 1992.

Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Berlin³ 1988.

Decker, Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943.

Diebstahlakten des Diözesanmuseums Graz, Erhebung 1982, Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert, aufgenommen am 25.11.1982 durch Pfarrer Rabel.

Fotoarchiv des Diözesanmuseums Graz, Ordner der Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert in Niederhofen.

Frodl-Kraft, Eva, Hrsg., Österreichische Kunsttopographie, Bd. 39, die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Oberwölz, bearb. v. Woisetschläger-Mayer, Inge, Wien, o. J.

Grössing, Friedrich, Stainach. Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg., Stainach, 1982.

Guby, Rudolf, Die Bildhauer Martin und Michael Zürn. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des siebzehnten Jahrhunderts, Passau 1927.

Hasibeter, Günter, Die Pfarrkirche St. Antonius in Stainach, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 10 – 21.

Hasibeter, Günter, Spuren Christlichen Glaubens in der Pfarre Stainach, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 22 – 32.

Hebert, Bernhard, Filialkirche hl. Rupert in Niederhofen. Archäologische Grabungen, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 24 (2003), H. 1, 16 und 17.

Hebert, Bernhard und Zechner, Markus, Grabungen und Bauforschung im Chor und im Turm, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, 109 – 117.

Hempel, Eberhard / Andorfer, Eduard, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark, Wien München⁴ 1956 (Dehio - Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs).

http://de.wikipedia.org/wiki/Murus_Gallicus, 13.07.2009, verweist auf: Caesar, Gaius Julius, Commentarii de bello Gallico, 7,23.

<http://www.stainach.at/index.htm> , 15.07.2009, Startseite und Kunst & Kultur – Geschichte.

Inventar der Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen, Pfarre Stainach, im Diözesanmuseum Graz, aufgenommen vor Ort von Mag. Dagmar Dreier von 18. bis 20.07.2006.

Jontes, Günther, Die Filialkirche St. Rupert zu Niederhofen, Pfarre Stainach. Geschichte und Kunst, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 40 – 87.

Kaindl, Heimo, Diözesanmuseum Graz. Auswahlkatalog, Graz 1994.

Kaindl, Heimo (Hg.), Engel. Boten Gottes – Geflügelte Helfer – Beschützer des Menschen, Ausst. Kat., Graz 1997.

Kaindl, Heimo, Die Figurenausstattung der Filialkirche hl. Rupert in Niederhofen, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach 2003, 129 bis 134.

Keller, Hiltgart L., Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart⁹ 2001.

Koepf, Hans, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1985.

Kohlbach, Rochus, Die Stifte Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat, Graz 1953.

Kohlbach, Rochus, Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko, Graz 1956.

Kohlbach, Rochus, Steirische Baumeister. Tausendundein Werkmann, Graz 1961.

Kolb, Martin, Die „Urkirche Niederhofen. Zur Bedeutung der Rupertikirche in historischer und künstlerischer Hinsicht, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 21 (2000), H. 4, 23 – 24.

Krawarik, Hans, Das obere Ennstal im Frühmittelalter – neue Überlegungen zur Besiedelung, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, 93 (2002), 147 – 189.

Lanc, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002.

List, Rudolf, Stift Admont 1074 – 1974, Festschrift zur Neunhundertjahrfeier, Ried, 1974.

List, Rudolf, Steirischer Kirchenführer, Bd. 2, Oberland, Graz Wien Köln 1979.

- Lumpe, Heinrich, Die Rupertikirche in Niederhofen. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 23 (2002), H. 3, 3.
- Porta, Miriam, Die spätgotische Wandmalerei in der Steiermark (von ungefähr 1460-1530), phil. Diss. Graz 1976 (Maschinenschrift).
- Riesenhuber, Martin P., Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Ein Heimatbuch. Linz a. D., 1924.
- Roth, Hans, Michael Zürn und sein Aufenthalt in Graz 1646. Ein Eintrag im Mirakelbuch der Maria Eck, in: Liedke, Volker (Hg.), Ars Bavarica. Archivalisches Jahrbuch für Bauforschung und Kunstgeschichte in Bayern, 3. Jg., Bd. 4, München 1975, 59 – 63.
- Roth, Benno, Seckau. Der Dom im Gebirge, Seckau 1995.
- Schwarz, Hubert, Zur Restaurierung der Wandmalereien im Chorraum, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, 118 – 128.
- Schweigert, Horst, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Graz, Wien 1979 (Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs).
- Stadlober, Margit, Gotik in Österreich, Graz Wien Köln 1996.
- Stipperger, Walter, Kunstgeschichtliche Kurzberichte aus der Steiermark, in: Historischer Verein für Steiermark (Hg.), Blätter für Heimatkunde 31, Heft 4, Graz 1957, 122 – 124.
- Tironiek, Eva Maria, Werke der Astl – Werkstatt in der Steiermark, in: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.), Gotik in der Steiermark, Ausst. Kat., Graz 1978, 273 – 279.
- Tomaschek, Johann, Die Erwerbung von Burg und Herrschaft Strechau durch das Sift Admont. Strechau im 17. und 18. Jahrhundert, in: Burg Strechau. Glaube und Macht. Ausst.Kat., Gemeinde Lassing, Land Steiermark, Evangelische Kirche in der Steiermark, Graz 1992, 107 – 114.
- Tomaschek, Johann, Rupertus-Kirchen in der Steiermark. Salzburgische Rupertus-Kirchen als Zentralorte steirischer Ur- und Mutterpfarren, in: Da schau her. Die Kulturzeitschrift aus Österreichs Mitte, 22 (2001), H. 3, 8 – 11.
- Tremel, Ferdinand, Niederhofen, in: Blätter für Heimatkunde 18 (1940), H. 1-3, 12 – 14.
- Tremel, Ferdinand, Zur ältesten Geschichte des mittleren Ennstales, in: Blätter für Heimatkunde, 20 (1946), H. 1, 5 – 8.
- Wagner-Rieger, Renate, Mittelalterliche Architektur in Österreich, St. Pölten Wien 1988.

Wichner, Jakob P., Geschichte des Benediktiner-Stiftes Admont, Bd. IV, vom Jahre 1466 bis auf die neueste Zeit, Graz, 1880.

Wichner, Jacob P., Kloster Admont in der Steiermark und seine Beziehungen zur Kunst, Wien, 1888.

Wimmer, Otto, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck Wien 2000.

Woisetschläger, Inge, Die Kreuzwegbilder in der Steiermark zur Zeit der kirchlichen Reformen Kaiser Josephs II., in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark 57, Graz 1967, 129 – 145.

Woisetschläger, Kurt / Krenn, Peter, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982 (Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs).

Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 1.

Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2.

Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauer Zürn in Oberösterreich, in: Amt der öö. Landesregierung (Hg.), Die Bildhauerfamilie Zürn 1585 – 1724. Schwaben / Bayern / Mähren / Österreich, Ausst.-Kat. Linz 1979.

Zotter, Karoline, Zu den Darstellungen des Auferstandenen Christus in der Steiermark von der Gotik bis zum Ausgang des Barock. Eine typologische Untersuchung, phil. Diplomarbeit, Graz 2004 (Maschinenschrift).

12 Skizzen- und Abbildungsverzeichnis

- Skizze 1: Archäologische Grabungszonen der 1. Etappe, Mauerverbände.
- Skizze 2: Übersichtsplan archäologische Grabungen im Chorbereich.
- Skizze 3: Grundriss St. Rupert zu Niederhofen.
- Skizze 4: Schema der Wandfelder im Chor.
- Skizze 5: Schema der Deckenfelder im Chor.
-
- Abb. 1: Romanische Chorschlusswand, Boden vor dem heutigen Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 2: Südwand außen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 3: Kirchenschiff nach Westen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 4: Rippenansätze Westpfeiler, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 5: Rippenansatz am Pfeiler, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 6: Balustrade der Westempore, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 7: Innenansicht St. Marein bei Knittelfeld.
- Abb. 8: Inschriftenband Wand hinter dem Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 9: Jüngstes Gericht, Chor Nordwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 10: Anbetung, Chorpolygon Nordfeld, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 11: Bethlehemitischer Kindermord, Chorpolygon Nordfeld, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 12: Weihekreuz mit Segenshand, Chorpolygon Südfeld, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 13: Fenster Chorpolygon Südfeld, hl. Konrad, Joseph?, Wolfgang, Gottfried, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 14: Marter der Zehntausend, Chor Südwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 15: Erasmuslegende, Chor Südwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 16: Passion, Triumphbogenwand, Chor Westwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 17: 6 kluge Jungfrauen, Gurtbogen Süd, Chor, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 18: Christus Salvator, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 19: Lautenspielender Engel, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 20: Verkündigung an Maria, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 21: Anbetung des Kindes, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 22: Marientod, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.

- Abb. 23: Hl. Sebastian, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 24: Hl. Rupert, Virgil, Magdalena, Ursula, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 25: Hl. Martin, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 26: Hl. Georg, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 27: Altäre, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 28: Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 29: Altarretabel, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 30: Aufsatz, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 31: Wappenschilde, ehemals Hochaltar St. Rupert in Niederhofen, Verbleib derzeit unbekannt.
- Abb. 32: Altargemälde, Heilige Familie, Hochaltar St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 33: Auszuggemälde, Hl. Rupert, Hochaltar St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 34: Hl. Anna, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 35: Hl. Joachim, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 36: Hl. Michael, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 37: Engelskopf, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 38: Engelskopf, Säule, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 39: Tabernakel, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 40: Altarsituation 1956, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 41: Volksaltar, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 42: Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 43: Stifterinschrift, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 44: Verkündigung an Maria, Altargemälde, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 45: Hl. Johannes Evangelist, Auszuggemälde, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 46: Hl. Margarethe von Antiochien, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 47: Hl. Dorothea von Kappadozien, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 48: Zwei heilige jesuitische Märtyrer, hl. Johannes der Täufer (Mitte), Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 49: Putto, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.

- Abb. 50: Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 51: Predellenfeld, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 52: Kreuzigung Christi, Altargemälde, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 53: Hl. Jakobus der Ältere, Auszuggemälde, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 54: Hl. Katharina von Alexandrien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 55: Hl. Barbara von Nikomedien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 56: Hl. Stephanus, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 57: Hl. Laurentius, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 58: Hl. Georg von Kappadozien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 59: Antependium, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 60: Abt Urban Weber, Ölgemälde, Museum Burg Strechau, Privatbesitz.
- Abb. 61: Wasserburg am Inn, Pfarrkirche, Kanzel, Brüder Martin und Michael Zürn und Werkstatt.
- Abb. 62: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Altäre, Michael Zürn und Werkstatt Martin Zürn zugeschrieben.
- Abb. 63: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Martinsaltar Mittelgruppe, datiert 1649, Michael Zürn zugeschrieben.
- Abb. 64: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Sebastiansaltar Mittelgruppe, um 1645 bis 1649, Michael Zürn zugeschrieben.
- Abb. 65: Kapellen bei Aspach, Martins-Altar Mittelgruppe, Martin Zürn um 1656 bis 1658 zugeschrieben, heute Ried im Innkreis, Pfarrkirche.
- Abb. 66: St. Martin am Grimming, Martinsaltar Mittelgruppe, Diözesanmuseum Graz, derzeit Leihgabe im Kunsthistorischen Museum Admont.
- Abb. 67: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Martinsaltar Mittelgruppe, Bettler. Michael Zürn.
- Abb. 68: St. Martin am Grimming, Martinsaltar Mittelgruppe, Bettler.
- Abb. 69: Kapellener Martinsgruppe, Bettlerkopf, Martin Zürn.
- Abb. 70: St. Georgen, Sebastiansgruppe, Kopf des hl. Sebastian, Michael Zürn.
- Abb. 71: St. Martin am Grimming, Kopf des Hl. Martin

- Abb. 72: St. Martin am Grimming, Kopf des Bettlers
- Abb. 73: Wasserburg, Kanzel, Engelskopf, Werkstatt Zürn.
- Abb. 74: St. Martin am Grimming, Engelskopf.
- Abb. 75: Owingen, Pfarrkirche, Rosenkranz-Altar, Muttergottes, Martin Zürn zugeschrieben.
- Abb. 76: Wasserburg, Kanzel, Muttergottes, Martin Zürn zugeschrieben.
- Abb. 77: St. Martin am Grimming, Altar, hl. Barbara.
- Abb. 78: St. Martin am Grimming, Altar, hl. Katharina.
- Abb. 79: Kapellener Martinsaltar, Kopf des Hl. Martin, Martin Zürn zugeschrieben.
- Abb. 80: Kapellener Martinsaltar, Detail Pferd, Martin Zürn zugeschrieben.
- Abb. 81: Burg Strechau, Altar der Kapelle, Georg Remele 1637 zugeschrieben.
- Abb. 82: Burg Strechau, Muttergottes, Altarmittelgruppe.
- Abb. 83: Stift Admont, Auferstandener Christus, Georg Remele um 1645 zugeschrieben, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 84: Stift Admont, hl. Maria Magdalena, Georg Remele um 1645 zugeschrieben, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 85: St. Martin am Grimming, Hochaltar, um 1650, Georg Remele zugeschrieben.
- Abb. 86: St. Martin am Grimming, Hl. Urban.
- Abb. 87: St. Martin am Grimming, bekrönender Engel am Hochaltar.
- Abb. 88: St. Michael, Walpurgiskirche, Schutzengelfigur, 1654, Georg Remele zugeschrieben.
- Abb. 89: St. Michael, Walpurgiskirche, hl. Michael, 1654, Georg Remele zugeschrieben.
- Abb. 90: Trabocher Altärchen, 1654, Georg Remele zugeschrieben.
- Abb. 91: Trabocher Altärchen, Detail mit hl. Anna.
- Abb. 92: Trabocher Altärchen, Altarbild, Aufnahme Mariae in den Himmel.
- Abb. 93: Schloss Trautenfels, Engelsfigur, Georg Remele zugeschrieben.
- Abb. 94: Kanzel, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 95: Kanzelepitaph, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 96: Maria Immaculata, Nordwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 97: Hl. Leonhard von Noblac, Südwand, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 98: Hl. Florian, Mittelpfeiler, St. Rupert in Niederhofen.

- Abb. 99: Hl. Rupert, Werkstatt Lienhart Astl um 1515 - 1520, St. Rupert in Niederhofen, derzeit Diözesanmuseum Graz.
- Abb. 100: Hl. Virgil, Werkstatt Lienhart Astl um 1515 - 1520, St. Rupert in Niederhofen, derzeit Diözesanmuseum Graz.
- Abb. 101: St. Martin am Grimming, Südwand, hl. Laurentius, Werkstatt Lienhart Astl.
- Abb. 102: Ecce Homo – Gemälde, Nordwand, Ende 18. Jh., St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 103: Kreuzweg, 15. Station, hl. Helena, Ende 18. Jh., St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 104: Prozessionsfahne, Fegefeuer, 1. Hälfte 19. Jh., St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 105: Prozessionsfahne, Rückseite mit Ruf der Toten, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 106: Kirchenbänke, datiert 1652, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 107: Chorgestühl Nordwand, 19. Jh., Doppelwappen der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 108: Beichtstuhl, datiert 1637, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 109: Orgel, datiert 1701, Empore, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 110: Opferstock, wohl 17. Jh., St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 111: Grabstein, datiert 1604, Turmuntergeschoß links, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 112: Grabstein, datiert 1610, Turmuntergeschoß rechts, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 113: Grabstein, datiert 1645, Südwand innen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 114: Grabstein, datiert 1658, Nordwand innen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 115: Grabstein Auferstehung Christi, datiert 1651, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 116: Gedenkstätte für die Gefallenen, um 1950, südöstliche Chorschräge außen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 117: Grabstätte der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, Ende 19. Jh., Ostwand außen, St. Rupert in Niederhofen.
- Abb. 118: Grabstätte der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, Detail.

13 Skizzen- und Abbildungsnachweis

- Skizze 1: Hebert, Bernhard und Zechner, Markus, Grabungen und Bauforschung im Chor und im Turm, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, S. 111.
- Skizze 2: Hebert, Bernhard und Zechner, Markus, Grabungen und Bauforschung im Chor und im Turm, in: Schlemmer, Luis (Hg.), Stainach im steirischen Ennstal. Eine Pfarre und ihre sakralen Bauten und Denkmäler, Stainach, 2003, S. 114.
- Skizze 3: Woisetschläger, Kurt / Krenn, Peter, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark (ohne Graz), Wien 1982 (Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs), S. 329.
- Skizze 4: Lanc, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002, S. 309 f.
- Skizze 5: Lanc, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002, S. 310.
-
- Abb. 7: Privataufnahme Mag. Dr. Stefan Zobernig, Klagenfurt.
- Abb. 8: Fotoarchiv des Diözesanmuseums Graz, Ordner der Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert in Niederhofen, Blatt 9 Foto 32.
- Abb. 40: Fotoarchiv des Diözesanmuseums Graz, Ordner der Pfarre Stainach, Filialkirche St. Rupert in Niederhofen, Blatt 2 Foto 5.
- Abb. 61: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 63.
- Abb. 62: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauer Zürn in Oberösterreich, in: Amt der öö. Landesregierung (Hg.), Die Bildhauerfamilie Zürn 1585 – 1724. Schwaben / Bayern / Mähren / Österreich, Ausst.-Kat. Linz 1979, S. 181.
- Abb. 63: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 104.
- Abb. 64: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 105.

- Abb. 65: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb 254.
- Abb. 67: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb 102.
- Abb. 69: Decker, Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 80.
- Abb. 70: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb 107.
- Abb. 73: Decker, Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 10.
- Abb. 75: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 213 Detail.
- Abb. 76: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 73 Detail.
- Abb. 79: Decker, Heinrich, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Abb. 79.
- Abb. 80: Zoege von Manteuffel, Claus, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606 – 1666, Weißenhorn 1969, Bd. 2, Abb. 254 Detail.

Alle anderen Abbildungen befinden sich im Besitz des Autors.

14 **Abbildungen**

Abb. 1: Romanische Chorschlusswand, Boden vor dem heutigen Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 2: Südwand außen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 3: Kirchenschiff nach Westen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 4: Rippenansätze Westpfeiler, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 5: Rippenansatz am Pfeiler, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 6: Balustrade der Westempore, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 7: Innenansicht St. Marein bei Knittelfeld.



Abb. 8: Inschriftenband Wand hinter dem Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 9: Jüngstes Gericht,
Chor
Nordwand,
St. Rupert in
Niederhofen.

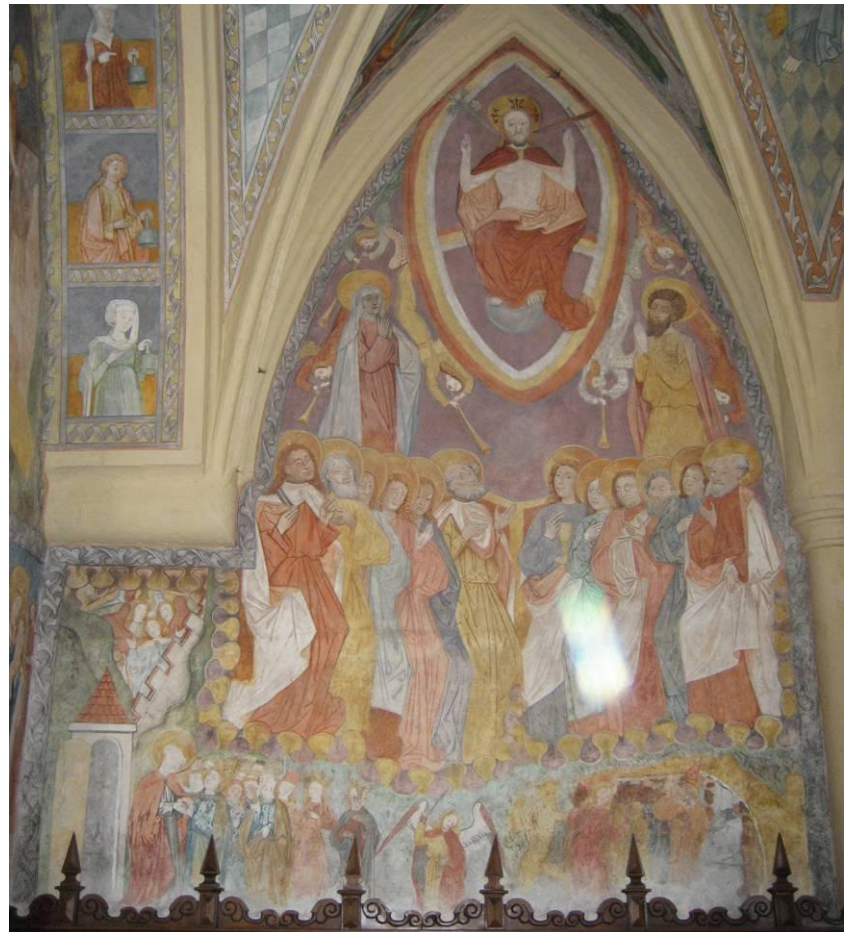


Abb. 10: Anbetung,
Chorpolygon
Nordfeld, St.
Rupert in
Niederhofen.

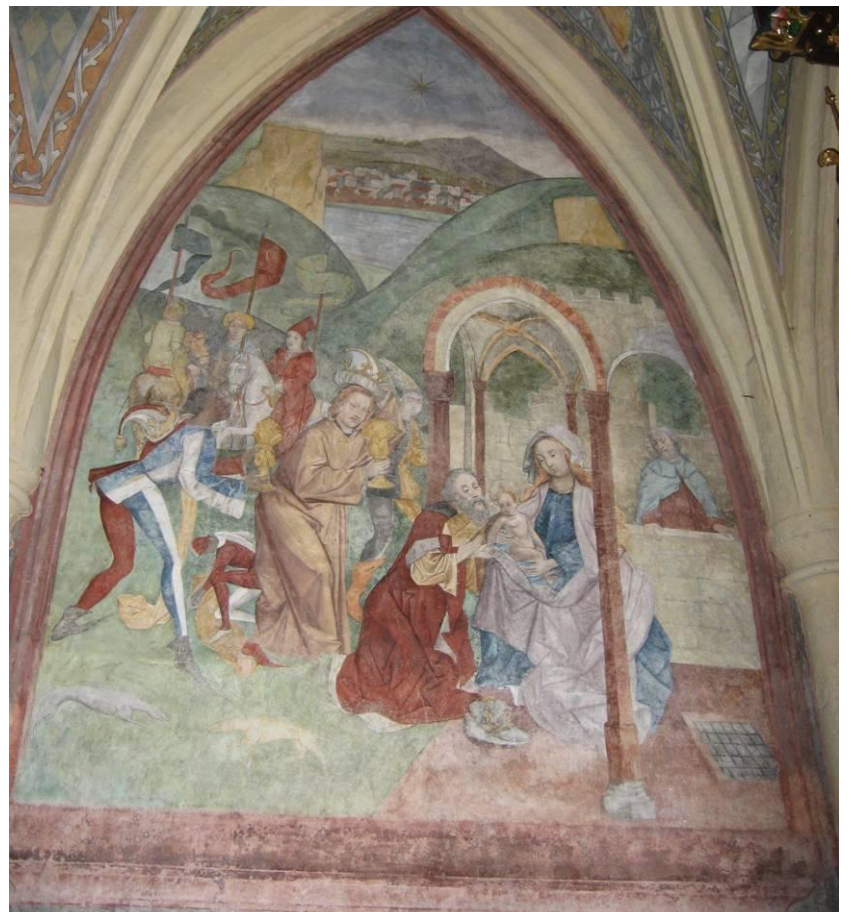


Abb. 11: Bethlehemischer Kindermord, Chorpolygon Nordfeld, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 12: Weihekreuz mit Segenshand, Chorpolygon Südfeld, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 13: Fenster
 Chorpolygon
 Südfeld, hl.
 Konrad,
 Joseph?,
 Wolfgang,
 Gottfried, St.
 Rupert in
 Niederhofen.

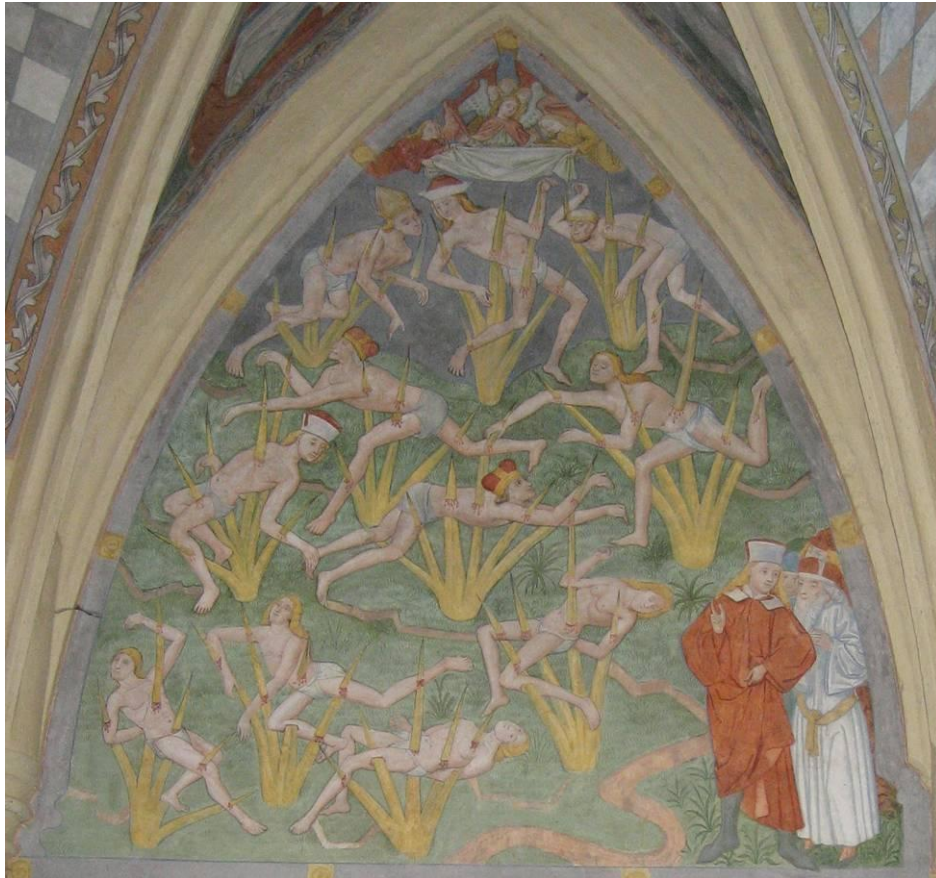


Abb. 14: Marter der Zehntausend, Chor Südwand, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 15: Erasmuslegende, Chor Südwand, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 16: Passion, Triumphbogenwand, Chor Westwand, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 17: 6 kluge Jungfrauen, Gurtbogen Süd, Chor, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 18: Christus Salvator, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 19: Lautenspielender Engel,
Chorgewölbe, St. Rupert in
Niederhofen.

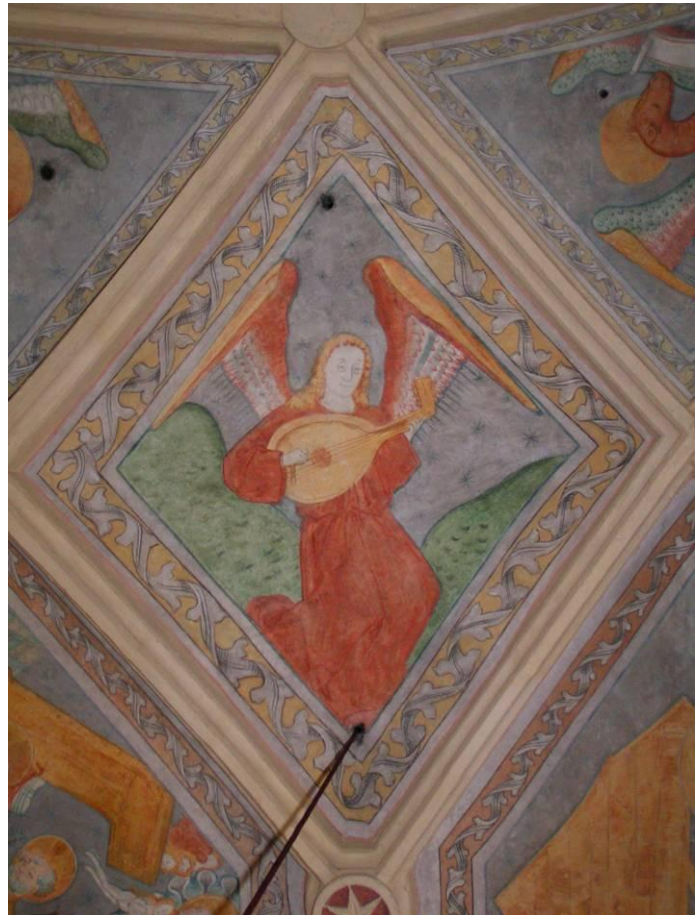


Abb. 20: Verkündigung an Maria, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 21: Anbetung des Kindes, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 22: Marientod, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen (unten).



Abb. 23: Hl. Sebastian, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 24: Hl. Rupert, Virgil, Magdalena, Ursula, Chorgewölbe, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 25: Hl. Martin,
Chorgewölbe, St.
Rupert in
Niederhofen.

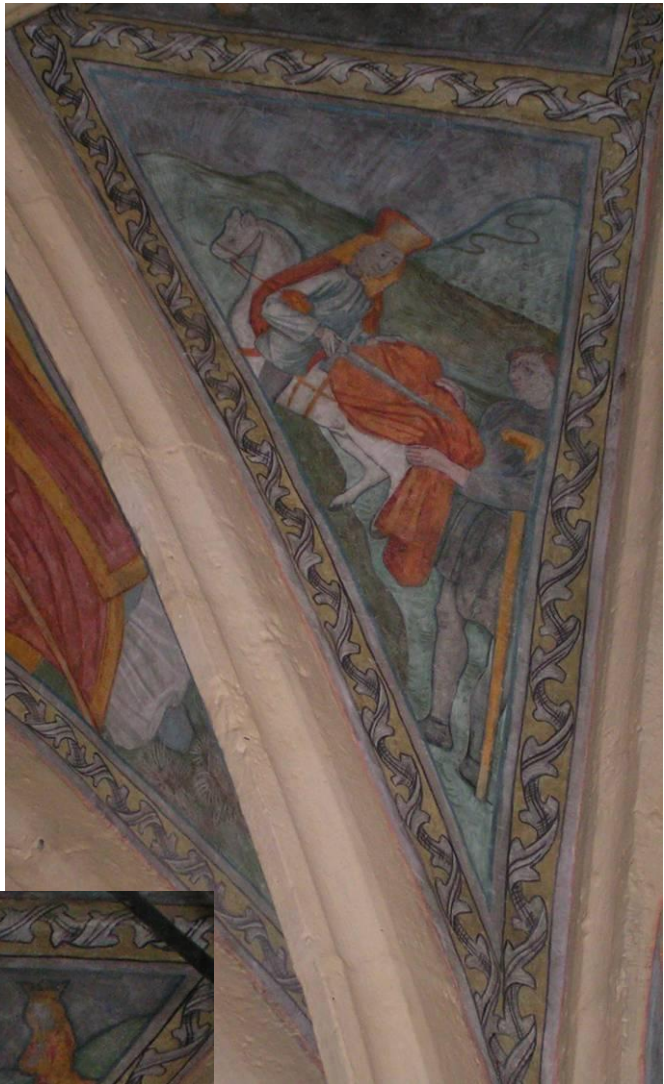


Abb. 26: Hl. Georg,
Chorgewölbe, St.
Rupert in
Niederhofen
(unten).



Abb. 27: Altäre, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 28: Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 29: Altarretabel, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.

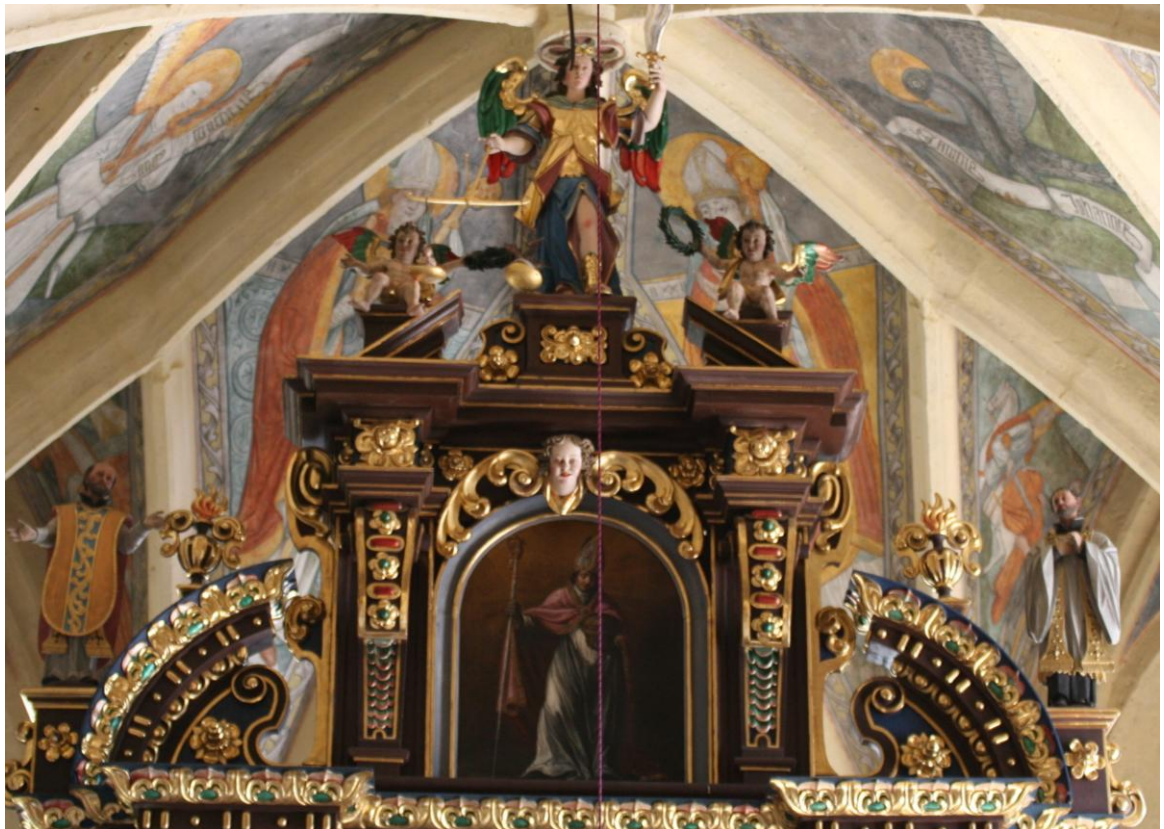


Abb. 30: Aufsatz, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 31: Wappenschilde, ehemals Hochaltar St. Rupert in Niederhofen, Verbleib derzeit unbekannt.



Abb. 32: Altargemälde, Heilige Familie, Hochaltar St. Rupert in Niederhofen (unten)



Abb. 33:
Auszuggemälde, Hl. Rupert,
Hochaltar St. Rupert in
Niederhofen.

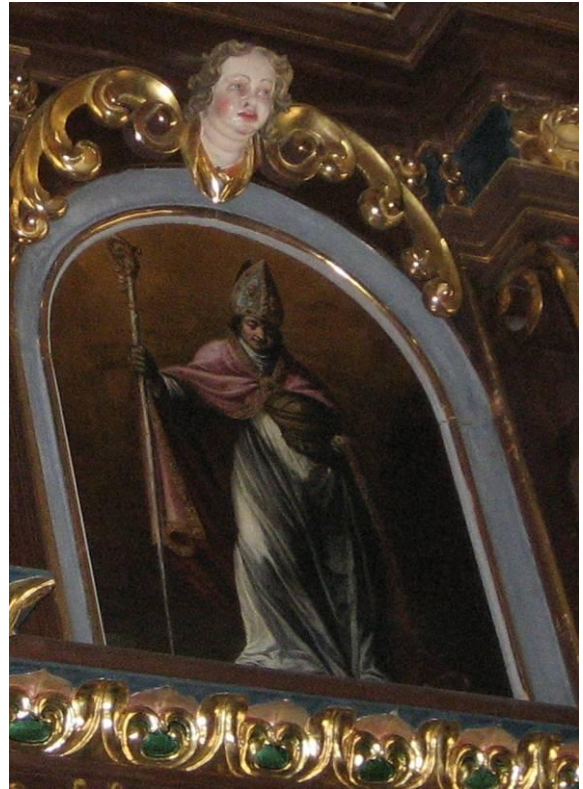


Abb. 34: Hl. Anna, Hochaltar, St.
Rupert in Niederhofen.

Abb. 35: Hl. Joachim, Hochaltar,
St. Rupert in
Niederhofen.



Abb. 36: Hl. Michael, Hochaltar,
St. Rupert in Niederhofen.

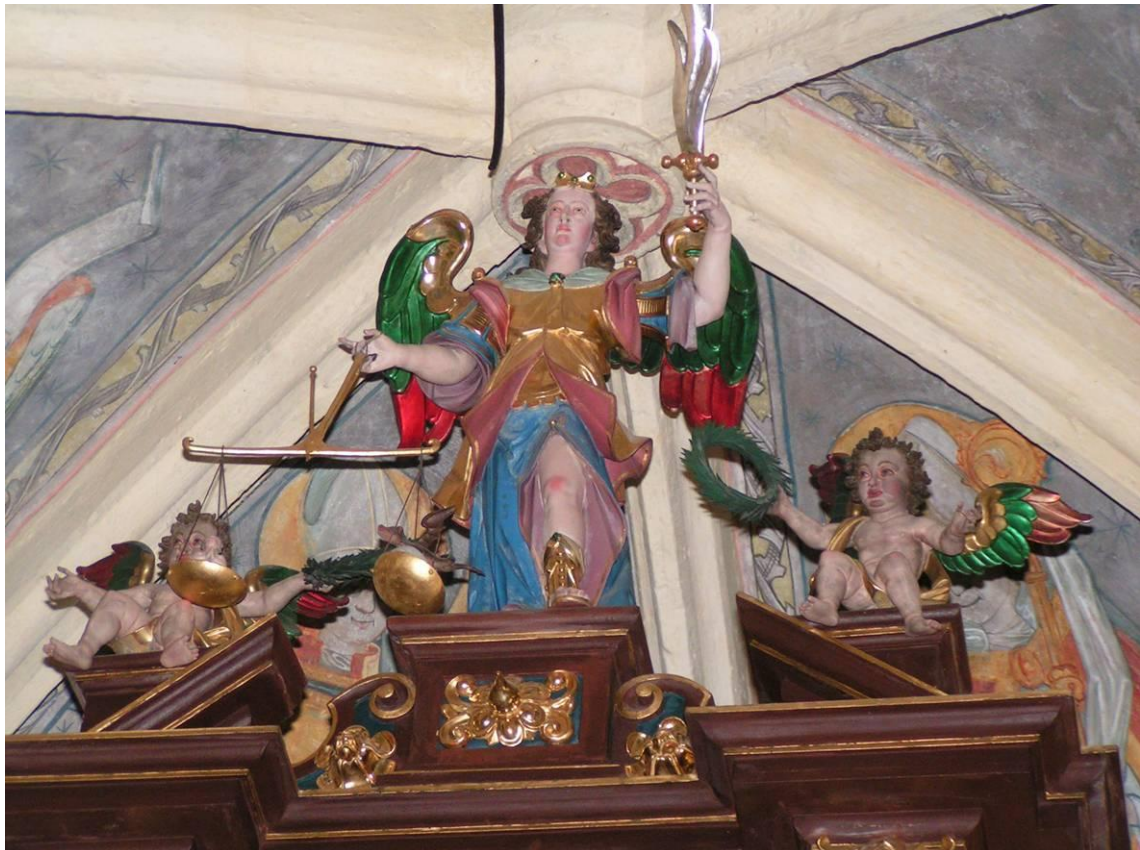


Abb. 37: Engelskopf, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 38: Engelskopf, Säule, Hochaltar, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 39: Tabernakel, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 40: Altarsituation
1956, St.
Rupert in
Niederhofen.



© Stainoch, P. H. Rupert in Niederhofen, Innenansicht
BDA N 29539

Abb. 41: Volksaltar, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 42: Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 43: Stifterinschrift, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 44: Verkündigung an Maria, Altargemälde, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 45: Hl. Johannes Evangelist, Auszuggemälde, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen (unten).



Abb. 46: Hl. Margarethe von Antiochien, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 47: Hl. Dorothea von Kappadozien, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen (unten).



Abb. 48: Zwei heilige jesuitische Märtyrer, hl. Johannes der Täufer (Mitte), Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 49: Putto, Seitenaltar links, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 50: Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 51: Predellenfeld, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 52: Kreuzigung Christi, Altargemälde, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 53: Hl. Jakobus der Ältere, Auszuggemälde, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 54: Hl. Katharina von Alexandrien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 55: Hl. Barbara von Nikomedien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 56: Hl. Stephanus, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 57: Hl. Laurentius, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 58: Hl. Georg von Kappadozien, Seitenaltar rechts, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 59: Antependium,
Seitenaltar
rechts, St.
Rupert in
Niederhofen.



Abb. 60: Abt Urban Weber, Ölgemälde, Museum Burg Strechau, Privatbesitz.



Abb. 61: Wasserburg am Inn, Pfarrkirche, Kanzel, Brüder Martin und Michael Zürn und Werkstatt.



Abb. 62: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Altäre, Michael Zürn und Werkstatt Martin Zürn zugeschrieben.



Abb. 63: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Martinsaltar Mittelgruppe, datiert 1649, Michael Zürn zugeschrieben.

Abb. 64: St. Georgen an der Mattig, Filialkirche, Sebastiansaltar Mittelgruppe, um 1645 bis 1649, Michael Zürn zugeschrieben.



Abb. 65: Kapellen bei Aspach, Martins-Altar Mittelgruppe, Martin Zürn um 1656 bis 1658 zugeschrieben, heute Ried im Innkreis, Pfarrkirche (unten).



Abb. 66: St. Martin am Grimming, Martinsaltar Mittelgruppe, Diözesanmuseum Graz, derzeit Leihgabe im Kunsthistorischen Museum Admont (rechts oben).

Abb. 67: St. Georgen an der
Mattig, Ferialkirche,
Martinsaltar
Mittelgruppe, Bettler.
Michael Zürn.

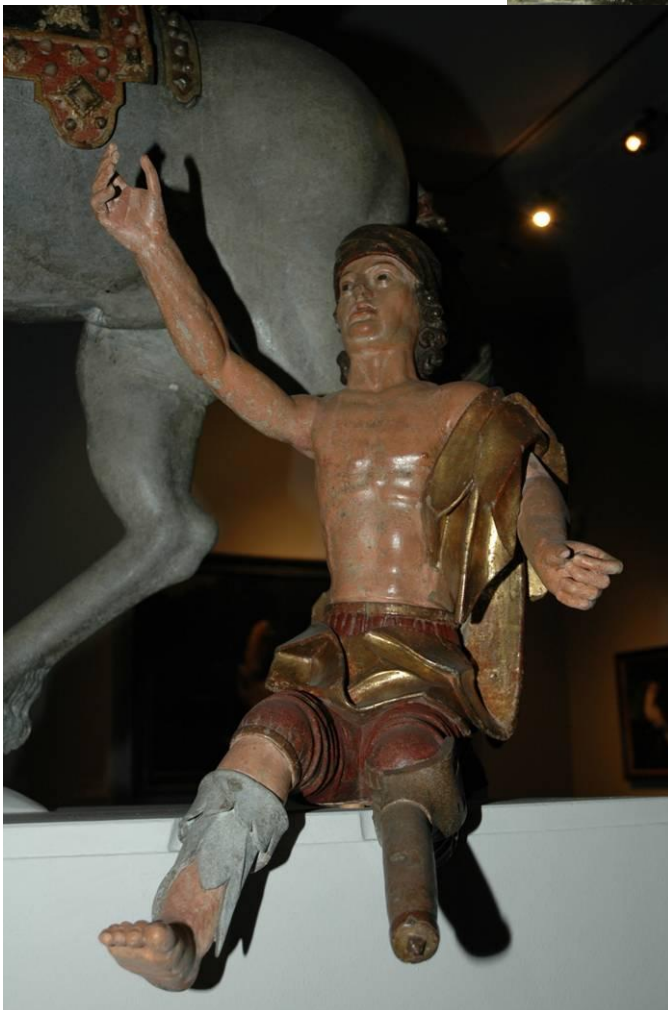
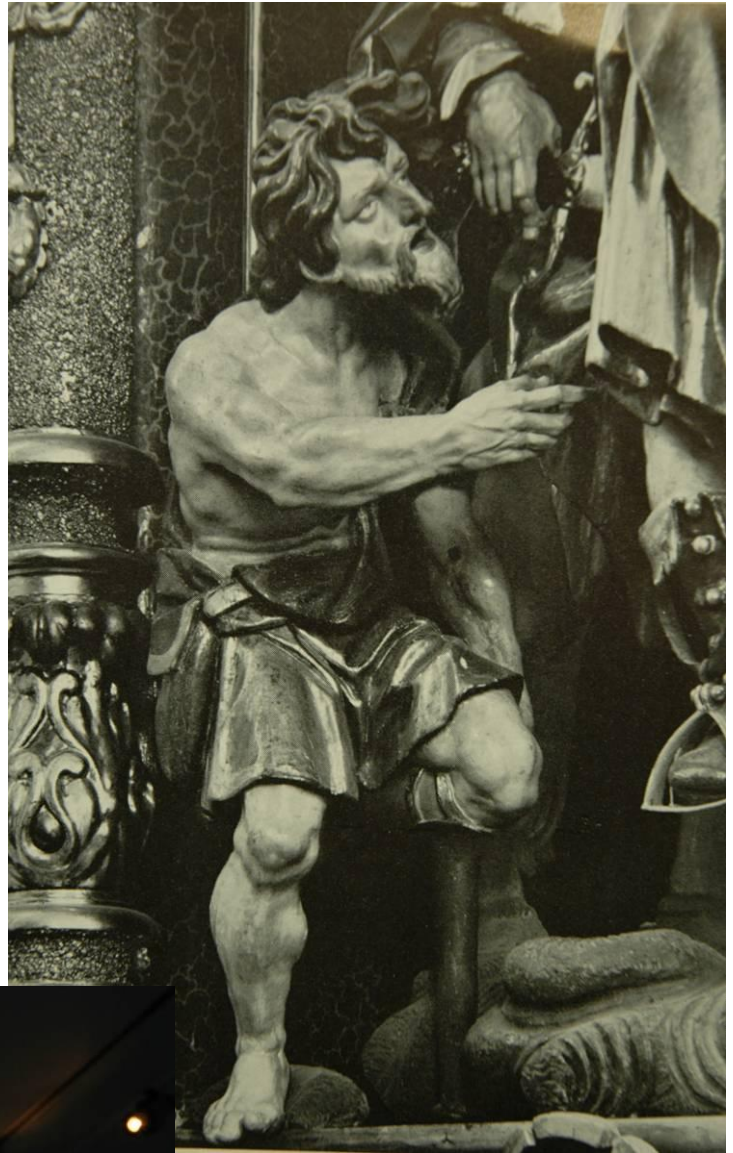


Abb. 68: St. Martin am
Grimming, Martinsaltar
Mittelgruppe, Bettler.

Abb. 69: Kapellener Martinsgruppe,
Bettlerkopf, Martin Zürn.



Abb. 71: St. Martin am
Grimming, Kopf des
Hl. Martin.



Abb. 70: St. Georgen,
Sebastiansgruppe, Kopf des hl. Sebastian,
Michael Zürn.



Abb. 72: St. Martin am Grimming,
Kopf des Bettlers.

Abb. 73: Wasserburg, Kanzel,
Engelskopf, Werkstatt
Zürn.



Abb. 74: St. Martin am Grimming,
Engelskopf (unten).



Abb. 75: Owingen, Pfarrkirche,
Rosenkranz-Altar,
Muttergottes, Martin Zürn
zugeschrieben.



Abb. 76: Wasserburg, Kanzel,
Muttergottes, Martin Zürn
zugeschrieben.



Abb. 77: St. Martin am
Grimming, Altar, hl.
Barbara.

Abb. 78: St. Martin am Grimming,
Altar, hl. Katharina.



Abb. 79: Kapellener Martinsaltar,
Kopf des Hl. Martin, Martin
Zürn zugeschrieben (unten).



Abb. 80: Kapellener Martinsaltar,
Detail Pferd, Martin Zürn
zugeschrieben.

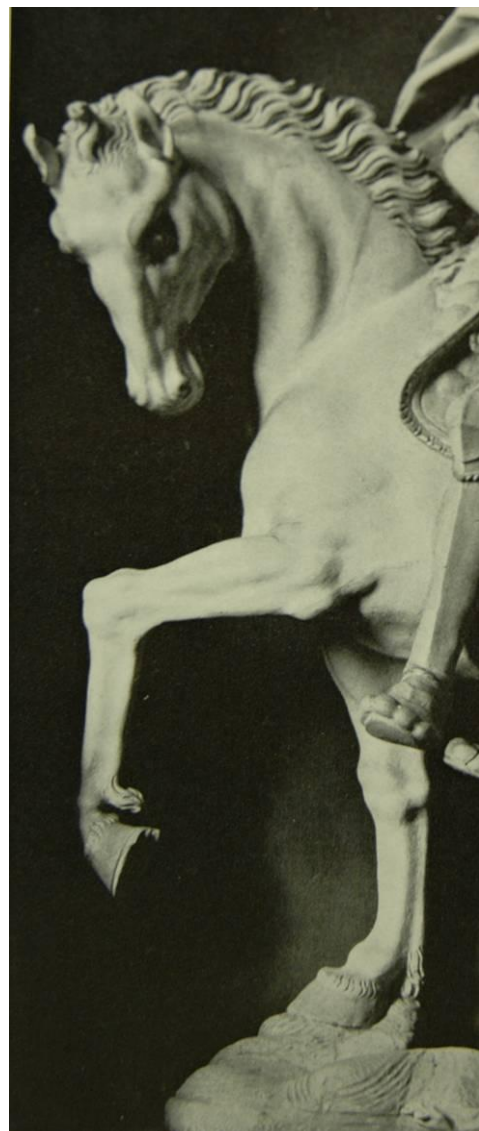


Abb. 81: Burg Strechau, Altar der Kapelle, Georg Remele 1637 zugeschrieben.



Abb. 82: Burg Strechau,
Muttergottes,
Altarmittelgruppe.

Abb. 83: Stift Admont, Auferstandener Christus, Georg Remele um 1645 zugeschrieben, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 84: Stift Admont, hl. Maria Magdalena, Georg Remele um 1645 zugeschrieben, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 85: St. Martin am
Grimming,
Hochaltar, um
1650, Georg
Remele
zugeschrieben.



Abb. 86: St. Martin am
Grimming, Hl. Urban.

Abb. 87: St. Martin am
Grimming,
bekrönender Engel am
Hochaltar.



Abb. 88: St. Michael,
Walpurgiskirche,
Schutzengelfigur, 1654,
Georg Remele zugeschrieben.

Abb. 89: St. Michael,
Walpurgiskirche, hl.
Michael, 1654, Georg
Remele zugeschrieben.



Abb. 90: Trabocher
Altärchen, 1654,
Georg Remele
zugeschrieben.

Abb. 91: Trabocher Altärchen, Detail mit hl. Anna.



Abb. 92: Trabocher Altärchen, Altarbild, Aufnahme Mariae in den Himmel.

Abb. 93: Schloss Trautenfels, Engelsfigur, Georg Remele zugeschrieben.



Abb. 94: Kanzel, St. Rupert in Niederhofen (unten).



Abb. 95: Kanzelepitaph, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 96: Maria Immaculata, Nordwand,
St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 97: Hl. Leonhard von Noblac,
Südwand, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 98: Hl. Florian, Mittelpfeiler, St.
Rupert in Niederhofen.



Abb. 99: Hl. Rupert, Werkstatt Lienhart Astl um 1515 - 1520, St. Rupert in Niederhofen, derzeit Diözesanmuseum Graz.



Abb. 100: Hl. Virgil, Werkstatt Lienhart Astl um 1515 - 1520, St. Rupert in Niederhofen, derzeit Diözesanmuseum Graz (links).

Abb. 101: St. Martin am Grimming, Südwand, hl. Laurentius, Werkstatt Lienhart Astl.



Abb. 103: Kreuzweg, 15. Station, hl. Helena, Ende 18. JH., St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 102: Ecce Homo – Gemälde, Nordwand, Ende 18. Jh., St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 104: Prozessionsfahne,
Fegefeuer, 1. Hälfte 19.
Jh., St. Rupert in
Niederhofen.



Abb. 105: Prozessionsfahne, Rückseite
mit Ruf der Toten, St. Rupert in
Niederhofen.

Abb. 106: Kirchenbänke, datiert 1652, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 107: Chorgestühl Nordwand, 19. Jh., Doppelwappen der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 108: Beichtstuhl, datiert 1637, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 109: Orgel, datiert 1701, Empore, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 110: Opferstock, wohl 17. Jh., St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 111: Grabstein, datiert 1604, Turmuntergeschoß links, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 112: Grabstein, datiert 1610, Turmuntergeschoß rechts, St. Rupert in Niederhofen.

Abb. 113: Grabstein, datiert 1645, Südwand innen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 115: Grabstein Auferstehung Christi, datiert 1651, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 114: Grabstein, datiert 1658, Nordwand innen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 116: Gedenkstätte für die Gefallenen, um 1950, südöstliche Chorschräge außen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 117: Grabstätte der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, Ende 19. Jh., Ostwand außen, St. Rupert in Niederhofen.



Abb. 118: Grabstätte der Familie Hohenlohe – Schillingsfürst, Detail.